



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**CENTRO DE ESTUDIOS EN CIENCIAS
DE LA COMUNICACIÓN**

TESIS:

VIDA INMÓVIL
HERMENÉUTICA DE LA «NATURALEZA MUERTA»

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

P R E S E N T A :

ANDREA GALLARDO OCAMPO

ASESOR DE TESIS:

DR. JULIO ALBERTO AMADOR BECH

Tesis realizada con apoyo de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la UNAM, mediante el proyecto PAPIIT (IN305411-3) "La Hermenéutica como herramienta metodológica para la investigación en Ciencias Sociales y Humanidades" coordinado por la Dra. Rosa María Lince Campillo.



MÉXICO, D.F. CIUDAD UNIVERSITARIA, FEBRERO, 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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.

Esta Tesis fue realizada con apoyo de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la Universidad Nacional Autónoma de México, mediante el proyecto PAPIIT (IN305411-3) “La Hermenéutica como herramienta metodológica para la investigación en Ciencias Sociales y Humanidades” coordinado por la Dra. Rosa María Lince Campillo.

*Para las personas que constituyen mi mundo y han compartido conmigo:
una vida, un hogar, la infancia, la juventud, la madurez y la vejez. Pero sobretodo,
por aquello que nos reafirma como familia y se concreta en las sobremesas frente a las
«Naturalezas Muertas» de las cocinas. Por ese diálogo constante que nos alimenta
el espíritu mientras bebemos una buena taza de café. Dedico este trabajo a las
personas que le dan sentido a mi vida: Mi familia.*

*A mi abuela, madre cariñosa y ejemplo de entereza inquebrantable: Carmen Guzmán;
A quien además de madre, ha sido padre y ejemplo de sabiduría y fortaleza: Patricia Ocampo;
A mi padrastro y ahora también padre: Jesús Paumier;
A mi hermana, confidente y ejemplo de inteligencia y prudencia: Karina;
A mi hermana y ejemplo de perseverancia: Patricia;
A mi hermano, y enorme fuente de entusiasmo: Fernando;
y finalmente a mi sobrino y eterno compañero de juegos: Gael.*

*A todos ellos con amor, uno inteligible, pero cuyo sentido me mueve cada
día para convertirme en un mejor ser humano por y para ellos.*

*Vida Inmóvil.
Hermenéutica de la «Naturaleza muerta»*



« Un dios habita en nosotros / y cuando se agita ardemos.»
[Publio Ovidio Nasón]

« La obra descollando sobre sí misma abre un mundo y lo mantiene en imperiosa permanencia. Ser obra significa establecer un mundo.»
[Martin Heidegger]

« El arte respira eternidad. Gracias al arte, una y otra vez la muerte queda reducida a su verdadera dimensión: es el fin de la vida, pero no el límite de lo humano.»
[Zygmunt Bauman]

Índice

Prefacio.....	8
Introducción.....	10
Capítulo 1. El arte como reconfiguración hermenéutica del mundo	
1.1. El inconveniente de disociar la comunicación del arte.....	14
1.2. La imaginación simbólica como condición ontológica.....	24
1.3. Triple mimesis: Un acercamiento hermenéutico al arte.....	36
Capítulo 2. Conceptos básicos para la interpretación	
2.1. Interpretación: Condición ontológica y epistemológica.....	46
2.2. Dimensión formal de la obra de arte.....	50
2.1.1. La forma.....	51
2.1.2. El color.....	52
2.1.3. Luminosidad o tono.....	53
2.1.4. Cualidades matéricas.....	53
2.1.5. Composición.....	54
2.1.6. La expresión.....	55
2.3. Dimensión simbólica de la obra de arte.....	56
2.2.1. El símbolo.....	57
2.2.2. Estructuras y funciones semánticas del símbolo.....	58
2.2.3. Simbolismo de los elementos visuales básicos.....	60
2.2.3.4. Simbolismo de la forma.....	60
2.2.3.4. Simbolismo del color.....	60

2.2.3.4. Simbolismo de la luz.....	61
2.2.3.4. Simbolismo de la materia.....	62
2.4. Estilo: concepto e hilo conductor.....	62
Capítulo 3. Origen de la <i>Naturaleza muerta</i> : Autonomía temática del objeto	
3.1. La « <i>Naturaleza muerta</i> » como concepto trascendente.....	66
3.2. <i>Vida inmóvil</i> : Silenciosa manifestación de la modernidad.....	72
3.3. Disenso de hermenéuticas en el arte de la Reforma y la Contrarreforma.....	83
3.4. La <i>coincidencia oppositorum</i> implícita en el tema.....	99
Conclusiones.....	102
Propuestas particulares.....	107
Anexo 1. Línea del tiempo.....	109
Anexo 2. Mapas.....	113
Referencias generales.....	117

Prefacio

Este trabajo es resultado de dos años y medio de investigación intensa y apasionada sobre arte, con todas las experiencias estéticas que ello implica; pero antes que eso y sobretodo, de una vida dedicada a su contemplación. El arte como objeto de estudio posible para el estudiante de Ciencias de la Comunicación es el principal incentivo de este escrito, porque sin interpretación no hay comunicación, y todo contacto con la obra de arte presupone necesariamente una interpretación que pone en movimiento el significado latente del arte, del símbolo. Actualización de sentido que se transforma en diálogo que resignifica la obra.

Siendo la línea de investigación fundamentalmente hermenéutica es imposible no hacer referencia a la inherente intersubjetividad de todo ser humano. Así, considero que merecen mención especial las personas que constituyen mi mundo, que me apoyaron durante la creación de esta tesis y que han compartido conmigo: una vida, un hogar, la infancia, la juventud, la madurez y la vejez; pero sobre todo por aquello que nos refirma como familia y se concreta en las sobremesas frente a las «Naturalezas Muertas» de las cocinas. Por lo anterior, dedico este trabajo a las personas que le dan sentido a mi vida: Mi familia. A ellos con amor, uno inteligible, pero cuyo sentido me mueve cada día para convertirme en un mejor ser humano por y para ellos.

Asimismo, es menester tomar en cuenta que este escrito surge del periodo en el que me desempeñé como profesora adjunta y ayudante de investigación; así, tanto la docencia como la investigación, para mí interdependientes, fueron de vital importancia para su configuración. Cabe mencionar que la certidumbre académica durante el proceso, de construcción y de deconstrucción, se la debo en gran parte a mi asesor de tesis, el Dr. Julio Amador Bech, quien a través de recomendaciones, enseñanzas, charlas cotidianas y corrección de los manuscritos me acompañó en el camino. Por tu apoyo y amistad: Gracias Julio.

También agradezco los apoyos institucionales recibidos, así reconozco al “Programa de Fortalecimiento a los Estudios de Licenciatura” (PFEL) y al “Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica” (PAPIIT). Este último, esencial en mi formación, gracias a él fue posible llevar a cabo el proyecto “La hermenéutica como herramienta metodológica para la investigación en Ciencias Sociales y Humanidades” (IN305411-3) del que soy miembro, desde antes de su inicio, y el cuál me permitió conocer personas que comparten mi ánimo entusiasta por la hermenéutica no sólo como enfoque teórico, sino como forma de vida. Clara muestra de ello es la Dra. Rosa María Lince Campillo quien no sólo dirige el proyecto sino que me enseñó con el ejemplo, la aplicación teórica y práctica de la hermenéutica, tanto en la academia como en la cotidianidad de cada acción que realiza; por todas las enseñanzas, el apoyo y todo lo compartido dentro y fuera del proyecto le estoy agradecida. En este mismo sentido y aunque absolutamente dedicada a mi familia, me gustaría referirme también a aquellos que intervinieron activamente en mi formación académica durante mi estancia en la Facultad, con afecto y respeto a los profesores: Efraín Pérez Espino, Felipe Neri López Veneroni, José Enrique González Casanova Fernández, Fernando Ayala Blanco y Juan Pablo Córdoba Elías (*In Memoriam*). Quienes me apoyaron en su momento de formas varias.

Finalmente, este trabajo es para todos aquellos que entienden a la comunicación como una condición ontológica antes que epistemológica; que la obra de arte es capaz de comunicar por medio de la autonomía semántica adquirida, y que, si bien, se contempla y conlleva a experiencias estéticas inenarrables e inefables, es nuestra responsabilidad tratar de comprenderla en su complejidad. El arte da luz no sólo a la cultura en que se gesta, sino a temas que abren la reflexión sobre nuestra esencia y aun cuando esta labor nunca concluya, negarla sería negarnos a nosotros mismos...

Introducción

Es insoslayable la interdependencia que hay entre arte y comunicación. El arte como portador de significados múltiples, en algún sentido, inagotables, genera la idea de que éste no puede asirse por completo, lo cual es totalmente cierto. Sin embargo, aun cuando no puede afirmarse que posee un significado único e inamovible, sí puede sostenerse que el arte siempre tiene significado. Éste se manifiesta de manera latente, es el intérprete quien lo pone en movimiento, en una actualización de sentido que genera una especie de diálogo. El arte es un símbolo que se reinventa y actualiza.

Lo que las obras de arte significan no es algo que pueda concluirse, ya que mucho depende del horizonte epistémico del intérprete, de su *corpus* de conocimiento y sus experiencias.¹ Otro punto a tomar en cuenta es el horizonte del artista, desde donde ha creado la obra y la interpreta, así como lo que ésta proyecta. La condensación de esto en una sola interpretación que se mueve de un lado a otro a través de la comprensión es lo que Han-Georg Gadamer denominó *fusión de horizontes*. Esta parte que no es individual pero tampoco podría denominarse sólo como convencional, es lo que hace trascendente al arte, la parte simbólica imposible de ser agotada en cuanto a su significación.

Ello no implica que no pueda ser abordada, al contrario, es menester estudiarla desde distintas disciplinas, en este caso, la propuesta es dar a la comunicación el papel central, por su innegable relevancia en el fenómeno de contemplación del arte. En este sentido, el estudio de la comunicación debe apreciarse con la complejidad que merece y que trasciende el mero estudio de los medios masivos de comunicación y, en el mejor de los casos, el discurso. El estudio de la comunicación puede y debe ir mucho más allá.

Si se comprende a la comunicación como un proceso que se da mediante acciones intersubjetivas, que comprende no sólo a la comunicación verbal, sino también a la no

¹ Cfr. Georg-Hans Gadamer, *Verdad y Método. Tomo I*, Salamanca, ediciones Sígueme, 1999.

verbal, la imagen y la acción misma como parte del fenómeno (tal y como sucede en la realidad), entonces el espectro de estudio se amplía. El mismo Paul Ricoeur escribió que debía entenderse al “discurso como acontecimiento.”² Partir de autores como éste, nos ayuda a abrir el campo, posibilitándonos ver la trascendencia de la obra de arte, su reminiscencia a algo que en definitiva debe ser abordado, y que mejor, que tomando como principal referente la comunicación, ya que su estudio persigue de cerca el significado.

La importancia de hacer un estudio que revele significados de ciertas obras de arte, a través de la interpretación, radica principalmente en comprender el proceso comunicativo que encierran. Aun cuando esta investigación va encaminada a abordar el arte desde el horizonte de una estudiosa de la comunicación, ello no implica que se ignorará la transdisciplinariedad que cualquier estudio de esta índole conlleva. De ahí que la postura teórica adoptada sea hermenéutica y no otra. No se ignora que la realidad en la que vive el ser humano es “una compleja articulación de redes simbólicas”³ que es menester empezar a interpretar para que la comunicación trascienda lo meramente funcional, su estudio debería ir más allá de lo práctico, ya que, que la realidad en la que el ser humano se desenvuelve está mediada por la cultura: “La realidad en la que vive el ser humano es una realidad creada por las formas simbólicas: *el lenguaje crea al mundo al enunciarlo*. Nuestra construcción de la realidad se basa en una compleja articulación de formas simbólicas de las que depende nuestra capacidad de comprender y expresar nuestras experiencias.”⁴

En general esta inmanente relación dialéctica entre el arte y la comunicación ha sido el motor principal de la presente investigación. En lo particular se aborda el arte pictórico. La imagen como el soporte concreto necesario que remite a lo intangible. Aunque elegir un tema de arte pictórico parecería sólo un pretexto para abordar el rico fenómeno hermenéutico y comunicativo que existe en la contemplación del arte, la elección del tema no es fortuita. La *Naturaleza muerta* pareciera haber sido diseñada

² Véase. Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y el excedente de sentido*, México, siglo XXI, UIA, 1999, pp. 22-26

³ Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1997.

⁴ Julio Amador Bech, “Conceptos básicos para una teoría de la comunicación. Una aproximación desde la antropología simbólica” en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, México, División de Estudios de Posgrado, FCPS, UNAM, Año L, núm. 203, mayo-agosto 2008, p. 14

cuidadosamente para mostrar esa compleja relación entre sujeto, objeto, arte y el puente de la interpretación.

El tema del arte pictórico denominado como *Naturaleza muerta* fue representado por primera vez en el periodo barroco y no ha dejado de ser representado hasta nuestros días. La importancia de este tema radica en varios aspectos, primero porque, junto con otros, marca el inicio de la secularización del arte; segundo, porque el objeto obtiene una autonomía, sin embargo, está supeditada al hombre, a su ordenamiento, ya que este tema sólo es posible bajo la presencia implícita de un sujeto; tercero porque surgen en este mismo periodo diferentes variantes aun siendo el mismo tema, con significados diferentes, que traen cosmovisiones latentes y muestran toda una tradición.

Este tema implica la representación de objetos cotidianos inanimados es una constante y el eje toral de dichas obras. Cabe mencionar que su importancia está dada por dos factores que nunca se habían dado antes en el arte occidental, el primero es que dejan de representarse temas religiosos, el segundo es que las formas antropomorfas dejan de ser el motivo central de la pintura. Ello implica un cambio de pensamiento dado por la modernidad, cuando se dejan de lado los temas religiosos para dar paso a los temas de vida cotidiana. Este tema saca de la pintura las figuras humanas y sin embargo estas obras están encaminadas a reflejar temas importantes para el hombre aunque no aparezca en la obra como tal: la vida, la muerte, la sabiduría, la riqueza, la pobreza, el poder, la locura, el azar, la guerra, la fortuna, el juego, la vejez, la juventud, la belleza, la vanidad...

Frente a lo glorioso y divino, lo magnificante y extraordinario, el caos y la transformación, la *Naturaleza Muerta* pone atención en lo inmóvil y lo cotidiano. La *Naturaleza Muerta* consiste en la representación de objetos inanimados de la realidad cotidiana en composiciones armónicas donde, generalmente, se destaca la materialidad de las figuras (en sí misma o representada).

Este escrito pretende ante todo comprender el arte en relación directa con la comunicación, poniendo el acento en la interpretación de su significado a partir del sentido propio de cada una de las obras. La delimitación está dada en función del tema de arte pictórico: el límite es la *Naturaleza Muerta*; sólo en su estudio a través de las diferentes manifestaciones es que puede verse su trascendencia cuando se pone de manifiesto la

relación: vida, mundo y obra. Antes que una especie de análisis comparativo, este trabajo pretende ser una articulación de interpretaciones concretas respecto a un tema de arte pictórico común. Cabe mencionar que este escrito tiene la pretensión implícita de ampliar el espectro en los estudios sobre comunicación.

Capítulo 1

Por una hermenéutica en el estudio de la comunicación

1.1. El inconveniente de disociar la comunicación del arte.

«El arte es el lenguaje que habla al alma de cosas que son para ella el pan cotidiano, y que, sólo puede recibir de esta forma.»

[Wassily Kandinsky]

El arte es capaz de comunicar. Para poder partir de esta premisa es menester entender la relevancia de la vinculación entre arte y comunicación, su segregación se da sólo en el pensamiento, las fronteras son únicamente teóricas. El presente escrito busca mostrar la imposibilidad de su disociación en la realidad, así como los inconvenientes teóricos que ello conlleva. Si la guía para dicha justificación es hermenéutica se entienden con mayor claridad; el sentido no sólo cobra importancia al momento de interpretar, sino que es pieza clave en la comprensión del significado de la obra de arte. Sentido y significado serán indisociables para el análisis de cualquier tipo de expresión humana y, por ende, de todo estudio tanto del arte como de la comunicación.

En primera instancia, debe tomarse en cuenta que hablar de la perspectiva teórica desde la que se aborda un problema no es irrelevante, ya que la comunicación puede entenderse desde diversos enfoques teóricos, es decir, desde diferentes *paradigmas de conocimiento*⁵. La importancia de plantearla como concepto tiene precisamente este sentido. La definición que se le otorgue generará la posibilidad de marcar sus límites y los alcances de su estudio. Ésta determinará qué fenómenos tienen cabida y la forma de analizarlos e interpretarlos.

⁵ Tomas S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Vale la pena destacar que, consciente o inconscientemente, siempre hay interpretación por parte del investigador: desde la elección del tema, pasando por la delimitación (que ya es discriminación) y el marco teórico (que implica una postura), hasta llegar al análisis que presupone necesariamente una orientación hacia algún objetivo particular. “El objeto de estudio se construye” dirá Pierre Bourdieu, y se construye desde la intersubjetividad, habría que agregar. Aun cuando hablamos de un mundo “objetivo”, la apropiación que hacemos de él se da a partir de nuestra conciencia individual (*ego monádico*) aunque formada por medio de un proceso de aprendizaje social (*comunidad intermonádica*). De ahí que, Edmund Husserl, planteara que la forma que adopta la objetividad es de naturaleza intersubjetiva:

En mí, pues, en todo caso, en el marco de mi vida pura de conciencia reducida trascendentalmente, tengo experiencia del mundo y, a una, de los otros; y, según su propio sentido empírico, no de él como, por así decir, sintético producto mío privado, sino como mundo extraño a mí, como intersubjetivo, existente para todos, accesible en sus objetos a todos. Y, sin embargo, cada cual tiene sus experiencias, sus fenómenos y unidades fenoménicas, su fenómeno del mundo; mientras que el mundo experimentado, cara a cara de todos los sujetos que tienen experiencia de él y de todos sus fenómenos de mundo, es en sí.⁶

La necesidad de esbozar el problema desde la intersubjetividad va en dos sentidos, por un lado porque es inmanente a toda investigación y es mejor aceptarlo y explicitarlo de antemano; por otro, porque el tema de la investigación lo amerita, ya que la comunicación es un puente intersubjetivo que se tiende entre los sujetos y el mundo objetivo, la comprensión que tienen de él y de sí mismos será a partir de su capacidad de comunicarse:

El lenguaje es la exteriorización gracias a la cual una impresión se trasciende y se convierte en una expresión o, en otras palabras, la transformación de lo psíquico en lo noético. La exteriorización y la comunicabilidad son una y la misma cosa, pues no son más que una elevación de una parte de nuestra vida al logos del discurso. Entonces, la soledad de la vida es por un momento, de cualquier forma, iluminada por la luz común del discurso.⁷

La naturaleza del lenguaje es de carácter intersubjetivo, entendiendo que éste es su sentido más amplio: “Expresar un significado es ya una función hermenéutica; por otra parte, no

⁶ Edmund Husserl, *Meditaciones cartesianas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 137-138

⁷ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y el excedente de sentido*, México, Siglo XXI, 1999, p. 33

se dan comprensiones tácitas, toda vez que el comprender se realiza sólo cuando el sentido entendido se traduzca en logos-lenguaje.”⁸

La hermenéutica se propone, entre otras cosas, explicitar este proceso, concientizando la inmanente correlación entre el intérprete y lo interpretado, y su inevitable proyección de fragmentos culturales y de categorías de análisis propias, así como las aportaciones que realiza en un proceso que lo lleva de la comprensión a la explicación y viceversa dentro de un círculo hermenéutico expuesto puntualmente por Hans-Georg Gadamer en el primer volumen de su obra *Verdad y Método*:

El círculo no es, pues, de naturaleza formal; no es subjetivo ni objetivo, sino que describe la comprensión como la interpretación del movimiento de la tradición y del movimiento del intérprete. La anticipación de sentido que guía nuestra comprensión de un texto no es un acto de subjetividad sino que se determina desde la comunidad que nos une con la tradición, esta comunidad está sometida a un proceso de continua formación.⁹

El círculo hermenéutico abre la posibilidad a una esquematización de este proceso, sin embargo, resulta más clara la idea de una espiral, Gilbert Durand dirá justamente que el camino de la redundancia simbólica es la de un solenoide; si bien se regresa al punto de partida, ya no se trata de la misma situación, la comprensión de otros aspectos a lo largo del proceso hace que entienda de forma distinta aquel inicio, aun cuando sea el mismo, se modifica la forma en que concibo cierto fenómeno y por tanto la forma en que lo interpreto y lo comprendo porque: “el sentido de un texto supera a su autor no ocasionalmente sino siempre. Por eso la comprensión no es nunca un comportamiento sólo reproductivo, sino que es a su vez siempre productivo.”¹⁰

La afirmación de Gadamer resulta esclarecedora: “lo que tenemos ante nosotros no es una diferencia de métodos sino una diferencia de objetivos de conocimiento”¹¹ y, por ende, no es que ciertos métodos y técnicas sean mejores que otros, sino que sencillamente resultan adecuados porque se circunscriben a los objetivos que busca aquél que los aplica. El objetivo de la hermenéutica está dado en el enfático develamiento del sentido para dar

⁸ Maurizio Ferraris, *Historia de la hermenéutica*, México, Siglo XXI editores, 2007, p. 11

⁹ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método. Tomo I*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1999, p. 363

¹⁰ *Ibid.*, p. 366

¹¹ *Ibid.*, p. 11

paso al significado que los seres humanos le otorgan a todo aquello que los atañe, a su mundo, a la interpretación de lo que Ernst Cassirer denominó como *formas simbólicas*. En este sentido es que Ricoeur afirmó que es por mediación que el hombre se interrelaciona con el otro, en una dimensión moral, consigo mismo, en una dimensión psicológica, y con el mundo, en una dimensión ontológica.¹² Entonces el ser humano “ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un *universo simbólico*. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana.”¹³ Una red que está entre nosotros y el mundo, nosotros y el otro, es sólo a través de estas mediaciones psíquicas que logramos comprender y comunicarnos, de ahí su importancia en cualquier estudio que involucre la comunicación, ya que es un hecho que esta última no puede abordarse como un ente aislado, aunque es la que vincula, no puede materializarse por sí misma, sino sólo a partir de lo social es que puede manifestarse, por medio del actor social, de su interacción y sus manifestaciones o *formas simbólicas* necesariamente insertas en una cultura.

Desde esta perspectiva, arte y sociedad están intrínsecamente vinculados por un acto comunicativo, para comprender esta relación habría que partir de la premisa de que la comunicación se da por medio de acciones intersubjetivas que ocurren dentro de un universo de referencia simbólica, culturalmente construido y modificado. A su vez, construyen, mantienen y modifican una comunidad viva llena de significados en la que es posible la comprensión. Es así y sólo así que la contemplación del arte en tanto fenómeno vivo nos lleva a la comunicación:

¹² Son tres las dimensiones del lenguaje a las que refiere Paul Ricoeur: “En un triple sentido: en primer lugar, se trata de una mediación entre el hombre y el mundo, es aquello a través de o mediante lo que expresamos la realidad, aquello que nos permite representárnosla, en una palabra, aquello mediante lo que tenemos un mundo. El lenguaje es, asimismo, una mediación entre un hombre y otro. En la medida en que nos referimos conjuntamente a las mismas cosas, nos constituimos como una comunidad lingüística, como un «nosotros». El diálogo es, como hemos dicho, en tanto que juego de preguntas y de respuestas, la última mediación entre una persona y otra. Finalmente, el lenguaje es una mediación de uno consigo mismo. A través del universo de los signos, de los textos o de las obras culturales podemos comprendernos a nosotros mismos.” Véase Paul Ricoeur, “Filosofía y lenguaje” en *Historia y Narratividad*, España, Paidós, 1999, pp. 41-57

¹³ Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 47

Al poner el acento, más bien, en el mundo [de la obra] como revelación de un nuevo modo de estar en el mundo, proponemos una recuperación del sujeto moderada completamente por el reconocimiento de la función hermenéutica principal, que consiste en poner de manifiesto el mundo [de la obra] antes que el sujeto que lo creó [...] El discurso, el texto o la obra son la mediación a través de la que nos comprendemos a nosotros mismos [...] hay que señalar que sólo nos comprendemos gracias al gran rodeo de aquellos signos que la humanidad ha depositado en las obras culturales.¹⁴

En este sentido es que se entiende que nos comunicamos a través de mediaciones simbólicas, es decir, de ciertas manifestaciones culturales que nos vinculan con el mundo. La razón de ello, el arte es susceptible de ser interpretado como un medio de comunicación tan tangible y concreto que posee su propio carácter fenoménico ya que “está-ahí” en el mundo, nadie puede negar que la obra de arte pictórica existe y que incluso es palpable, siendo en principio medio y siguiendo el modelo de comunicación aristotélico puede aducirse que hay alguien (el artista) que dice algo (por medio de la obra de arte) a alguien (el espectador), entonces, y a razón de ello es que el arte también puede ser interpretado como un medio de comunicación. Aunque cabe puntualizar que el estudio del arte es más complejo, este esquema deja fuera múltiples factores. Sin embargo, aun cuando se piense de esta forma el arte también abre posibilidades en los estudios de comunicación.

Un elemento importante que debe agregarse es la ineludible influencia de la cultura, es así que cuando hablamos de una obra que fue creada en un periodo histórico que nos es ajeno, es insoslayable la referencia al contexto que le es propio si lo que se busca es la comprensión. Sin embargo, nunca podrá entenderse de igual forma que en el momento que se creó, en este sentido es que puede aducirse una posterior autonomía semántica de la obra de arte que la lleva a otros niveles de significación que en su momento fueron insospechados por su mismo creador. A partir del cambio de espectador, también hay un cambio de sentido, por ende, de significado. El arte ya no es sólo medio o mensaje, sino que al adquirir esta autonomía es intrínsecamente polisémico, en otras palabras, es portador de significados múltiples, entonces “la imagen puede abrirse al infinito a una descripción, a una inagotable contemplación. No puede ser bloqueada en el

¹⁴ Paul Ricoeur, *Op. Cit.*, p. 57

enunciado neto de un silogismo. Propone un 'real velado'.¹⁵La obra trasciende al artista, sin embargo, es la función contextual la que permite reducir la pluralidad de posibles interpretaciones "lo contextual es dialógico."¹⁶

Asimismo, es posible proyectar a la obra de arte pictórica lo que Paul Ricoeur refiere cuando habla del discurso: "nos remite a su hablante, al mismo tiempo que se refiere al mundo. Esta correlación no es fortuita, puesto que es finalmente el hablante el que se refiere al mundo al hablar. El discurso en acción y en uso remite hacia atrás y hacia adelante, a un [artista] y a un mundo."¹⁷ Es esta doble reminiscencia la que permite develar el significado de la obra, no sólo actualizando su condición formal y expresiva por medio de la interpretación, sino también haciendo presente la concepción que el artista tenía del mundo e incluso abriendo uno nuevo. Recuperamos aquí el sentido que otrora planteara Heidegger al decir que: "La obra descollando sobre sí misma abre un mundo y lo mantiene en imperiosa permanencia. Ser obra significa establecer un mundo [...] la campesina tiene un mundo porque se mantiene en lo abierto de lo existente [...] Al abrirse un mundo todas las cosas adquieren su ritmo, su lejanía y su cercanía, su amplitud y estrechez."¹⁸

Cassirer dirá, justamente, que la capacidad de ver las condiciones de posibilidad en el mundo será una parte fundamental del pensamiento simbólico; a su vez, éste marca la diferencia entre el ser humano y el resto de los seres vivos que se mueven por medio de la percepción sensible: "Ni para los seres por debajo del hombre ni para los que se hallan por encima de él existe la diferencia entre «lo real» y «lo posible» [...] la diferencia entre realidad y posibilidad no es metafísica sino epistemológica; no denota ningún carácter de las cosas en sí mismas sino que se aplica únicamente a nuestro conocimiento de ellas."¹⁹

Es en este mismo sentido que, Paul Ricoeur retomará el planteamiento heideggeriano de la apertura de un mundo nuevo para trabajar el concepto de *autonomía semántica* que brinda la posibilidad de proyectar la comunicación al arte, siempre y cuando haya un sujeto (intérprete) que contemple (interprete) la obra. El arte es capaz de

¹⁵ Gilbert Durand, *Lo imaginario*, Barcelona, Ediciones de bronce, 2000, p. 24

¹⁶ Paul Ricoeur, *Teoría... Op. Cit.*, p. 31

¹⁷ *Ibid.*, p. 36

¹⁸ Martín Heidegger, *Arte y Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, pp. 65-66 (Las cursivas son mías)

¹⁹ Ernst Cassirer, *Op. Cit.*, p. 90

comunicar si se le entiende como algo que va más allá de un mero medio y se comprende que también emite un mensaje que es develado por el espectador, por todo aquel que contempla la obra, ya que es precisamente éste el que pone en movimiento el significado y trasciende la intención consciente del artista.

Sin embargo, no es que el arte comunique *per se*, no se trata en lo más mínimo de una fetichización de la obra, tanto como de la comprensión de la relación existente entre ésta y el espectador (o intérprete). Así, para poder hablar de comunicación en estos términos, habría que saber de antemano que el arte presupone al espectador (sujeto) para su comprensión, o lo que es lo mismo, a alguien que lo contemple. Es imposible concebir este proceso como una mera abstracción sin sujeto y sin obra de arte, dependen el uno del otro: "Dejar que una obra sea obra es lo que llamamos la contemplación de la obra. Únicamente en la contemplación la obra se da en su ser-creatura como real, es decir, ahora haciéndose presente con su carácter de obra. [...] Si una obra no puede ser sin ser creada, pues necesita esencialmente los creadores, tampoco puede lo creado mismo llegar a ser existente sin la contemplación."²⁰ De ahí que, Samuel Ramos, en el prólogo a la obra *Arte y poesía* de Heidegger planteé que una ontología de la obra de arte sin referencia al espectador es inimaginable, ya que la obra mantiene un contenido latente hasta que la contemplación viene a ponerlo en movimiento, a actualizarlo. Y es justamente esta actualización del significado uno de los principales incentivos del presente escrito, ya que se convierte en una especie de diálogo que resignifica la obra. Ésta es la dimensión comunicativa del arte.

Una característica fundamental de todo símbolo es su capacidad de renovarse con el tiempo gracias a su uso. En términos de Gilbert Durand, se trata de la *redundancia simbólica*: "mediante este poder de repetir, el símbolo satisface de manera indefinida su inadecuación fundamental. Pero esta repetición no es tautológica, sino perfeccionante, merced a aproximaciones acumuladas. A este respecto es comparable a una espiral, o mejor dicho, a un solenoide, que en cada repetición circunscribe más su enfoque, su centro."²¹ La obra de arte, por definición, es polisémica, no se agota en cuanto a su

²⁰ Martin Heidegger, *Op. Cit.*, p. 89

²¹ Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2007, p. 17

significación es “lo infinito en lo finito: esta es sin duda la mejor manera de caracterizar esta esencia singular que es el símbolo en arte.”²² Precisamente por ello, la obra es susceptible de ser interpretada como símbolo en sí misma, entrando en juego la redundancia simbólica, necesariamente implicada.

Es prácticamente imposible concebir a la obra de arte con un solo significado, único e inamovible, o peor aún, sin significado, porque aun cuando no se tenga una comprensión del momento histórico en el que surge, ni de las convenciones sociales que encierran ciertos colores, figuras y espacios, la asociación de significados se produce inmediatamente, debido a la proyección de la cultura propia del intérprete. Es inevitable en un primer acercamiento, por más inocente que éste sea. El observador proyecta, necesariamente, significados sobre lo observado. Sin embargo, este tipo de interpretación tiene que complementarse, no se trata únicamente de proyectar categorías, ignorando el horizonte histórico que le es propio a la obra. Comprender este último, a partir del propio, resulta fundamental, no en un afán de proyección, sino de comprensión:

*Comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos ‘horizontes para sí mismos’ [...] La conciencia histórica es consciente de su propia alteridad y por eso destaca el horizonte de la tradición respecto al suyo propio [...] El proyecto de un horizonte histórico es, por tanto, una fase o momento en la realización de la comprensión, y no se consolida en la autoenajenación de una conciencia pasada, sino que se recupera en el propio horizonte comprensivo del presente.*²³

El significado no es una propiedad intrínseca de la obra; se lo apropia en su primer acercamiento con su creador, así como de momentos posteriores cuando es presentada ante el espectador, quien cobra importancia, al momento de interpretar y dotar de significado a la obra de arte. La intención del artista queda rebasada para dar paso a su obra, a la autonomía semántica que adquiere y que se pone en movimiento al entrar en contacto con el sujeto que la contempla. Ricoeur dirá que es: “el mundo que la obra abre ante dicho sujeto.”²⁴ Aun cuando se comprenda el contexto histórico que le es propio y el

²² P. Godet citado por Gilbert Durand, *Op. Cit.*, p. 15

²³ Hans-Georg Gadamer, *Op. Cit.*, pp. 376-377

²⁴ Paul Ricoeur, *Historia... Op. Cit.*, p. 56

sentido que pudo haber tenido en su momento, la obra de arte seguirá renovándose, el sentido variará y, en consecuencia, las interpretaciones que de ella puedan hacerse:

La distancia es la única que permite una expresión completa del verdadero sentido que hay en las cosas. Sin embargo, el verdadero sentido contenido en un texto o en una obra de arte no se agota al llegar a un determinado punto final, sino que es un proceso infinito. No es sólo que cada vez se vayan desconectando nuevas fuentes de error y filtrando así todas las posibles distorsiones del verdadero sentido, sino que constantemente aparecen nuevas fuentes de comprensión que hacen patentes relaciones de sentido insospechadas.²⁵

Esto presupone la investigación de lo referente a la obra, realizar una búsqueda incesante de significados atribuidos, intentando reducir esta amplia gama de enfoques particulares y evitando caer en la premisa de que “todas las interpretaciones son posibles y válidas”, así como en la arbitrariedad que tal enfoque conllevaría. Asimismo, la interpretación debe estar basada también en una reconstrucción del horizonte histórico-cultural del artista, así como de su biografía, de su mundo personal, de su forma de entender al mundo y a la sociedad en la que se gestan, tanto obra, como creador. Hay que destacar que no se debe descuidar el análisis de la obra en sí misma, todo ello orientado a la comprensión. Así, el resultado es una interpretación basada, en primera instancia, en una doble investigación, ya que aunque innegablemente interrelacionados artista y obra, esta última adquiere cierta autonomía una vez que se muestra al mundo. Puede entonces decirse que hay un punto en que la obra se separa del artista y se vuelve patrimonio de toda la humanidad. Es así, que la interpretación de la obra en sí misma, en su condición formal adquiere otra significación desde esta perspectiva:

Las formas del arte no son formas vacías. Realizan una tarea definida en la construcción y organización de la experiencia humana. Vivir en el reino de las formas no significa una evasión de los asuntos de la vida sino que representa, por el contrario, la realización de una de las energías más altas de la vida misma. No podemos hablar del arte como algo extrahumano o sobrehumano sin perder de vista que uno de sus rasgos fundamentales, a saber, su poder constructivo en la estructuración de nuestro universo humano.²⁶

²⁵ Hans-Georg Gadamer, *Op. Cit.*, pp. 368-369

²⁶ Ernst Cassirer, *Op. Cit.*, p. 247

Precisamente la hermenéutica busca no negar esta vasta gama de posibilidades, abriendo el significado desde diferentes horizontes de conocimiento para, en última instancia, fusionarlos en una sola interpretación que venga del artista, de la obra, de la sociedad en la que se gestan y que, finalmente, el investigador acabará sistematizando en una sola interpretación. Esto es lo que Gadamer instauró como parte de su hermenéutica filosófica y a lo que él denominó como “fusión de horizontes”.

Es menester tomar en cuenta la manera en la cual, en la variabilidad social, determinada tanto espacial como temporalmente, hay un cambio en la significación de la obra, independientemente de que sea el mismo tema, pues el tratamiento de éste suele variar, dependiendo del sentido que se le otorgue, tanto al tema como al arte en general. De ahí la importancia de la reconstrucción hermenéutica de la visión del mundo del artista y de la sociedad en la que se creó, estuvo inmerso y se desarrolló. No importa que el artista estuviera en contra de lo que en ella se gestaba, puesto que de cualquier modo la tomó como punto de partida. Tal como sostiene Gadamer: “toda representación es por su posibilidad representación para alguien. La referencia a esta posibilidad es lo peculiar del carácter lúdico del arte [...] es «representación para...». Esta remisión propia de toda representación obtiene aquí su cumplimiento y se vuelve constitutiva para el ser del arte”.²⁷

El espectador debe ser entendido, genéricamente, como el conjunto de la sociedad que contempla la obra, en su primer develamiento: la comunidad a partir de la cual la obra adquiere su primer sentido. Es así que a partir del intérprete puede hablarse de un cambio de sentido, no puede hablarse de este último sin tomar en cuenta al sujeto. El significado de la obra estará en función del sentido y éste del sujeto, a su vez el sujeto estará determinado por su propio horizonte y la comunidad con la que comparte toda una serie de códigos culturales. Esto no es una paradoja insostenible es una relación dialéctica constructora de sentido, es la relación entre obra, mundo y vida. Se trata de una premisa básica para entender al arte como una reconfiguración hermenéutica del mundo.

Debemos comprender al sujeto, no como un espectador pasivo, sino como intérprete y, por lo tanto, activo; la obra no como un objeto ordinario, sino como la

²⁷ Hans-Georg Gadamer, *Op. Cit.*, p. 152

entendía Heidegger, como aquello que es capaz de sacarte de la rutina cotidiana, aun cuando presuponga la representación de objetos existentes en la misma, ya que tiene un halo de creatividad que subsume a lo representado para dar paso siempre a algo más. Como afirma Heidegger: “en la obra no se trata de la reproducción de los entes singulares existentes, sino al contrario, de la reproducción de la esencia general de las cosas”.²⁸ Esto marca, insoslayablemente, la relación del intérprete con la obra como absolutamente dinámica.

1.2. La imaginación simbólica como condición ontológica

«Lo finito en lo infinito: esto es, sin duda, la mejor manera de caracterizar esta esencia singular que es el símbolo en arte.»

[P. Godet]

“En lugar de definir al hombre como un *animal racional* lo definiremos como un *animal simbólico*.”²⁹ Esta sola premisa marca una apertura en la definición del ser humano, la racionalidad es una característica determinante de éste, pero no es la única; no sólo somos seres racionales, hay que tomar en cuenta manifestaciones expresamente humanas, que no necesariamente entran en la estricta racionalidad, como el arte y la religión, por ejemplo. El actuar del ser humano no siempre es causado por motivos estrictamente racionales. En este mismo sentido, Gadamer planteará que “la idea de una razón absoluta es una ilusión. La razón sólo es en cuanto que es real e histórica.”³⁰

Al ser humano lo simbólico le es innato. Ésta es una de las características fundamentales del *homo sapiens*, “desde sus más lejanas apariciones, el hombre, claramente diferente del resto de los vivientes, ya está dotado de un cerebro que hace de él un *Homo symbolicus*.”³¹ Partiendo de la misma premisa, Cassirer instauró como concepto trascendental la *imaginación simbólica*, planteándolo como condición ontológica del existir

²⁸ Martin Heidegger, *Op. Cit.*, p. 57

²⁹ Ernst Cassirer, *Op. Cit.*, p. 49

³⁰ Hans-Georg Gadamer, *Mito y razón*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 20

³¹ Gilbert Durand, *Lo imaginario*, Barcelona, Ediciones de bronce, 2000, p. 68

humano: “El animal posee una imaginación y una inteligencia prácticas, mientras que sólo el hombre ha desarrollado una nueva fórmula: *una inteligencia y una imaginación simbólicas*.”³² Así, este autor, aclara que las señales son empleadas por varios seres vivos como parte del mundo físico, pero los símbolos son empleados únicamente por el ser humano como parte de su mundo cargado de sentido.

Así, el lenguaje es una manifestación de la condición simbólica del hombre. Lo que lo vuelve simbólico es, en parte, saber que cada cosa tiene nombre; pero aún más importante, la capacidad de abstraer conceptos y las relaciones que tienen entre ellos y con el mundo: el lenguaje es sólo un medio para el pensamiento simbólico. Los casos de Laura Bridgman y Hellen Keller, niñas ciegas y sordomudas, sirven de ejemplo para mostrar que hay otros medios por los que puede manifestarse, como el alfabeto manual. Para comprender la complejidad de este proceso aparentemente tan sencillo y cotidiano, el libro autobiográfico de Hellen Keller resulta esclarecedor, en él narra su arribo a las ideas abstractas de la siguiente forma: “Mi maestra puso su mano sobre mi frente y dibujó la palabra «piensa». La comprensión de que aquella palabra era el nombre del proceso que ocurría en mi cabeza fue como un relámpago y constituyó la primera percepción consciente de una idea abstracta.”³³

Para llegar a este punto, hace falta la predisposición al aprendizaje de símbolos que sólo se da por medio de la capacidad de abstracción.³⁴ La imaginación simbólica es una cualidad exclusivamente humana y debe ser entendida como un proceso psíquico antes que lingüístico, ya que ésta no sólo se manifiesta por medio del lenguaje, también lo hace a través de movimientos, gestos, espacios e imágenes cargadas de sentido, ya que “todo pensamiento humano es *re-presentación*, es decir que pasa por articulaciones simbólicas [...] lo imaginario es así, de manera certera, ese conector obligado por el cual se constituye toda representación humana.”³⁵ Esta premisa posibilita la explicación no sólo del arte, sino

³² Ernst Cassirer, *Op. Cit.*, p. 59

³³ Helen Keller, *La historia de mi vida*, México, Alfa Futuro, 2009, p. 44

³⁴ Para George Wilhelm Friedrich Hegel la cultura es un proceso de extrañamiento o de “salir del” ser natural o biológico pues forma parte de ese “ser natural” estar centrado. Significa la posibilidad de salir de nuestra visión limitada de las cosas y tomar el punto de vista del otro. Este proceso hace posible tomar conocimiento de uno mismo, así como del otro, que es siempre un modo teórico de pensar.

³⁵ Gilbert Durand, *Lo imaginario... Op. Cit.*, p. 60

de toda acción o manifestación humana como *acción* cargada de sentido: “Llegamos a la imaginación simbólica propiamente dicha cuando el significado *es imposible de presentar* y el signo sólo puede referirse a un *sentido* y no a una cosa sensible.”³⁶

Así, el comportamiento humano deberá ser entendido en términos de acción, Max Weber, el padre de la sociología comprensiva, será uno de los primeros en usar el concepto de *acción social*, al plantear que “por acción debe entenderse una conducta humana (bien consista en un hacer externo o interno, ya en omitir o permitir) siempre que el sujeto o los sujetos de la acción enlacen a ella un sentido subjetivo. La acción social, por tanto, es una acción en donde el sentido mentado por un sujeto o sujetos está referido a la conducta de *otros* orientándose por ésta en su desarrollo.”³⁷

Esto es, una acción de carácter intersubjetivo, que si bien viene del sujeto, es determinada por su contacto con los otros, la *acción social* weberiana se acerca al problema aquí planteado, esto es, la insoslayable mediación que surge entre el ser humano y el mundo, a través de la cultura. Al tomar en cuenta la acción orientada a los otros, Weber dice que la acción social “no lo es, por ejemplo, la conducta religiosa cuando no es más que contemplación, oración solitaria, etc.”³⁸ Sin embargo, aun cuando Weber no considera que la contemplación en solitario sea una acción social, si podría ser entendida en como acción simbólica: “El psiquismo humano no trabaja sólo en el pleno día de la percepción inmediata y de la racionalidad del encadenamiento de las ideas, sino también, en la penumbra o la noche del inconsciente que revelan, aquí y allá, las imágenes irracionales del sueño, de la neurosis y de la creación poética.”³⁹

Clifford Geertz, desde la antropología simbólica, retoma la categoría de acción y, aunque también la utiliza en la comprensión de lo social, se refiere a ella como *acción simbólica*. Plantea que para llegar a comprenderla es necesario partir de la cultura, que es un producto humano, susceptible de ser interpretado, entonces, las manifestaciones culturales son actos de comunicación: “la cultura no existe en la cabeza de alguien: aunque no es física, no es una entidad oculta [...] una vez que la cultura es vista como *acción*

³⁶ Gilbert Durand, *La imaginación... Op. Cit.*, pp. 12-13

³⁷ Max Weber, *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 5 (las cursivas son mías)

³⁸ *Ibid.*, p. 18

³⁹ Gilbert Durand, *Lo imaginario... Op. Cit.*, p. 54

simbólica pierde sentido la cuestión de saber si la cultura es conducta estructurada, o una estructura de la mente, o hasta las dos cosas juntas mezcladas [...] aquello por lo que hay que preguntar es por su sentido y su valor.”⁴⁰ Esta idea, implica plantear la acción humana inserta necesariamente en un universo de referencia simbólica culturalmente construido, entonces, el concepto de *acción simbólica* resulta más apropiado para entender la contemplación artística:

Los productos culturales (conversaciones, cartas, etc.) son modos de representar y tratar con el mundo. Son interpretaciones del mundo, y las interpretaciones son en sí mismas herramientas para operar dentro del mundo. [...] No hay una dimensión experiencial donde no haya mediación con el mundo. Aún en situaciones de contacto pleno con la naturaleza nuestra cultura viaja con nosotros, la forma de pararnos, de observar, etc.⁴¹

Hasta aquí, el ser humano es entendido como un ser simbólico y la contemplación del arte como acción simbólica. Del otro lado, está el artista, el fenómeno de la creación y la obra como tal. El artista marca el origen de la obra y la obra la del artista, que a partir de la creación puede ser considerado como tal: “Lo que tiene de obra la obra consiste en su ser-creada por el artista [...] para tocar el origen de la obra de arte, hay que entrar en la actividad del artista. El intento de determinar el ser-obra de la obra, puramente por esta misma, se muestra como irrealizable.”⁴²

Para abordar la creación habría que entrar en un tema complejo pero necesario: la imaginación. Bastaría partir de que no hay una lógica que la determine, o al menos no una que se supedita a lo que en Occidente se denomina como racional, “lo imaginario en sus manifestaciones más típicas (sueño, ensueño, rito, mito, relato de imaginación, etc.) es alógico con respecto a la lógica occidental, desde Aristóteles, por no decir desde Sócrates.”⁴³ Aun cuando no posea los parámetros metódicos a los que se hace referencia, cuando se habla de ciencia, ello no debería de implicar su omisión. Al contrario:

⁴⁰ Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 2000, pp. 24-25 (las cursivas son mías)

⁴¹ Alessandro Duranti. *Antropología lingüística*, Madrid, Cambridge University Press, 2000, p. 70

⁴² Martín Heidegger, *Op. Cit.*, p. 80

⁴³ Gilbert Durand, *Lo imaginario... Op. Cit.*, p. 106

Una de las conquistas preliminares en el estudio del cerebro humano es la de comprender que una de sus superioridades sobre la computadora es la de poder trabajar con lo insuficiente y lo impreciso; hace falta, de ahora en más, aceptar una cierta ambigüedad y una ambigüedad cierta (en la relación sujeto/objeto, orden/desorden, auto/hetero-organización). Hay que reconocer fenómenos inexplicables, como la libertad o la creatividad, inexplicables fuera del cuadro complejo que permite su aparición.⁴⁴

Es importante esclarecer desde el principio que la imaginación no es equivalente a fantasía, o necesariamente hace referencia a lo inexistente. Es tan necesaria y básica que se manifiesta en nuestras vidas de forma cotidiana, aun cuando ni siquiera nos damos cuenta de ello, un claro ejemplo es el recordar, desde la *Antropología filosófica* de Cassirer, puede plantearse que sin imaginación recordar sería imposible:

El recuerdo en el hombre no se puede describir como un simple retorno de un suceso anterior, como una imagen pálida o copia de impresiones habidas; no es tanto una repetición cuanto una resurrección del pasado e implica un proceso creador y constructivo [...] La *memoria simbólica* es aquel proceso en el cual el hombre no sólo repite su experiencia pasada sino que la reconstruye; la imaginación se convierte en un elemento necesario del genuino recordar.⁴⁵

El recordar se entiende como un proceso constructivo que se da por medio de la imaginación, pero con una referencia en la realidad: las experiencias vividas. Paul Ricoeur explicará que la referencia debe entenderse como la mediación del lenguaje con el mundo, asimismo puede ser también la mediación del arte con el mundo gracias a la «referencia creadora» que se entiende como el “término con el que se designa su capacidad de «recrear» la realidad”⁴⁶. De acuerdo con el autor, la obra poética, al igual que la descriptiva tiene una referencia: designa un mundo. Es importante destacar que las obras de arte pictóricas, de carácter figurativo, no sólo están en la búsqueda de describir o copiar lo que ya está en el mundo, sino que, en primera instancia y en el sentido más simple, representan, esto es, vuelven a presentar y esto puede ser de una forma distinta. Sin embargo, van más allá, no sólo son una tenue y pálida copia de la realidad transfigurada, sino umbral que permite el paso a un nuevo mundo, que aunque vinculado con la

⁴⁴ Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa Editorial, 2005, p. 61

⁴⁵ Ernst Cassirer, *Op. Cit.*, p. 84-85

⁴⁶ Paul Ricoeur, *Historia... Op. Cit.*, p. 54

realidad, no es el fin último de su existir referirla, sino buscar un camino alternativo a ésta: iluminar algún aspecto desconocido, desde una perspectiva nueva y esclarecedora.

Se trata de “la inmanente duplicidad de la imagen, que es, en uno, ella misma y el signo de alguna otra cosa [...] el paso de una valencia a otra viene a través de una imagen.”⁴⁷ Maurizio Ferraris, completando lo dicho por Aristóteles, plantea que no sólo un teorema puede ser, sino que es íntimamente un mnemoneuma, es decir, que no sólo es una representación realista de una cosa, sino una llamada a otra, otra que puede no tener ninguna afinidad morfológica con aquello a lo que envía.

Los artistas vuelcan su creatividad sobre la obra, no sólo es la reproducción del objeto, el arte se vuelve una manifestación de lo impreciso, pero de lo humanamente necesario, se torna en manifestación de pasiones, sentimientos, inquietudes, certezas, miedos, de una visión del arte y de una cosmovisión del mundo, difícilmente presentable con la misma intensidad por otro medio.⁴⁸ Se establecen, entonces, varias relaciones que vale la pena mencionar, por un lado, entre la obra y el artista: “El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno es sin el otro [...] ninguno de los dos es por sí solo el sostén del otro, pues el artista y la obra son cada uno en sí y en su recíproca relación, por virtud de un tercero, que es el primordial, a saber, el arte, al cual el artista y la obra deben su nombre.”⁴⁹

Se establece así una relación dialéctica constructora de sentido, la obra de arte no es una cosa aislada, es gracias a su carácter fenoménico que logra ser, es decir, al ser llevada a la concreción a partir de algún soporte material por el artista y es justamente esta condición la que lleva a horizontes de sentido, una de las paradojas en el arte: lo indefinido como expresión de lo definido. Todo creador pertenece a una sociedad que lo

⁴⁷ Maurizio Ferraris, *La imaginación*, Madrid, Visor, 1999, p. 30

⁴⁸ Piénsese en el cuadro de *El Grito* de Edvard Munch, la clara manifestación de una vida plagada de incertidumbres. Una ondulación en el trazo no sólo muestra una forma específica de representar, sino toda una cosmovisión del mundo volcada en una imagen. Munch en 1892 escribió en su diario: “Paseaba por un sendero con dos amigos –el sol se puso– de repente el cielo se tiñó de rojo sangre, me detuve y me apoyé en una valla muerta de cansancio –sangre y lenguas de fuego acechaban sobre el azul oscuro del fiordo y de la ciudad– mis amigos continuaron y yo me quedé quieto, temblando de ansiedad, sentí un grito infinito que atravesaba la naturaleza.”

⁴⁹ Martin Heidegger. *Op. Cit.*, p. 35

determina, por medio de su aprendizaje social ésta influye en su forma de entender al mundo.

Artista y sociedad entran en una interacción que encuentra la manera de manifestarse mediante la materialización de los diferentes estilos. Aunque siempre el artista y su obra se encuentran interrelacionados, su interacción y la jerarquía mucho depende de la época y el lugar en que surgen, debe comprenderse que la representación de ciertos temas en el arte está en función de la concepción que se tiene del mundo, del arte, así como del tema del que se trate. Los cánones establecidos en los diferentes periodos históricos han sido determinantes, tanto para la realización, como para la interpretación, de las obras específicas, de ahí su importancia. Serán entendidos como parte del concepto de estilo: “En ellos vive y palpita el espíritu de la época; y se convierten en símbolos de la misma, es precisamente porque los estilos la expresan, porque recogen, concentran y corporizan en sí esa ‘sensibilidad vital’ [...] esa ‘sensación radical ante la vida indiferenciada’, esa visión y representación del mundo que viene a ser el secreto motor interior de las edades históricas.”⁵⁰ No deben comprenderse a los estilos en el arte como entidades individuales e inarticulables, al contrario. La propuesta es comprenderlos insertos en la cultura y la historia, no de forma lineal, sino como un entramado, que implica cierta influencia de unos en otros, y no como consecuencias del tipo causa-efecto.

Por otro lado, al ser la imaginación entendida como condición ontológica del existir humano, será también un necesario estado previo a la creación de la obra. Por eso antes es preciso comprender al psiquismo humano como un complejo estructurado y dinámico en constante transformación en el que la imaginación está latente en todo momento. En función de ello María Lapoujade plantea que:

La vida psíquica es una totalidad estructurada (Gestalt), dinámica, fluyente, sin cortes (James-Bergson), con carácter intencional (Husserl), cuyos procesos estructurales constituyentes son interdependientes e interactuantes. Todo tiene un sentido en el psiquismo, en su trama no ocurren hechos causales, azarosos, sin sentido (Freud). Su motivación no es necesaria ni exclusivamente consciente, sino más bien procede fundamentalmente de lo inconsciente que hunde sus raíces en la naturaleza profunda del instinto (Nietzsche, Freud, Marcuse, Lacan). Finalmente la historicidad le es inherente.⁵¹

⁵⁰ Juan de la Encina, *El estilo*, México, UNAM, 1977, p. 32

⁵¹ María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, México, Siglo XXI, 1988, pp. 15-16

Si se parte de esta definición del psiquismo, la imaginación está presente en todo momento, es parte inherente del pensamiento, porque las denominadas facultades (intelectuales, afectivas, volitivas, etcétera) actúan simultáneamente y están en continua transformación, no son formas acabadas, sino dinámicas. Aun cuando, no se niega la premisa de que haya predominio de una sobre otra en un momento determinado, ello no implica que las otras sean excluidas en dicho momento. Es así que, por ejemplo, la capacidad intelectual no podría separarse de la imaginativa. Incluso en la ciencia existe la invención, de ahí que María Lapoujade defina la imaginación de la siguiente forma:

La imaginación es una función psíquica compleja, dinámica, estructural; cuyo trabajo consiste en producir —en sentido amplio— imágenes, puede realizarse provocado por motivaciones de diverso orden: perceptual, mnémico, racional, instintivo, pulsional, afectivo, etc.; consciente o inconsciente; subjetivo u objetivo (entendido aquí como motivaciones de orden externo al sujeto, sean naturales o sociales). La actividad imaginaria puede ser voluntaria o involuntaria, casual o metódica, normal o patológica, individual o social. La historicidad le es inherente, en cuanto es una estructura procesal perteneciente a un individuo. La imaginación puede operar volcada hacia o subordinada a procesos eminentemente creativos, pulsionales, intelectuales, etc.; o en ocasiones es ella la dominante y, por ende, guía los otros procesos psíquicos que en estos momentos se convierten en sus subalternos.⁵²

Al hacer referencia a las motivaciones, toca un asunto de suma importancia, ya que si bien la imaginación está presente en toda experiencia humana, la percepción de la exterioridad es fundamental en la aprehensión de la realidad para la posterior realización de la obra de arte pictórica, en tanto, interpretación de exterioridad partiendo de una interioridad. La percepción implica ya interpretación y, en consecuencia, una significación latente de lo percibido: “El acto de percibir concentra todo el psiquismo, en cuanto implica además recordar, imaginar, pensar, sentir, querer, desear, temer..., actividades que arrastran en su peculiaridad la totalidad psíquica: presente y pasada, consciente o inconsciente, pero también posible.”⁵³

Julio Amador, siguiendo a Merleau Ponty y a la Escuela de la Gestalt, hablará de la *percepción inteligente* como una actividad perceptual-conceptual, ya que al percibir se actúa

⁵² *Ibid.*, p. 21

⁵³ *Ibid.*, p. 18

sobre lo percibido interpretándolo significativamente, otorgándole un sentido. Así, la percepción en sí misma implica expresión y está siempre cargada de sentido: “la percepción espacio-temporal conlleva, de manera inmediata y necesaria, la elaboración de juicios de valor, es decir, construcciones simbólicas.”⁵⁴ En este mismo sentido Kant afirmará que:

Sin sensibilidad ningún objeto nos sería dado y, sin entendimiento, ninguno sería pensado. Los pensamientos sin contenidos son vacíos; las intuiciones sin conceptos son ciegas. Por ello es tan necesario hacer sensibles los conceptos (es decir, añadirles el objeto en la intuición) como hacer inteligibles las intuiciones (es decir, someterlas a conceptos). Las dos facultades o capacidades no pueden intercambiar sus funciones. Ni el entendimiento puede intuir nada, ni los sentidos pueden pensar nada. El conocimiento únicamente puede surgir de la unión de ambos.⁵⁵

Sólo a partir del sujeto es que puede darse el conocimiento. A razón de ello Gadamer restituyó el concepto de prejuicio, quitándole toda carga negativa o positiva y entendiéndolo sólo como los juicios previos inherentes a toda percepción humana: “No es la historia la que nos pertenece, sino que somos nosotros los que pertenecemos a ella. [...] La lente de la subjetividad es un espejo deformante. La autorreflexión del individuo no es más que una chispa en la corriente cerrada de la vida histórica. *Por eso los prejuicios de un individuo son, mucho más que sus juicios, la realidad histórica de su ser.*”⁵⁶

Ello implica que antes de que tratemos de comprender ya estamos cargados de una serie de prejuicios de los que no podemos deslindarnos. De acuerdo con Gadamer, somos parte y resultado de nuestra tradición y de los procesos histórico-culturales en los que nos desenvolvemos. Es así que, en diversos sentidos, estamos predeterminados por la historia y, al tiempo, son nuestros prejuicios los que nos ayudan a comprendernos a nosotros mismos y nuestro entorno, ya que sin ellos sería imposible asignar un valor a las cosas.

El prejuicio, queramos o no, es parte de la comprensión que tenemos del mundo y, por tanto, posibilita la posterior configuración de cualquier tipo de manifestación humana,

⁵⁴ Julio Amador Bech, “Conceptos básicos para una teoría de la comunicación. Una aproximación desde la antropología simbólica” en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, No. 203, mayo-agosto, México, FCPyS/UNAM, 2008, p. 14-15

⁵⁵ Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, México, Taurus, 2009, p. 93

⁵⁶ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y... Op. Cit.*, p. 344

arte incluido.⁵⁷ De hecho, podría platearse la imposibilidad del conocimiento sin la imaginación, idea expuesta por Kant en *La crítica de la razón pura*:

La síntesis es un mero efecto de la imaginación, una función anímica ciega, pero indispensable, sin la cual no tendríamos conocimiento alguno y de la cual, sin embargo, raras veces somos conscientes. Reducir la síntesis a *conceptos* es una función que corresponde al entendimiento. Sólo a través de semejante función nos proporciona éste el conocimiento en sentido amplio.⁵⁸

A este respecto María Noel Lapoujade, en *Filosofía de la imaginación*, afirmará que, desde una perspectiva kantiana, *no hay conocimiento sin imaginación*, ya que es precisamente, a partir de la síntesis, que éste es posible; sólo a partir de este proceso el ser humano tiene acceso a él. Aunque Kant no excluye la razón en lo absoluto, define sus límites y le otorga un papel de mediación a la imaginación, en tanto, parte fundamental del proceso de síntesis. En este mismo sentido es que Wright Mills habla de la construcción del conocimiento, como una actividad basada en gran parte en la imaginación, pues “muchas veces la imaginación es incitada con éxito reuniendo cosas hasta entonces aisladas y descubriendo entre ellas relaciones inesperadas.”⁵⁹

Y si es verdad que la imaginación juega este papel central en la construcción del conocimiento y es indispensable e inherente a toda existencia, ¿por qué no habríamos de pensar que la obra de arte, que es necesario producto de ella, también es capaz de abrir no sólo horizontes históricos, sino de conocimiento? Lo que implica ver a la obra no sólo como una manifestación de su época, sino como portadora de conocimiento trascendental; mismo que es necesario ir develando por medio de la interpretación, a su vez, ésta implica ineludiblemente un proceso imaginativo:

La imagen comunicada está construida en torno a un *núcleo esencial* que es de carácter simbólico: implica procesos mentales que convierten la *cognición* en *expresión* por medio de figuras simbólicas que sustituyen, explican y comunican lo real percibido y pensado. En este sentido, tomaremos a la figura de la imagen-símbolo como la *unidad esencial* a partir de la cual se componen *todas las formas de expresión articuladas del pensamiento humano y, en*

⁵⁷ Esto es a lo que Ricoeur denominará como mimesis I, el primer momento mimético de la propuesta teórica de la *Triple mimesis* que será expuesta en el tercer apartado de este artículo.

⁵⁸ Immanuel Kant, *Op. Cit.*, p. 112

⁵⁹ Wright Mills, *La imaginación sociológica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 211

*consecuencia, de la creación práctica [...] la imagen símbolo es la primera unidad inteligible de expresión del pensamiento humano.*⁶⁰

Es así que, en tanto, seres humanos, nos es imposible deslindarnos de imaginación, prejuicios, interpretación, comunicación, temporalidad y comprensión. Todas éstas son condiciones ontológicas que, al tiempo, nos permiten situarnos y movernos en el mundo, relacionándonos con él, sólo por mediación de los sistemas simbólicos. Jacques Lacan incluso planteará que “si debemos definir en qué momento el hombre deviene humano, digamos que es cuando, así sea mínimamente, entra en la relación simbólica.”⁶¹

Sólo es posible simbolizar por medio de la imaginación. Es en este sentido que la imaginación simbólica es fundamental para el ser humano. Así, dirá Cassirer: “un símbolo no sólo remite a algo, sino que lo representa, esto es, en cuanto que está en su lugar, lo sustituye. Pero substituir significa hacer presente algo que está ausente.”⁶² Este sólo proceso ya implica exteriorizar pues toda representación, dirá Gadamer, es representación para alguien y ello involucra, necesariamente, a la comunicación:

Percepción y retención son lo mismo, acontecen en un único instante que se divide en dos, dando lugar de una parte a la sensibilidad y otra al intelecto [...] entre percepción, imagen, logos y concepto no hay alternativa o contraposición, sino continuidad y, al mismo tiempo, diferencia absoluta, ya que precisamente la imagen es requerida, al mismo tiempo, para retener, mediar e instituir.⁶³

De ahí la importancia de entender este concepto como fundamental. Cualquier estudio que involucre a la comunicación o al arte tendría que comprender al pensamiento simbólico primero como parte fundamental de ambos, si lo que se busca es la comprensión: “Ciencia sin poética, inteligencia pura sin captación simbólica de los fines humanos, conocimiento objetivo sin expresión del sujeto humano, objeto sin felicidad de apropiación, no es más que alienación del hombre”.⁶⁴ Durand definió esto como parte del *trayecto antropológico*: “es la afirmación, para que un símbolo pueda emerger, que debe

⁶⁰ Julio Amador Bech, *Op. Cit.*, p. 18

⁶¹ Jacques Lacan, *El seminario*, volumen I, Barcelona, Paidós, 1981, p. 235

⁶² Hans-Georg Gadamer, *Verdad y... Op. Cit.*, p. 205

⁶³ Maurizio Ferraris, *La imaginación... Op. Cit.*, p. 32

⁶⁴ Gastón Bachelard citado por Gilbert Durand, *La imaginación... Op. Cit.*, p. 85

participar indisolublemente —en una especie de ‘vaivén continuo— en las raíces innatas en la representación del *sapiens* y, en el otro ‘extremo’, en las intimaciones variadas del medio cósmico social.”⁶⁵

Éste es una proyección de lo individual a lo social de los tres niveles del funcionamiento psíquico, expuestos otrora por Sigmund Freud: 1) el *ello*, que corresponde a la parte inconsciente, 2) el *yo* y 3) el *superyó*, que corresponden a la parte consciente. El recorrido inicia en lo que él ha denominado como inconsciente específico, que puede entenderse como el equivalente del *ello* freudiano y al *inconsciente colectivo* jungiano, pero que está ligado a la estructura psicofisiológica del ser humano, y que tiene que ver con su capacidad innata de simbolizar. Ésta parte puede ser entendida como la *estructura* en la que el *yo* proporcionará una *configuración* específica por medio de imágenes simbólicas determinadas socioculturalmente y que forman parte del paso de lo inconsciente a lo consciente. Finalmente el *superyó* será interpretado como *organización*, ya que tenderá a organizar, e incluso a racionalizar, al *yo* sociocultural en códigos, planes, programas, ideologías, pedagogías, etcétera. Así, puede decirse que “la ley del ‘trayecto antropológico’, tipo de ley sistémica, muestra de manera clara la complementariedad en la formación del imaginario, desde el estatus de las aptitudes innatas del *sapiens*, la repartición de los arquetipos *verbales* en grandes estructuras ‘dominantes’ y sus complementos pedagógicos exigidos por la neotenia humana.”⁶⁶ Este trayecto antropológico resulta de vital importancia para la comprensión de los fenómenos humanos, ya que desde su inicio hasta su fin, nos muestra que no debe ignorarse la capacidad de simbolizar del ser humano, ya que aunque su configuración y organización se da socioculturalmente, es innata. Asumir esta premisa implica entender a la imaginación simbólica como parte de la cultura y, al tiempo, como una condición ontológica del propio existir humano.

⁶⁵ Gilbert Durand, *Lo imaginario... Op. Cit.*, p. 109

⁶⁶ *Ídem.*

1.3. Triple mimesis: un acercamiento hermenéutico al arte

«Seguimos, pues, el paso de un tiempo prefigurado a otro refigurado por la mediación de uno configurado.»

[Paul Ricoeur]

Mimesis es un término que viene del griego μίμησις, en latín se tradujo como *imitatio*, y generalmente es entendido como imitación o representación. Aun cuando el término ha sido una constante, el concepto ha variado considerablemente en el tiempo, de ahí que Wladyslaw Tatarkiewicz haya escrito la historia de esta idea, mostrando que posiblemente en su origen estaba asociada con el ritual dionisiaco (música, baile y canto) en donde “la imitación no significaba la imitación externa, sino expresar la interior. No era aplicable a las artes visuales.”⁶⁷

Después, en el siglo V, para Sócrates el término significó copiar la apariencia de las cosas, este hecho invirtió el concepto de mimesis de lo interior a lo exterior. Surgió de la reflexión de Sócrates respecto a la pintura y la escultura y su diferencia con respecto a las otras artes. Llegó a la conclusión de que “su diferencia estriba en que se dedican a construir el parecido de las cosas; imitan lo que vemos [...] Concibió un nuevo concepto de imitación; [...] formuló la teoría de la imitación, la contienda en que la imitación es la función básica de artes como la pintura y la escultura”⁶⁸

Partiendo de estas dos primeras acepciones de mimesis, Aristóteles formuló una nueva, generando, así, un solo concepto que contenía ambas perspectivas, siendo, simultáneamente representación de lo interior y lo exterior: “Aristóteles sostuvo la tesis de que el arte imita la realidad, pero la imitación no significa, según él, una copia fidedigna, sino un libre enfoque de la realidad; el artista puede presentar la realidad de un modo personal. La ‘imitación’ aristotélica fue, de hecho, la fusión de dos conceptos: el ritualista y el socrático.”⁶⁹

Este será el concepto de mimesis que retomará Paul Ricoeur para elaborar la triple mimesis y explicar el tiempo en la narración, así como la narración en el tiempo. Aunque

⁶⁷ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Alianza editorial, 2004, p. 301

⁶⁸ *Ibid.*, p. 302

⁶⁹ *Ibid.*, p. 303

justo como se entiende la mimesis aristotélica, esto es, con la posibilidad de poder aplicarse a las artes visuales, la triple mimesis derivada de ella también posee esta ventaja. La esencia de la triple mimesis es mostrar el proceso de la obra: 1) iniciando con su origen, esto es, la preconfiguración o el conocimiento obtenido de la comprensión práctica; 2) la obra en sí misma, esto es, una vez configurada y; 3) finalmente cuando es reconfigurada (interpretada) por el espectador; lo que será entendido como mimesis I, mimesis II y mimesis III, respectivamente. Mimesis II será la mediación entre las otras, por tanto, el énfasis puesto en ésta no es del tipo semiótico, esto es, aislándola con su significado o sólo colocándola entre las otras dos, sino del tipo hermenéutico que “se preocupa por reconstruir toda la gama de operaciones por las que la experiencia práctica intercambia obras, autores y [espectadores]”.⁷⁰

No se trata tanto de entender el significado de la obra *per se*, sino de comprenderla dentro de este proceso, evidentemente tiene un significado, eso no está en duda, pero el transcurso por el que el significado llega al espectador es un recorrido que Ricoeur ha construido a partir de los modos miméticos o, lo que es lo mismo, la triple mimesis: “El proceso concreto por el que la configuración [esto es, la composición] media entre la prefiguración del campo práctico y su refiguración por la recepción de la obra. [El espectador] es el operador por excelencia que asume por su hacer –acción de [contemplar la obra]– la unidad del recorrido de *mimesis* I a *mimesis* III por medio de *mimesis* II.”⁷¹

Aun cuando, el problema planteado por Ricoeur es acerca del tiempo en la narración, cabe mencionar que la obra de arte pictórica también posee un tiempo implícito que habrá de analizarse en términos de la triple mimesis, esto es: “*el paso de un tiempo prefigurado a otro refigurado por la mediación de uno configurado.*”⁷² Por ejemplo, hablando de mimesis I, Ricoeur dirá que toda narración presupone, por parte del narrador y de su auditorio, familiaridad con los términos como agente, fin, medio, circunstancia, ayuda, hostilidad, cooperación, conflicto, éxito, fracaso, etcétera.

⁷⁰ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México, Siglo XXI editores, 2009, p. 114

⁷¹ *Ídem.*

⁷² *Ibid.*, p. 115

La acción, con toda la red de conceptos que involucra, es el eje central de esta premisa; sin embargo, no en toda imagen se representa esta acción, por tanto, la proyección de esta categoría estará en función de la dimensión formal, esto es, la precomprensión que implican ciertos colores, formas, dimensiones, materiales, técnicas, etcétera. Puede decirse, entonces, que “sobre esta precomprensión, común al [artista] y a su [intérprete], se levanta la construcción de la [composición] y, con ella, la mimética [de la imagen] y [pictórica].”⁷³ Mímesis I será proyectada a la dimensión formal de la obra de arte. Para entender esta precomprensión Ricoeur maneja tres rasgos distintivos o anclajes: 1) el estructural (su semántica), 2) el simbólico (su realidad simbólica) y 3) el temporal.

El primer anclaje, corresponde a la red conceptual y distingue estructuralmente el campo de la acción; será entendido en términos de los elementos visuales básicos de la obra; Julio Amador Bech los divide en: forma, color, tono o luminosidad, cualidades matéricas y composición⁷⁴. Asimismo, plantea que estos se encuentran en todas las imágenes, no son privativos de ninguna época y es precisamente esto lo que le proporciona a la dimensión formal su carácter estructurante.

Debe mencionarse que todos estos elementos los encontramos en nuestra cotidianidad, es justamente esto lo que nos hace identificarlos en una imagen y a lo que Ricoeur denomina como *comprensión práctica*, que después deviene en *comprensión narrativa*, pero que en este caso será denominada como *comprensión pictórica*. Así, si toda narración implica a la precomprensión de la acción para su configuración, toda imagen necesita la precomprensión de los elementos visuales básicos para configurarse. La relación entre la comprensión práctica y la pictórica sería entonces de presuposición y transformación.

El segundo anclaje se fundamenta en los recursos simbólicos del campo práctico, esto es, que la imagen está *mediatizada simbólicamente*, los elementos visuales básicos poseen un carácter simbólico. Cada elemento es entendido dentro de un marco cultural, es así que se reprueba o se aprueba lo que se mira, inclusive cuando no se comprenda, implica que, de alguna manera, sale de nuestro alcance. Todo en función de lo que ya está

⁷³ *Ibíd.*, p. 129

⁷⁴ Julio Amador Bech, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México, UNAM, 2008, p. 25

dado por medio de normas sociales explícitas e implícitas. Símbolo e interpretación devienen en conceptos relativos:

Toda estructura de significaciones en las cuales un sentido directo, primario, literal designa para lo excedente otro sentido, indirecto, secundario, figurado, que puede ser condensado sólo a través del primero [...] La interpretación es el trabajo metal que consiste en descifrar el sentido oculto en el sentido aparente, en desplegar los niveles de significación implícitos en la significación literal [...] hay interpretación ahí donde hay sentido múltiple y la interpretación es la que propicia que la pluralidad de sentidos se manifieste.⁷⁵

El tercer anclaje vinculado con la temporalidad es de vital importancia, el tiempo también es un elemento determinante en las obras de arte. La precomprensión de éste para su posterior configuración en la obra se torna imprescindible. Aun cuando existe la posibilidad de configurar el tiempo en una imagen, evidentemente es muy diferente a como se hace en la realidad, tiene que dejar de ser un acontecimiento, tal y como se entiende en la cotidianidad, para dar paso a un todo organizado en una composición, es decir, pasar de lo diacrónico a lo sincrónico.

Sin embargo, es importante destacar que para poder comprender esta transformación es indispensable tener una precomprensión del tiempo, porque ¿cómo podría entenderse en una obra la idea de la muerte si no es a partir de la idea de finitud implícita en toda existencia? El tiempo es representado de diferentes formas, esta extrapolación puede verse, por ejemplo, en las primeras representaciones de *Naturaleza muerta* en el barroco, y la necesaria oposición complementaria vida-muerte o movilidad-reposo.

Estos son los tres anclajes, o precomprensiones, a partir de los cuales Ricoeur inicia la comprensión de la obra y es lo que puede entenderse como la preconfiguración de la obra o mimesis I. Lo estructural, lo simbólico y lo temporal son condiciones ontológicas del existir humano y sin las cuales sería imposible la configuración de cualquier obra de arte, mimesis II refiere justamente esta configuración, fundamental en tanto mediación.

La triple mimesis debe ser comprendida como un encadenamiento de los tres momentos miméticos, en el que la configuración de la obra no es ni el inicio ni el fin

⁷⁵ Paul Ricoeur, *El conflicto de las interpretaciones*, Buenos Aires, Editorial Fondo de Cultura, 2008, p. 26

último, sino conexión de las otras dos mimesis: preconfiguración y reconfiguración. Este nivel mimético será proyectado a la composición de la obra pictórica, esto es, los elementos formales en su conjunto como un todo organizado cargado de sentido. La articulación de ciertos elementos se convierte en vehículo de significación en varios niveles, es así que las composiciones pueden entenderse también en un sentido simbólico. La diferencia entre lo que es considerado una figura o signo visual, motivo y tema será fundamental: “Los motivos son conjuntos de figuras que constituyen una unidad formal y significativa al agruparse [...] cuando agrupamos los motivos y lo situamos en un orden o arreglo determinado que obedece a una combinación específica tenemos una composición [...] que supone un conjunto de reglas [...] [y] es un medio a través del cual se representa un tema específico.”⁷⁶

Es importante destacar que figuras, motivos y temas no son inamovibles, es así que un motivo o figura puede ser un tema, dependiendo de los cánones establecidos. Por ejemplo, la *naturaleza muerta* fue considerada durante largo tiempo como un motivo menor dentro de temas fundamentalmente religiosos; sin embargo, en el momento que se consolidó como tema en sí mismo, tanto su significado como las figuras representadas empezaron a transformarse considerablemente, ampliando así, no sólo su espectro de representación, sino también de significación, para después proyectarse a otros periodos: “Al interior de la historia del arte, las figuras y los motivos aparecen dentro de ciertos ciclos de continuidad y discontinuidad. Están sujetos a procesos complejos, cuyas etapas más definidas pueden ser: 1) aparición, 2) difusión, 3) transformación, 4) desaparición y 5) resurgimiento en una nueva circunstancia.”⁷⁷

Para la configuración del tiempo en la obra, Ricoeur se vale de Aristóteles y de la *concordancia discordante* que emplea para explicar la tragedia griega ya que, de acuerdo con este filósofo, el cambio (*metabole*) que hay cuando se pasa de la dicha al infortunio es un elemento básico que necesariamente ocurre en el tiempo. Se hace concordante lo discordante a partir de la premisa de que *uno es causa del otro*. “El cambio exige tiempo.

⁷⁶ Julio Amador Bech, *Op. Cit.*, p. 56-57

⁷⁷ *Ibid.*, p. 56

Pero es el tiempo de la obra, no el de los acontecimientos del mundo: el carácter de necesidad se aplica a acontecimientos que la trama hace contiguos.”⁷⁸

Aun cuando puede decirse que la imagen es sincrónica, esto no necesariamente implica la ausencia del tiempo en la configuración. El tiempo en la imagen fija puede entenderse en tanto concepto y ser entendido por medio de la homología diferencial, o en otras palabras, “cómo una cosa puede convertirse, dados sus cualidades, usos, situación y función social, en una estructura explicativa para conjuntos semánticos más amplios.”⁷⁹

Tomemos como ejemplo nuevamente a la *naturaleza muerta* barroca y específicamente a la denominada como pintura de vanidad o *vanita* que ya es, en sí misma, representación del tiempo al enmarcar la vida y la muerte en una imagen fija por medio de elementos cargados de connotaciones. En este tipo de pintura se enmarca la muerte como consecuencia irreducible de la vida, se tiene entonces *el uno a causa del otro* del que habla Aristóteles, por medio de sucesos encadenados, no como suma de episodios, sino, en términos heideggerianos, “seres-para-la-muerte”. Es así que se configura sincrónicamente el tiempo de una realidad diacrónica en la imagen pictórica.

Este tipo de composiciones no son fortuitas, obedecen a una cosmovisión que implica una visión específica del arte y de la vida. Es así que cuando hablamos de mimesis en estos términos, no implica bajo ninguna circunstancia una copia de la realidad, sino una proyección de toda una carga cultural. Piénsese en el *trampantojo*, lo que podría ser uno de los ejemplos más significativos, ya que busca, ante todo, como su mismo nombre lo indica, “engañar al ojo” y que la pintura sea confundida con la realidad misma. Aunque imitación “fidedigna”, el trampantojo ya posee una fuerte carga simbólica, si se le entiende como una manifestación del movimiento protestante con todas las implicaciones sociales y religiosas que ello conlleva. Así, “Aristóteles llega a decir que el *pathos* es un ingrediente de la imitación o de la representación de la *praxis*.”⁸⁰

Mimesis II, en tanto configuración de la obra, debe ser entendida como *mimesis-invencción*, los tres motivos antes expuestos deben ser entendidos en este sentido: 1)

⁷⁸ Paul Ricoeur, *Tiempo y... Op. Cit.*, p. 93

⁷⁹ Julio Amador también propondrá cuatro tipos de homología: material, causal, extensiva y proyectiva, mismas que se explicarán en el siguiente capítulo. Véase Julio Amador, *El significado...Op. Cit.*, p. 90

⁸⁰ Paul Ricoeur, *Tiempo... Op. Cit.*, p. 101

primero, logra configurar elementos heterogéneos y acontecimientos en una obra para constituirse como un todo; 2) después pone en un orden sintagmático, elementos propios de un orden paradigmático, a partir de la *concordancia-discordancia* y, finalmente, 3) porque gracias a sus caracteres temporales es que de una sucesión de hechos dados en la realidad se obtiene una configuración que posee un fin y “puede traducirse en un ‘pensamiento’, que no es otro que su ‘punta’ o su ‘tema’”⁸¹ con una temporalidad propia. Es así que se puede “llamar a la [composición] la *síntesis de lo heterogéneo*”.⁸²

De ahí la imposibilidad de que mimesis II sea sólo copia de la realidad, ya que esta síntesis, al igual que cualquier otra, es selección, es análisis, es elección y preferencia de unos elementos por sobre otros. De ahí que sea también deconstrucción de una realidad, para dar paso a la construcción de una nueva. Los referentes no son la obra, son transformados considerablemente en más de un aspecto por un proceso de composición que da como resultado la obra de arte una vez configurada: “una construcción [...] no es algo que sea en sí y que se encuentra demás en una mediación que le es accidental, sino que sólo en la mediación alcanza su verdadero ser.”⁸³

Toda configuración (o composición) obedece a una premisa básica: es para ser mostrada al mundo. En otro momento, Ricoeur dirá que incluso el soliloquio es diálogo con uno mismo. Así, y de forma análoga, ocurre con la obra de arte pictórica, ya que, si el discurso es para ser escuchado, ésta es para ser contemplada. Gadamer dirá que “toda representación es por su posibilidad representación *para alguien*. La referencia a esta posibilidad es lo peculiar del carácter lúdico del arte [...] es ‘representación para...’. Esta remisión propia de toda representación obtiene aquí su cumplimiento y se vuelve constitutiva para el ser del arte”.⁸⁴ Este es justamente el sentido de mimesis III, la interpretación de la obra por el sujeto.

Y es esta reconfiguración de la obra, por medio de la interpretación, la que cierra *el círculo de la mimesis*, aunque Ricoeur dirá, al igual que Durand, que es preferible entender este proceso mimético como una espiral sin fin que hace pasar la meditación varias veces

⁸¹ *Ibid.*, p. 134

⁸² *Ibid.*, p. 133

⁸³ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y... Op. Cit.*, p. 162

⁸⁴ *Ibid.*, (las cursiva son mías) p. 152

por el mismo punto, pero a una altura diferente y no como un círculo vicioso que se repite sin ningún sentido aparente porque “la construcción de la [composición] sólo puede describirse como un acto del juicio y de la imaginación creadora en cuanto que este acto es obra conjunta de [la obra de arte] y de su [espectador o intérprete]”⁸⁵

En otras palabras, es en la contemplación que se da la significación actual o efectiva de la obra, al igual que Heidegger, Ricoeur planteará la necesidad del sujeto en el proceso de comprensión del arte porque “lo que se comunica en última instancia, es, más allá del sentido de la obra, el mundo que proyecta y que constituye su horizonte [...] Mímesis III es intersección entre el mundo de [la obra] y el del [espectador o intérprete]”⁸⁶, parte de lo que Gadamer describe como historia efectual y esta intrínsecamente ligado con la fusión de horizontes: “La fusión tiene lugar constante en el dominio de la tradición; pues en ella lo viejo y lo nuevo crecen siempre juntos hacia una validez llena de vida sin que lo uno ni lo otro lleguen a destacarse explícitamente por sí mismos”.⁸⁷ Es así que el fenómeno del arte no concluye en la configuración de la obra, sino en la reconfiguración que necesariamente tiende a aquella prefiguración de la cotidianidad para ser comprendida: “Lo que realmente se experimenta en una obra de arte [...] es, hasta qué punto uno conoce y reconoce en ella algo, y en este algo a sí mismo [...] en el reconocimiento emerge lo que ya conocíamos bajo una luz que lo extrae de todo azar y de todas las variaciones de las circunstancias que lo condicionan, y que permite aprender su esencia.”⁸⁸

Esto no implica que todo concluya con el sólo reconocimiento, sino en la comprensión de lo ya conocido a esta nueva luz, de una manera distinta. Así, el espectador encontrará en la obra no sólo el significado de lo que ya conocía, sino un sentido diferente de aquello que le parecía conocido, un ordenamiento y una temporalidad distinta le irán abriendo nuevos horizontes de significación e incluso un mundo nuevo. Así, lo que Ricoeur ha dicho sobre la literatura puede hacerse extensivo a la pintura: “Diré que, para mí, el mundo es el conjunto de las referencias abiertas por todo tipo de textos descriptivos o poéticos que he leído, interpretado y que me han guiado. Comprender estos textos es

⁸⁵ Paul Ricoeur, *Tiempo... Op. Cit.*, p. 147

⁸⁶ *Ibid.*, p. 148

⁸⁷ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y... Op. Cit.*, p. 377

⁸⁸ *Ibid.*, p. 158-159

interpolar entre los predicados de nuestra situación todas las significaciones que, de un simple entorno (*Umwelt*), hacen un mundo (*Welt*)."⁸⁹

Este pasaje de la obra de Ricoeur es determinante, porque este conjunto de referencias que brinda la obra de arte abren un mundo, en la medida que son aplicadas. Esta aplicación puede entenderse si se piensa en la hermenéutica jurídica, por ejemplo, que requiere la interpretación para la aplicación de leyes a casos concretos. Análogamente, la hermenéutica histórica al superar la distancia temporal por medio de la adquisición de la conciencia histórica y dar validez a un sentido, también lleva a cabo la aplicación:

En la comprensión siempre tiene lugar algo así como una aplicación [de la obra] que se quiere comprender a la situación actual del intérprete. En este sentido nos vemos obligados a dar un paso más allá de la hermenéutica romántica, considerando como un proceso unitario no sólo el de comprensión e interpretación, sino también el de aplicación [...] la aplicación es un momento del proceso hermenéutico tan esencial e integral como la comprensión y la interpretación.⁹⁰

Sin embargo, Gadamer planteará que mientras una obra de arte mantenga sus funciones será contemporánea en cualquier presente. La definición de tradición manejada por Ricoeur resulta esclarecedora al tiempo que remite a la historia efectual otrora expuesta por Gadamer: "Entendemos por ésta no la transmisión inerte de un depósito ya muerto, sino la transmisión viva de una innovación capaz de reactivarse constantemente por el retorno a los momentos más creadores del hacer poético [...] la constitución de la tradición descansa en el juego de la innovación y de la sedimentación."⁹¹

Así, la triple mimesis no sólo abre horizontes de interpretación en la obra de arte, sino que también brinda la posibilidad de comprenderla como parte de un acontecimiento y del proceso vivo de la comunicación, puesto que esta última tiene que ver con la exteriorización del pensamiento y, si bien es cierto que muchas veces se hace por medio del logos del discurso, no es la única mediación entre el ser humano consigo mismo, con los otros y con el mundo.

⁸⁹ Paul Ricoeur, *Tiempo... Op. Cit.*, p. 152

⁹⁰ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y... Op. Cit.*, p. 379

⁹¹ Paul Ricoeur, *Tiempo... Op. Cit.*, p. 136

El *círculo de la mimesis* nos lleva a pensar que la comunicación en el fenómeno del arte se da en múltiples sentidos: El artista dialoga con la realidad mientras la deconstruye, la resignifica y la transforma en obra de arte, creando así un nuevo sentido por medio de su composición. El arte ya posee, entonces, un significado latente y una vez en el mundo queda expectante del sujeto, ya que, únicamente la interpretación es capaz de ponerlo en movimiento. Así, el espectador que contempla, inicia un diálogo con la obra de arte, que no es otra cosa que una relación dialéctica constructora de sentido, en el que realidad, artista, obra e interprete reconfiguran el mundo creando uno nuevo...

Capítulo 2

Conceptos básicos para la interpretación

2.1. Interpretación: Entre ontología y epistemología

«Interpretación es un proceso de repetición que nunca dice lo mismo pero aun así se mantiene en lo mismo»

[Heinrich Rombach]

No existe ser humano que no interprete. La postura teórica adoptada se fundamenta en la comprensión de la interpretación como una condición ontológica de la existencia, esto es, como lo que determina y le es inherente al ser. Así, ésta resulta no sólo en una praxis vital para la comunicación, sino para todo ser humano, vivimos interpretando. Sin embargo, aun cuando no se niega dicha premisa, habría que puntualizar la diferencia entre aquella que se realiza en la cotidianidad, que en más de una ocasión se hace de manera inconsciente y la que por definición es más sistemática y se realizará explícitamente en esta investigación: la hermenéutica.

Ésta última será fundamento teórico y guía para el análisis de las obra específicas. Sin embargo, debe de comprenderse la interpretación como condición ontológica primero, de lo contrario, difícilmente podrá asimilarse a un nivel epistemológico, ya que es justamente el carácter real el que nos lleva a pensar en su estudio y sistematización. Sólo comprendiéndonos como seres complejos que están inmersos en una cultura y cuyo acceso al mundo es por mediación de sistemas simbólicos es que puede entenderse la importancia de interpretarnos e interpretar aquellas manifestaciones que nos son propias:

La interpretación es el trabajo metal que consiste en descifrar el sentido oculto en el sentido aparente, en desplegar los niveles de significación implícitos en la significación literal [...] Símbolo e interpretación devienen en conceptos relativos; hay interpretación ahí donde hay

sentido múltiple y la interpretación es la que propicia que la pluralidad de sentidos se manifieste.⁹²

Uno de los fundamentos de la hermenéutica será justamente saber que las manifestaciones culturales no tienen un solo significado, sino que son polisémicas. Es su misma complejidad y multiplicidad de significados la que genera la necesidad de interpretar. De ahí que un concepto clave de la hermenéutica sea el de *sentido*, que aunque determina el significado de la obra también implica dirección hacia otros signos. Es así que podemos afirmar que sin interpretación no hay comprensión. Ambos, conceptos básicos para la comunicación. Heidegger afirmará que “somos un diálogo desde el tiempo en que ‘el tiempo es’. Desde que el tiempo surgió y se hizo estable, *somos* históricos. Ser un diálogo y ser histórico son ambos igualmente antiguos se pertenecen uno al otro y son lo mismo.”⁹³

La historicidad, la reconstrucción del horizonte cultural del artista y de su sociedad, así como la delimitación del horizonte epistémico del investigador es lo que marca los límites de la interpretación, al tiempo que le proporciona validez. La hermenéutica no busca una interpretación arbitraria, sino una interpretación sistemática fundamentada en una amplia investigación y reconstrucción histórico-cultural, al tiempo que trata de comprender la obra en su complejidad:

El arte de poner de manifiesto lo que llamaré desde ahora «mundo de [la obra]» es una interpretación, y la hermenéutica se define como la ciencia que estudia las reglas de interpretar [obras] [...] la tarea de la interpretación, por tanto, consiste en extraer, de la imagen y del sentimiento poéticos, el mundo que estos proyectan, libre, mediante la suspensión, de la referencia descriptiva⁹⁴

Es importante no tratar de deslindarse de los prejuicios en la interpretación, entendidos éstos como juicios previos, sino asumirlos y explicitarlos. Como se mencionó en el capítulo anterior, en el apartado de la *Triple mimesis de Paul Ricoeur*, la prefiguración de la realidad es la que nos permite después, o al tiempo, configurar. Piénsese en el plano académico, en el que siguiendo a Pierre Bourdieu, diremos que los objetos de estudio no están configurados en la realidad, sino que son contruidos, partiendo de una necesaria

⁹² Paul Ricoeur, *El conflicto... Op. Cit.*, p. 26

⁹³ Martin Heidegger, “Hölderlin y la esencia de la poesía” en *Arte y... Op. Cit.*, p. 114

⁹⁴ Paul Ricoeur, “Filosofía y lenguaje” en *Historia y Narratividad*, España, Paidós, 1999, p. 54

referencia a ésta, pero configurados por un sujeto. Es a partir de nuestro conocimiento obtenido de la comprensión práctica que logramos aprehender al mundo, por tanto, sin ella no puede concebirse el conocimiento. La configuración de cualquier manifestación cultural implica de antemano la preconfiguración.

Asimismo, para acceder a dicha configuración es necesaria la preconfiguración del intérprete o, en términos de Gadamer, para que se dé la comprensión es preciso que nuestra conciencia histórica asuma su propia alteridad respecto al horizonte de la obra, pero en términos de fusión y no de separación. Es así que para entender al arte como objeto de estudio posible para el estudiante de Ciencias de la Comunicación habrá que partir de la premisa de que la interpretación es una condición ontológica y nos valemos de ella para comunicarnos con nosotros mismos, con los otros y con el mundo, para movernos en la realidad en la que vivimos. Entender esta relación es asumir la postura hermenéutica. Entonces no sólo se trata de entender a la obra de arte y su significado, sino de acceder a ella a través de como se ha construido su sentido históricamente, de su formación. A razón de ello, el concepto de conciencia de la historia efectual de Gadamer resulta esclarecedor:

Ni existe un horizonte del presente en sí mismo ni hay horizontes históricos que hubiera que ganar. *Comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos «horizontes para sí mismos».* La fuerza de esta fusión nos es bien conocida por la relación ingenua de los viejos tiempos consigo mismo y con sus orígenes. La fusión tiene lugar constante en el dominio de la tradición; pues en ella lo viejo y lo nuevo crecen siempre juntos hacia una validez llena de vida sin que lo uno ni lo otro lleguen a destacarse explícitamente por sí mismos.⁹⁵

Heidegger planteó que la obra de arte por medio de su auto-ocultación devela la verdad, es decir, devela ocultando. En otras palabras, aunque la obra esté a la vista, lo aparente de ella tiene un significado oculto que requiere ser develado y que, sin embargo, no se agota porque la obra es símbolo. Cabe mencionar que sólo tenemos acceso a la obra por medio de la contemplación y, por tanto, este develamiento sólo sería posible por medio de la interpretación. En este sentido, Ricoeur afirma que interpretación y símbolo son conceptos correlativos, ya que el símbolo es “toda estructura de significaciones en las cuales un

⁹⁵ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y... Op. Cit.*, p. 377

sentido directo, primario, literal designa para lo excedente otro sentido, indirecto, secundario, figurado, que puede ser condensado sólo a través del primero.”⁹⁶ Y la única forma de acceder a él es por medio de la interpretación, misma que enriquece a la obra al mostrar su abundancia de significados sin agotarla.

Comprender a la obra de arte desde esta perspectiva teórica requerirá una metodología precisa que marque los límites y alcances de la interpretación, toda interpretación debe tener límites. La guía será el modelo de interpretación desarrollado por el artista y antropólogo Julio Amador Bech, quien muestra en su obra *El significado de la obra de arte*, los parámetros específicos desde los cuales es posible abordar de una manera integral la obra de arte pictórica desde la perspectiva hermenéutica. En ella determina varias etapas o niveles de interpretación interdependientes.

Aun cuando este autor toma como punto de partida lo expuesto por el historiador de arte Erwin Panofsky en *El significado en las artes visuales*, hace una diferencia fundamental, le otorga un lugar al análisis formal y cambia los nombres de los niveles por resultar imprecisos con lo que están denominando. No cabe la menor duda de que Panofsky hizo un gran aporte en este sentido, sin embargo, el tiempo que Amador Bech dedica al análisis formal puede marcar la diferencia en el análisis de las obras y, por tanto, en la comprensión que se tiene de ellas. Este nivel es parte fundamental en la preconfiguración de la obra o mimesis I. Como se mencionó en el capítulo anterior, la triple mimesis está constituida de tres momentos miméticos que antes que unidades individuales, son partes interdependientes e indisolubles de un mismo proceso. Sin preconfiguración la configuración sería inimaginable. En este sentido es que el modelo de este autor es el que resulta más apropiado para la interpretación de las obras específicas, ya que desarrolla los niveles expuestos por Panofsky, sin dejar de lado el formal, indispensable para comprender la preconfiguración de la obra.

El modelo de análisis para las obras posee tres dimensiones o niveles de interpretación: 1) la dimensión formal, 2) la dimensión de los símbolos visuales y 3) la dimensión narrativa. Cabe mencionar que a esta última no será necesaria, ya que implica los mitos o narrativas a los que refiere la obra y justamente una de las características de la

⁹⁶ Paul Ricoeur, *El conflicto... Op. Cit.*, p. 26

Naturaleza muerta es su libertad con respecto a un relato específico. Aun cuando en periodos bien definidos obedece a un discurso político, religioso o artístico muy específico, éste se ira entretejiendo y develando en los dos primeros niveles, los cuales no están exentos de un cauteloso análisis socio-histórico, socio-político y socio-cultural.

2.2. Dimensión Formal de la obra de arte

«Sin sensibilidad ningún objeto nos sería dado y, sin entendimiento, ninguno sería pensado.
Los pensamientos sin contenidos son vacíos; las intuiciones sin conceptos son ciegas.»
(Immanuel Kant)

La dimensión formal deberá ser entendida como parte de la preconfiguración de la obra de arte, el primer momento mimético. Ésta será dividida en dos partes: la estructura visual pura y la expresión.⁹⁷ Sin embargo, al hacer esta división para el análisis, que será únicamente metódica, Amador explica que no debe pasarse por alto que “existe una total unidad de forma y contenido”⁹⁸. La sola acción de percibir ya denota un significado implícito, esto es, la *percepción inteligente* que “de manera automática y simultanea selecciona, organiza, completa, jerarquiza y discrimina todo lo que observa (...) estas operaciones (...) comprenden una compleja actividad perceptual-conceptual que supone la creación y uso de valores.”⁹⁹ De ahí que aun cuando defina los elementos visuales básicos de la dimensión formal, esté consciente de que:

La forma supone y expresa la idea que la origina y es la manifestación patente de la inteligencia que la produjo. De igual manera el concepto se vuelve preciso en la figura exacta que le da forma. La obra de arte es la unidad sustantiva de forma y contenido (...) Merleau-Ponty afirma que la percepción ya es expresión, pues actúa sobre lo percibido, interpretándolo significativamente.¹⁰⁰

⁹⁷ La primera Panofsky la denomina como *significación primaria o natural* y la limita a la representación, la segunda aparece en este autor como el primer nivel del análisis con el nombre de *significación expresiva*.

⁹⁸ Julio Amador Bech, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México, UNAM, 2008, p. 17

⁹⁹ Julio Amador Bech, “Conceptos básicos para una teoría de la comunicación. Una aproximación desde la antropología simbólica” en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, México, División de Estudios de Posgrado, FCPS, UNAM, año L, núm. 203, mayo-agosto 2008, p. 15

¹⁰⁰ Julio Amador Bech, *Op. Cit.*, p. 18

Toda imagen posee esta dimensión básica de forma y contenido simultáneos. Sin embargo, antes de llegar a la representación y a la expresión tal como la enuncia Panofsky, habría que tomar en cuenta que la imagen tienen un nivel más esencial compuesto por los elementos visuales básicos: forma, color, tono o luminosidad, cualidades matéricas y composición. Amador plantea que estos elementos se encuentran en todas las imágenes y no son privativos de ninguna época, todas pueden analizarse desde este nivel: “Podemos reducir sus partes a una estructura abstracta constituida por: a) elementos, b) situación de cada elemento dentro de un conjunto determinado, c) relaciones de los elementos entre sí y d) conjunto de los elementos como un todo.”¹⁰¹

Claro que en mucho depende del lugar, del periodo histórico, del orden, del estilo, del modo y la importancia que se le otorga a cada uno de los elementos. En algunos casos uno será más evidente que otro, aun así, todos estarán presentes de una u otra manera. Sobre las obras específicas se hará manifiesta dicha relación.

2.2.1. La Forma

La forma es uno de los elementos visuales básicos más importantes. Una vez comprendida la extrapolación de la triple mimesis de Ricoeur a la imagen, resulta más clara la idea de que “la percepción dispone del espacio en la exacta proporción en la que la acción dispone del tiempo.”¹⁰² Amador siguiendo a Tatarkiewicz explica cinco definiciones de forma, la primera, que se corresponde con esta idea, es de Martin Heidegger, en la que “forma quiere decir aquí la distribución y el ordenamiento de los lugares del espacio, de las partes de la materia, que tienen por consecuencia un contorno espacial.”¹⁰³ Es la disposición de las partes que implican lo lleno, lo vacío, y el espacio en el que se manifiestan estas dos condiciones. Es pensada en términos de abstracción.

La segunda definición implica la concreción, ya que es lo que se da a través de los sentidos, Amador dirá que es “la apariencia externa de las cosas, la configuración visual

¹⁰¹ Julio Amador Bech, *El significado... Op. Cit.*, p. 28

¹⁰² Henri Bergson, *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2006, p. 47

¹⁰³ Heidegger citado por Julio Amador Bech, *El significado... Op. Cit.*, p. 30

exterior de su estructura física.”¹⁰⁴ Es la sustancia de las cosas. La tercera definición está en función de los contornos, el límite de cada “objeto” en la imagen, no la sustancia, sino únicamente el perímetro exterior es lo que la determina. La cuarta es la definición aristotélica de forma, que es “la esencia conceptual del objeto”¹⁰⁵, esto es, el concepto al que está indisolublemente asociada la forma, “la forma como concepto de representación.”¹⁰⁶ Y finalmente, el concepto kantiano, que es “la contribución de la mente al objeto percibido”¹⁰⁷ o la función de la forma de poseer un significado y un simbolismo.

2.1.2. El Color

En el color hay varios elementos importantes a considerar: “I) El colorido (...) [que refiere a la] calidad o la clase del color, por ejemplo: azul, rojo, amarillo, II) La saturación: se refiere a la pureza o intensidad del color (...) entre menos mezclas contenga, más saturado será [y] III) La luminosidad: es la cantidad de luz en un color, es decir el tono.”¹⁰⁸

Habría que poner atención en que los colores más saturados son aquellos que no pueden ser más puros, los denominados colores primarios, estos son: azul, rojo y amarillo. Los colores secundarios son resultado de la combinación de dos colores primarios, estos son: violeta, verde y naranja. Y finalmente los colores complementarios son aquellos que “se refieren a los contrastes cromáticos de mayor intensidad (...) se forman con uno de los primarios y aquel color secundario que no contiene a este primario en su mezcla”¹⁰⁹, esto son: azul/naranja, rojo/verde y amarillo/violeta.

Asimismo, hay otras clasificaciones que pueden hacerse respecto al color, que tienen que ver con su temperatura y con su posición en el plano pictórico. En lo que a la temperatura respecta, el color puede ser cálido (rojo, amarillo, naranja y blanco), frío (azul, negro, añil y violeta) o templado (verde); en cuanto a la posición, Amador siguiendo a Kandinsky, plantea que en el plano pictórico hay tres tipos: “1) Avanzantes: se sitúan en el

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 32

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 34

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 34

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 35

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 36

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 38

primer plano de la superficie [como el amarillo] (...) 2) Medios: se sitúan en los planos intermedios [como el verde] (...) 3) Retrocedientes: se sitúan en el plano de profundidad. En este caso tenemos al azul.”¹¹⁰

El color será uno de los principales complementos de la forma y tomará un lugar preponderante en la composición. En algunas obras resulta más evidente que en otras la importancia que el artista le otorga, sin embargo, no cabe la menor duda que ha jugado un papel preponderante y ha sido vehículo de significación invaluable. Pensemos, por ejemplo, qué sería de una pintura expresionista sin color, sencillamente perdería parte importante de su sentido y, por ende, de su significado.

2.2.3. Luminosidad o tono

El tono es la cantidad de luz que posee el objeto en la imagen. Julio Amador plateará que dentro de la obra de arte las principales funciones del tono o luminosidad son dos: la ilusión que genera para crear espacios tridimensionales y el claroscuro, portador de la dramatización de la forma y el color.

En el barroco, el tenebrismo, cuyo inventor y principal representante fue el Caravaggio, es el ejemplo más tangible de la importancia del tono y la luminosidad en la obra de arte. Por medio del claroscuro, este artista creaba atmósferas completamente significativas y complejas que por otro medio serían imposibles de conseguir. Como se verá en el siguiente capítulo, la luz incluso es capaz de poseer un simbolismo propio, que desempeña diversas funciones tanto estilísticas como sociales, políticas y religiosas.

2.2.4. Cualidades Matéricas

Se refieren a dos aspectos de la obra figurativa que son las que se trabajan en la presente investigación aunque en la pintura abstracta también juegan un papel expresivo fundamental. Las representadas y las de la obra en sí misma. La primera refiere a la imitación de la realidad, los materiales que imita el artista por medio de la técnica. La segunda tiene que ver con los soportes, materiales, herramientas y las técnicas específicas

¹¹⁰ *Ibíd.*, pp. 38-39

usadas, todo ello la constituye en sí misma. Ambos aspectos responden a la época, al lugar y, por supuesto, al estilo en el que surgen. Cabe mencionar que la materialidad también puede poseer un simbolismo.

2.2.5. Composición

La composición de la obra puede ser entendida como la configuración de los elementos visuales básicos, por tanto, se corresponderá con lo que Ricoeur ha denominado como *mímesis II* y que ha sido expuesto en el capítulo anterior. Es importante recordar que dicho momento mimético es precedido por el primero, o la precomprensión de los elementos visuales básicos que se da en la cotidianidad, y sucedido por la reconfiguración que hará el espectador con su interpretación.

Mímesis II, en tanto configuración de la obra, debe ser entendida como *mímesis-invencción*, porque juntará elementos heterogéneos y acontecimientos en una obra para constituirse como un todo; pondrá en un orden sintagmático a elementos propios de un orden paradigmático, a partir de la *concordancia-discordancia*. De ahí que se pueda “llamar a la [composición] la *síntesis de lo heterogéneo*”.¹¹¹

Ésta implica la organización del artista, no es una copia de la realidad, esta síntesis, al igual que cualquier otra, es selección, es análisis, es elección y preferencia de unos elementos por sobre otros. Es una deconstrucción de una realidad, para dar paso a la construcción de una nueva. Los referentes no son la obra, son transformados considerablemente en más de un aspecto por un proceso de composición que da como resultado la obra de arte una vez configurada: “una construcción [...] no es algo que sea en sí y que se encuentra demás en una mediación que le es accidental, sino que sólo en la mediación alcanza su verdadero ser.”¹¹²

Sin embargo, el equilibrio de una obra es de suma importancia y éste puede determinarse por medio de cuatro aspectos básicos: el peso, la dirección, el tamaño y la distribución. Todos los elementos deberán traducirse a términos de peso para determinar si la obra es equilibrada. Así, la forma, el color, el tono, la ubicación, el tamaño y dirección

¹¹¹ *Ibid.*, p. 133

¹¹² Hans-Georg Gadamer, *Verdad y... Op. Cit.*, p. 162

tendrán un peso específico, pero no deben verse de forma aislada, ya que será justamente la composición la que determine en su conjunto a la obra.

2.2.6. La Expresión

La expresión en la obra de arte es generalmente vinculada a las figuras humanas representadas en las imágenes. Sin embargo, Amador, siguiendo a Henri Matisse, podrá énfasis en mostrar que también es dada a través de la composición general de la obra y de cómo están situadas dichas figuras. Por la naturaleza del tema que se aborda en la presente investigación, cabría poner especial interés en esta parte, así: “los elementos de la obra de arte no son neutros ni indistintos, sino que justamente han sido cargados de una energía y un valor específicos que los vuelven precisos, únicos y dramáticos –en el sentido más amplio del término. Son, por eso, expresión de esa energía peculiar que los dispone y modela de un modo muy particular.”¹¹³ La expresión está presente en toda la estructura visual abstracta.

Matisse expone esta idea en su obra *Reflexiones sobre el arte*: “La expresión, para mí, no reside en la pasión que estallará sobre un rostro o que se afirmará mediante un movimiento violento. Está en toda la disposición de mi cuadro: el lugar que ocupan los cuerpos, los vacíos que hay alrededor de ellos, las proporciones; todo esto tiene que tener su participación y presencia en el cuadro.”¹¹⁴

Rudolph Arnheim plateará que “la sustancia de la obra consiste en lo que aparece en la estructura visible misma. Evidentemente, pues, la expresión no se limita a los organismos vivientes que suponemos poseedores de conciencia”¹¹⁵ Pero es una suposición, Jung plateará que lo que por fuera es materia por dentro es conciencia. La percepción de una imagen puede llevar a proyectar las categorías propias, por empatía, hacia la obra. Es así que una obra, aún sin figuras antropomorfas, puede expresar y una escena de Naturaleza muerta puede ser lúgubre, cálida, vivaz, temible, fresca, etcétera. Por lo que se

¹¹³ Julio Amador Bech, *El significado... Op. Cit.*, p. 50

¹¹⁴ Henri Matisse citado por Julio Amador Bech, *El significado... Op. Cit.*, p. 49

¹¹⁵ Rudolph Arnheim citado por Julio Amador Bech, *El significado... Op. Cit.*, p. 50

puede concluir que también los objetos, por su misma disposición y tratamiento en la obra pueden llegar a expresar.

2.3. Dimensión simbólica de la obra de arte

«El símbolo hace aparecer presente algo que en el fondo lo está siempre...»
[Hans-Georg Gadamer]

Esta dimensión refiere a los símbolos visuales. “Se puede definir el *símbolo* (...) como *todo signo concreto que evoca, por medio de una relación natural, algo ausente o imposible de percibir.*”¹¹⁶ Por tanto, en este nivel del análisis estará enfocado, por un lado, a la parte concreta de la obra, lo que puede entenderse como el simbolizante y, por otro, a aquello a lo que éste remite, lo simbolizado. Entonces, aunque el punto de partida será siempre la imagen, esta manifestación de realidad no se agota en sí misma, remite a otras direcciones, esa es justamente una de sus funciones, el sentido debe ser entendido como dirección hacia otros signos. El símbolo condensa significados, mostrando en una misma figura una diversidad de dimensiones, que no son necesariamente presentables de manera concreta en la realidad: “se caracteriza fundamentalmente por la imposibilidad para el pensamiento directo de captar su significado de una manera *exterior* al proceso simbólico mismo. Ahora la *imagen* sensible se encuentra vinculada a un *sentido*, y no a una cosa.”¹¹⁷

Será Cassirer quien venga a afirmar la tesis kantiana del giro copernicano, en ésta el énfasis está puesto, ya no tanto en el objeto, sino en el sujeto y la forma en que se comprende a sí mismo, a los otros y al mundo. Reiterando que es la capacidad de abstracción del ser humano la que posibilita el pensamiento simbólico y, por tanto, el poder plasmarlo en una imagen concreta: el símbolo. Es importante tomar en cuenta que, si bien, partimos de que el símbolo es sumamente antiguo, su trascendencia está dada en la actualidad de los temas a los que remite, ya que son siempre trascendentes: “lo que se simboliza requiere ciertamente alguna representación, ya que por sí mismo es insensible,

¹¹⁶ A. Lalande citado por Gilbert Durand, *La imaginación... Op. Cit.*, p. 13

¹¹⁷ Luis Garagalza, *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 50

infinito e irrepresentable; pero es que también es susceptible de ella, pues sólo porque es actual por sí mismo puede actualizarse en el símbolo.”¹¹⁸

Históricamente el símbolo en arte ha desempeñado diversas funciones, sobre todo en el ámbito religioso. Habría que puntualizar que la obra posee niveles de significación y, si bien, puede haber representaciones de símbolos específicos en una pintura, la obra de arte puede ser entendida como símbolo en sí misma. Parafraseando a Heidegger, el arte se entiende como aquello que es capaz de sacarnos de la cotidianidad para mostrarnos un mundo nuevo y, siguiendo a Ricoeur, puedo afirmar que el acceso a dicho mundo sólo nos es dado por medio de la obra. Desde esta óptica el análisis del nivel simbólico de la obra de arte cobra relevancia. Durand afirmó que incluso algunas imágenes profanas pueden poseer un sentido simbólico, poniendo como ejemplo a *La Gioconda* de Leonardo Da Vinci, este autor planteó que la Mona Lisa, como modelo, desapareció para siempre y sin embargo “su retrato nos hace presente una ausencia definitiva.”¹¹⁹ El significado del símbolo no se agota, nunca queda completamente explicado, una característica intrínseca de la obra de arte.

2.2.1. El símbolo

El símbolo en el arte pictórico aparece como imagen, Gadamer plantea que “un símbolo no sólo remite a algo, sino que lo representa, esto es, en cuanto que está en su lugar, lo sustituye. Pero sustituir significa hacer presente algo que está ausente.”¹²⁰ En sentido estricto, lo que representa un símbolo no es algo que pueda presentarse de manera empírica. No sólo se trata de que el símbolo economice significados como lo hace el signo común, sino que produce otros, contrario a la alegoría que parte de una idea para generar una figura, el símbolo parte de sí mismo para generar ideas: “viene a *instaurar un sentido* [...] en él la figura sensible no se anula a sí misma por referencia al modelo del que

¹¹⁸ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y... Op. Cit.*, p. 205

¹¹⁹ Gilbert Durand, *La imaginación... Op. Cit.*, p. 19

¹²⁰ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y... Op. Cit.*, p. 205

procede, sino que se reviste con un *excedente de significación*. El símbolo [...] es [...] un auténtico *medio (médiun) de conocimiento: mediación de verdad*.”¹²¹

Gilbert Durand planteó que *el símbolo vale sólo por sí mismo* y, por tanto, “al no poder representar la irrepresentable trascendencia, la imagen simbólica es *transfiguración* de una representación concreta con un sentido totalmente abstracto.”¹²² Habría que tomar en cuenta que el fenómeno del simbolismo es algo propiamente humano, precisamente por moverse en el terreno de lo no-sensible y en la posibilidad antes que en lo concreto y en el hecho: “El dominio predilecto del simbolismo: lo no-sensible en todas sus formas; inconsciente, metafísico, sobrenatural y surreal. Estas ‘cosas ausentes o imposibles de percibir’, por definición, serán de manera privilegiada los temas propios de la metafísica, el arte, la religión, la magia: causa primera, fin último, ‘finalidad sin fin’, almas, espíritus, dioses, etcétera.”¹²³

Siguiendo a Carl Gustav Jung, puede decirse que el símbolo es “la mejor representación posible de una cosa relativamente desconocida, que por consiguiente no sería posible designar en primera instancia de manera más clara o más característica.”¹²⁴ Al plantear que es “relativamente desconocida” entendemos que es porque todo símbolo se manifiesta de manera concreta dentro de estructuras complejas y no está aislado de toda una gama de niveles de significación específica y manifiesta en la realidad.

2.2.2. Estructuras y funciones semánticas del símbolo

Todo símbolo está inserto en un sistema más amplio y complejo. Si bien el símbolo se mueve dentro de un sistema, no es cerrado, y el símbolo se renueva como acontecimiento. En vista de que refiere a algo irrepresentable e inefable, su significado debe ser develado, si bien, por medio de una reconstrucción socio-histórica, también, a través de la interpretación de su estructura material misma, partiendo de la premisa de que:

¹²¹ Luis Garagalza, *Op. Cit.*, pp. 50-51

¹²² Gilbert Durand, *La imaginación... Op. Cit.*, p. 15

¹²³ *Ibid.*, p. 14

¹²⁴ Carl Gustav Jung citado por Gilbert Durand, *Op. Cit.*, p. 13

El desciframiento de lo imaginario que supone la obra de arte, comienza y termina en la interpretación de los símbolos [...] debemos poder comprender tanto su sentido espiritual implícito, como su articulación interna, en tanto *sistema semántico*, así como sus funciones diversas dentro de los conjuntos discursivos de las imágenes artísticas, los relatos míticos, las prácticas rituales y las experiencias de vida concreta.¹²⁵

Julio Amador, plantea una guía heurística para la interpretación de dichas estructuras y funciones a partir de la comprensión de los diferentes niveles posibles. Uno de ellos es el significado del símbolo como cosa en sí misma, en el que “*a partir de las características físicas de las cosas mismas*, se les comenzaron a atribuir significados trascendentes.”¹²⁶ Este autor define cuatro tipos de homología: la material, que se da entre dos cosas con características físicas muy similares pudiendo aparecer uno en vez del otro (el sol y el fuego); la causal, en la cual se deduce un efecto de una causa por observación de fenómenos naturales y culturales (el sol como Dios benefactor); la extensiva, se da en dos cosas o fenómenos que posean ciertas semejanzas y se extienda de una a la otra (la fortaleza a la figura del león); y, finalmente, la proyectiva, se conciben relaciones de causalidad entre dos fenómenos pertenecientes a órdenes de realidad diferentes, a partir de su dinamismo y sus cualidades activas, explicándose una a partir de la otra (el diluvio como la ira de Dios).

Fundamentado en la idea de que, “los símbolos significan y revelan verdades ocultas correspondientes a una multiplicidad de planos de la realidad [...] Ésta es otra manera de entender la polisemia del símbolo: la *simultaneidad de sentidos y la pluralidad de planos* en los que significan”¹²⁷, Amador Bech, definirá tres niveles fundamentales en los que el símbolo cobra sentido: La realidad cósmica, la biológica y la antropológica, ésta última se divide a su vez en la histórica, la espiritual y, finalmente, la psicológica y moral. Aunque son divididos para fines analíticos, éstos planos siempre van ligados, ya que “la tarea profunda de lo simbólico es la reconducción del misterio hacia nuevas aperturas del ser”¹²⁸

¹²⁵ Julio Amador Bech, *El significado... Op. Cit.*, p. 89

¹²⁶ *Ibid.*, p. 91

¹²⁷ *Ibid.*, p. 92

¹²⁸ *Ídem.*

2.2.3. Simbolismo de los elementos visuales básicos

Como se mencionó anteriormente, los elementos visuales básicos son la forma, el color, el tono o luminosidad y la materialidad. Si bien, en el segundo subapartado de este capítulo ya se ha hecho referencia a ellos definiéndolos, el simbolismo que encierran será otro nivel para el análisis de la imagen. Éste sólo será delimitado y separado para efectos del análisis. Entonces, cada uno de estos elementos básicos de la imagen puede poseer un significado simbólico, es decir, trascendente, más allá de la su manifestación por sí mismos o la mera representación de alguna otra cosa.

2.2.3.1. *El simbolismo de la forma*

La forma es indisociable del contenido, afirma Julio Amador, y siguiendo a Juan Eduardo Cirlot, plantea que en el simbolismo de la forma “la determinación más amplia, general y valedera del significado de las formas es la que expuso la legendaria *Tabla de Esmeralda* al decir: ‘Lo que está arriba es como lo que está abajo’, ratificada y mejorada por Goethe al añadir: ‘Lo que está dentro (idea) está también afuera (forma).’¹²⁹

Así, asociación y simbolismo irán de la mano, ya que se sostiene las características específicas de la forma se corresponden con las características particulares de la vida psíquica. De ahí que este autor afirme que “el carácter arquetípico que algunos símbolos gráficos han asumido en la historia humana, a través del tiempo y el espacio, puede explicarse por la correspondencia o semejanza entre la estructura formal del símbolo y la estructura profunda en la mente humana.”¹³⁰

2.2.3.2. *El simbolismo del color*

El color tiene un carácter fuertemente cultural, aunque hay parámetros generales, mucho depende de la significación cultural específica. El simbolismo del color dependerá, al igual que los otros elementos, del contexto en el que se mueva, ya que el mismo color puede

¹²⁹ Julio Amador Bech, *El significado... Op. Cit.*, p. 93

¹³⁰ *Ibíd.*, p. 94

significar diferentes cosas en lugares y tiempos distintos. Aun así, Juan Eduardo Cirlot plantea de manera sumamente clara esta idea y hace referencia a la importancia del color:

Es importante, sin embargo, retener la analogía entre el tono [intensidad de la luminosidad] y el simbolismo del nivel correspondiente, situándolo entre los polos de luz y oscuridad. También hay que tener en cuenta que la pureza del color corresponderá siempre a la pureza de un sentido simbólico; del mismo modo los matices primarios equivalen a fenómenos emotivos primarios y elementales, mientras que los colores secundarios y terciarios se refieren a paralelos grados de complejidad.¹³¹

2.2.3.3. *El simbolismo de la luz*

La luz resulta en un elemento tan básico como complejo, los seres humanos sólo vemos gracias a ella y, sin embargo, a veces pareciera invisible. Es hasta que la llevamos al extremo, exceso de ella o carencia total, que se vuelve imposible no ponerle atención. Su simbolismo es casi tan primigenio como la noche y el día: “El día y la noche se convierten en la imagen visual del conflicto esencial entre las fuerzas del bien y el mal.”¹³² Julio Amador, siguiendo a René Guénon, afirmará justamente esta relación:

En el sentido más inmediato la yuxtaposición del blanco y el negro representa, lógicamente, la luz y las tinieblas, el día y la noche y, por consiguiente, todos los pares de opuestos o de complementarios (apenas es preciso recordar que lo que es oposición en cierto nivel se hace complementariadad en otro, de modo que un mismo simbolismo es igualmente aplicable a uno y otro).¹³³

El periodo Barroco con sus constantes manejos del claro oscuro resulta ser uno de los ejemplos más claros del simbolismo de la luz en el arte, el tenebrismo del Caravaggio y los juegos de luz y sombra de los pintores flamencos y holandeses nos muestran no sólo

¹³¹ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, editorial Labor, 1988, p. 137

¹³² Julio Amador Bech, *El significado... Op. Cit.*, p. 97

¹³³ *Ibíd.*, p. 98

una forma de representar el mundo, sino de comprender y vivir la espiritualidad individual, partiendo del *ethos* general que se respira en la época.

2.2.3. 4. *El simbolismo de la materia*

Cómo se mencionó anteriormente, la materialidad de la obra puede entenderse en dos sentidos: la representada y la que es en sí misma. Así, puedo afirmar que, si bien, es posible representar símbolos existentes en la cotidianidad, en la obra y su materialidad, hay otro nivel que debe ser tomado en cuenta, el de la materialidad en sí misma. El material empleado en la realización de la obra también puede poseer un valor simbólico, sólo piénsese en las obras realizadas durante el periodo Bizantino y el uso de placas de oro en los retablos. Y como es estas mismas obras la representación hierática de las figuras contiene un simbolismo, al igual que la representación de la madera como una clara manifestación de la cruz. La materialidad puede poseer un simbolismo tan complejo, incluso, como las figuras representadas en la obra.

1.3 **Estilo: categoría histórica e hilo conductor**

«En ellos vive y palpita el espíritu de la época; y se convierten en símbolos de la misma, es precisamente porque los estilos la expresan, porque recogen, concentran y corporizan en sí esa 'sensibilidad vital'.»

[Juan de la Encina]

La *Naturaleza muerta* es un tema de arte pictórico que se repite y se reinventa. Es representada no sólo a partir de diferentes enfoques sino de diversos objetos, propios de las sociedades en las que surge la obra. Hay una redundancia simbólica en cuanto al tema, aunque cabe destacar que la manera de materializarse varía: en la técnica, las condiciones mátericas (en sí mismas y las representadas), los colores usados, los objetos representados, entre otras cosas, donde incluso también podría mencionarse la interpretación de todos estos elementos. Todo ello puede ser sintetizado en el estilo. El historiador de arte, Meyer Schapiro, dirá que “las descripciones de los estilos se refieren en general a tres aspectos del

arte: elementos o motivos formales, relaciones formales, y cualidades (incluyendo una cualidad que las incluye a todas, que podemos llamar la “expresión”).”¹³⁴

Por tanto, el estilo será entendido como un complejo que contiene más de un elemento, Julio Amador Bech dice que “cuando hablamos de estilo, nos referimos a los sistemas formales y conceptuales de la creación artística, la valoración estética y la interpretación simbólica que son propios de cada cultura y cada época”.¹³⁵ Asimismo, Schapiro, en su ensayo “Estilo”, propondrá una definición de este concepto:

Por el estilo se entiende la forma constante –y a veces los elementos, cualidades y expresión constantes– en el arte de un individuo o de un grupo (...) Es, ante todo, un sistema de formas con una cualidad y una expresión significativa a través de las cuales son visibles la personalidad del artista y la perspectiva total de un grupo. Es también un medio de expresión dentro de un grupo, que comunica y fija ciertos valores de la vida religiosa, social y moral a través de la sugerencia emocional de las formas.¹³⁶

No deben comprenderse a los estilos en el arte como entidades individuales e inarticulables, al contrario. La propuesta es comprenderlos insertos en la cultura y la historia, no de forma lineal, sino como un entramado, que implica cierta influencia de unos en otros, más no consecuencia del tipo causa-efecto:

En el comienzo de toda hermenéutica histórica debe hallarse por tanto *la resolución de la oposición abstracta entre tradición e investigación histórica, entre historia y conocimiento de la misma*. Por tanto, el efecto de la tradición que pervive y el efecto de la tradición histórica forman una unidad efectual cuyo análisis sólo podría hallar un entramado de efectos recíprocos.¹³⁷

De ahí que el presente escrito proponga el encadenamiento de unos estilos con otros, para ello se empleará una jerarquización en tres niveles o dimensiones histórico-culturales que mostrarán que las transiciones en el arte no siempre son rápidas aunque a veces lo parezca. Julio Amador define estas dimensiones como órdenes, estilos y modos, éstas ayudan a ver la historia del arte con una mayor articulación entre periodos.

¹³⁴ Meyer Schapiro, *El estilo*, México, UNAM, 1962, p. 5

¹³⁵ Julio Amador Bech, *El significado... Op. Cit.*, p. 59

¹³⁶ Meyer Schapiro, *El estilo... Op. Cit.*, p. 1

¹³⁷ Gadamer, *Verdad y... Op. Cit.*, p. 351

El orden y el estilo “comprenden todo el conjunto de manifestaciones espirituales, sistemas conceptuales, expresiones formales y características técnicas, que son comunes a un gran conjunto de obras de arte, correspondientes a un periodo histórico y cultural determinado”.¹³⁸ La diferencia entre estas dos categorías es de grado, un orden es más general y puede contener varios estilos dentro de sí. Cuando este autor habla de órdenes artísticos en la historia del arte occidental define los siguientes: orden paleolítico, orden neolítico, orden antiguo, orden medieval, orden moderno y orden contemporáneo.

Entonces, hasta aquí, hay dos niveles de análisis, el de “*el orden*, que define las características más generales de un gran periodo de arte universal y *el estilo*, que correspondería a las diversas variantes formales y conceptuales dentro de cada orden”.¹³⁹ Finalmente el *modo* será definido como “las formas particulares en que se manifiesta cada estilo (...) nos permite dar cuenta de variantes específicas dentro de determinados conjuntos de obras”.¹⁴⁰ Jan Bialostocki retoma este concepto de una ponencia enunciada por Meyer Schapiro y lo desarrolla de la siguiente forma:

El concepto de ‘modo’ permite determinar las diversas formas de expresión del mismo artista o del mismo círculo artístico dentro de un mismo periodo de tiempo. Así como el estilo de un artista puede ser comprendido como algo subjetivamente condicionado (depende del tipo psíquico, del talento y de la formación del artista), el “modo” de su actividad creadora está condicionado objetivamente: depende del tipo de la obra a crear, de la expresión que se persigue.¹⁴¹

Bialostocki planteará la dificultad de que un artista posea un estilo distinto a su tiempo, por lo general, lo que puede verse es el mismo estilo pero con “modos” diversos. El estilo será entonces algo condicionado culturalmente y algunas veces inconsciente, el modo será la forma en que cada artista devela los significados que busca expresar.

Así, este estudio comenzará con el *orden moderno* que tiene sus primeras manifestaciones concretas en el *estilo barroco*, tomando como coyuntura importante tres *modos* específicos: el *trampantojo*, el *bodegón* y la *vanita* o pintura de vanidad. Esta

¹³⁸ Julio Amador Bech, *El significado... Op. Cit.*, p. 64

¹³⁹ Julio Amador Bech, *El significado... Op. Cit.*, p. 66

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 67

¹⁴¹ Jan Bialostocki, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, España, Barral editores, 1972, p. 15

jerarquización se hizo en función del tema de arte pictórico elegido, aun cuando se pretenda abarcar un espacio temporal amplio, el margen es reducido gracias a éste, justamente, el tema es el límite: la *Naturaleza muerta*.

Aunque, cabe mencionar, que en cada periodo histórico ha adquirido significaciones distintas, se ha actualizado y ha respondido a diferentes necesidades. No debe perderse de vista que la concreción de cada obra es dada por un artista y ello implica un estilo latente en ella, de ahí que pueda verse el estilo como parte fundamental de la tradición y, por tanto, de la historia.

Los estilos como encadenamiento, no como partes conectadas, uno como causa de otro, sino como precursor del anterior. Una continuidad necesaria, que convierte la historia de los estilos no en una sucesión, sino en una cadena. Como se verá en el siguiente capítulo, es imposible entender un estilo sin notar las implicaciones que tuvo del aquel que le precedió. Los estilos no son sólo manifestaciones de la técnica, sino importantes vehículos de significado que son capaces de mostrar toda una cosmovisión del mundo si se les sabe prestar la atención:

En ellos vive y palpita el espíritu de la época; y se convierten en símbolos de la misma, es precisamente porque los estilos la expresan, porque recogen, concentran y corporizan en sí esa 'sensibilidad vital' (...) esa 'sensación radical ante la vida indiferenciada', esa visión y representación del mundo que viene a ser el secreto motor interior de las edades históricas.¹⁴²

¹⁴² Juan de la Encina, *El estilo*, México, UNAM, 1977, p. 32

Capítulo 3

Origen de la *Naturaleza muerta*: Autonomía temática del objeto

3.1 La «Naturaleza muerta» como concepto trascendente

«Les objets, comme tous les êtres de la nature, son morts ou vivants à des degrés différents. Au peintre plus qu'au philosophe il appartient de rendre visible la vie fantastique des choses silencieuses. C'est avec des lignes et des couleurs que l'artiste exprimera le poème de la vie mystérieusement cachée sous l'inerte.»

[Michel Faire]

La *naturaleza muerta*, en tanto tema de arte pictórico, es la representación de objetos inanimados. A lo largo del tiempo se le ha denominado de diversas formas dependiendo del país y de las traducciones de idiomas como el neerlandés, alemán, inglés, francés, italiano, entre otros. Aunque las traducciones pueden variar, nos llevan a meditar sobre el tránsito que puede ir desde la *naturaleza muerta* hasta el *reposo* de una *vida inmóvil, quieta, silenciosa, tranquila...* y las implicaciones que dichas acepciones conllevan.

El nombre de *naturaleza muerta* da para una interpretación que devela múltiples significados. Sin embargo, aunque indispensable comprender al tema en tanto idea abstracta, es menester tomar la obra en su contexto, ya que es éste no sólo el que la dota de sentido, sino el que es capaz de resignificar el nombre de este tipo de obras, en tanto concepto. No hay que perder de vista que designa un tipo de obras que existen en la realidad. Sin embargo, la mayoría de las definiciones existentes sobre este tema dejarían fuera más de una obra de periodos más recientes del arte.

Contrario a lo que estas definiciones preestablecidas pudieran sugerir, hay obras que sí tienen cabida y son consideradas como *Naturalezas muertas* por sus mismos creadores. Pablo Picasso tiene varias obras de este tipo y aunque se hace mención de ellas en varios libros de Historia del arte, la definición no ha sido actualizada al punto en que este tipo de obras, más actuales, sean incluidas. De ahí que Antonio Bonfi expliqué que

“un determinado género no se resuelve con la definición, forzosamente abstracta y parcial, de un ser suyo unívoco y fijo, sino más bien buscando la ley de proceso a través del análisis de su desarrollo histórico.”¹⁴³

Así, y una vez esbozado de manera general el sentido que puede tener el concepto como tal, es preciso determinar cómo se entiende en tanto tema de arte pictórico en obras tangibles, a este respecto la mayoría de los autores coinciden en que es la representación de objetos inanimados, una definición común y que es abarcativa de la de otros autores es la de José María Faerna Bermejo y Adolfo Gómez Cedillo quienes sostienen que es un “género pictórico que se caracteriza por la representación de objetos inanimados (animales muertos, vegetales, viandas vajilla [sic] cacharrería, objetos de fumador, de escritorio, instrumentos musicales, etc.) en el interior.”¹⁴⁴ Es importante notar que, aunque en otro momento, estos autores manejan una categorización del tema pictórico, en la que entran tanto los “bodegones” como las “vanitas” o pintura de vanidad, no hacen referencia al trampantojo porque no todos ellos entran en el tema, sin embargo, considero necesario hacer mención de él para abarcar de forma integral el género pictórico como tal.

Tomar en cuenta al trampantojo como parte importante de la *naturaleza muerta* resulta imprescindible, puntualizando que no todo trampantojo es *naturaleza muerta* ni toda *naturaleza muerta* es trampantojo. Sin embargo es innegable que tienen un punto de encuentro sumamente significativo al momento de trazar la historia del tema. No se pretende subsumir al trampantojo dentro de la *naturaleza muerta*, ni viceversa, se trata de ver el punto de encuentro de ambos géneros.

Cabe mencionar que la primera representación al óleo de este tema de la que se tiene registro es un trampantojo, de ahí su importancia, ya que marca su origen. La obra titulada *Perdiz, guantes de hierro y flecha de ballesta* (véase figura 1) realizada en el año de 1504 por el pintor veneciano Jacopo de Barbari, es probablemente la primer obra de esta índole. Es importante mencionar que aunque de origen veneciano Barbari residió la mayor parte de su vida en los Países Bajos. En el apartado de *Disenso de hermenéuticas en el arte de*

¹⁴³ Antonio Bonfi, *Filosofía del arte*, La Habana, editorial ICAIC, 1967, p. 55

¹⁴⁴ José María García Bermejo y Adolfo Gómez Cedillo. *Conceptos fundamentales de arte*, Madrid, Alianza, 2007, p. 119

la reforma y la contrarreforma se abordará el trampantojo, su significado y su trascendencia histórica en contraste con otras *naturalezas muerta* de la época.



Figura 1. Jacopo de Barbari, *Perdiz, guantes de hierro y flecha de ballesta* (1504)

Resulta impensable omitir género, si bien, no se le verá como subgénero, sí como parte de la historia en la *naturaleza muerta*, primero por su insoslayable carácter originario y por

otro lado, por su importancia histórica en general, ya que el sentido que encierra el trampantojo, aunque sumamente realista, contiene una fuerte carga simbólica e ideológica para los países que protagonizaron, tanto la Reforma protestante, como la Contrarreforma. En cuanto el motivo se consolida como tema, adquiere no sólo mayor importancia, sino una significación completamente distinta:

Cuando la naturaleza muerta se desató del cuadro en el que antes sólo estaba como un accesorio, para adquirir una vida autónoma, un valor propio, independiente, en sí misma, y no más en función de los personajes con lo que estaba situada en una relación más o menos directa, adquiere significaciones diferentes, según su composición y según los alcances que el artista le agregaba a esa disposición de objetos representados.¹⁴⁵



Figura 2. Vincent Van Gogh, *Bodegón con peras y limones* (1887)

Asimismo, las definiciones más comunes de este tema, también marcan como característica determinante su representación en interiores, lo que parece un desacierto si se trata de proyectarse esta definición a periodos de arte distintos al barroco, por ejemplo,

¹⁴⁵ Véase Marcel Brion. *L'âge d'or de la peinture hollandaise*. París, Éditions Meddens, 1964, p. 107 (la traducción es mía).

al periodo de Vanguardias. Si bien, algunas de las obras representadas en este periodo no son necesariamente de un exterior tampoco presuponen un interior, existen espacios que no puede ser establecidos con precisión, como por ejemplo en el *Bodegón con peras y limones* del pintor postexpresionista Vincent Van Gogh (véase figura 2).

Otro ejemplo puede ser la obra *Le Trahison des Images* del pintor surrealista René Magritte (véase figura 3) donde se representa una pipa flotando en la nada, sin contexto alguno, sólo acompañada de la frase *Ceci n'est pas une pipe* [Esto no es una pipa] y que justamente evoca la abstracción espacial misma. Lo que nos lleva a pensar que el tema de *naturaleza muerta* debe comprenderse en su complejidad y no sólo como un arte decorativo o de ornato, sino como un tema que trae conceptos complejos y significaciones múltiples.



Figura 3. René Magritte, *Le Trahison des Images*, 1928-29

Al no encontrar una definición que sea abarcativa de todas las obras que presupone este tema ni en su origen, ni en las obras creadas en los periodos más recientes, como de Vanguardias y Contemporáneo, se propone una definición propia para este tema de arte pictórico, que resulte amplia, tanto, para los fines del presente escrito como para estudios posteriores. Así, *por naturaleza muerta debe comprenderse la representación de objetos*

inanimados, ya sean creados por el hombre o naturales, pero que presupongan la presencia (existencia) de un sujeto (generalmente implícito) que los determine.

Entonces, *la intervención del hombre debe estar dada en el ordenamiento de los objetos, no se obedece a la configuración natural. Es decir, que ya sea en interiores, exteriores, espacios indeterminados o abstractos se trata de que se representen objetos inanimados bajo una configuración humana pero sin figuras antropomorfas como parte del tema principal, si éstas llegan a aparecer serán simplemente un complemento del tema de naturaleza muerta.* La materialidad, la técnica, los colores, la representación, las dimensiones, la espacialidad, el significado, el simbolismo e incluso el nombre de dichas obras pueden ser variables, dependiendo de la época pero éstas se determinaran bajo la premisa de que no parezcan representadas figuras humanas como el tema central de la pintura, éste debe estar en función de los objetos inanimados, éstos a su vez estarán supeditados al ordenamiento humano: “No hay objeto si no es con respecto a un sujeto (que observa, aísla, define, piensa), y no hay sujeto si no es con respecto a un ambiente objetivo (que le permite reconocerse, definirse, pensarse, etc., pero también *existir*) (...) Así es que el mundo está en el interior del mundo. En ese proceso, sujeto y objeto son constitutivos el uno del otro.”¹⁴⁶

Puede hablarse también de una categorización de la *naturaleza muerta*, esto es, de diferentes variantes del mismo tema. Cuando hablamos de algunos cuadros de *Vanitas* y *Trampantojos*, si bien, no todos, algunos pueden considerarse como una variante de este tema si se sujetan a las premisas antes expuestas. Es así, que hay puntos de encuentro en los que una obra es *naturaleza muerta* y *trampantojo* o *vanitas* al mismo tiempo. Estos dos géneros en particular, y en un sentido histórico, vuelven relevante al motivo al haberlo dotado de trascendencia como tema en sí mismo, aunque a veces ha sido marginado por los artistas como un género menor.

En el curso de la presente investigación se ahondará en las diferentes variantes tanto de nombre como de representación y significación de este tema, ya que como se ha expuesto de forma muy general van transformándose. A razón de que se defina puntualmente la categorización sobre las obras específicas, algunas de las acepciones bajo las que se suelen encontrar *Naturalezas muertas* son: *Trampantojos* o *Trompe-l'œil* (en

¹⁴⁶ Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo*, España, Gedisa Editorial, 2005, pp. 67-69

francés), *Vanitas* (en latín) o pinturas de vanidad (aunque, como ya se mencionó, no todo trampantojo o vanita es Naturaleza muerta), *Stilleven* (vida inmóvil en neerlandés), *Still leben* (vida inmóvil en alemán), *Still Life* (vida quieta en inglés), *Nature Morte* (naturaleza muerta en francés), *Riposo* (reposo en italiano) y Bodegones (en países católicos de habla hispana). Cabe mencionar que pueden identificarse algunas como motivos dentro de otros temas, pero éstas no se tomarán en cuenta, el interés está dado en la *naturaleza muerta* como tema en sí mismo con el sentido y significado que implica.

Aun cuando hay infinidad de acepciones que remiten al mismo tema de arte, las de *naturaleza muerta* o *Vida inmóvil*, en tanto conceptos, tienen implicaciones históricas más amplias. Son conceptos que ya en sí mismos dan una prenotación de la obra. Sin embargo, es sólo el primer término el que ha trascendido a lo largo del tiempo y es el que se ha aplicado más continuamente, aparte de que tiene cierta vigencia hasta nuestros días, de ahí que sea éste y no otro el que se ha elegido como concepto base para la posterior categorización en sus diferentes variantes.

3.2. Vida inmóvil: Silenciosa manifestación de la modernidad

«Sólo lo que se mueve puede reposar [...] Si el reposo incluye el movimiento, entonces puede haber un reposo que es una íntima concentración del movimiento, esto es, la más alta movilidad, siempre que la clase de movimiento reclame un tal reposo. El reposo de la obra que reposa en sí es de esta clase.»

[Martin Heidegger]

Establecer su origen resulta complejo. Representaciones pictóricas de frutos y objetos cotidianos han existido desde civilizaciones muy antiguas; en Grecia clásica y Roma antigua parecía un motivo recurrente y se sabe que los egipcios ya tenían la costumbre de hacer este tipo de representaciones en las tumbas de los faraones para el viaje que emprendían hacia el otro mundo. Sin embargo éstas eran parte de un conjunto, no se constituían como un tema en sí mismas, será hasta el Barroco que no sólo ganarán su autonomía temática, sino que incluso se crearán subgéneros de ella.

Su consolidación en el arte europeo sucede cuando deja de ser sólo decoración o complemento del tema religioso, histórico o literario. Su telón de fondo: la Reforma protestante. Junto con los cuadros de costumbres, los retratos y los paisajes, la naturaleza

muerta surge con el afán de justificar la existencia del arte por una vía alterna a la religión. La vida diaria y la representación fiel será la principal fuente de inspiración de artistas protestantes. Éstos dejarán entonces los temas religiosos para iniciar la representación de la realidad inmediata, marcando así la secularización del arte, una clara manifestación del pensamiento moderno y los valores que encumbraban estos “nuevos” hombres guiados por el valor de la razón como medida del mundo.

En las primeras representaciones al óleo de las que se tiene registro en Europa occidental, esto es a finales del periodo renacentista y principios del barroco, la dialéctica vida-muerte está siempre presente. La inmortalidad que conlleva contemplar representaciones de frutas que nunca se pudren, plantas y flores que nunca se secan, objetos o útiles que no se desgastan, son una manifestación de la innegable trascendencia que les otorga la representación artística. El objeto logra entonces ir más allá de la cotidianidad convirtiéndose en un símbolo de eternidad e inmortalidad, una expresión de la imposibilidad del hombre para vencer a la muerte por sí solo, pero de los alcances que éste adquiere a partir de la representación del objeto en la obra de arte.

Asimismo, hay representaciones de frutas en estado de putrefacción y animales muertos, el artista los condena no sólo a la muerte lenta, sino perpetua: estarán muriendo mientras dure la obra, preservado un momento que en la realidad es imposible de ser postergado. Obras que no muestran la vida y la muerte en sí mismas, sino sólo una representación simbólica de ellas, incluso mostrándolas simultáneamente.

Es así que lo efímero y lo perpetuo se conjugan en un mismo tema de arte pictórico. Por un lado, logra contener a la muerte de forma simbólica en la obra, volviendo imperecedero para el espectador lo que en la realidad sería sólo un instante, por otro, cuando la *naturaleza muerta* deja de ser motivo para consolidarse como tema, hay una coyuntura importante en la forma de pensamiento que está estrechamente ligada a la perdurabilidad: la temporalidad implícita en la materialidad de la obra, no en sí misma, es igual de duradera que en otras pinturas elaboradas con óleo, sino en lo efímero de lo que es representado. Desde un punto de vista histórico la obra pictórica occidental se desliza hacia temas cada vez más perecederos, una indudable manifestación de la modernidad junto con el tránsito de lo religioso a lo secular.

Este tránsito, ya bien estudiado y definido por varios teóricos de la historia del arte, sucede cuando se dejan de representar temas religiosos, esto es, temas y seres inmortales y comienzan a representarse cuadros de costumbres donde el ser humano sigue siendo, aunque mortal, el tema central. Un segundo momento a destacar será la representación de algo más efímero que el ser humano y que sin embargo tiene que estar siempre ligado implícitamente a él: *Naturalezas muertas* (frutos, flores, comida, presas de caza, entre otras cosas de la misma índole). Ambas manifestaciones están encaminadas al mismo punto: la ruptura con temas religiosos y la representación de la vida cotidiana, o lo que es lo mismo, la secularización del arte. Sin embargo, la *naturaleza muerta* implica además el ascenso del objeto como suficiente y digno de ser representado como un tema, aun cuando éste no tenga un relato religioso, histórico o literario que lo justifique. De hecho, ello será considerado como una de sus grandes virtudes: “para los nuevos artistas, la naturaleza muerta constituye una gran paleta de prueba porque, independientemente de toda tradición iconográfica, permite al juego formal y colorístico el desarrollo más abierto.”¹⁴⁷

De ahí la importancia de entender la diferencia y marcar distancia entre *Naturaleza muerta* y los denominados *cuadros de costumbres*. Estos últimos buscan la representación del hombre acercado lo más posible a su realidad, se fundamentan en la necesidad de mostrar la vida cotidiana, el hombre en el día a día, el real, el que está en constante transformación cultural. En cambio, en las primeras *Naturalezas muertas* hay ordenamiento de los objetos por parte del artista, no sólo se representan en contexto, eso no es suficiente, ya que implica el escenario de fondo y éste debe ser reducido al mínimo, lo que importa son los objetos (naturales o no) que se juntan, se ordenan, se cambian de posición y de lugar para dar paso a la composición personal del artista.

Para entender a la *naturaleza muerta* en tanto tema de arte pictórico resulta esclarecedor partir de su definición. La mayoría de los teóricos de arte coinciden en que es “la representación de objetos naturales o cotidianos inanimados”, al hacer referencia a objetos se plantea la necesidad del sujeto. Immanuel Kant sostuvo que un objeto sólo lo es en la medida en que hace frente a un sujeto, el objeto es aquello constatable por los sentidos y necesita, en cada caso, de alguien que lo determine como tal. Esta premisa desvincula al

¹⁴⁷ Antonio Bonfi, *Filosofía del arte*, La Habana, editorial ICAIC, 1967, p. 60

tema del ordenamiento natural, ya que eso sería, en todo caso, el *paisaje*. La *naturaleza muerta* presupone ordenamiento humano, o lo que es lo mismo, la intervención del hombre.

El ordenamiento es dado a partir de la configuración de las composiciones, el artista no sólo pinta lo que está en la naturaleza cuando representa objetos naturales, como fruta o flores, sino que los saca de su contexto original para darles una disposición distinta, la que mejor le place para su obra. Se percibe entonces una inversión de papeles, en el que la naturaleza no determina al hombre, sino es éste el que determina al natural. Si bien, se reconoce a la naturaleza, se hace bajo las condiciones propias, con lo humano ya dado, aunque no presente necesariamente en la obra. Esta intervención es *a priori*, es una constante, innegable y siempre implícita, aunque no forzosamente sea explicitada. La existencia de este tema presupone la connotación humana y, sin embargo, si ésta se manifiesta como el tema central por medio de figuras antropomorfas pierde su esencia, la *naturaleza muerta* deja de ser tema para transformarse en sólo un motivo.

El tema incluye la representación de todo tipo de objetos inanimados, lo que implica que se reconoce también al objeto que no es natural y se le dota de significado y sentido propio de forma explícita en el arte. Entonces, ya no sólo es el ser humano lo que constituye al mundo, sino también su creación y su idea del mundo, a partir del ordenamiento que le da a éste. No puede concebirse este tema sin intervención humana. Los objetos se vuelven no sólo una manifestación de su época, sino una ventana hacia una cosmovisión diferente. Además de que estos objetos no son pintados de manera fortuita, sino que son elegidos por sobre muchos otros, son organizados en composiciones y algunos incluso son enfatizados o resaltados por medio de la técnica y la posición en la obra.

Asimismo, por medio de ellos se manifiesta materialmente la sociedad a la que pertenecen y sirven, se ven sólo como un fragmento de la cotidianidad que les es intrínseca, al mismo tiempo que toman distancia al convertirse en obra de arte, se preservan: "sólo en y por la obra se hizo visible el ser del útil [...] el cuadro [...] es el hacer patente lo que el útil [...] en verdad *es*. Este entre sale al estado de no ocultación de su ser."¹⁴⁸

La *naturaleza muerta* es un tema de arte pictórico que se repite y se reinventa. Es representada no sólo a partir de diferentes enfoques, sino de diversos objetos, propios de

¹⁴⁸ Martín Heidegger, *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 56

la sociedad a la que pertenece. Hay una redundancia en cuanto al tema, aunque cabe destacar que la manera de materializarse varía: en la técnica, las condiciones matéricas (en sí mismas y las representadas), los colores usados, los objetos elegidos, entre otras cosas, donde incluso también podría considerarse la interpretación de todos estos elementos por parte del espectador. ¿Qué mejor ejemplo de ello que la *naturaleza muerta*?, su solo surgimiento implica ya todo un cambio en la forma de concebir no sólo al arte sino también el lugar del hombre en el mundo. Tal como se afirmó anteriormente, los estilos en el arte no deben comprenderse como entidades individuales e inarticulables, al contrario. Están insertos en la cultura y la historia, no de forma lineal, sino como un entramado, que implica cierta influencia de unos en otros.

Es indispensable decir que los periodos en el arte no son unidades independientes que puedan analizarse de forma aislada, no es que uno termine y el siguiente comience inmediatamente, se dan en transiciones lentas, de forma gradual; se entrelazan unos con otros y los anteriores marcan las pautas básicas para que se den los subsecuentes. Aunque se dan también regresiones estilísticas. Asimismo, están ligados a la forma en que la sociedad concibe el mundo, un ejemplo claro es el Renacimiento, con el que comienza el orden y el pensamiento moderno.

Es éste el que posibilita la posterior concepción de la *naturaleza muerta*, ya que aunque el pensamiento renacentista se fundamenta en la figura del hombre como símbolo, simultáneamente destaca su papel como creador, como el único ser terrenal que es capaz de configurar del mundo. Es importante resaltar desde el principio que la *naturaleza muerta* implica el ordenamiento por parte del ser humano. La configuración que hace el artista antes de la realización de su obra será fundamental para que el tema se dé, aun cuando se representen objetos naturales, el orden de ellos está dado por el hombre. Además, es en el renacimiento cuando empieza a gestarse el humanismo que dará paso tanto al movimiento como a la cosmovisión protestante, vital para el desarrollo de este tema pictórico.

En el renacimiento se comienza a encumbrar al hombre como el centro del universo, se retoman los valores y el estilo de la Grecia clásica. Aun cuando, en este periodo inicia el cuidado expresamente puesto en los detalles del entorno de las escenas religiosas y las técnicas son ampliamente desarrolladas para lograr un mayor realismo, el

énfasis seguirá puesto en los temas mitológicos o religiosos, mismos que abren una ventana a escenas que tienen un relato implícito, son pasajes definidos de una narración.

Este periodo puede dividirse, a su vez, en dos partes: el Quattrocento, en el que se percibe un cambio más marcado respecto con la Edad Media; y el Cinquecento, que se ve definido por el inicio del manierismo. El inicio del Quattrocento se da en el siglo XV, siendo el lugar por antonomasia Florencia, ciudad natal de Miguel Ángel de Buonarroti, quien, de acuerdo a Rafael Argullol, será epílogo del primer periodo y anticipación con el segundo.

Es ineluctable el vínculo que hay entre el arte del Quattrocento y el periodo clásico de la antigua Grecia y Roma. Los artistas sintieron la necesidad de rescatar el pensamiento clásico, con parámetros artísticos incluidos, de la penumbra en la que la Edad Media los había condenado por considerarlos heréticos. No obstante, el arte creado en el Renacimiento no trató sólo de copiar el clásico, no era sólo imitación, había una nueva concepción del hombre que modificó, no sólo el arte, sino todo el pensamiento europeo de la época. El arte no sólo era estético y equilibrado, también era simbólico, la representación del cuerpo humano se transformó en el vehículo de significación del pensamiento humanista y científico. Se inicia un cuidadoso estudio del cuerpo humano, la proporción, el color y la técnica para hacer representaciones cada vez más fieles, estos primeros estudios resultarán fundamentales para las posteriores representaciones de la *naturaleza muerta*.

El Renacimiento logra lo imposible al concatenar dos concepciones del mundo irreconciliables hasta el momento, por un lado la visión griega que se guía por el equilibrio y la belleza del ser humano, por el otro, la bizantina fundamentada en la abstracción, el simbolismo y la idealidad de Dios, el resultado, de acuerdo a Argullol, es la "idealidad corporal" que se consolida en este periodo. El ser humano se convierte en la medida de todas las cosas, es sólo a partir de él que se hace patente la integración de arte y ciencia, él lo ha configurado todo porque es la creación más perfecta de Dios. Es esta visión antropocéntrica la que abre la posibilidad a los artistas para tener planteamientos como el de Leonardo Da Vinci, quien compara al artista con Dios porque ambos son capaces de crear. Se establece una paridad entre lo sensorial y lo espiritual: "el cuerpo humano ha dejado de ser un motivo alegórico-abstracto para convertirse en una expresión de

interioridad [...] el arte renacentista es naturalista [...] es expresionista en contraste con una concepción meramente mimética de la realidad.”¹⁴⁹

Sin embargo, el hombre renacentista logra asirse a la naturaleza, mediante la búsqueda de una armonía entre lo espiritual y lo corporal a partir del símbolo universal por excelencia: el cuerpo humano, donde la belleza del espíritu y la perfección corporal se concatenan. Con esto empiezan a diluirse las fronteras entre naturalismo e idealismo, entre lo clásico y lo abstracto, que va más allá en la siguiente relación triádica: “El símbolo corporal [...] es el fruto de la tensión entre el ‘modelo natural’, conocido a partir de la experiencia, el deseo intelectual de la ‘belleza perfecta’ y la perfección expresionista del alma individual.”¹⁵⁰ La interrelación de estos tres ideales se vuelve el motor que fundamenta el movimiento del arte del renacimiento, los artistas están en la constante búsqueda de conciliarlos en su obra por medio de “tres anhelos: la plasmación del ‘modelo natural’, la posibilidad de un estatuto científico-matemático para la pintura y, finalmente, la consumación estética de la ‘idea’, de la armonía, la perfección físico-moral.”¹⁵¹

Se vuelve una obsesión la búsqueda del equilibrio dialéctico entre modelo natural, belleza perfecta y alma individual. De ahí que los principios estéticos busquen coherencia en los científicos (matemáticos, anatómicos, fisiológicos, entre otros) para encontrar a través de ellos la belleza perfecta del cosmos. Sin embargo, el hombre renacentista no deja de creer en Dios para creer en sí mismo, pero sí adquiere una valía propia como ser individual, ésta es la gran aportación al pensamiento moderno. Esta valía, en el periodo posterior, lo consolidará ya no sólo como modelo del arte sino como creador de un mundo sin justificación religiosa de por medio. Llevando a la obra de arte los objetos que *él mismo considera* dignos de la representación, que él ha ordenado y en algunos casos creado. No es que se niegue la existencia de Dios, sino que se hace patente la idea de Dios como algo cercano al hombre, al fin y al cabo, es éste la creación más importante y semejante a él. Petrarca hablará incluso de la ‘terrenización’ del cielo: “La idealidad quattrocentista está basada en la unidad ontológica y estética de la belleza, el amor, la verdad [...] es

¹⁴⁹ Rafael Argullol, *El Quattrocento. Arte y cultura del Renacimiento italiano*, Barcelona, Editor Montesinos, 1988, p. 18-19

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 28

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 24

‘incrustar’ el cielo en la tierra: es decir, no renunciar a la idealidad, sino crear una nueva idealidad en la que la belleza de las formas espirituales germinara y adquiriera su esplendor en la belleza de los cuerpos.”¹⁵²

El movimiento humanista acepta de forma paralela el conocimiento intuitivo-mágico, así como el conocimiento y la ciencia y los cohesiona en uno solo. Así es como pueden tener cabida también en el arte el pensamiento de Aristóteles y el de Platón, por medio de una articulación de sus concepciones: ‘mimesis’ e ‘inspiración’ respectivamente. El Renacimiento se fundamenta en el movimiento humanista, mismo que marcará las pautas para la conformación del movimiento reformista, siendo su precursor Martín Lutero.

En pintura el Cinquecento, es identificado con el movimiento denominado como Manierismo, aunque autores como Arnold Hauser lo concebirán como la etapa intermedia en el Barroco, entre el Prebarroco representado por Miguel Ángel y el Alto Barroco dónde el movimiento se consolida como tal. El concepto de manierismo, en primera instancia, no se asociaba de forma despectiva a las obras, al contrario tiene una acepción positiva; fue hasta el siglo XVII que los clasicistas lo entienden como “un ejercicio artístico rebuscado, en clichés, reducible a una serie de fórmulas”¹⁵³ y ven su erradicación como una evolución en la pintura. Sin embargo, los artistas de la época, como Giorgio Vasari, quien además de artista también fuera el primer historiador de arte italiano, lo entienden en otro sentido: “*Maniera* significa todavía lo mismo que personalidad artística, y es una expresión condicionada histórica, personal o técnicamente; es decir, significa ‘estilo’ en el más amplio sentido de la palabra. Por ejemplo, de una *gran’ maniera* [...] entiende algo positivo.”¹⁵⁴

Este movimiento tiene todo un trasfondo que puede entenderse, en parte, por las condiciones sociopolíticas que vive Italia en el periodo de su gestación, ya que con el manierismo no sólo cambia la forma de representar los temas religiosos y míticos, sino la forma de concebir el arte y los motivos representados. El manierismo es también resultado de la invasión a Italia por parte de una España a cargo de Carlos V que, como potencia política incluía a Alemania y a los Países Bajos, y una Francia recién salida, no mal librada,

¹⁵² *Ibíd.*, p. 31-33

¹⁵³ Arnold Hauser, *Historia de la literatura y el arte I. Desde la Prehistoria hasta el Barroco*, México, Editorial De Bolsillo, 2007, p. 418

¹⁵⁴ *Ibíd.*, p. 417-418

de la guerra de los cien años con Inglaterra. El movimiento manierista se formó en un país en quiebre, con conflictos internos y el ascenso al poder de, un gobernante extranjero, Carlos V: “En los dos centros culturales de Italia, Florencia y Roma, dominan formas de vida y costumbres españolas, etiqueta y elegancia españolas. El predominio espiritual de los vencedores, cuya cultura carece del refinamiento de la italiana, no es en todo caso muy profundo y el contacto del arte con su tradición propia se mantiene.”¹⁵⁵

El manierismo, se da después de consagrados los grandes maestros del renacimiento, varios artistas trataron de imitar su técnica e incluso algunos fueron discípulos directos de ellos. Estaban en busca de nuevas formas artísticas que reafirmarán frente a los invasores su propia cultura, se transformaron, en algunos casos, en una estilización artificiosa y exagerada: “las figuras se deforman y se retuercen para hacerse más expresivas agrupándose en áreas y niveles parciales del cuadro, en un espacio heterogéneo, anisotrópico, que dirán los científicos [...] aquello es ‘otro mundo’, un mundo por donde él [El Tintoretto] no podría circular”.¹⁵⁶ La representación pictórica vuelve a ser abstracta, separándose de la representación fiel de la realidad, de la mimesis del natural, para imitar a los grandes maestros.

Cabe mencionar que, en este periodo, en Italia hay dos escuelas de arte que están a cargo del canon artístico: la florentina-romana y la veneciana. Esta última es la que marca el inicio del segundo gran periodo de la historia de la pintura que corresponde al moderno, la pintura se libera del dibujo iluminado y empieza la etapa propiamente pictórico. Heinrich Wölfflin entiende el contraste entre cinco categorías encontradas, de las cuales una pertenece al renacimiento y otra al barroco, “las categorías son: 1.^a, lineal y pictórico; 2.^a, superficial y profundo; 3.^a, forma cerrada y forma abierta; 4.^a, claridad y falta de claridad; 5.^a, variedad y unidad.”¹⁵⁷ En otras palabras, es “la lucha por lo ‘pictórico’, esto es, la disolución de la forma plástica y lineal en algo movido, palpitante e inaprensible; el borrarse los límites y contornos para dar la impresión de lo ilimitado, inconmensurable e infinito; la transformación del ser personalmente rígido y objetivo en un devenir, una

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 428

¹⁵⁶ José María Valverde, *El Barroco. Una visión de conjunto*, España, Montesinos Editores, 1985, p. 12

¹⁵⁷ Arnold Hauser, *Op. Cit.*, p. 500

función, un intercambio entre sujeto y objeto”¹⁵⁸; todas estas características constituyen, de acuerdo a este autor, los rasgos fundamentales de la pintura barroca.

Es importante notar que, si bien, el arte renacentista marca un primer cambio en la forma de concebir al hombre con respecto a Dios, no será hasta la consolidación de la Reforma protestante que la vida cotidiana cobrará la importancia suficiente como para consolidarse como tema en el arte. Ésta se manifestará por medio de los retratos, los cuadros de costumbres, los paisajes y, por supuesto, la naturaleza muerta. Si bien, en el Renacimiento surge un avance de las técnicas para la representación fiel de los objetos, éstos están cargados de connotaciones y simbología religiosas, constituyen sólo un motivo del tema central que sigue siendo religioso o mitológico.¹⁵⁹

La trascendencia de la materialidad puede verse en este período, por ejemplo, en las originales composiciones de Giuseppe Arcimboldo (véase figura 4), donde se combinan las figuras naturales, como flores y frutos, al tiempo que construyen figuras humanas. Pero es hasta el periodo barroco que la *naturaleza muerta* gana su autonomía temática. Sin duda alguna, muchas de las pautas para que se diera no sólo este tema sino todo el movimiento reformista fueron marcadas por el pensamiento humanista del Renacimiento. Éste marca el inicio de la modernidad, pero evidentemente no la agota, la idea que tenemos de ésta se irá construyendo y renovando a lo largo del tiempo.

Es hasta la Reforma que puede hablarse de la consolidación de la *naturaleza muerta*, de su autonomía temática, ésta será no sólo una expresión de la cosmovisión humanista y protestante, sino del pensamiento moderno en general, enfocado más hacia la racionalidad del hombre. La *naturaleza muerta* será una de las más claras manifestaciones de la secularización del arte, que ya no necesitará una justificación mayor que la de su misma existencia, de la valía que adquirirá el hombre en el plano individual, como creador, artista y poseedor de la maestría en la técnica, así como del énfasis puesto en la condición formal de la obra que va desde los valores tonales, la implementación de nuevas técnicas, los estudios de la perspectiva hasta los complejos juegos de luz y color desarrollados en este tipo de obras. De ahí la trascendencia de la *naturaleza muerta*, que si bien no tiene un relato

¹⁵⁸ *Ídem.*

¹⁵⁹ Cabe mencionar que en esta época la mitología grecolatina ya tiene una función más literaria que religiosa.

religioso, histórico o literario de fondo, trasciende las palabras para convertirse en *una silenciosa manifestación de la modernidad.*



Figura 4. Giuseppe Arcimboldo, *El bibliotecario*, 1566

La crítica era hacia la institución. De ahí que realizará varios escritos donde vierte interpretaciones propias acerca de cuestiones religiosas, enfatizando el contraste y las incoherencias que pueden encontrarse en los diferentes concilios expedidos por la iglesia, todo ello era expuesto en sus cátedras como profesor en la universidad. Son estas ideas las que consolidan las premisas que fueron punta de lanza para la configuración del movimiento protestante: “Primer gran principio de la eclesiología protestante: la iglesia visible no es indispensable. Segundo principio: La iglesia visible no es de institución divina, sino humana. ‘No hay una sola sílaba en la Sagrada Escritura que diga que la Iglesia Romana (*ni cualquier iglesia visible*) es creación de Dios’.”¹⁶¹

La Reforma no fue un suceso fortuito, ni tampoco el lugar donde se gesta. Con la conformación de la primera universidad alemana, la Universidad de Praga, se da la pauta para que se creen otras instituciones de la misma índole como la Universidad de Erfurt que se convertiría en una de las principales sedes del movimiento humanista, cabe mencionar que en Alemania este movimiento y el renacentista fueron principalmente universitarios. Asimismo, las condiciones políticas también influyeron para la consolidación de las universidades y por ende del movimiento reformista. El apoyo político y económico del emperador Maximiliano I, quien subió al trono en 1493 (y lo dejaría hasta 1519), fue de vital importancia no sólo para los catedráticos, sino también para los artistas, uno de los ejemplo más relevantes de ello fue Durero, quien recibió su apoyo.

Uno de los momentos más simbólicos sucedió el 31 de octubre de 1517, cuando Lutero fijo sus 95 tesis afuera de la iglesia del palacio de Wittenberg junto con la petición explícita al arzobispo Alberto de Maguncia para que acabara con el abuso de las indulgencias. La crítica era y siempre fue, por parte de Lutero, hacia la Iglesia no hacia la religión, él era un fiel creyente de Dios. Por ello, realizó la traducción de la Biblia al alemán, quería que el pueblo tuviera acceso a ella sin más intermediarios: “«Es muy cierto, escribe, que las Santas Letras no pueden penetrarse ni con el estudio, ni con la

¹⁶¹ Émile G. Leonard, *Historia General del Protestantismo*, Tomo I, Madrid, Ediciones Península, 1967, p.69

inteligencia... no hay más maestros (*intérprete*) de las palabras divinas que el autor de la Palabra.»¹⁶²

Sin embargo, Lutero no era partidario de la pintura, de ahí que las obras pictóricas alemanas reformistas no sean tan numerosas como en otros países partidarios del movimiento: “De todo el ideal de la belleza de la Antigüedad y del Renacimiento, sólo el arte le conmueve, y este bajo la forma de la música, por más que fuese el amigo de Durero y de Cranach. Sólo la música era para él una verdadera necesidad.”¹⁶³ Aun así, pueden encontrarse varios retratos de los defensores de la Reforma pintados por Durero. El apoyo que recibía Lutero por parte de artistas como éste, los hermanos Beham, Georg Pencz y Ludwing Drug, era más directo que por medio de sus obras, de hecho, algunos de ellos fueron encarcelados por cometarios a favor de la Reforma considerados heréticos.

El movimiento reformista pronto se extendió a los Países Bajos, donde el arte pictórico no fue abandonado, al contrario, se desarrolló con mayor plenitud la creación artística, fue retomado con mayor fuerza y las técnicas pictóricas fueron perfeccionadas y llevadas a su máximo esplendor. Al tener que rivalizar con el arte católico, el protestante se vio en la necesidad de mejorar las técnicas, de crear un arte que se justificara a sí mismo, sin ningún tipo de relato de por medio:

“Las obras de pintores holandeses se pueden ver por todas partes, excepto en las iglesias; la imagen devota no se da en absoluto en el ambiente protestante [...] Se prefiere representar sobre todo la vida real y cotidiana; el cuadro de costumbres, el retrato, el paisaje, el bodegón, el cuadro interior y la arquitectura. Mientras en los países católicos y en los regidos por príncipes absolutos sigue siendo la forma artística predominante el cuadro de historia bíblica y profana, en Holanda se desarrolla con plena autonomía los objetos hasta entonces tratados sólo de manera accesoria.”¹⁶⁴

En estas condiciones es que puede surgir un nuevo género de trampantojo como una manifestación de la falta de religiosidad en el arte: la *naturaleza muerta*. El trampantojo será entendido como aquel género en el que se subsumen las obras que tratan de engañar al espectador, haciéndole creer que lo que tiene enfrente no es una pintura, sino la realidad

¹⁶² *Ibid.*, p.51

¹⁶³ *Ibid.*, p.51

¹⁶⁴ Arnold Hauser, *Historia de la literatura y el arte I. Desde la Prehistoria hasta el Barroco*, México, Editorial De Bolsillo, 2007, p. 539

misma, esto es, en el tema que se está trabajando, la representación de objetos, naturales o de la cotidianidad, lo más parecidos a los reales posibles (véase figura 6).



Figura 6. Wallet Vaillant, Letter Rack, 1658

El desarrollo de la *naturaleza muerta*, en su búsqueda del máximo realismo, llevó a un rápido avance de las técnicas pictóricas, como el descubrimiento de los valores tonales que podía dar el mismo color bajo distintos efectos de luz. Se trataba, entre otras cosas, de mostrar la maestría que poseía el artista de las técnicas pictóricas.

La obra titulada *Perdiz, guantes de hierro y flecha de ballesta* (véase figura 1) realizada en el año de 1504 por el pintor veneciano Jacopo de Barbari, es probablemente la primer obra de esta índole, aunque de origen veneciano Barbari residió la mayor parte de su vida en los Países Bajos. Hay que tomar en cuenta que el trampantojo surge en el seno de la Reforma y en contraste con la Contrarreforma, por lo que habría que puntualizar, que aun cuando estaba en la búsqueda de imitar lo mejor posible la realidad no es un tema que sólo vuelva a presentar lo que ya se nos da en ésta, sino que aún en la representación fiel del objeto hay prejuicios de por medio, entendiendo estos como juicios previos del artista:

La imitación y la representación no son sólo repetir copiando, sino que son conocimiento de la esencia, En [sic] cuanto que no son mera repetición sino verdadero “poner de relieve”, hay en ellas al mismo tiempo una referencia al espectador. Contienen en sí una referencia a todo aquél para quien pueda darse la representación. [...] El que reproduce algo está obligado a dejar unas cosas y destacar otras. Al estar mostrando tiene que exagerar, lo quiera o no. Y en este sentido se produce una desproporción óptica insuperable entre lo que «es como» algo y aquello a lo que quiere asemejarse.¹⁶⁵

Las primeras obras de *naturaleza muerta* representan temas más acercados a la cotidianidad, como cocinas y presas de caza colgadas o colocadas sobre mesas. La *naturaleza muerta* de trampantojo representaba los objetos que le eran comunes al que poseería la obra, tratando de mimetizar a la pintura con su entorno inmediato, llevando como estandarte el máximo realismo. Sin embargo, el trampantojo sale de la cotidianidad para entrar al majestuoso mundo burgués, en donde la *naturaleza muerta* cobrará un sentido distinto, ésta se vuelve suntuosa y extravagante, la representación de texturas, los juegos de luz y color muestran el amplio desarrollo de las técnicas pictóricas y los estudios de perspectiva: “La imitación de lo verdadero no es una simple fotografía: el esfuerzo de transportar una realidad tridimensional sobre una superficie y reproducir en ésta la

¹⁶⁵ Hans-Georg Gadamer, *Op. Cit.*, p. 159

emotividad lumínica del espacio normal complica y multiplica al infinito los problemas de la perspectiva, de la revelación de volúmenes, espacios, colores, tonos.”¹⁶⁶

Tanto para el artista como para el espectador el sentido del arte a través de este tema es cambiando, se convierte en una metáfora sobre los aspectos de la esencia humana, lo objetivo como vehículo de nuestras pasiones, por medio de simbolismos mostrará los placeres sensoriales, el goce de la vida, la riqueza y la grandeza del hombre (véase figura 7). Asimismo, por medio de ella los artistas buscan demostrar su maestría en el manejo de las técnicas en creaciones tan perfectas como las elaboradas por Dios, pinturas que sean confundidas con la realidad misma, generando una ilusión óptica capaz de engañar al ojo.



Figura 7. Pieter de Ring, *Instrumentos de música de la vanidad de la vida*, 1650

¹⁶⁶ Antonio Bonfi, *Op. Cit.*, p. 58

El objeto ya no importa tanto, la importancia está dada en la forma en que es llevado al arte, en su representación, el énfasis y dedicación puesto en los detalles más nimios para ser coherentes con la realidad a la que imitan. Así, el arte se torna en una clara muestra de la cosmovisión protestante, de su ruptura con la Iglesia católica y a partir del simbolismo en el arte nos deja ver sus propias interpretaciones de la Biblia, distintas a las católicas, entendiéndolo por ejemplo, la acumulación de capital y la usura como algo no sólo lícito sino también que debía ser orgullosamente exhibido y ya no como un pecado imperdonable. Lo que es uno de los factores que marcan el inicio del espíritu capitalista, de acuerdo a Weber.



Figura 8. Willem Claesz Heda, *Desayuno con pastel de zarzamora*, 1645

En Holanda las ricas vasijas de plata, las jarras de cerveza, las ostras, las pipas, la cristalería, entre otros objetos de lujo, nos demuestran una sociedad burguesa opulenta y feliz consigo misma (véase figura 8). Asimismo, los placeres se nos dan a través de nuestros cinco sentidos: la comida es el gusto, las artes pictóricas, escultóricas y los espejos son la vista, las flores y perfumes son el olfato, los instrumentos musicales y partituras son el oído, y la exacerbación de la materialidad y las texturas son el tacto. Para los protestantes el arte cobra

un sentido distinto, ya no sólo se justifica en un discurso religioso, sino que ahora también obedece al hombre, sus necesidades y placeres terrenales.

No obstante, el trampantojo aun cuando es la primera, no fue la única *naturaleza muerta* representada en este periodo. Este tema, aunque sin un relato religioso de por medio no escapará de los simbolismo religiosos, serán justamente los protestantes los que, tratando de recuperarlo en sus creaciones, harán sus propias representaciones pero no basados en narrativas específicas como los católicos, sino tratando en abstracto los temas trascendentales para la religión. La vanidad de la vida y la muerte implícita en toda existencia, será un tema recurrente tanto para católicos como protestantes, pero serán estos últimos lo que la verterán en sus nacientes naturalezas muertas y generarán un nuevo género de ella: La *vanitas*. Ésta será una manifestación ampliamente simbólica de su nueva perspectiva, tanto del arte, como de la religiosidad.



Figura 9. Adriaen Van Utrecht, *Naturaleza muerta con ramo de flores y cráneo*, 1642

La *vanitas* (véase figura 9), al igual que el trampantojo, mostraba los placeres sensuales, pero ésta iba más allá, simbolizando por medio de los objetos, conceptos más complejos: el azar con la baraja, la sabiduría con los libros, la guerra con las armas, la belleza con los espejos, el poder con el globo terráqueo, entre muchos otros; pero siempre con el símbolo de la finitud implícito: el cráneo, mismo que, a veces, iba acompañado por objetos que poseían el mismo sentido de finitud: la vela derretida o derritiéndose, el reloj de arena o analógico, la fruta en estado de putrefacción o seca, objetos desgastados...

La luz se vuelve un elemento fundamental tanto en trampantojos como en *vanitas*. En el trampantojo, su uso es para desarrollar el realismo, en las *vanitas* para dar dramatismo. En las primeras, se trata de asemejar la realidad, que generalmente busca proporcionar vitalidad a lo representado, que se ve sobre todo en fruta, flores, cristalería o piezas de plata; en las segundas la luz es un símbolo de mortalidad que en muchos casos nos es traído por medio del famoso claroscuro barroco.

Si la *naturaleza muerta* de trampantojo implicaba el reconocimiento del artista por medio de su técnica y representaba el goce que proporciona el placer sensorial, la *vanitas* trata de recordar lo contingentes que son estos placeres y lo efímero de la vida, nadie escapa a la muerte. Así, este tipo de trampantojo se inscribe bajo la locución latina del *Carpe diem* (disfruta el día), mientras que la *vanitas* enfatizan en la de *Memento mori* (recuerda que morirás). Las primeras tienden a representar, por ejemplo, fruta que jamás muere, que permanece en su máximo esplendor por siempre; las segundas las retoman pero le imprimen, por medio de la representación de diversos objetos, el sello de la finitud, recordándonos que somos *seres-para-la-muerte* en términos heideggerianos (véase figura 10).

Sin duda alguna, la dialéctica vida-muerte marca el origen de la *naturaleza muerta*. Sin embargo, aun cuando estamos ante la representación simbólica de la vida y la muerte por medio del objeto, también nos encontramos frente a dos interpretaciones distintas del mismo fenómeno, que parten de una misma cosmovisión del mundo y un disenso de hermenéuticas que, aun cuando parte de una misma exégesis protestante de la Biblia y nos es dada a través un mismo tema de arte pictórico, marca visiones diferentes frente a la vida y la muerte. Debe tomarse en cuenta que cuando la *vanitas* surge, la humanidad ha tenido antes la experiencia de la peste negra y sale de constantes guerras, como la de los 30

años, que han dejado a la mayoría de los países en condiciones económicas nada favorables.



Figura 10. Pieter Claesz, *Calavera*, 1630

Una manifestación de la época y del rechazo a lo material fue la *Falò delle vanità* [La hoguera de la vanidades] realizada en Italia el 7 de febrero de 1497 por los seguidores de Girolamo Savonarola, en ella se quemaron objetos que eran considerados de vanidad, como espejos, libros, vestidos e inclusive pinturas, el mismo Sandro Botticelli arrojó varias de sus pinturas en las que trataba temas mitológicos.

El Concilio de Trento, marcó el origen de la Contrarreforma, movimiento católico que ha sido considerado la contraparte de la Reforma protestante y que trajo consigo, en una especie de restablecimiento del orden, sus propios temas de arte pictóricos cargados de simbolismos religiosos. “De importancia decisiva para el arte contrarreformista fue la sesión 25 del Concilio de Trento, celebrada el 1563, en la que se trató de exhortar a expresar por medio de imágenes y pinturas los dogmas y verdades de la fe para que su

enseñanza resultase más asequible a las mentes no acostumbradas a las puras abstracciones.”¹⁶⁷ Sin embargo, no conformes con los motivos propios, los católicos adoptan como suya la *naturaleza muerta*, con ello, por primera vez usarían temas “profanos” en sus representaciones pero impregnándoles un sentido propio, en una especie de contra movimiento, se apropiaron de una variante de este tema: la *vanitas*.

Para los contrarreformistas la imagen de la muerte es el más eficaz antídoto contra la vanidad del mundo; estas meditaciones no se reducen a meras elucubraciones, sino que van acompañadas de la imagen explícita por medio del arte, así como de ejemplos de casos históricos concretos. La muerte entonces no sólo es algo que pasa, sino el único destino.



Figura 11. Antonio de Pereda, *La alegoría de la vanidad de la vida*, 1640

¹⁶⁷ Santiago Sebastián, *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza, 1985, pp. 161-162

Así, la *vanitas* será pronto retomado por países católicos y llevado a otros niveles de expresividad, uno de los principales representantes será el español Antonio de Pereda y Salgado, quién representará parte de la vanidad del mundo como el poder y su condición efímera. Uno de los ejemplos más claros es *La alegoría de la vanidad de la vida* (véase figura 11) de este artista, que muestra un camafeo con la imagen de Carlos V sobre un globo terráqueo, símbolo del imperio donde “nunca se ponía el sol” y al otro extremo de la obra los cráneos, pues para cuando Pereda hace el cuadro el gobernante había ya muerto. El poder también es efímero. En la mesa tallada la inscripción *Nil omne* [Todo es nada] junto a otra calavera y un reloj de arena. Entonces, no sólo la vida, sino también otros bienes terrenos como el poder, la riqueza, la fuerza, la belleza, el conocimiento son perecederos.

Si bien, en la *vanitas* se representa la vida, ésta siempre está en función de la muerte, es su ineluctable consecuencia y jamás debe pasarse por alto. Si imágenes, como la del cráneo, no son lo suficientemente gráficas se anexan locuciones latinas a la obra, siendo una de las más famosas la que aparece en el Antiguo Testamento en el libro del Eclesiastés: «*Vanitas vanitatum et omnia vanitas*» [Vanidad de vanidades, todo es vanidad]. Es importante notar que: “La Reforma atacó de forma desigual a los sacramentos y cambió el significado de algunos rechazó el sacramento de la Penitencia por considerar que el verdadero sacramento que perdona los pecados era el Bautismo, y si se cometían pecados después, éstos se perdonaban por un simple recuerdo del Bautismo; al sacramento de la Eucaristía se acabó por darle un valor simbólico.”¹⁶⁸

La diferencia entre la *vanitas* católica y la protestante, será de matiz, como planteará Jan Bialostocki: “Los italianos y españoles vuelven a relacionar la iconografía de la muerte con el pensamiento de la mortalidad, haciendo resaltar el carácter del *hombre* como ser perecedero; los holandeses expresan en su arte el carácter perecedero de la naturaleza y del mundo.”¹⁶⁹ De ahí que podamos desprender dos visiones de la muerte, la primera es que aun cuando el discurso religioso asegura que moriremos y nos proporciona esta certeza, no sabemos cuándo, y entonces llega la incertidumbre, y con ella la importancia de actuar de acuerdo a la ley de Dios para asegurarnos un lugar en el

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 149

¹⁶⁹ Jan Bialostocki, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, España, Barral editores, 1972, p. 204

codiciado paraíso. La segunda, es más vitalista, propone “vivir el día” de la forma más cercana a nuestra terrenalidad, esto es, a través del placer sensorial. La distancia que hay entre una y otra interpretación es resultado de la exégesis bíblica que, en tanto interpretación de las sagradas escrituras, apenas es un reflejo de la individualidad que empieza a manifestarse. Una *naturaleza muerta* no implica modelos, sino la soledad con los objetos. Es introspección.

Por un lado, tenemos que la *naturaleza muerta* no forma ya el mero complemento de composiciones bíblicas, históricas o mitológicas, sino que posee un valor propio y autónomo; los pintores no necesitan ningún pretexto para recogerla, cuanto más inmediato, abarcable y cotidiano es un tema, tanto mayor es su valor en el arte. Si bien, generalmente a la *naturaleza muerta* se le relaciona con un arte decorativo, en este periodo es un tema que va más allá. A través de la materialidad, exalta lo mundano, reafirma el papel del hombre en el mundo del día a día, fuera de su trascendencia o su dimensión espiritual. Es un arte sensual, un arte que habla de lo permanente frente a la fugacidad del hombre. Los placeres de la vida como un consuelo antes de la inmovilidad absoluta: la muerte.

La *vanitas* está en la búsqueda del temor (véase figura 12), se trata de despertar no sólo un temor a la muerte sino a Dios y el inevitable castigo que éste impondrá ante una vida que haya sido llevada fuera del camino de “la virtud”; un discurso ya bien conocido y constante antes de la Reforma. Por otro lado, la *naturaleza muerta* de trampantojo busca la resignación frente a la muerte, bajo la premisa de que aun cuando es inevitable, nos queda como consuelo pensar que todavía podemos gozar de la vida mientras llega el inevitable final. Cabe destacar que, con la Reforma, es la primera vez que Dios no se presenta como alguien a quien únicamente se le puede temer sino alguien que es capaz de amar y también perdonar. Sin embargo, temor y resignación podrán darse al tiempo.

En este sentido, es importante notar que cualquiera de las dos lógicas responden a un deseo, consciente o no, de separar a la vida de la muerte. Una, apostándolo todo a nuestra vida terrenal, y otra, a la eternidad que le sigue, ya sea limbo, paraíso o infierno. Esta lógica maniqueísta de separar todo en dicotomías, dígame: bien-mal, vida-muerte, cielo-infierno, luz-oscuridad, nos viene justamente de una lógica religiosa judeo-cristiana.

Fuera de ello habría que comprender las necesarias convergencias que hay entre los polos, no como simples conceptos opuestos irreconciliables sino como opuestos complementarios que se dan sentido mutuamente. Uno de los más importantes en este tema, como se ha visto, son los conceptos de vida y muerte. Para comprender el simbolismo del tema de naturaleza muerta barroca, ya sea en su versión de trampantojo o *vanitas* es necesario comprender ambos conceptos y su relación. Sin la finitud implícita en toda existencia sería imposible concebir la idea de vida y muerte en el arte.



Figura 12. Jacques Hupin, *Vanité*

En contraste con los países protestantes, donde la naturaleza muerta, con toda su exuberancia e ilusión de realidad que pretendía ser más real que la realidad misma, llegó a convertirse en un arte respetado, en la Europa católica, incluyendo a la *vanitas*, fue siempre

relegada a un estrato menor. En los países católicos la naturaleza muerta o *bodegón*, como se le llamó despectivamente, tuvo a sus mejores exponentes España.

En el siglo XVII, en países católicos este tema fue denominado despectivamente como *Bodegón*, “por una pintura de «bodegón» se entendía un cuadro vulgar de personajes plebeyos, éste era el equivalente literal del término italiano *Bambocciata*, es decir, «mamarracho»”.¹⁷⁰ Era considerado un tema menor y, por tanto, sus dimensiones eran pequeñas y no traía prestigio al artista su elaboración, tanto como los temas religiosos.



Figura 13. Juan Sánchez Cotán, *Bodegón de caza, hortalizas y fruta*, 1602

El bodegón español, a diferencia del holandés, deja a un lado el lujo y la extravagancia para una representación exacta de objetos más humildes y composiciones más sencillas que tienen por efecto un mayor dramatismo y fuerza expresiva. Uno de los pintores de bodegón español más reconocido fue Juan Sánchez Cotán (véase figura 13), quien no sólo

¹⁷⁰ José M. Parragón. *El Bodegón al óleo*, España, Parragón Ediciones, 1991, p. 12

logró un realismo impresionante en los objetos que pintaba, sino que sumo los efectos de claroscuro para dar una mayor fuerza a sus obras. Contrastaba los objetos en sus bodegones con un oscuro espacio vacío, que además de provocar un efecto ascético en los cuadros, los dotaba de gran intensidad. El vacío se convierte en otro elemento del cuadro que incluso rivaliza con los objetos pintados.

El otro gran maestro del bodegón español fue Juan Van Der Hamen, quién se inspiró en Sánchez Cotán para sus composiciones que retoman la figura del vacío. Él ejecutaba elaboradas observaciones antes de pintar, al grado de que en sus obras pueden detectarse incluso las magulladuras en la fruta o la textura de los materiales que representa. Dominó como ningún otro el efecto de lo estático, lo cual logra con una composición simétrica, con los elementos siempre agrupados a partir de un eje central. En la misma tradición del espacio vacío, destacó también Francisco de Zurbarán, quien se especializó en las texturas de sus cuadros, dando una sensación casi táctil a los objetos en sus bodegones (véase figura 14).

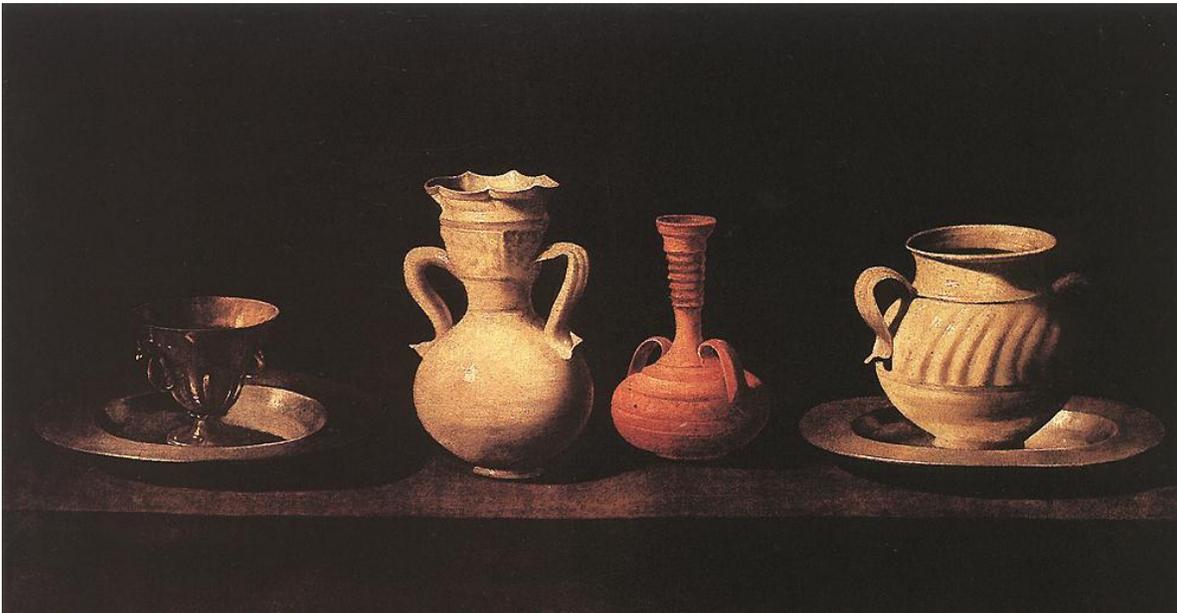


Figura 14. Francisco de Zurbarán, *Naturaleza muerta con jarros*, 1633

En el bodegón español, que tendría continuidad con la obra de Juan Arellano y Pedro de Campobín, los objetos se mantienen generalmente aislados uno del otro, resaltando el detalle y realismo de sus condiciones materiales. La materialidad exacerbada en la pintura da a los objetos una apariencia, irónicamente de inmaterialidad. Su semejanza con la realidad es tanta que se transforman en visiones. Si el bodegón holandés esperaba exaltar

la sensualidad, el español recrea la realidad al mismo tiempo que reafirma su artificialidad. La pintura puede parecer real, pero no lo es, sin embargo el ojo es engañado, aquello es una ilusión. La realidad exacerbada del cuadro es una representación casi espiritual de lo material. En el bodegón español, el discurso religioso no desaparece. El arte puede revelar la esencia espiritual de las cosas. La realidad espiritual no es menos palpable que la material. Durante los últimos años del periodo barroco, la religiosidad en los bodegones y naturalezas muertas va desapareciendo, incluso en los países católicos, pero el motivo no desaparece.

3.4. La coincidencia oppositorum implícita en el tema

«La muerte es, paradójicamente, una de las obsesiones más inmortales del ser humano.»

[Greta Rivara Kamaji]

El concepto de *naturaleza muerta* contiene vida y muerte en su sólo nombrar. Ello no implica una contradicción, ni aun pensándolo en abstracto, esto es, sin obra específica de por medio. Si bien, tiende a separarse a la vida de la muerte, estos conceptos no deberían entenderse como irreconciliables, sino como interdependientes. Eso es justamente lo que hace la *naturaleza muerta*: los reconcilia en un solo nombre, entendiéndolos como una complementariedad. Mircea Eliade denominó a este tipo de conceptos como “coincidencia oppositorum”¹⁷¹, es decir, coincidencia de los contrarios u opuestos complementarios que aunque opuestos no se niegan, sino que se perfeccionan recíprocamente. Uno adquiere sentido a partir del otro y viceversa. Así, la vida sólo puede adquirir su propio significado a partir de su opuesto: la muerte. Premisa que es condensada en la frase de Jorge Luis Borges: “La muerte es una vida vivida. La vida es una muerte que viene.”

No es que la vida termine e inmediatamente comience la muerte, no sólo se trata de que una ocupe el lugar de la otra, sino que van más allá. Son conceptos que se dan sentido

¹⁷¹ Entendida también como la Coincidencia de los contrarios que “se muestra alternativamente o simultáneamente benevolente y terrible, creadora y destructora, solar y ofidia (= manifiesta y virtual), etc. [...] se sitúa por encima de los atributos y reúne todos los contrarios [...] la coincidentia oppositorum o la trascendencia de todos los atributos se dejan realizar por el hombre de las maneras más variadas”. Véase Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, México, Biblioteca Era, 1972, p. 374-375

mutuamente y, por tanto, deben ser comprendidos como alternantes y simultáneos. No pueden ser o explicarse por separado. Mientras vivimos nos acercamos a la muerte, reducimos el tiempo de nuestra existencia, parafraseando a Alberto Ayala Blanco, podríamos decir que la vida es muerte diferida en varios sentidos: vivir no sólo implica morir un poco cada día, sino también matar (hasta el que se abstiene de comer carne es un asesino, en todo caso los vegetales también son seres vivos). Así, planteará que matar es una decisión que toma todo aquel que decide seguir viviendo y, a su vez, cuando el hombre vive y actúa se degrada. Desde esta perspectiva la muerte no sólo parece ser una condición necesaria para la existencia de la vida, sino que se da simultáneamente.

Aun cuando puede argumentarse que un concepto deviene en el otro, esto es, la vida deviene en muerte, también puedo afirmar que gracias a que matamos es que tenemos vida, en este sentido, la muerte también deviene en vida. Es imposible concebir a una sin la otra, son interdependientes. Incluso podría sostenerse que la muerte sucede mientras la vida transcurre. Esa es la esencia del poema *Contaminaciones* del escritor José Emilio Pacheco: “El esmog, el tabaco, el hexaclorofeno, / el aire emponzoñado que te va corroyendo, / son la vida que filtra en todos su veneno / y siempre nos recuerda: *vivir es ir muriendo*.”¹⁷²

Asimismo, la idea de coincidencia de los contrarios se reafirma con el nombre que reciben las primeras obras holandesas de este tipo: “*stilleven*”¹⁷³, palabra neerlandesa que puede traducirse como “vida inmóvil, tranquila o silenciosa”. Así, aunque la “inmovilidad” como categoría abstracta, capaz de contener vida, podría resultar un absurdo, y no lo es. Contrario a lo que una primera impresión podría sugerir, *vida inmóvil* no tendría que remitir necesariamente a algo muerto. Sería adecuado remitirnos de nuevo a la conjunción de los opuestos que se complementan, pero con nuevas acepciones, como bien podrían ser movilidad y reposo, develando así, otro sentido:

Sólo lo que se mueve puede reposar [...] Si el reposo incluye el movimiento, entonces puede haber un reposo que es una íntima concentración del movimiento, esto es, la más alta movilidad, siempre que la clase de movimiento reclame un tal reposo. El reposo de la obra

¹⁷² José Emilio Pacheco, *Irás y no volverás*, México, Era, 2001, p. 81

¹⁷³ Marcel Brion, *L'âge d'or de la peinture hollandaise*, París, Éditions Meddens, 1964, p. 124

que reposa en sí es de esta clase. Nos acercamos a este reposo si logramos captar en plena unidad la movilidad del acontecer en el ser de la obra.¹⁷⁴

En la contemplación de la obra de arte puede hablarse de movimiento, siempre y cuando, se le entienda como acción simbólica. La obra es creada por el artista con una intencionalidad, sin embargo ello no implica que ésta sea transmitida de manera íntegra. Es importante comprender a la percepción del espectador como una construcción y deconstrucción de significado. El intérprete le atribuye un sentido distinto, sencillamente se la apropia volviéndola parte de su vida y a la par, otorgándosela en ese preciso momento: “Lo mismo que el proceso del lenguaje, el proceso artístico es dialógico y dialéctico. No se abandona al espectador a un papel puramente pasivo. No podemos comprender una obra de arte sin, en cierto grado, repetir y reconstruir el proceso creador que le ha dado vida. Por la naturaleza de este proceso las pasiones se transforman en acciones.”¹⁷⁵

En otras palabras, si bien es menester considerar el horizonte histórico-cultural del artista que creó la obra, también es fundamental esclarecer de antemano las categorías de aquel que la interpreta. Es la necesidad de vincular significado con sentido lo que hace de la mera contemplación un proceso activo al trascenderla por el camino de la interpretación, hacia la comprensión en una acción hermenéutica.

¹⁷⁴ Martin Heidegger, *Op. Cit.*, p. 69-70 (Las cursivas son mías).

¹⁷⁵ Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 222

Conclusiones

Los seres humanos somos seres simbólicos, ello nos permite verter nuestra imaginación en algunos objetos, como las obras de arte. De ahí que sea la postura hermenéutica y no otra, la que nos permita comprender al arte como símbolo. Uno de los objetivos principales de este trabajo fue mostrar la importancia de la vinculación entre arte y comunicación, ya que su segregación se da sólo en el pensamiento, las fronteras son únicamente teóricas. La imposibilidad de su disociación en la realidad y los inconvenientes teóricos que conlleva dan la pauta para que, se proponga al sentido no sólo como un factor más a tomar en cuenta sino como pieza clave en la interpretación y comprensión del significado, el cual necesita ser develado por el espectador (o intérprete) que contempla la obra.

El arte no sólo es medio o mensaje, sino que al adquirir autonomía semántica, es portador de significados múltiples, es intrínsecamente polisémico, la obra trasciende al artista y, sin embargo, es la función contextual la que permite reducir la pluralidad de posibles interpretaciones “lo contextual es dialógico”, dirá Paul Ricoeur. No se trata tanto de una paradoja insostenible como sí de un acercamiento a la comprensión de la relación existente entre vida, mundo y obra, a lo que Gadamer denominó como “círculo hermenéutico”. Al entender que el ser humano se comunica a través de mediaciones simbólicas, conceptos como sentido, significado, comprensión, interpretación, imaginación simbólica, intersubjetividad se plantean como indisociables para el estudio de la comunicación y, por ende, de cualquier tipo de expresión humana (como el arte). Cassirer denominó a estas expresiones como *formas simbólicas*, esto es, mediaciones con el mundo.

Es así que el entendimiento cabal de la obra de arte siempre presupone la referencia al espectador (sujeto), ya que la obra no comunica *per se*, sino que mantiene un significado latente hasta que la contemplación viene a ponerlo en movimiento, a actualizarlo en una especie de diálogo que resignifica la obra.

De ahí que la *triple mimesis*, de Paul Ricoeur, aunque diseñada para ser aplicada a obras haya sido pieza clave en la comprensión de la relación: vida, mundo y obra. Así, ésta no sólo abre horizontes de interpretación en la obra de arte, sino que también brinda la posibilidad de comprenderla como parte de un acontecimiento y del proceso vivo de la comunicación, puesto que esta última tiene que ver con la exteriorización del pensamiento y, si bien es cierto que muchas veces se hace por medio del logos del discurso, no es la única mediación entre el ser humano consigo mismo, con los otros y con el mundo.

El *círculo de la mimesis* nos lleva a pensar que la comunicación en el fenómeno del arte se da en múltiples sentidos: El artista dialoga con la realidad mientras la deconstruye, la resignifica y la transforma en obra de arte, creando así un nuevo sentido por medio de su composición. El arte ya posee, entonces, un significado latente y una vez en el mundo queda expectante del sujeto, ya que, únicamente la interpretación es capaz de ponerlo en movimiento. Así, el espectador que contempla, inicia un diálogo con la obra de arte, que no es otra cosa que una relación dialéctica constructora de sentido en el que realidad, artista, obra e interprete reconfiguran el mundo creando uno nuevo.

La postura teórica adoptada se fundamenta en la comprensión de la interpretación como una condición ontológica de la existencia, esto es, como lo que determina y le es inherente al ser. Así, ésta resulta no sólo en una praxis vital para la comunicación, sino para todo ser humano, vivimos interpretando. Uno de los fundamentos de la hermenéutica es justamente comprender que las manifestaciones culturales no tienen un solo significado, sino que son polisémicas. Es su misma complejidad y multiplicidad de significados la que genera la necesidad de interpretar.

De ahí que un concepto clave de la hermenéutica sea el de *sentido*, que aunque determina el significado de la obra también implica dirección hacia otros signos. Es así que podemos afirmar que sin interpretación no hay comprensión. Ambos, conceptos básicos para la comunicación. Heidegger afirmará que “somos un diálogo desde el tiempo en que ‘el tiempo es’. Desde que el tiempo surgió y se hizo estable, *somos* históricos. Ser un diálogo y ser histórico son ambos igualmente antiguos se pertenecen uno al otro y son lo mismo.”¹⁷⁶

¹⁷⁶ Martin Heidegger, “Hölderlin y la esencia de la poesía” en *Arte y... Op. Cit.*, p. 114

Sin embargo, aun cuando se partió de dicha premisa, hubo que puntualizar la diferencia entre la interpretación que se realiza en la cotidianidad, que en más de una ocasión se hace de manera inconsciente y la que por definición es más sistemática y se realizará explícitamente en esta investigación: la hermenéutica. Así, los ejes básicos planteados por Julio Amador, sirvieron como guía heurística para el análisis de las obras específicas.

Cabe mencionar que, desde este punto de vista, el análisis del arte, en este caso la *Naturaleza muerta*, develó infinidad de posibilidades. Así, entender el concepto del tema desde una perspectiva hermenéutica fue básico, porque justamente en él se reconoce al sujeto como parte de la obra aunque no esté presente. Una clara manifestación del giro copernicano, es la figura del sujeto como punto de partida para el conocimiento. Retoma su importancia como el que dispone del mundo, es sólo a partir de él que hay un sentido y un significado de las cosas. La *Naturaleza muerta*, reconoce la necesaria ausencia del sujeto, lo hace presente por medio de su ausencia. Está presente justo porque está ausente, es una presencia silenciosa, implícita, que no debe ser explicitada bruscamente por su imagen.

Se tomaron algunas obras representativas, ya que lo que se buscó fue estudiar el tema en sí mismo, en su transformación, en la variabilidad de su sentido y, por ende, de su significado, esto es, que aun cuando cambian las cualidades matéricas (en sí mismas y las representadas en la obra), el tiempo, el contexto, la visión del arte y de la vida, el tema en sí mismo prevalece, la apariencia y lo concreto aparentemente fundamental se hace a un lado para dar paso a la dimensión simbólica del arte. Sin embargo, ésta nos es dada a partir de la materialidad propia de la obra, en una especie de correspondencia entre lo tangible y lo intangible.

Es importante comprender que el tema aquí analizado no se ha agotado, lo que este escrito presenta es sólo una interpretación sistemática de lo que significan estas obras. En este sentido, es importante notar que cualquiera de las dos lógicas, la católica y la protestante, responden a un deseo, consciente o no, de separar a la vida de la muerte. Una apostándolo todo a nuestra vida terrenal, y otra a la eternidad que le sigue, ya sea limbo, paraíso o infierno. Esta lógica maniqueísta de separar todo en dicotomías, dígame: bien-mal, vida-muerte, cielo-infierno, luz-oscuridad, nos viene tanto de la tradición religiosa

judeo-cristiana, como de la herencia maniquea derivada del zoroastrismo. Pero fuera de ello habría que comprender las necesarias convergencias que hay entre los polos, no como simples conceptos opuestos e irreconciliables, sino como opuestos complementarios que se dan sentido mutuamente. Uno de los más importantes en este tema, como se ha visto, son los conceptos de vida y muerte. Para comprender el simbolismo del tema de naturaleza muerta barroca, en cualquiera de sus versiones, es necesario comprender ambos conceptos y su relación.

Habría que puntualizar que incluso el concepto de “Naturaleza muerta” no es una contradicción, ni aun pensándolo en la mera abstracción, esto es, sin obra específica de por medio; contiene de forma implícita tanto “vida” como “muerte” en su sólo nombrar, categorías que no deberían entenderse necesariamente como irreconciliables, sino como interdependientes. Mircea Eliade denominó a este tipo de conceptos como “coincidencia oppositorum”, es decir, coincidencia de los contrarios que aunque opuestos no se niegan, sino que se perfeccionan, uno adquiere sentido a partir del otro y viceversa, es así que la vida sólo puede adquirir su propio sentido a partir de la muerte. Son opuestos que se complementan recíprocamente.

«La muerte es una vida vivida. La vida es una muerte que viene.» escribió Jorge Luis Borges, ya que mientras vivimos nos acercamos a la muerte, reducimos el tiempo de nuestra existencia y parafraseando a Alberto Ayala Blanco, podríamos decir que la vida es muerte diferida en varios sentidos, ya que vivir no sólo implica morir un poco cada día, sino también matar, porque hasta el que se abstiene de comer carne es un asesino, en todo caso los vegetales también son seres vivos. En este sentido, planteará este autor, que matar es una decisión que toma todo aquel que decide seguir viviendo. Y a su vez, cuando el hombre vive y actúa se degrada.

Es así que, aun cuando podemos afirmar que un concepto deviene en el otro, esto es, la vida deviene en muerte y de la muerte nace la vida, también podemos argumentar que son alternantes y simultáneos. En una conclusión, aventurada, podría sostener que la muerte sucede mientras la vida transcurre. En este sentido, Greta Rivara Kamaji dirá: “La muerte es, paradójicamente, una de las obsesiones más inmortales del ser humano.”

Es la hermenéutica la que permite develar esta relación, se convierte en una herramienta útil para entender el fenómeno comunicativo en la obra de arte. Ricoeur dice, justamente, sobre la interpretación: es el trabajo metal que consiste en descifrar el sentido oculto en el sentido aparente, en desplegar los niveles de significación implícitos en la significación literal [...] Símbolo e interpretación devienen en conceptos relativos; hay interpretación ahí donde hay sentido múltiple y la interpretación es la que propicia que la pluralidad de sentidos se manifieste.¹⁷⁷

El arte posee una lógica propia que no por ser más compleja debe ser ignorada por el estudiante de Ciencias Sociales. Finalmente, este trabajo es para todos aquellos que entienden a la comunicación como una condición ontológica antes que epistemológica; que la obra de arte es capaz de comunicar por medio de la autonomía semántica adquirida, y que, si bien, se contempla y conlleva a experiencias estéticas inenarrables e inefables, es nuestra responsabilidad tratar de comprenderla en su complejidad. El arte da luz no sólo a la cultura en que se gesta, sino a temas que abren la reflexión sobre nuestra esencia y aun cuando esta labor nunca concluya, negarla sería negarnos a nosotros mismos y a nuestra condición de seres humanos y animales simbólicos.

¹⁷⁷ Paul Ricoeur, *El conflicto...* Op. Cit., p. 26

Propuestas particulares

La presente investigación no busca probar que todo comunica, más bien mostrar que el campo de investigación para el estudiante de Ciencias de la Comunicación es mucho más amplio de lo que se cree. En este caso el concepto de autonomía semántica, permitió entender el proceso comunicativo que encierra la obra de arte, ya que aun cuando se hablará de ésta sólo como un mensaje a transmitir éste no es susceptible de ser traducido de una sola forma, sino que es un complejo que se renueva y se divide de lo que el autor original trató de decir. Es ahí donde el espectador juega un papel preponderante, ya que es él el que completa el proceso comunicativo. El sujeto hace la comunicación.

Este tipo de posturas cada vez hacen más evidente la necesidad del pensamiento interdisciplinario en el estudio del campo de las Ciencias Sociales y las Humanidades. La hermenéutica aparece no sólo como una luz, sino como postura viable para comprender la complejidad, la pluralidad y la polisemia de las manifestaciones humanas. Es así, que la comunicación se tiende como un puente intersubjetivo entre el sujeto y el mundo, entonces se muestra no sólo como un proceso, sino como mediadora en un fenómeno que, aunque complejo, es indispensable empezar a comprender.

Sin embargo, lamentablemente, los estudios desde perspectivas de esta índole son muy escasos. Esto, se debe, en parte, a la falta de materias básicas en el tronco común, que deberían considerarse de manera específica y no sólo como un tema de otras asignaturas. Pienso en dos, por lo menos, una materia de Hermenéutica en comunicación y otra de fenomenología. Por otro lado, y hablando de la opción profesionalizante, si se parte de que la carrera de Ciencias de la Comunicación tiene un fundamento metodológico, teórico y práctico ¿qué impide abrir una especialización en investigación?

Esto último, debo decir, me hizo escoger entre opciones que no cumplen con las expectativas de alguien que quiere dedicarse a la investigación, al menos desde una

perspectiva hermenéutica. El tema de la presente tesis es un claro ejemplo, no tiene cabida en ninguna de las opciones que ofrece la carrera.

Sin embargo el arte puede y debe ser objeto posible de análisis desde la comunicación, una posibilidad es un estudio interpretativo partiendo del sentido tratando de comprender que la obra de arte comunica. El arte es sólo una vertiente más entre las muchas otras que, los cinco campos de la carrera, no agotan. De ahí la importancia de especializar al estudiante en un campo específico de investigación.

Preparar estudiantes para el campo laboral no es suficiente. Evidentemente el investigador también trabaja, pero lo hace desde un campo diferente y con miras hacia el avance de conocimiento en su área específica. En México, si bien, no son pocos los estudiosos de la comunicación, la mayoría se han formado fuera de este campo, al notar desde su enfoque particular la importancia de ésta, se han especializado y puesto sus esfuerzos en reforzar el campo de estudio por su inminente trascendencia. Es lamentable pensar que la investigación está limitada para el estudiante a cinco campos prácticos y, si no se inserta en alguno, sus posibles investigaciones parecen no tener sentido o cabida.

Muchos de los estudios sobre comunicación, desde este tipo de posturas, no están siendo realizados por estudiosos de la comunicación tanto como sí por filósofos, sociólogos, filólogos, politólogos e incluso antropólogos. No es sólo el filósofo, por ejemplo, quien debe comprender que la comunicación es además de un problema epistemológico también ontológico; o del politólogo entender al diálogo como premisa básica para la alteridad y la creación de consensos; o del antropólogo partir de la cultura para platear el sentido, el significado y la importancia del lenguaje desde una antropología lingüística; la lista podría continuar. En este sentido el comunicólogo tiene un largo camino por recorrer, un amplio campo que estudiar y una nueva opción en investigación que explotar y que, no necesariamente, lo está haciendo. Este escrito tenía, entre otras cosas, la pretensión de mostrar, por lo menos uno, de los tantos campos de investigación que pueden abordarse desde la comunicación. Este trabajo no fue planeado como un final, sino como un comienzo.

Anexo 1. Línea del tiempo

↓ Año	Acontecimientos significativos para la Reforma Protestante	↓
1453-1456	Johannes Gutemberg: impresión de la Biblia latina.	
1492	Descubrimiento de América	
1506	Carlos V se hace cargo de los distintos Estados que integran sus cuatro herencias (Borgoña, Aragón, Castilla y Austria)	
1507	El papa Julio II promulga una indulgencia para la construcción de la basílica de San Pedro	
1513	-1521: León X, papa.	
1513	-1545: Alberto de Brandeburgo, arzobispo de Magdeburgo, de Maguncia (desde 1514) y administrador de Halberstandt; fuertemente endeudado por la acumulación de cargos.	
1515	-1547: Francisco I, rey de Francia	
1516	Erasmus de Róterdam: <i>Novum instrumentum</i> , primera edición griega del Nuevo Testamento.	
1517	Septiembre: disputa de Lutero contra la teología escolástica; rechazo fundamental del aristotelismo. 31 de octubre: fijación de las tesis de la iglesia del palacio de Wittenberg y exhortación al arzobispo Alberto de Maguncia para que acabe con el abuso de las indulgencias. Lutero es acusado en Roma Por Alberto; la curia interpreta las tesis como un ataque a la autoridad del Papa.	
1518	<i>Sobre la autoridad del Papa</i> , escrito del dominico Silvestre Prierias, teólogo de la curia romana. Dieta imperial de Augsburgo. 12-14 de octubre: interrogatorio por el cardenal Cayetano, después de la dieta de Augsburgo; Lutero se niega a retractarse. 8 de diciembre: El príncipe elector Federico el Prudente rechaza la petición de Cayetano de entregar a Lutero o desterrarlo del país.	
1519	3 de enero: muerte del emperador Maximiliano 28 de junio: elección de Carlos V como rey de los alemanes 27 de junio-16 de julio: disputa de Leipzig entre Lutero y Karlstadt, por un lado, y Erick, por el otro. Condena de la teología de Lutero por las universidades de Colonia y Lovaina.	
1520	Hutten y Sickingen piden ayuda a Lutero. 15 de junio: bula de amenaza de excomunión <i>Exsurge Domine</i> a Lutero. 10 de octubre: Lutero recibe la bula de amenaza de excomunión. 10 de diciembre: quema de la bula de amenaza de excomunión y del texto de	

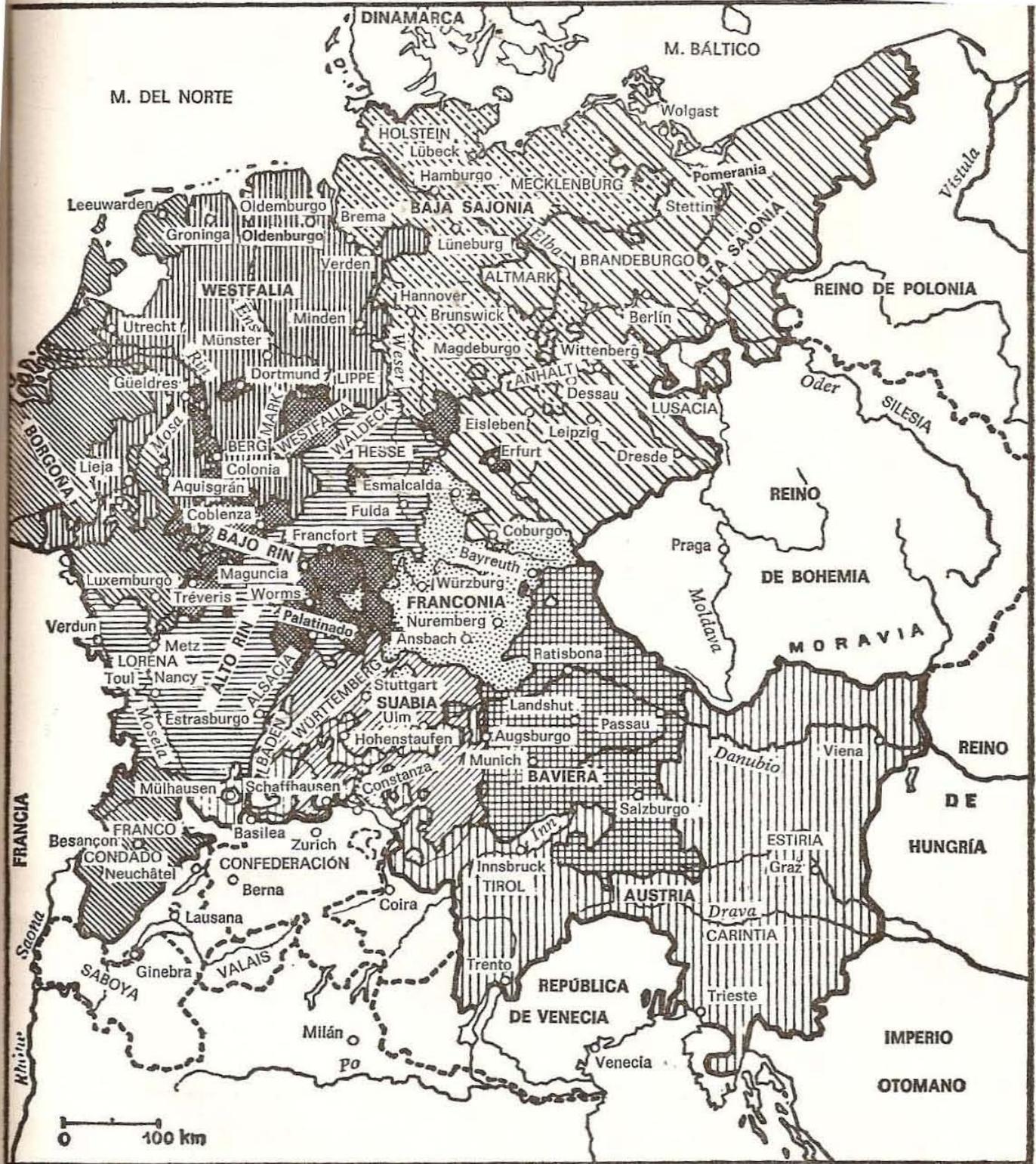
	derecho canónico ante la puerta de Elster de Wittenberg.
1521	<p>3 de enero: Lutero es excomulgado por el papa León X.</p> <p>27 de enero: inicio de la Dieta Imperial de Worms.</p> <p>6 de marzo: citación de la dieta de Worms.</p> <p>17-18 de abril: interrogatorio en la dieta de Worms en la presencia del Emperador y del Imperio. Lutero no se retracta.</p> <p>8 de mayo: edicto de Worms, firmado por el Emperador el 26 de mayo. Se dicta proscripción imperial contra Lutero y sus seguidores.</p> <p>Diciembre: Felipe Melanchthon <i>Loci communes</i>, primer compendio sistemático de la teología reformista.</p> <p>-1522: Las "revueltas de Wittenberg"</p> <p>-1529: Guerra entre Carlos V y la Francia de Francisco I. Como resultado, hegemonía española en Italia.</p> <p>El protestantismo se extiende a Escandinavia.</p>
1522	<p>Adriano VI, papa.</p> <p>Febrero: traducción el nuevo testamento en once semanas.</p> <p>Septiembre: se imprime el Nuevo Testamento.</p>
1523	<p>6 de marzo: Edicto de la dieta de Núremberg, se desplaza la aplicación del edicto de Worms, Adriano VI presenta ante la dieta imperial de Núremberg un programa de renovación (reconocimiento de culpa por parte del papado).</p> <p>1 de julio: primeros mártires de la Reforma: los agustinos Johann von Essen y Heinrich Voss, de Amberes, son quemados en Bruselas.</p> <p>-1524: Clemente VII, papa.</p>
1524	<p>El landgrave Felipe de Hesse se adhiere a la reforma.</p> <p>Agosto: inicio de las revueltas de los campesinos en el suroeste de Alemania.</p> <p>Erasmus de Róterdam: <i>Sobre el libre albedrío</i>.</p>
1525	<p>Carlos V derrota en Pavía a Francisco I de Francia, que es hecho prisionero.</p> <p>Guerra de los campesinos en Tirintia.</p> <p>5 de mayo: muerte de Federico el Prudente</p> <p>13 de junio: Lutero se casa con Katharina von Bora.</p>
1526	<p>7 de junio: nace el primer hijo de Lutero.</p> <p>25 de junio-27 de agosto: la dieta Imperial de Espira: se aplaza la supresión de la Reforma.</p>
1527	<p>6 de mayo: "Sacco di Roma" el ejército imperial saquea Roma.</p> <p>Marzo-abril: documento sobre la cena: vigencia de las palabras de Cristo: "Este es mi cuerpo, etcétera."</p>
1528	-1542: Bugenhegen restablece la situación de las iglesias y las escuelas en la zona de influencia de la Sajonia Reformada.
1529	<p>26 de febrero -12 de abril: 2ª Dieta imperial de Espira.</p> <p>19 de abril: protesta de los delegados de los estamentos evangélicos.</p> <p>1-4 de octubre: conferencia religiosa de Marburgo: no se logra la unión en el conflicto de la cena.</p>
1530	<p>20 de junio-19 de noviembre: Dieta imperial Augsburgo.</p> <p>3 de agosto: Refutación de los teólogos de la antigua fe; Carlos V declara derrotados a los protestantes.</p>

1531	Fundación de la Liga de Esmalcalda: alianza defensiva de los estamentos protestantes bajo la dirección del electorado de Sajonia y Hesse.
1532	Tregua de Núremberg: se permite a los protestantes practicar libremente su religión hasta la convocatoria de un concilio general. -1547: Juan Federico I el Magnánimo, príncipe elector de Sajonia.
1534	24 de febrero a 25 de junio de 1535: el "reino de Cristo" de los anabaptistas en Münster. Introducción de la Reforma en Württemberg. Separación de Roma de la iglesia de Inglaterra: Enrique VIII promulga las actas de supremacía de la iglesia estatal inglesa. Ignacio de Loyola funda los jesuitas. Septiembre: Primera Edición completa de la traducción de la Biblia de Lutero. -1549: Pablo II, papa.
1535	12 de mayo: institución del sacerdocio evangélico.
1536	Concordia de Wittenberg: acuerdo entre los reformadores de Wittenberg y los de la alta Alemania acerca de la cena. Introducción de la Reforma de Dinamarca por el rey Cristian II.
1537	-1540: polémica sobre la significación de la ley bíblica.
1538	Alianza de Núremberg de los estamentos católicos contra los protestantes.
1539	Tregua de Augsburgo; tolerancia limitada de la Reforma en el ducado de Sajonia y en Brandeburgo. Lutero hace un escrito: sobre los concilios y las iglesias. -1541: Lutero revisa una vez más la traducción de la Biblia. Enrique VIII de Inglaterra crea la iglesia anglicana.
1540	Negociaciones religiosas en Hagenau, Worms y Ratisbona. 27 de septiembre: el papa Pablo III aprueba la orden de los jesuitas.
1541	Nicolás de Amsdorf: primer obispo evangélico (en Naumburg) Introducción de las normas eclesiásticas de Ginebra. -1543: Mauricio, duque de Sajonia (desde 1547, príncipe elector). Calvino implanta un régimen teocrático protestante en Ginebra.
1542	6 de enero: testamento de Lutero. Guerra de la Liga de Esmalcalda contra el duque Enrique de Wollfenbüttel. Introducción de la Reforma en Brunswick.
1543	-1546: intentos (fracasados) del arzobispo de Colonia, Hermann von Wied, por introducción la Reforma. Nicolás Copérnico <i>De Revolutionibus orbitum caelestium</i> (sobre las orbitas de las esferas celestes).
1545	-1563: Concilio de Trento, iniciado el 13 de diciembre de 1545. 5 de marzo: Lutero promulgó el primer volumen de la edición completa de los escritos latinos impresa en Wittenberg: <i>Wider dos Pepstum zu Rom, vom Teufel gestiftet</i> (Contra el papado de Roma, instituido por el diablo).
1546	Introducción de la Reforma en el electorado del Palatinado. 14 de febrero: Lutero imparte su último sermón en Eisleben. 18 de febrero: Lutero muere en Eisleben. 10 de abril hasta el año de 1547: Guerra de Esmalcalda.

1547	24 de abril: los evangélicos son derrotados por las tropas imperiales en Mühlberg. 19 de mayo: capitulación de Wittenberg: el príncipe Juan Federico es obligado a renunciar a la dignidad electoral y a los territorios del electorado a favor del duque Mauricio.
1555	Dieta imperial de Augsburgo: los estamentos imperiales acuerdan un compromiso religioso. Abdicación de Carlos V. Paz de Augsburgo: cada estado alemán adopta la religión de su príncipe. Difusión en Suiza de la reforma de Zwinglio.

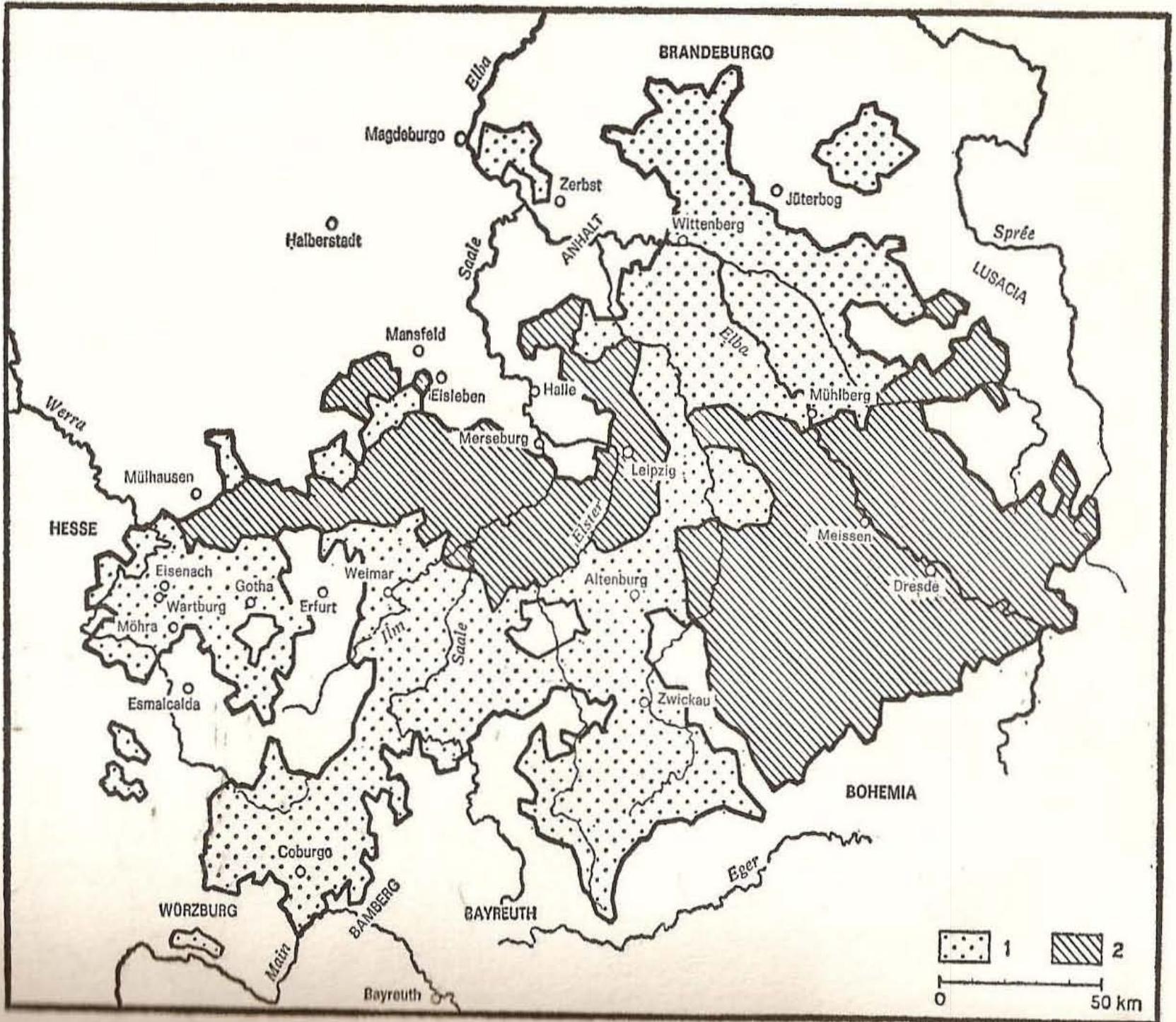


Anexo 2. Mapas de la Reforma Protestante

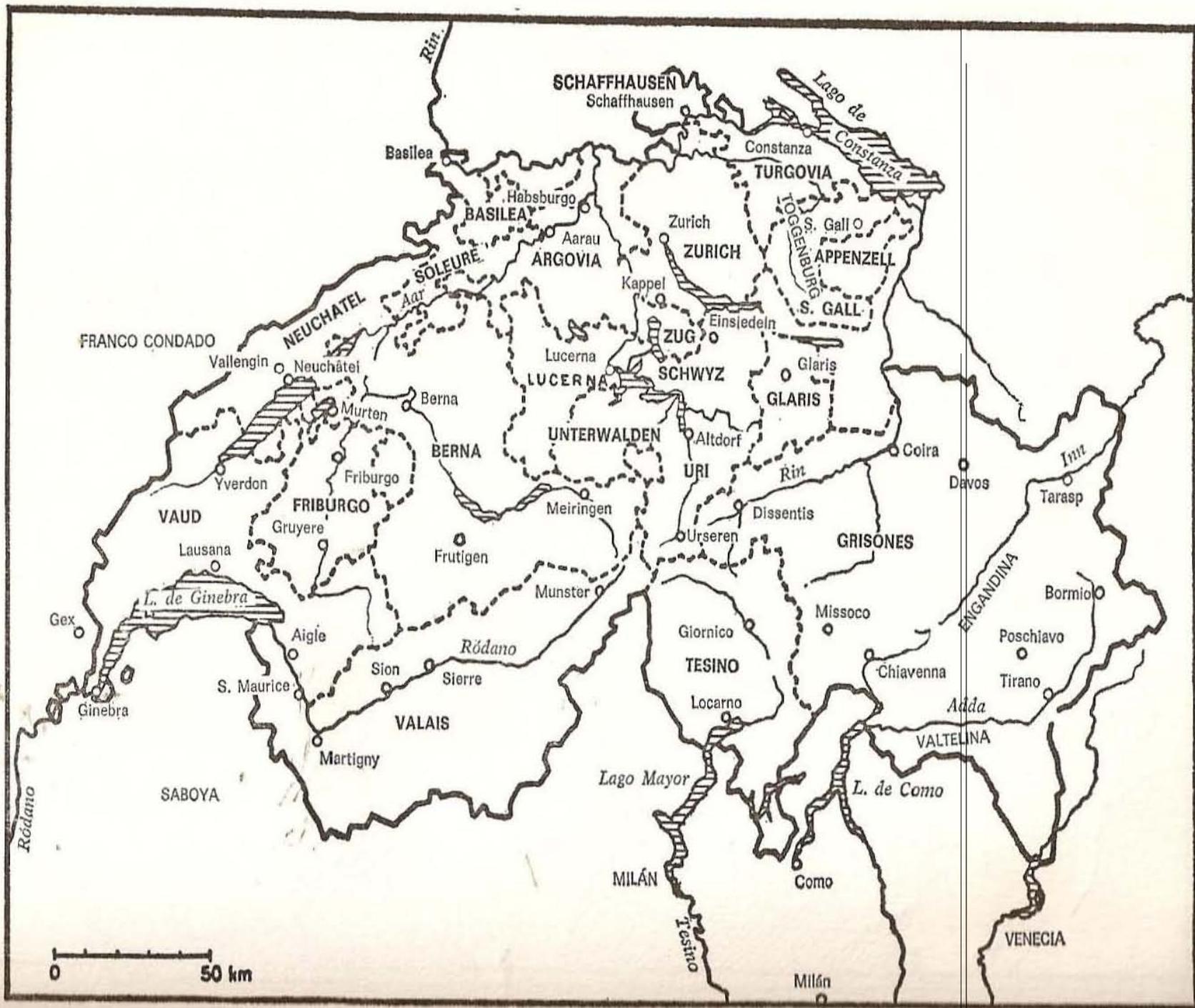


Mapa I. ALEMANIA EN LA ÉPOCA DE LA REFORMA

Mapa II. SAJONIA EN LA ÉPOCA DE LA REFORMA



Mapa IV. SUIZA EN LA ÉPOCA DE LA REFORMA



Referencias generales

- ☞ Amador Bech, Julio, *Abstracción y figuración. Metamorfosis de la imaginación pictórica moderna*, en proceso de dictaminación por la Coordinación de Extensión Universitaria de la FCPS de la UNAM, 158 pp.
- ☞ —, “Conceptos básicos para una teoría de la comunicación. Una aproximación desde la antropología simbólica” en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, México, División de Estudios de Posgrado, FCPS, UNAM, año L, núm. 203, mayo-agosto 2008, pp. 13-52.
- ☞ —, “Derivas sobre nihilismo y modernidad a partir de Nietzsche” en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, México, División de Estudios de Posgrado, FCPS, UNAM, año XLV, núm. 186, septiembre-diciembre 2002, pp. 67-103.
- ☞ —, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México, UNAM, 2008, 241 pp.
- ☞ —, *Las Raíces Mitológicas del Imaginario Político*, México, Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 2004.
- ☞ Argullol, Rafael, *El Quattrocento. Arte y cultura del Renacimiento italiano*, Barcelona, Editor Montesinos, 1988, 129 pp.
- ☞ Ayala Blanco, Luis Alberto, *99*, México, Taller Ditoria, 2009.
- ☞ —, *El silencio de los dioses*, México, Sexto Piso, 2004, 166 pp.
- ☞ —, et. al., *El poder frente a sí mismo*, México, Sexto Piso, 2003.
- ☞ Barthes, Roland, et. al., *Análisis estructural de relato*, México, ediciones Coyoacán, 2006, 229 pp.
- ☞ Bauman, Zygmunt, *Arte, ¿líquido?*, Barcelona, ediciones Sequitur, 2007, 113 pp.
- ☞ Benjamín, Walter, *El arte en la era de la reproducción mecánica*, Madrid, Taurus, 1973.

- ☞ Bergson, Henri, *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2006, 277 pp.
- ☞ Bergström, Ingvar, *Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII*, Madrid, Insula, 1970, 125 pp.
- ☞ Bialostocki, Jan, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, España, Barral Editores, 1972, 234 pp.
- ☞ Bonfi, Antonio, *Filosofía del arte*, La Habana, editorial ICAIC, 1967.
- ☞ Braudel, Fernand, *Las civilizaciones actuales. Estudio de historia económica y social*, Madrid, Tecnos, 1973, 497 pp.
- ☞ Brion, Marcel, *L'âge d'or de la peinture hollandaise*, París, Éditions Meddens, 1964, 279 pp.
- ☞ Cassirer, Ernst, *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, 335 pp.
- ☞ Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, editorial Labor, 1988.
- ☞ Coomaraswamy, Aranda K., *Sobre la doctrina tradicional del arte*, Barcelona, ediciones de la Tradición Unánime, 1983.
- ☞ Delumeau, Jean, *La reforma*, Barcelona, Editorial Labor, 1967.
- ☞ Diel, Paul, *El simbolismo en la mitología griega*, España, Idea Universitaria, 1998, 222 pp.
- ☞ Durand, Gilbert, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2007, 147 pp.
- ☞ —, *Lo imaginario*, Barcelona, Ediciones de bronce, 2000.
- ☞ Duranti, Alessandro. *Antropología lingüística*, Madrid, Cambridge University Press, 2000.
- ☞ Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, Barcelona, Editorial Labor, 1994.
- ☞ —, *Tratado de historia de las religiones*, México, Biblioteca Era, 1972, 462 pp.
- ☞ Encina, Juan de la, *El estilo*, México, UNAM, 1977, 178 pp.

- ☞ Ferraris, Maurizio, *Historia de la hermenéutica*, México, Siglo XXI editores, 2007, 365 pp.
- ☞ Flor, Fernando R. de la, *La península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, 411 pp.
- ☞ Gadamer, Hans-Georg, *Mito y razón*, España, Paidós Studio, 1997, 133 pp.
- ☞ —, *Verdad y método I*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1999. 697 pp.
- ☞ Garagalza, Luis, *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Barcelona, Anthropos, 1990, 206 pp.
- ☞ García Bermejo, José María y Adolfo Gómez Cedillo, *Conceptos fundamentales de arte*, Madrid, Alianza editorial, 2007, 203 pp.
- ☞ Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 2005, 387 pp.
- ☞ Grimm, Claus, *Natures Mortes, Flamandes, Hollandaises et Allemandes aux XVII et XVIII siècles*, Alemania, Éditions Hescher, 1998, 251 pp.
- ☞ Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte I. desde la prehistoria hasta el barroco*, México, editorial De Bolsillo, 2007, 567 pp.
- ☞ —, *Historia social de la literatura y el arte II. Desde el Rococó hasta la época del cine*, México, editorial De Bolsillo, 2007, 539 pp.
- ☞ Heidegger, Martin, *Arte y Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, 124 pp.
- ☞ —, *El ser y el tiempo*, Madrid, Trotta, 2006, 497 pp.
- ☞ Husserl, Edmund, *Meditaciones cartesianas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, 211 pp.
- ☞ Kandinsky, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, México, editorial Colofón, 2006, 107 pp.
- ☞ —, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, México, Ediciones Coyoacán, 2007, 166 pp.
- ☞ Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, México, Taurus, 2009, 692 pp.

- ☞ —, *Crítica del juicio, seguida por observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, traducción del francés por Añejo García Moreno y Juan Ruvira, Madrid, PsiKolibro, Formato en línea, 330 pp.
- ☞ Keller, Helen, *La historia de mi vida*, México, Alfa Futuro, 2009, 412 pp.
- ☞ Kuhn, Tomas, *La estructura de las revoluciones científicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, 319 pp.
- ☞ Lacan, Jacques, *El seminario*, volumen I, Barcelona, Paidós, 1981, p. 235
- ☞ Lapoujade, María Noel, *Filosofía de la imaginación*, México, Siglo XXI, 1988, 265 pp.
- ☞ Leonard, Émile G., *Historia General del Protestantismo*, Tomos I-IV, Madrid, Ediciones Península, 1967.
- ☞ Lévi-Strauss, Claude, *Antropología Estructural*, México, Siglo XXI, 2006, 229 pp.
- ☞ Lindsay, Tomas M., *La reforma y su desarrollo social*, España, Editorial CLIE, 1986.
- ☞ Mills, Wright. *La imaginación sociológica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- ☞ Morin, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa Editorial, 2005.
- ☞ Oberman, Heiko A., *Lutero. Un hombre entre dios y el diablo*, España, Alianza Editorial, 1992.
- ☞ Ortiz-Osés, Andrés, *Amor y sentido. Una hermenéutica simbólica*, España, Anthropos, 2003, 255 pp.
- ☞ Pacheco, José Emilio, *Irás y no volverás*, México, Era, 2001, 118 pp.
- ☞ Parragón, José M., *El Bodegón al óleo*, España, Parragón Ediciones, 1991.
- ☞ Platón, "Fedro" en *Diálogos*, Tomo III, Madrid, Gredos, 1988, pp. 289-413
- ☞ —, "Hippias mayor" en *Diálogos*, Tomo I, Madrid, Gredos, 1990, pp. 397-441
- ☞ Rader, Olaf B., *Tumba y poder. El culto político a los muertos desde Alejandro Magno hasta Lenin*, España, Ediciones Siruela, 2006.
- ☞ Ramírez, Juan Antonio, et. al., *Historia del Arte 4. El mundo contemporáneo*, Madrid, Alianza editorial, 2002.

- ☞ Rivero Weber, Paulina (coord.), *Cuestiones hermenéuticas de Nietzsche a Gadamer*, México, editorial Itaca, 2006, 184 pp.
- ☞ Ricoeur, Paul. *El conflicto de las interpretaciones*, Buenos Aires, Editorial Fondo de Cultura, 2008.
- ☞ —, *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 1990, 483 pp.
- ☞ —, *Historia y Narratividad*, España, Paidós, 1999, 230 pp.
- ☞ —, *Teoría de la interpretación. Discurso y el excedente de sentido*, México, Siglo XXI, UIA, 1999, 112 pp.
- ☞ —, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México, Siglo XXI editores, 2009, 371 pp.
- ☞ —, *Vivo hasta la muerte; seguido de fragmentos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008, 117 pp.
- ☞ Schapiro, Meyer, *Estilo*, Chile, Ediciones del Instituto de Teoría e Historia de la Arquitectura, 1962, 58 pp.
- ☞ —, *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, España, Tecnos, 1999, 255 pp.
- ☞ Schneider, Norbert, *Naturaleza muerta. Apariencia real y sentido alegórico de las cosas*, Alemania, editorial Taschen, 1999, 215 pp.
- ☞ Sebastián, Santiago, *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza, 1985, 443 pp.
- ☞ Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Alianza editorial, 2004, 422 pp.
- ☞ Triadó, Joan-Ramón, *El Bodegón*, España, Carroggio, 2003.
- ☞ Valverde, José María, *El Barroco. Una visión de conjunto*, España, Montesinos editor, 1985.
- ☞ Van Gogh, Vincent, *Cartas a Théo*, Argentina, Terramar, 2008, 335 pp.
- ☞ Weber, Max, *Ensayos de sobre metodología sociológica*, Argentina, Amorrortu Editores, 2001, 271 pp.

- ☞ —, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, México, Ediciones Coyoacán, 1994, 195 pp.
- ☞ Winzinger, Franz, *Durero*, Barcelona, Salvat Editores, 1985.
- ☞ Zuffi, Stefano, *La naturaleza muerta. Historia de los artistas internacionales, las obras maestras*, Milán, Electa, 1999, 303 pp.