

00261

. 1
2ej.

ASPECTOS SOBRE EL QUEHACER DE LA PINTURA
"LA COSIFICACION, LA TRANSCULTURIZACION
Y EL DISCURSO ANALITICO"

TESIS

para optar al grado de Maestría en
Artes Visuales, orientación en Pintura.

Presenta:

CARLOS ARIAS VICUÑA

Universidad Nacional Autónoma
de México.

Escuela Nacional de Artes Plás-
ticas,
División de Estudios de Posgrado.

Cd. de México, 1991 Abril.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

pág.

INTRODUCCION	I
CAPITULO 1 Cosificación, transcultura y discurso.	
1.1 Sobre la cosificación.....	1
1.2 Aspectos y actitudes en la transcultura..	9
CAPITULO 2 El problema de lo analítico en el arte	
2.1 Sobre la necesidad de la libertad.....	24
2.2 Sobre la actitud analítica.....	30
CONCLUSIONES	39
BIBLIOGRAFIA	41

INTRODUCCION

En el presente trabajo se aborde el problema de la cosificación como una situación que resulta del cómo se dan las relaciones mercantiles en nuestro mundo contemporáneo; donde las relaciones entre las personas se vuelven relaciones entre cosas, pues dichas relaciones se encuentran mediatizadas por el movimiento de las mercancías en el proceso de producción-distribución-consumo, estas mercancías u objetos nos dan la pauta de nuestras relaciones sociales, estas se fetichizan y nuestro entendimiento, conocimiento y actuar tanto individual como social se cosifica. En las relaciones de producción-distribución-consumo se ha despersonalizado la acción humana, hay una falta de conocimiento de la globalidad, solo conocemos objetos, imágenes y fragmentos de nuestro mundo, no sus esencias ni tampoco los sistemas decodificantes que permitan tener un conocimiento más profundo y práctico de nuestro entorno; el poder de la mercancía como objeto a cosificado nuestras relaciones sociales.

La preponderancia del objeto es decir de la forma sobre el contenido de la misma implica que no solamente nos encontramos en un mundo cosificado sino también fetichizado.

Las obras de arte son objetos -mercancías- que se mueven en el ámbito general de la producción, también como antes fetichizados y cosificados; nuestro conocimiento de ellas es fragmentado por el esquema mercantil de conocimiento escindido del mundo, conocemos la parte, no así el todo globalizador; esa parte se nos presenta fragmentada y cosificada, casi no permitiendo llegar a conocer su esencia, su expresión interna, sino sólo una careta de lo que realmente es. Con el conocimiento de la parte se dá por hecho la aprehensión del todo global, el ser contemporáneo está sujeto a contentarse y

y entender el mundo de esta manera, fragmentariamente.

Por otra parte, en América Latina se dá un conocimiento del mundo de forma escindida, sin encuentro real con aprehensiones totalizadoras que conformen un entendimiento global del mundo que nos rodea; esto sucede por estar viviendo en una situación transculturizada donde nuestros productos artísticos resultan situados en lo que podríamos denominar una estética de la dependencia.

Para el artista que vive dicha situación resulta preponderante una toma de conciencia y posición frente a la creación, y su proceso de producción de la obra, ampliar su criterio y usar también a la obra de arte y a su proceso como un campo de análisis de la realidad. A esta toma de posición la llamaremos actitud analítica como un campo imprescindible de la reflexión teórica tanto previa a la concreción de la obra como a la misma praxis creativa o a su observación posterior, tomando siempre la conciencia del actuar social de la obra y de la sociedad respecto a la misma obra.

Por lo tanto, se plantea además la necesidad de que el artista que produce cierta obra valore su contexto, calibre los pesos de la obra en su sentido transformador de la sociedad y por lo tanto imponga a su trabajo un discurso coherente, sin presiones, que le sea propio, libre y directo.

El discurso ayudará a encontrar los significados y los significantes insertos en la obra y esta si cumple con los requisitos del proceso creativo en el entendimiento de una reflexión prelingüística que dá el paso a un punto metalingüístico a través de un discurso traducible, tendrá en sí su propia decodificación, pues también estará conformada en base a un contexto social y cultural que le permite ser y actuar como obra.

Por otra parte surge la premisa de revalorizar el concepto de libertad en la obra, y hacerlo constantemente también como proposición en relación a la capacidad analítica de la misma.

A través de la historia ha variado nuestro concepto sobre la función de la obra y su recepción, dependiendo a veces de una situación cultural o de una coyuntura económica o hasta ideológica.

La obra de arte, como objeto, puede ser traducida a signo puro; pero, si la tomamos como imagen -forma/contenido- su reducción sólo es posible por partes, no en su totalidad. Como veremos más adelante hay modos de apreciación que corresponden a momentos o situaciones concretas de la funcionalidad de la obra, coyunturas que nos hacen valorar sus capacidades analíticas o también ver la obra desde el ángulo de una sociedad transculturaizada y dependiente como es la nuestra. La cualidad y la función de una obra de arte cambia con la historia y la cultura.

En lo particular del proceso creativo abordaremos los problemas de la libertad y de lo analítico de toda obra y su producción dentro de un medio social, esta libertad y esta posición analítica forman parte de un sólo proceso, como campo de reflexión y de acción, que es, el proceso creativo, este en sí se debe tomar como un campo tanto de análisis de la vida como de las implicaciones socioculturales del lenguaje, el método y el producto, para así poder a través del uso de la imagen y su concreción proponer ideas y conceptos que enriquezcan y humanizen nuestro medio social.

Son amplias e inabordables las múltiples visiones sobre el por qué y el cómo se debe crear arte. A mí me interesa cuestionar el cómo se debe crear, desde que actitud se debe partir, abordando la creación en la cultura actual.

Respecto a la situación de los avances de la comunicación en los m.m.c. (medios masivos de comunicación) como son el cine, la T.V., la publicidad etc. así como el poder centrista y concéntrico que

- IV -

ejercen ideológica y culturalmente las cada día más poderosas metrópolis y sus transnacionales, dan cuenta de un mundo más polarizado en lo económico, pero mucho más unitario en lo que se refiere a dogmas de tipo estético y visual, es decir, vivimos en una constante dependencia de transcultura estética.

La crisis contemporánea de los lenguajes artísticos de las vanguardias se da en una escisión del mundo, donde no hay capacidad para aprehender el todo, mostrándose éste de manera caótica y nebulosa, en cambio, son las partes las que vemos claras y concisas, pues el conocimiento por un lado y nuestras relaciones sociales están fragmentadas, divididas dentro de la globalidad, nosotros, seres contemporáneos, contemporizamos lo mínimo con nuestro entorno y sólo nos movemos en ciertos ámbitos y ciertos tiempos sociales. Esto repercute en el arte, pues el creador ha asimilado fragmentariamente el mundo, y tanto la escuela como los m.m.c. nos enseñan a conocer el todo contentándonos con poseer y entender la parte; los datos e información sobre el mundo los asimilamos acriticamente, descontextualizados, en nuestro actuar social diario no volvemos comprensible lo concreto por medio de lo abstracto que es el método de rodeo de concretar el todo por medio de la parte; más bien mimetizamos la parte al todo y aceptamos esto como conocimiento totalizador de una cosa o un hecho. Sin conocer los antecedentes de una cosa ni su manera de funcionar en continuidad que es como podríamos apropiarnos de su totalidad, llenando al todo por medio de la parte; el hombre contemporáneo, su conocimiento y su estética -como productor- se presentan como hechos consumados, satisfactores para el conocimiento común. Conocemos el todo, escindido, fragmentado.

El artista en cambio posee la intención de introducir en su obra las claves necesarias para su decodificación que dan el paso conceptual

para hacernos una idea concreta de la realidad, dá las partes para llegar de la parte al todo.

Esta capacidad de poder de la parte sobre el todo corresponde cabalmente al problema actual de la transculturización, de la saturación de estilos y la concurrencia a un mismo lugar de cosas disímiles entre sí, es esta situación ecléctica de las cosas en el mundo lo que nos lleva a sentir a cada una como nueva, además como están, no nos aparecen jerarquizadas y se nos mezclan en un todo concomitante que nos dá un panorama de que es la realidad pero no la clave para su decodificación pues en su esencia, estos productos son en sí y para sí, herméticos y crípticos, sólo asimilables a través del uso que conlleva el consumo; es un mundo en crisis, un sistema funcionando para un hombre ensimismado, sin capacidad crítica y víctima del fetichismo.

CAPITULO I Cosificación, transcultura y discurso.

1.1 Sobre la Cosificación.

En la sociedad capitalista contemporánea, las relaciones sociales y las del hombre con la naturaleza se presentan mediatizadas por la forma 'mercancía' que se ha universalizado como único modo de intercambio entre los seres, dominando todas las instancias sociales.

La mercancía, para llegar a ser tal, impone una serie de preceptos donde lo cuantitativo debe prevalecer sobre lo qualitativo; son mejor ponderadas las cosas cuanto menos aparezcan en ellas la existencia del hombre y de sus subjetividades, sean las actuantes, tanto como las lingüísticas y significantes.

El hombre que trabaja en una fábrica, oficina, centro de servicios, etc. no conoce el mecanismo ni el sistema en su totalidad, sólo invierte horas de trabajo en resolver una cuestión específica, sea producción, clasificación, información, etc.

Se ha despersonalizado la producción de mercancías tanto como la entrega de servicios, por ende, la relación tanto física con un producto como con una persona se ha enfriado dentro de esta falta de conocimiento de la globalidad, resulta así una falta de identificación entre las partes actuantes, el único lazo que les queda de comunicación es la ligazón de la cosa en sí, del producto o mercancía; esto priva al hombre de la obje-

tivación que resulta del trabajo ya no siendo este un satisfactor de necesidades sino una fuente de reproducción de la riqueza.

El poder de mediatización que adquiere la mercancía repercute en la conciencia humana y se define como cosificación, las relaciones que se establecen entre los hombres se presentan como relaciones entre cosas y, esto se refleja en el carácter competitivo de dichas relaciones hoy día.

En la situación de la cosificación de las relaciones sociales, de su lenguaje y de su visualidad es donde se enajena el conocimiento que el hombre tiene del mundo así como de su manipulación y practicidad. Aquí reside la enajenación del ser contemporáneo. Es un ser desvinculado de los niveles de su propia actuación dentro del sistema de producción.

El proceso de producción y todo el sistema resultante de este está subdividido en pequeñas secciones de conocimiento, trabajo y participación, que son las actividades con que el hombre se relaciona que, en términos generales designamos como el ciclo: producción-distribución-consumo, que cumple la mercancía para ser y para actuar en su aparición y devenir posterior.

El problema de la cosificación no sólo afecta a la situación mercantil, sino a toda la sociedad en su conjunto, por ser esta una sociedad donde las relaciones sociales están marcadas profundamente por relaciones de tipo comercial.

Así, las situaciones económico-sociales necesarias para el desarrollo de la sociedad mercantilista, actúan en el tráfico, distribución y consumo así como en el goce de los productos que se presentan como cosas u objetos terminados, auto significantes, por tanto, nuestro actuar va a ser consumirlos y/o intercambiarlos.

De lo anterior resulta que las relaciones entre las personas se dan como relaciones entre cosas, relaciones fetichizadas, fragmentadas por la preponderancia de la cosa sobre la idea -de la forma sobre el contenido-, esta imposición de la forma es resultante de la preponderancia de las relaciones mercantilistas y de la consecuente cosificación y/o mercantilización de las relaciones sociales y sus expresiones.

La cosificación sucede cuando la aceleración de las máquinas y de la vida actual exige que un producto cumpla un ciclo de producción-distribución-consumo mucho más acelerado para que el capital se reinvierta en nuevos productos.

"El principio de rotación acelerada de los objetos se manifiesta en la aparición incesante de novedades en el mercado, novedades cuyo ciclo vital es cada vez más corto, sea porque es concebido como 'usar y tirar' sea porque la muerte material del objeto se halla inscrita y prevista a breve plazo en su constitución misma, sea, en fin, porque el ritmo acelerado de la moda le inflige una muerte 'espiritual' prematura." ob. cit. p. 43, Perrot, Dominique
(subrayado de la autora).

La manera más adecuada y eficiente de comprometer a un público en este mecanismo del consumo y su asimilación correspondiente es el de la publicidad y su constante y múltiple manera de presentarse y, es a través de la figura humana que el consumi

El consumidor se siente más cercano -referido- a la utilización del producto ofrecido, por ende, la publicidad recurre a esta imagen, la simplifica a un grado de rápida lectura, así resulta que nos muestra una parte de tal imagen, una sección, que es la que va a referir al producto, fetichiza a la imagen al fragmentarla. La efectividad de la imagen publicitaria va a estar basada en gran medida en una capacidad visual de que la imagen sea referente a una cosa.

Como nosotros (público consumidor) aceptamos de hecho esa posibilidad referencial y significativa, reducimos la imagen a la cosa; el personaje que vemos ofreciendo el producto es la cosa que ofrece, resulta de este una capacidad de mimesis. La mimesis de que hablamos, sería el antecedente básico para denotar la cosificación de la imagen.

En fin, si nuestras relaciones sociales se nos presentan cosificadas y fragmentadas así como las imágenes producidas por el arte están fragmentadas, ya sea en su figuración, en su función de mercancía presente también en el ciclo vital de ésta.

En el arte es quizás donde más claramente después de la moda se refleje el problema de nuestro mundo cosificado.

El hombre común de este tiempo vive la imagen de la moda que es compleja en su aparición y desconocida en su origen, es una mercancía de consumo inmediato y de desecho a la espera de una nueva que siempre aparece antes de que la anterior haya perdido su fuerza de atracción sensoria, convirtiéndola en inútil

y valorando la nueva propuesta, es esta aceleración una de las claves principales para entender el problema de la cosificación también en el mundo de lo sensible.

El hombre, es sujeto y objeto a la vez del sistema de producción, este está cosificado en sus relaciones sociales, la imagen que se pueda producir en dicho sistema de producción reflejará la manipulación del propio sistema, a través del trabajo y su concreción, el clima de esta situación lo expresa claramente Kosik en su libro Dialéctica de lo Concreto:

"El preocuparse es la práctica en su aspecto fenoménico enajenado, que ya no alude a la génesis del mundo humano (el mundo de los hombres, de la cultura humana y de la humanización de la naturaleza), sino que expresa la práctica de las operaciones cotidianas, en las que el hombre está implicado dentro del sistema de cosas ya acabadas, es decir, de dispositivos o instalaciones. En este sistema de dispositivos el hombre mismo es objeto de manipulación. La práctica manipuladora (el trabajo) convierte a los hombres en manipuladores y objetos de manipulación" ob. cit. p. 86

Kosik, Karel (sub. del autor)

Si comprendemos que la imagen es considerada una mercancía por ser instrumento en la distribución, promoción y comercialización de los productos, nos acercaremos a denominar esta situación como una cosificación del ser humano y su imagen.

En nuestro mundo visual, dependiente de los m.m.c. (medios masivos de comunicación) las imágenes y los tiempos aparecen fragmentados, son una parte de la totalidad, con esta parte nos contentamos y atisbamos (dándola por hecho) la totalidad de lo narrado o de lo mostrado.

Es decir nuestro mundo cotidiano esta fragmentado en su imagen y su distribución, el resultado de este mundo cotidiano es la enajenación que es como dice Kosik nuestra 'modificación existencial' del mundo que nos rodea, además él plantea la necesidad de una transformación revolucionaria, sólo posible cambiando no el instrumento y la forma sino el sistema de producción capitalista imperante.

Por el momento, y refiriéndonos a la especificidad del arte, podremos decir que este, no puede hacer modificaciones revolucionarias por estar él mismo enajenado y ser un instrumento del sistema.

Tanto las obras como los artistas, en un plano global del ciclo de la mercancía, están inmersos en la manipulación de su propia praxis y a la vez incluidos -manipulados- dentro del ciclo producción-distribución-consumo, por ende, el producto-mercancía resultante de la praxis artística será enajenado y fetichizado por el sistema, por ser en sí una 'mercancía'.

El arte y su mundo, como capacidad reflexiva no supera el escollo de la cotidianidad como malla que nos atrapa; porque está inmerso en dicho espacio temporal, es cosificado y manipulado, a la vez que es instrumento de manipulación de reflexiones en el sujeto receptor, esto sucede al tiempo de que como producto entra al mercado intelectual como una mercancía ya cosificada.

Además debemos aclarar que, el hecho de que el arte sea mercancía no se lo debemos al capitalismo como sistema, sino que el mismo arte se desarrolle en su praxis dialéctica a través de objetos que son intercambiables a muchos niveles.

El arte y su capacidad de uso son lo que lo convierten en mercancía; está fetichizado y enajenado dentro del sistema y resulta asimilable sólo a través de éste.

A pesar de la capacidad dialéctica de la creación y de la obra como totalidad, la crisis actual del capitalismo que se refleja en el marcado énfasis de la mercancía fetichizada, ha convertido al sujeto objetivamente práctico en un sujeto mitologizado, cosificado; resultando así como autónomo tanto él como su praxis del movimiento de las estructuras mercantiles. Esto sucede porque el ser contemporáneo no ha logrado quebrar completamente el mundo de lo cotidiano de nuestra enajenación, la praxis revolucionaria del arte se ve amenazada cada día por esta misma enajenación producida por los m.m.c. ; el arte hace uso y es usado por el sistema de producción y sus 'dispositivos e instalaciones' como les denomina K. Kesik.

El cine, la T.V., la reproducción de arte, la fotografía, la publicidad como medio y, en general la información visual que nos rodea, ofrece un conocimiento de las cosas como figuras que aparecen fragmentadas tanto por el problema de formato como por llamar la atención al público que las consume sobre un punto en particular.

Esto de 'llamar la atención' está íntimamente ligado con un interés mercantil, el de la distribución y venta de las mercancías, que son en nuestro contexto contemporáneo un elemento básico de la circulación de capitales. Es el mundo de la mercancía, de la importancia del objeto y, por lo tanto, se debe lla-

mar la atención sobre éste y sobre sus usos.

La imagen y su referente se convierten en mercancía.

La imagen fragmentaria aparece con los m.m.c. siendo estas una forma ya clásica de su actuación como mercancías convertidas en imágenes o éstas dadas como mercancías, cosa-objeto.

Esta imagen fragmentaria se divide en dos formas de expresión: primero, tenemos un patrón de percepción y adaptación que es un modelo simplificado de organización, traduciéndose al cumplir ciertas necesidades básicas de funcionamiento, como son la rapidez, la eficacia y economía; en segundo término, tenemos el papel que juega el acostumbramiento en este tipo de imágenes que nos llevan a su consumo y asimilación. Así, en la suma de estas dos partes, la fragmentación se convierte en un instrumento para la comunicación en los m.m.c.:

imagen fragmentaria : Funciones
en los m.m.c.

- a) economía, rapidez, eficacia.
- b) acostumbramiento e instrumento para el consumo.

1.2 Aspectos y actitudes en la transcultura.

En la lucha por el poder, la imagen juega un papel fundamental; los intereses de las grandes acumulaciones de capital (transnacionales) nos demuestran, en lo que se refiere a la comunicación visual que, los lenguajes han sido reducidos al mínimo así resulta que, lo oriental se parece cada día más a lo occidental y viceversa.

El 'gran capital' sabe que el hombre es uno solo y que sus necesidades básicas son las mismas en cada rincón del planeta, por otra parte sus intereses y necesidades tanto estéticas como espirituales y artísticas son manipulables y todas coinciden con un sentido primario de 'estímulo-respuesta'.

Nuestras expresiones se encuentran estereotipadas y unificadas a través del consumo de imágenes, modas e ideas que conforman al mundo como un bloque hegemónico, esto sucede en distintos niveles dependiendo del área de poder, nosotros como latinoamericanos nos ubicamos en el bloque hegemónico de las grandes potencias occidentales.

Nuestra estética y nuestra cultura es dependiente de dicho bloque, y en su desarrollo se presenta transculturizada, atravesada culturalmente por costumbres, idiosincracias y maneras que corresponden al bloque en sí y mezcladas con nuestra propia experiencia histórica y cultural.

Esto no sólo sucede dentro de los países dependientes, sino también donde se ejerce el poder; esta transculturización invade todos los campos y lugares, provocando a través de un creciente

eclecticismo, una estética sin jerarquizaciones. No habiendo jerarquización sólo queda lugar a la clasificación y a la categoría de valor económico y de uso.

Esta necesidad de clasificación y la no posible jerarquización puede ser vista positivamente como una apertura contemporánea de los lenguajes y las fronteras culturales, pero más bien, la respuesta estética de los artistas ha sido un buscar dentro de cada cultura 'lo específico', lo único que denote regionalidad, cultura local, identidad, etc.

La manera en que se ha presentado la transculturización es reflejo de la crisis actual de lenguaje como hilo conductor de lo social; han sido más bien las formas, figuras, cosas, etc. que, através de fetichizaciones comerciales, religiosas, emocionales o simbólicas, guarden la relación de continuo en el crecimiento social y su progresión económica.

Si nos acercamos a ejemplos pictóricos actuales encontramos que cada día se ejerce con más fuerza el regionalismo cultural y, haciendo uso de formas e imágenes de la historia del arte trata, en un camino sin salida por la propia esencia contradictoria de los conceptos -región vs. cultura universal- de reforzar de cualquier manera su presencia y su defensa en el juego del exterior; este regionalismo es una defensa de la identidad cultural a la creciente anonimidad que se presenta por las imágenes tanto factuales como subliminales de la transcultura que provocan una pérdida de identidad cultural.

Tanto en México como en Alemania, Italia, USA, etc. se ha dado en sus artistas un auge del regionalismo, en Carlo María Mariani -usando el neoclasicismo italiano-, en Germán Venegas -haciendo uso de lo 'popular mexicano'-, etc.

Peter Sager en su libro Nuevas formas del realismo nos habla de que el mercado y la innovación provocaron que el arte entrara en la era de las repeticiones, yo creo más bien que las presiones del mercado así como la necesidad de 'lo nuevo' tan típico de la vanguardia son sólo reflejos de una situación que sólo hoy podemos ver más clara, y que es el proceso de transculturización que se ha acelerado a partir de la segunda guerra mundial en una carrera de la 'metrópoli' por dominar todas las instancias de cultura nacional; esto tiene su reflejo en que los ejes de poder mundial ya no son centros de florecimiento cultural como lo eran en el Renacimiento, Florencia o a principios del siglo XX, París o durante la Segunda Guerra, Nueva York, hoy día estos centros han perdido su predominio y han surgido múltiples centros que no son ninguno de ellos el 'mayor'.

Los clásicos centros de poder intelectual han sido sobrepasados por el poder del dinero y la exportación de mercancías que contienen fetichizaciones culturales portadoras en sí de elementos transculturizados ya en su origen mismo.

Lo que se comercia actualmente son imágenes del poder, reflejos de la monopolización capitalista donde, lo regional se convierte en internacional a través del capital monopolístico de los m. m. c., el problema que surge aquí es la defensa de nuestro propio hacer en nuestro propio lugar, cuando la cultura monopolística impone clichés sobre nuestra idiosincracia, costumbres o historia particular.

Por lo mismo, no hay de que espantarse cuando esta defensa se haya presentado actualmente dentro de una transcultura que produce ecléctica y anacrónicamente imágenes, formas y significaciones contradictorias; dándose con el mismo énfasis, abstracción y figuración o desarrollos conceptuales minimalistas frente a expresionismos neovanguardistas acendrados en el futurismo y expresionismo de principios de siglo, todo se convierte en región común, tanto la historia como el espacio.

Sager nos hablaba de tal situación de la siguiente manera:

"Vencido por la creciente presión del mercado y la innovación, el arte ha entrado hoy largamente en la era de sus repeticiones. Si al final de estas nuevas escenificaciones manieristas se ha reconocido lo epigonal como signo de la época, entonces es seguro que los neorrealistas deberían tener junto a los neodadaístas y neoabstractos su lugar en el pluralismo estilístico de los años 60 y 70, con el mismo grado de derecho y quizás con la misma escasa significación" ob. cit. p. 17. Peter Sager, (escrito en 1972).

Es claro que si Sager lo escribiera hoy, debería apoyar la idea que es evidente del pluralismo estilístico o más bien de la ausencia de estilo.

Yo creo que esta situación actual es una gran ganancia para el desarrollo del ímpetu creador del ser humano, pues los anteriores encasillamientos vanguardistas provocaban crisis demasiado fuertes y regulares que daban como resultado una contraparte constante; en cambio ahora, siendo pluralistas y aceptando distintas formas y modos de crear, encontramos más alicientes para el mismo trabajo plástico y múltiples maneras de abordar nuestras ideas, además no creo que con esto peligre la idea de continuidad o de desarrollo en el arte, sino más bien hemos entrado en la era de la reflexión, de la repetición, de evaluar, criticar y dar lo más posible para encontrar nuevos cauces creativos.

El problema actual para el artista es poder mantener su postura, ser congruente, pues está bombardeado por nuevos mensajes, por múltiples modos, cada uno más atractivo que el "recién" descubierto.

Hoy es el momento de aprovechar que el mundo esta expresándose a niveles multifacéticos para no ser como latinoamericanos los que nos quedamos mirando el tren partir, sino que autoadvertirse que lo que hagamos hoy, aunque sea conocido en el exterior con retraso contingente, no va a dejar de ser trascendente pues las visiones se han diversificado, se han multiplicado, por lo mismo ya no es presión el apremio del tiempo, del 'hoy' como lo era en los 60 y 70's como una estruendosa necesidad de innovación, el 'poder de lo nuevo' ha caído en los centros de poder y por reflejo en nuestros países.

El problema mayor para nosotros es la identidad nacional, el cómo encontrarla y contra que referirla, pues la confusión que provoca la transculturización nos hace ver en dicha apertura de estilos una vaguedad de direcciones, de alguna manera, nosotros como latinoamericanos siempre hemos seguido un modelo importado, ahora, hoy día, el modelo no muestra una sola cara, sino que se desfaceta, entonces, que hacer?, entonces donde y qué venderemos?, creo que nuestra única salida más real es hacer caso a lo multifacético de las propuestas artísticas que se dan en los ejes de poder.

Como hacerlo sin caer en dependencias absolutistas?, en el fondo la lucha por una autonomía debe darse desde el punto de asumir nuestra subcultura, nuestra capacidad de trascendencia desde la posición de la transcultura, es decir, las imágenes estereotipadas que nos llegan y promueve el eje de poder.

"como lo indica el sociólogo chileno José Joaquín Brunner, los bienes culturales necesitan ser reconocidos para provocar sus efectos comunicativos, lo que supone procesos de apropiación. La marginalidad cultural reduce al máximo el umbral comunicativo de los reconocimientos; así como una concepción elitista del arte apela al conocimiento experto e invalida el sentido común y el conocimiento ordinario, contribuyendo aún más a minimizar el espacio social del arte. Es aquí justamente, en este propicio terreno social, donde crece y se desarrolla el mundo de la subcultura para contaminar con sus signos y sus mensajes, los comportamientos individuales y colectivos.

Los seudovalores que propicia la subcultura constituyen estereotipos que promueven la imitación y penetran en el campo senso-perceptivo y subliminal por mediación de su principal pedagoga: la televisión" ob. cit. p. 53, Milan Ivelic.

Vivir en la transcultura nos permite y nos obliga como artistas a adoptar una posición frente al uso de ésta críticamente o al dejarse llevar por su poder de intromisión en nuestra visualidad con su consecuente eclecticismo.

Yo me he propuesto criticar la transvulturización, haciéndolo socavadamente y bajo la manga al igual que el manejo de los m.m.c. no como una crítica a priori y directa en su demostración sino que solapadamente resultando presente a través del contexto de la propia obra, de cómo se alimenta y qué nos entrega, en el fondo, creo que nuestra contemporaneidad no nos sustrae de elementos manipuladores y enajenantes.

El arte es enajenado y no puede no serlo si está en circulación junto con otros productos artísticos y estéticos en el mercado de valores, tanto de uso como de bienes de capital.

Ser un creador transvulturizado, a muchos retardatarios les parecerá que es ser un reaccionario, explicaré porqué no es así:

La transcultura y nuestra dependencia nos lleva en lo que se atiene a lo artístico por antonomasia a un mundo que es uno solo(enriquecido por la historia cultural del pasado y por las costumbres

y tradiciones que aún se mantienen) encontrando más fácilmente la expresión de su individualidad, como cultura nacional.

Ya superados los códigos básicos de comunicación (idioma y lenguaje) e (información y participación social) puede llegar a esferas más altas de conceptualización y por ende de lenguaje, más libres de prejuicios o jerarquizaciones apriorísticas y no tan dependientes de ideologías chauvinistas o nacionalistas.

Creo en la posición anterior, no por un sentido totalizador del pensamiento humano (idealismo), no niego sus jerarquizaciones sociales, históricas y culturales, pero, ya se dan pasos en la pluralidad, en los auge de los regionalismos, que a la larga surgirán movimientos con identidad propia, liberados de los nacionalismos y proteccionismos en que nuestros países han creído hasta hace muy poco, tanto a niveles de arte como a niveles de tratos de tipo económico.

Un ejemplo de apertura estilística y conceptual que se ha ido dando a través del siglo es la llamada 'cita histórica', practicada críticamente por muchos artistas, desde Picasso y Lichtenstein a Rauschenberg y Magritte, etc.

Si el anacronismo inconciente dá paso a una descontextualización que es producto en su base de una percepción estereotipada, no se debe confundir con una intención de tipo anacrónico que es la que se dá en la cita histórica siendo esta un ejemplo de eclecticismo de imagen. La cita histórica resulta válida mientras esté contextualizada en un presente y no pierda la obra en su totalidad su sentido transgresor del propio presente y su sentido humanizador.

1.3 Sobre el discurso.

Las obras transgreden funcional y estructuralmente a nuestra sociedad y su manera de autorreferirse y expresarse que tiene relación con lo que nos advierte Revault D'Allones sobre la 'percepción estereotipada', que son nuestros reflejos, costumbres y actuaciones tanto sociales como individuales.

Las obras que poseen sólo formulaciones estereotipadas o que no nos llegan a producir cambios en nuestro pensamiento, podríamos aducirles una representación que sólo homologa en un sentido mimético nuestro accionar como entes sociales, estas obras estan desfasadas frente a la vanguardia y sus ejes de poder. Las obras de aficionados o de expresiones populares que en su mayoría son obras pretenciosas que por ser inconcientes dentro de su medio resultan descontextualizadas y se le invalida su calidad de 'actuante social' por no llevar una respuesta actancial y coadyuvante con nosotros mismos, la historia y la cultura.

Más allá del sentido común en el arte se hace necesario la creación de un discurso que haga fluir nuestras ideas y la relación con el medio.

Entendemos que el modo de apropiarse de la realidad así como su intencionalidad corresponden en el arte a un modo de apreciación artístico y no práctico-espiritual que es como denomina K. Kosik a la práctica sensible de la realidad a un nivel común y utilitario, donde no hay cabida a un discurso, pues este se contradice con la idea estereotipada de una apreciación artística del lenguaje común.

"El hombre tiene siempre una determinada comprensión de la realidad, anterior a toda enunciación explicativa. Sobre esta comprensión preteórica, como estrato elemental de la conciencia, se basa la posibilidad de la cultura y de la instrucción, mediante la cual el hombre pasa de la comprensión preli-

minar al conocimiento conceptual de la realidad' ob. cit. p. 82
Karel Kosik, (subrayado del autor).

El artista posee como todo ser humano una 'visión de mundo' pero con esta no puede lograr nada coherente ni legible, requiere además de la creación, imposición o determinación de un discurso que propicie la decodificación de la obra y la encauce lingüísticamente dentro de una legibilidad de un texto, que posee en sí sus propios códigos y significados que podrán ser decodificados y dando sus significaciones en la misma obra.

El discurso se crea a través del desarrollo de la praxis artística y no teórica, no creo posible inventarlo de la nada y llevarlo a cabo como una receta semántica, sino que desde dentro del propio creador, de sus emociones y su historia, así como de su visión de mundo, se vá dando una manera de ver las cosas, el hilo conductor de las mismas provoca un lenguaje, una identificación con ciertas formas, temas, colores y formatos.

El discurso debe estar dentro de la obra sin negarla como arte y no como un espejo que refleje sólo ideas.

La capacidad dominante de la verborrea teórica así como los lenguajes puramente teóricos (panacea de los conceptualistas) provocan situaciones que hacen peligrar con sus circunloquios a las múltiples rutas y significaciones, sean simbólicas o metafóricas del arte y sus obras; haciendo perder el carácter primario de lo que nos lleva a crear, que podríamos llamar la 'pasión'.

Tampoco hay que confundir el poseer un discurso teórico o plástico o los dos con una actitud puramente científica o con una actitud política, como bien lo aclara Hadjinicolau, el artista no se confunde con su obra:

"como quiera que sea puede afirmarse una cosa: que no se debe confundir la ideología política personal de un artista... con la ideología política de ciertas imágenes de carácter político producidas por él" ob. cit. p. 87, Hadjinicolau.

En las obras de arte se debe mantener constantemente una apertura hacia dentro de sí mismas que permita una lectura del espectador y una variedad de significaciones, para que sea vivo su reflejo en el medio, por lo mismo no debe haber unilateralidad en el discurso, sino que este debe ser polivalente en sus múltiples significados, cosa que el espectador haga a la obra.

"Una de las ideas más inquietantes de Duchamp, se condensa en una frase muy citada: 'el espectador hace al cuadro'... según esta declaración, el artista nunca tiene plena conciencia de su obra: entre sus intenciones y su realización, entre lo que quiere decir y lo que la obra dice, hay una diferencia. Esa 'diferencia' es realmente la obra!" ob. cit. p. 83-4, O. Paz.

En esa 'diferencia' que cita Octavio Paz en Apariencia Desnuda es donde reside el discurso tanto de la obra específica como del artista.

Ernst Gombrich también nos da la idea del discurso y su necesidad al crear obras de arte auténticas;

"Al contemplar una obra de arte siempre proyectamos alguna significación suplementaria que en realidad no viene dada. Hasta es necesario que lo hagamos si la obra ha de decirnos algo. La penumbra de vaguedad, la 'apertura' del símbolo, constituye un componente muy importante de las auténticas obras de arte!" ob. cit. p. 45, "Imágenes...", Gombrich.

Son en los puntos anteriormente referidos donde encontramos la idea de la 'visión de mundo' ya como código de lenguaje supeditado

a una obra específica, que le dan su apertura en el caso que refiere Gombrich o que la definen como obra en lo que nos recuerda Octavio Paz sobre Duchamp pero, todo esto sucede dentro de un medio específico y contingente, la obra es transgresora de nuestro espacio íntimo, es forma de conciencia y pensamiento producida por una cultura específica.

..."la cultura aparece como esfera especializada de la sociedad que se encarga de producir, transmitir y organizar mundos simbólicos de creencias, conocimientos, informaciones, valores, imágenes, percepciones y evaluaciones que estructuran colectivamente la experiencia cotidiana y le otorgan un sentido de orden, introduciendo distinciones, jerarquías, estilos, modas, juicios de valor y de gustos; en fin, contenidos y formas de conciencia que son asumidos y compartidos por los individuos bajo la forma de concepciones de mundo más o menos unificadas o fragmentadas, homogéneas o heteróclitas, 'avanzadas' o 'primitivas', etc." ob. cit. p. 16, J.J. Brunner, (subrayado del autor).

Volviendo atrás, es necesario recordar que, como base para un discurso está el conocimiento y éste es unitario en el ser humano y para dar un discurso coherente debe escindir este conocimiento del mundo.

No podemos separar en la vida común lo que sabemos de lo que vemos, el conocimiento está ligado de nacimiento con la visión -percepción- así como no podemos al 'ver', desligarnos de nuestras creencias y prejuicios.

La 'conciencia' de que habla Kosik, conforma la unidad de lo que sabemos y vemos, en el fondo, la praxis objetiva del artista es crear obras de arte y la praxis práctico-espiritual de que hablabamos antes es una forma de ver arte.

Así, para crear y percibir, para ser conscientes de nuestro mundo, el artista requiere del uso de un discurso, este es una herramienta para traducirnos su conciencia, el 'sonido interior'-conciencia

sumado a el binomio razón-emoción se transforma en materia.

"Todo objeto percibido, observado y elaborado por el hombre es parte de un todo, y precisamente este todo, no percibido explícitamente, es la luz que ilumina y revela el objeto singular, observado en su singularidad y en su significado. La conciencia humana debe, por ello, ser considerada tanto en su aspecto teórico-predicativo, en forma de conocimiento explícito, fundado, racional y teórico, como en su aspecto antepredicativo, y totalmente intuitivo. La conciencia es la unidad de ambas formas, que se compenetran e influyen recíprocamente, ya que en esta unidad se basan la praxis objetiva y la asimilación práctico -espiritual de la realidad!"
ob. cit. p. 43-4, K. Kosik.

Volviendo al problema del discurso, que sería en el caso de la práctica artística uno de los pasos básicos y constitutivos de la creación en sí misma, este debe partir del plano autorreflexivo de los prelenguajes conceptuales y analíticos que marcan la ruta de un quehacer, a este plano lo llamaremos en sentido genérico, metalinguístico, donde los procedimientos creativos están condicionados a un proceso práctico concreto, que sería la realización de la obra.

Los múltiples significados de la obra y ésta como cosa u objeto cumplen su función de revelarse como tales y como obra, tal como son -de hacer sentir su sonido interior- en el momento en que se liberan de la fase representativa de lo metafórico y reconocible, convirtiéndose en partes de un metalenguaje que a su vez convierte al cuadro en un objeto intransitivo, válido en sí y por sí.

Para que lo anterior sea posible es necesario un discurso que debe ser flexible para que en la obra el creador exprese por un lado los espacios analíticos, sistemáticos y de método así como dar cabida a los niveles icónicos de la imagen que conducen a lo metafórico y simbólico de la representación.

La obra para ser asimilada, debe ser reducida a sus significaciones, por múltiples que estas sean, pero sólo será posible esto si la obra lo propicia, a través de una claridad de conjunciones lingüísticas al interior de sí mismas que devengan en una traducción hacia el exterior, creo que sólo es válido a través del orden que permite un discurso y a la coherencia de lectura que se remite con el mismo.

El discurso nos llegará como una propuesta individual del cómo se resuelve un problema plástico, un tema o un concepto teórico, Gombrich nos hace ver el problema de la significación como una clave para la decodificación de una obra, su función y su trascendencia, todo esto incluido por tanto en un discurso coherente.

"Para el crítico moderno, ... el problema de las personificaciones y en realidad de todo simbolismo en el arte es de índole más estética que ontológica. Lo que le interesa es más lo que expresa el símbolo que lo que significa. Quizás la Estatua de la Libertad de Bartholdi le parezca una pálida abstracción y vea sin embargo en La libertad guiando al pueblo de Delacroix una perfecta expresión de la lucha por la libertad!" ob. cit.

p. 215-6 Gombrich, "Imágenes..."
(subrayado del autor).

No interesa tanto el tema en el problema del discurso sino el cómo lo resuelve el artista, en el uso de códigos y significados, en sus modos de expresión, en su visión de mundo, etc. evidentemente Bartholdi se dejó llevar más por la idea de mostrar la necesidad de la libertad al grado de confundirla con una institución capitalista y no como esencia del ser humano, su estatua es una imposición de una ideología más que una expresión de la libertad, el discurso allí está al servicio de un poder imperialista.

El gran problema que posee un discurso muy claro y coherente es no dejarse fluir internamente, ser dogmático y formalista, no en-

tender que el arte está ligado estrechamente a la vida y que como en esta las cosas se suceden y aparecen sin preverlas.

"Para los antiguos como para Duchamp y los surrealistas el arte es un medio de liberación, contemplación y conocimiento, una aventura o una pasión. El arte no es una categoría aparte de la vida" ob. cit. p. 36, Octavio Paz.

Así también, para que el arte realmente llegue a una apertura mayor en su discurso y en sus propuestas debe romper con la vanguardia y su idea de lo nuevo así como con la noción de 'estilo' -como hilo de continuidad lingüística- éste, es un ente fantasmagórico y rígido.

El marco de referencia de un discurso y su propio límite estaría en un interés por vagar hacia adentro, hacia sí mismo, haciendo uso y desusos variables de la historia del arte, las vanguardias, los estilos y los lenguajes plásticos; no en un cariz de mixtura sino de que cada trabajo que se hace es una obra, como tal posee sus propias reglas internas, así como su propia respiración que hacen sentir el 'sonido interior' de que habla Kandinsky en "De lo espiritual en el arte".

La pintura es sólo el discurso como visión de mundo del artista, lo que conforma una unidad.

"La tesis inicial es la de un arte como producción de catástrofes, de una discontinuidad que rompe los equilibrios tectónicos del lenguaje en favor de una precipitación en la materia de lo imaginario, no como retorno nostálgico ni reflujo, sino como flujo que arrastra dentro de sí la sedimentación de muchas cosas que superan el simple retorno a lo privado y lo simbólico" ob. cit. p. 15, A. Bonito Oliva.

Lo que A. Bonito Oliva plantea como discurso del arte en su libro: La Transvanguardia, es una nueva posición sobre el quehacer creativo, sin caer en dogmatismos o funcionalismos, responder a una

sociedad hiperdesarrollada desde el ángulo primario del arte, el cual a pesar de tomar en sus redes los aprendizajes y adelantos de esta sociedad tiene de por sí una raíz que es más cercana a un carácter primario de sus propios significados plásticos y estéticos.

Así como hemos situado históricamente el problema de nuestra transculturización y nuestra estética de la dependencia, podemos hablar de una necesidad histórica de apertura en los discursos y de una transgresión del dogmatismo vanguardista.

El arte vivió hasta los años 70's que es la época en que situamos la crisis de la vanguardia, un modelo de discurso evolucionista, autónomo del devenir social y sólo reciclable dentro del propio arte, esto ha sido hacer un mal uso del discurso, hacerlo como un dogma, orden o método y no como una unidad de la conciencia que permite llevar a cabo un lenguaje específico de manera coherente y legible.

"La vanguardia, por definición, ha operado siempre dentro de esquemas culturales de una tradición idealista que tiende a configurar el desarrollo del arte como una línea continua, progresiva y rectilínea. La ideología que sostiene tal mentalidad es la del darwinismo lingüístico, de una idea evolucionista del arte, que afirma una tradición del desarrollo lingüístico de los ancestros de la vanguardia histórica hasta los últimos resultados de la investigación artística. El idealismo de esta posición reside en la consideración del arte y de su desarrollo fuera de los golpes y contragolpes de la historia, como si la producción artística viviera separada de la producción más general de la historia" ob. cit. p. 16, A. Bonito Oliva, (subrayado del autor).

Hoy día, el discurso de un artista no lo define el gurú Bretón, o Restany-Klein, etc, sino que el propio artista dentro de la gran vanguardia resultado del hiperdesarrollo de obras interdisciplinarias es el que debe definir el modo de aprehensión del mundo y el cómo llevar a cabo dicha situación.

CAPITULO II El problema de lo analítico en el arte.

2.1 Sobre la necesidad de la libertad.

América Latina es transculturizada y dependiente, podríamos decir que en nuestros países vivimos la estética de la dependencia y que nuestra conciencia lo está también.

Las relaciones cotidianas a las cuales accedemos como participantes de un medio social actúan de profundis en nuestra conciencia y en el modo de interactuar con el medio, por lo tanto, la visión particular no llega a ser oída a menos que la encaucemos dentro de los marcos de referencia que la ideología dominante nos impone.

Surge entonces la pregunta, ¿dónde queda nuestra libertad?. Yo me cuestionaría si esa 'libertad' es posible en un medio tal y de que modo.

Propongo la hipótesis de que el artista en este medio contemporáneo posee en su interior la herramienta para utilizar su propia libertad y la que el medio le ofrece y es en esta 'utilización' donde es necesario analizar la situación del cómo abordar la creación.

El abordar la creación es una situación de elección individual, unos se inclinarán más por una postura emocional y otros por una racional; me inclino por la segunda opción y, como dice Pierre Restany en su libro La otra cara del arte, sin olvidarse de la humanización de la técnica.

"Más se esfuma la frontera entre el arte y la vida, más el arte asume los valores del juego existencial. La moralidad de este juego, que tiende a la humanización de la técnica, reviste una función social eminente. Es, bajo la doble relación de la identidad arte-vida vs. humanismo-técnica que se funda el devenir de nuestra cultura" ob. cit. p. 19 Restany.

El inclinarse por lo racional, es según mi criterio entender que como seres humanos estamos dominados por nuestros propios mecanismos de poder, por lo tanto creo que la razón es el enclave personal donde se puede dar la defensa respecto del medio avasallador y de alguna manera crear en la integración con este medio.

Sería ingenuo pensar en un dominio absoluto del medio, más bien hay que aceptar que nuestras obras están en un gran flujo y reflujo de imágenes estéticas y que no estrictamente deben estar creadas bajo las mismas condicionantes que la publicidad; siendo conscientes de que la estética contemporánea no depende del arte, sino de las propuestas comerciales y los productos hechos estéticamente.

Aquí es donde la pintura crea lazos comunicantes e interactúa en el medio estético total. Pudiendo ser actuante, sólo cuando cumpla premisas liberadoras que le permitan ser y entenderse.

"El hombre no puede conocer el contexto de la realidad de otro modo que separando y aislando los hechos del contexto, y haciéndolos relativamente independientes. Aquí está el fundamento de todo conocimiento: la escisión del todo" ob.cit. p. 70, K. Kosik.

Para poder hacer esta escisión, el propio cuadro debe traer consigo la solución para ver sus significantes, sus modos; es decir, la fórmula, pues la pintura debe poder decodificarse y contener los medios para dicho entendimiento.

Los discursos que encontramos en las distintas posiciones estéticas son metáforas de propuestas visuales que configuran una pluralidad de modos de ver.

Lo anterior lo debemos tomar como una premisa antes de crear, es decir, el entendimiento de que este conjunto de criterios estéticos que compiten en el mercado, conforman una presión para el creador.

El artista esta évido de información y de satisfacción visual a través de imágenes, éstas, a pesar de poseer definición en su propia estética lo confunden por ser contradictorias y darse de manera intermitente, cosa que no le deja espacio para el análisis de las mismas y su mejor comprensión.

Hablando de premisas, el creador debe recordarse que su quehacer en este caso la pintura, hay que entenderla como un campo de análisis del ser humano y es por eso que se nos presenta de manera vital la necesidad de resolver el cómo debe crearse pintura en este medio de contradictorias posturas estéticas.

El artista se encuentra frente a esta pluralidad estética y tiene que enfrentarla a su propia praxis de libertad creativa, esta posibilidad puede ampliarse o atrofiarse cada vez que se hace uso de ella, dilucidar este enigma es un imposible, y es esta imposibilidad la que nos provoca crear, como claramente nos lo expone Berger:

"Nuestra idea de la libertad se amplía, nuestra experiencia de ella disminuye. Es a partir de aquí donde surge el concepto moral de lo Imposible. Sólo a través de los intersticios que ocasionalmente surgen en el engranaje de los sistemas opresivos podremos entrever la imposibilidad de que sea de otro modo: una imposibilidad que nos inspira porque sabemos que incluso lo que en tales sistemas se considera óptimo es totalmente inadecuado"

ob. cit. p. 145, Berger.

Lo importante es saber que como pintores sí es posible tratar de crearse un medio personal y un modo para dejar fluir por un cauce seguro la libertad y el cómo enfrentarla al medio.

El sentido ético de la creación de una obra y el compromiso inmanente con esta dá, en el vínculo con la existencia individual una toma de posición respecto a la misma vida, el arte y el medio; un artista que no esté concientizado en el problema de la producción

artística, difícilmente creará obras libres pero comprometidas con el arte, tomado éste como lenguaje único.

Si pensamos que nuestra pintura está poco a poco dilucidando materias fundamentales sobre la vida y sobre el ser humano como nos lo recordaba P. Restany, que serían la razón y la emoción, entendemos que sólo es posible que sea verificable en la creación si el cauce que tomamos tiene ciertos parámetros que le den un fin seguro. Digo **seguro**, pensando en que si pretendo como creador dar a entender ciertas ideas, estas deben poseer en sí mismas su aclaración, por lo tanto, sólo con una actitud definida voy a poder desarrollar por buena vía mi propia libertad.

Aunque el lenguaje plástico no sólo se adquiere en la praxis pictórica, es en esta donde encuentro que debe aclarar una actitud, conformarla, hacerla partícipe de mí mismo y de su actuar en el campo de lo social, conjuntando al Yo como sujeto y a la obra como objeto, resultando esta unión, un puente y un modo de hacer las cosas.

Ahora bien, sólo a través de la praxis constante es donde se enfrenta esta libertad personal contra la pluralidad visual del medio y, el modo de llevarla a un cauce productivo ha sido tomar de alguna manera un acercamiento a lo racional, como capacidad que permite cuantificar y clarificar dicha situación.

Esta capacidad racional, mientras sea conciente no se contrapone ni le hace peso a lo creativo en sus niveles propiamente emocionales.

El ¿qué somos?, ¿qué queremos?, ¿para qué? y, ¿por qué hacemos? así como una lista interminable de preguntas corresponden a las bases de la creación, a su sentido del autorrespeto y a una ética que vá de la mano de lo anterior, partiendo de una actitud que se dá en lo pre-lingüístico de correspondencia con la vida y de compromiso con ésta

antes de ser lo que queremos o podemos ser. Esta capacidad prelingüística se expresará en el momento de hacer arte y será una diáspora para la integridad del mismo.

De alguna forma u otra, el pensar en una actitud prelingüística, es decir, previa al desarrollo concreto del lenguaje que se dé en la praxis, es pensar que el tomar posición en una actitud definida permite cobijar y llevar a cabo las ideas que uno tiene sobre lo que está haciendo y cómo es mejor hacerlo, en el fondo, el saber que estamos concientes de esta actitud y el elegirla nos encausa de mejor manera hacia la libertad, esto se acerca a lo que Octavio Paz nos habla sobre Duchamp y su idea del arte en relación a la libertad;

"Su actitud nos enseña -aunque él nunca se haya propuesto enseñarnos nada- que el fin de la actividad artística no es la obra sino la libertad. La obra es el camino y nada más. Esta libertad es ambigua o, mejor dicho, condicional: a cada instante podemos perderla, sobretodo si tomamos en cuenta nuestra persona o nuestras obras" ob. cit. p. 88, Octavio Paz.

Puede haber muchos peligros en el definir actitudes frente a la creación, como son la perdida cualitativa de libertad o lo que es lo mismo, un dogmatismo comprometido en un sólo cauce, pero por otra parte, en el mundo actual, hiperinformado, el arte ya no posee la función de trascendencia, se vé hoy y se consume hoy, el artista debe ser directo y preciso.

Sólo podrá ser definida su obra si toma una posición clara, y se compromete con ella. Ya no son los tiempos en que un van Gogh podía 'escaparse' en busca de sí mismo y no dejarse aturdir por cosas que era imposible que le aturdieran, hoy en nuestras metrópolis y en nuestros campos no queda espacio para la desinformación -los que quedan son casos de estudio antropológico-. Por más que uno no quiera, se nos rellena de datos, imágenes y modos de apreciación, de gustos, definiciones y conceptos, no hay espacio a buscar la libertad sin una toma de conciencia en posiciones definidas.

Es la pluralidad de actitudes la que nos provoca una necesidad de ser tales en nuestra creación, de dejar entrar esta amplitud de posiciones, esta nuestra estética de una transculturizada dependencia, nos obliga a ser eclécticos, o a ponernos como la avestruz viendo sólo un puntito.

Para no dejarnos avasallar por un eclecticismo vacuo o por la falta de definición es que necesitamos tomar una actitud, frente al cómo abordar lo creativo, esto se refuerza en la idea de trascendencia y de continuidad que se da en los niveles estéticos de una cultura dominada y que no está para darse el lujo de 'usar y tirar' que crea un Pop Art por ejemplo, más bien en América Latina, nuestros artistas aún creen (creemos) en la trascendencia, los que no son los que pretenden adoptar posiciones de las metrópolis dominantes que nos quedan falsas y grandes.

"El sentido de continuidad que antaño proporcionaba la naturaleza, lo suplen actualmente los medios de comunicación e intercambio: la publicidad, la televisión, los periódicos, los discos, la radio, los escaparates, las autopistas, los 'package tours'; la moneda, etc. Estos, a no ser que ocurran catástrofes, ya sean personales o globales, forman una tumultuosa corriente en la que se pueden transmitir y hacer homogéneo cualquier material, incluido el arte!"
ob. cit. p. 170, Berger.

No hay libertad si no se imponen ciertos límites, al igual que en la vida, se es libre en la medida que existe su contrario -su ente coercitivo-, para crear arte se requiere del límite, de la regla; es decir, no se puede crear sin ciertas premisas o prescindiendo de un método. Es el carácter que adopte la libertad y las premisas que el artista se imponga, las que dan el hilo conductor del trabajo plástico, donde nunca deja de estar presente la correspondencia lingüística con la vida y el medio.

2.2 Sobre la actitud analítica.

La opción más clara que hay en la pluralidad transculturizada de nuestro mundo visual y estético es de abrirse a dicha proposición de los sistemas de producción, pero protegiéndose del peligro de la vaguedad que conlleva la hiperinformación actual, para esto es que surge preponderantemente una necesidad de optar por una posición cualitativamente ponderable y practicable en la pintura, dentro de lo multifacético de la información y sus modos de darse.

Si se toma una actitud abierta hacia el medio, hay la posibilidad de que esta sea como una cortapisa que funciona en el engranaje de la razón, como una posición y una actitud de análisis respecto a la bipolaridad -sujeto/objeto- del Yo vs. el medio; a esta posición le llamaremos -apoyándonos en lo que Filiberto Menna planteaba-, actitud analítica, basándonos en la idea de tomar una posición que es la referida en su libro La opción analítica en el arte moderno, se entiende por 'actitud analítica' la que el artista adopta en un plano racional de reflexión sobre el arte como lenguaje, entendiendo que el arte es un modo de conocimiento y de apropiación de la realidad.

El habla es un lenguaje semiológico de la necesidad de separar mentalmente y en la acción los planos creativos de lo emocional y de lo racional, como etapas propias del lenguaje.

"El artista adopta una actitud analítica, desplaza los procedimientos, del plano inmediatamente expresivo o representativo, a un plano reflexivo de orden metalingüístico, empeñándose en un discurso sobre el arte, en el mismo momento en que, de una manera concreta hace arte. Admite operar en un ámbito estrictamente disciplinar y plantea el problema de la transferencia sobre las bases sistemáticas de sus instrumentos lingüísticos propios. Por ello, procede a una separación metodológica del sistema del arte y, dentro de éste, a la individualización y especificación de los diversos subsistemas representados por las diversas prácticas del arte" ob. cit. p. 10, Filiberto Menna.

Al crear y al optar profesionalmente por la pintura, el que lo hace se coloca en el filo de la navaja, frágilmente haciendo, dando y recibiendo, es así su situación porque está constantemente traduciendo y pasando de un plano prelingüístico a través de métodos y esquemas metalingüísticos a crear concreciones que son lingüísticas, es decir, obras de arte.

Como recurso, el creador busca un equilibrio en su capacidad receptiva y de entrega que le permite llevar más armoniosamente sus visiones de mundo, es fundamental que se protega con una armadura.

De lo enclaves estratégicos a los cuales puede acogerse, el fundamental es una toma de posición y una actitud frente a su propia creación, confío plenamente en que su capacidad racional como creador es la que debe predominar para defenderse del medio y de sus propias inclinaciones, sean estas de tipo racional o emocional.

El encuentro razón-emoción es quizás el alimento de todo lo que se ha creado en arte desde el Renacimiento y su revalorización del individuo. Cada día es más difícil defender nuestra libertad creativa frente a este mecanismo de encuentro y, el modo de abordarlo para hacerlo partícipe de nuestro lenguaje en un desarrollo llano y abierto.

Es en este sentido que el 'preocuparse' como individuo de que nos habla Karel Kosik cobra sentido en la relación con el medio como ente social, pues implica una actitud -que puede darse conciente o inconcientemente- y, es sólo en el hacer y ser conciente donde podremos sacar mejores frutos del trabajo mismo.

"Es un mundo estático, en el cual las manipulaciones, el ocuparse y el utilitarismo representan el movimiento del individuo preocupado en una realidad ya hecha y formada, cuya génesis permanece oculta. En la preocupación se expresa y efectúa su dependencia respecto de la realidad social, la cual se presenta, sin embargo, a la conciencia preocupada como un mundo cosificado de manipulaciones y preocupaciones. El preocuparse como apariencia universal y

cosificada de la praxis humana no es producto y creación del mundo humano objetivamente práctico, sino que es manipulación del orden existente como conjunto de los medios y exigencias de la civilización" ob. cit. p. 89, K. Kosik, (subrayado del autor)

Es importante que el artista provoque una revolución en su interior y que reflexione sobre la necesidad de crear un equilibrio entre lo analítico y lo puramente expresivo y/o creativo, es una comunicación interna la que debe entablarse en el creador, que permita la apertura de la obra a su propio enriquecimiento, así como su capacidad estructural para ser analizada; la obra no debe dejarse llevar por lo analítico solamente ni por lo propio del sentimiento del artista.

"En la modificación existencial, el sujeto individual se percató de sus propias posibilidades y las elige. No cambia el mundo pero cambia su actitud hacia el mundo. La modificación existencial no es una transformación revolucionaria del mundo, sino el drama personal del individuo en el mundo" ob. cit. p. 103, K. Kosik. (subrayado del autor).

Al cambiar "su actitud hacia el mundo" el pintor está tomando conciencia del lenguaje que está manipulando, de sus posibilidades y sus aciertos, él crea la obra, pero esta no es posible sin ciertas premisas, que en este caso serían las de una postura analítica sobre la reflexión que permite un diálogo más profundo y contingente con el medio. Algunos dirán que le quita libertad a la creación, propongo que la libertad del arte no es posible sin encausarlo dentro de ciertos parámetros contractuales que no son otra cosa que límites autoimpuestos, esta libertad se presenta en otra actitud frente a lo creativo, que tiene que ver con una toma de conciencia de los campos de acción del arte tanto en sí mismo como frente al medio en su actuar social.

Lo importante es que en el punto de la razón vs. libertad es donde debemos calibrar los ¿hasta dónde? y los ¿por qué? ¿debemos llegar a actuar o ser de cierta manera; en este sentido, se puede tener

fé a las trabas y límites autoimpuestos, partiendo de la base que, como humanos podemos tener un margen amplio al error.

Es en la apertura de visión estpética y de modos de concreción de ésta donde la actitud analítica irrumpe con mayor fuerza como una directriz y ordenador de nuestras acciones.

La actitud creativa de tipo racional no es una opción de carácter doctrinario o dogmático, es algo que debemos aprehender, tomar y manipular a nuestro modo y que nos sirve para ser más libres pero a la vez más concientes de dicha libertad, respondiéndonos también si ésta es propia, prestada o dada por el medio.

La vía dialéctica que se dá entre sujeto y objeto tanto al nivel de la relación con la sociedad como al del Yo, se transforma con el Impresionismo en un objeto de estudio y en el objetivo básico del que-hacer del artista. Cambia así de manera definitiva la actitud del creador, hacia una relación más estrecha con los medios de que dispone para hacer una obra que contenga vínculos internos de carácter conceptual que permitan que ésta se exprese a sí misma; en el fondo, es cuando la pintura deja de recrear el mundo en un sentido mimético y comienza a traducirlo a través del propio lenguaje plástico, dándole preponderancia a éste y sus modos de expresión.

Es muy importante ver que antes del arte conceptual de los años 60's , el arte ha optado por una vía más científica partiendo de los impresionistas, Cézanne y los cubistas; el ser individual cada día se ha hecho más patente, por lo tanto más necesaria una claridad conceptual en la traducción a materia de las ideas plásticas y se ha acrecentado el interés del hombre por el propio lenguaje plástico.

"Reduciéndose a su desnudez última, a sus principios más despojados, en el proceso de pintar se abre de nuevo el acceso a esa esfera donde se desarrollan los símbolos originales del arte, y por lo tanto las verdades nuevas que éste expresa. Esto y no otra cosa fue el descubrimiento revolucionario del Impresionismo: una actitud

nueva respecto a la realidad del objeto. Descubre el medio como realidad' ob. cit. p. 74, Hermann Broch.

Naturalmente, Broch al decir 'medio' se refiere al problema que tanto interesó a los impresionistas, la luz.

A partir de ahí, los artistas se interesaron en investigar profundamente el problema de la naturaleza vs. arte, y esto traducido a la pintura, a un lenguaje específico.

La naturaleza es la realidad, es decir la superficie del cuadro; el arte es el lenguaje, es decir la representación de este lenguaje.

Es en este rodeo de traducción de realidad a lenguaje y así concretando a una representación donde la actitud analítica juega un papel fundamental y ordena nuestra visión de mundo para poder ser más explícitos y por lo tanto más directos en nuestra expresión, esto nos servirá por lo mismo para ser más libres y exigentes en nuestra defensa de la propia individualidad.

"Superficie y representación, por tanto, constituyen los dos términos de referencia fundamentales, dentro de los cuales se instaura el discurso específico de la pintura. Pero el polo de la superficie juega un papel d terminante, hasta el punto... de condicionar el otro término del binomio, que de esta manera queda reducido al ámbito de un sistema entendido ya en términos de convencionalismo lingüístico. Esta conciencia de Hegel, sólo la teoría y la práctica del arte moderno a partir de la segunda mitad del siglo pasado la han asumido como base de sus procedimientos propios, aceptando, aunque en grados diversos de explicitación crítica, la naturaleza convencional y abstracta del lenguaje del arte y poniendo en crisis el presupuesto de una correspondencia inmediata entre lenguaje y realidad, entre arte y naturaleza!"

ob. cit. p. 23, F. Menna.

El problema de la toma de conciencia de una actitud analítica frente a la creación se inserta en el proceso creativo -como lenguaje- un campo analítico incluido en un medio histórico, donde tanto desde el aspecto del creador como del observador de este proceso, la sociedad interacciona e influencia constantemente.

La influencia social sobre la creación se da en muchos aspectos, tanto económicos como políticos y culturales, pero es quizás, en los esquemas de desarrollo y crecimiento de una civilización, donde se da con mayor fuerza lo que el artista alemán Peter Klasen nos recuerda, de un ser social que participa en su medio como un receptor inactivo pero que se siente dueño de la realidad que lo circunda:

"El conocimiento del hombre que vive en la actual sociedad de la superabundancia está marcado por las informaciones verbales y gráficas que le influyen a diario. La participación del individuo en el acontecer mundial se limita a la absorción de los materiales proporcionados por las centrales de la manipulación. La fotografía, y en mayor medida aún el cine y la televisión, tienen para los individuos valor de realidad. Aquellos son medios sustitutivos de una realidad en la que no participa en absoluto, o insuficientemente, y que no puede apenas abarcar por sí mismo y menos aún transformar con su acción. Nuestra existencia se parece a un supercollage que reúne diferentes hechos antagónicos equipotentes" ob. cit. p.210, Peter Sager, (P. Klasen).

Para crear arte en la sociedad actual no se puede prescindir de ciertas premisas, la de mayor importancia es la de la actitud analítica frente a la creación, pues esta nos permite tener un diálogo más profundo y contingente con el medio social.

Algunos piensan que esta situación de ser concientes del uso de un lenguaje y abordarlo metódica y sistemáticamente le quita libertad a lo creativo, creo que es bueno repetir que la libertad del arte no es posible si no se le encausa dentro de ciertos parámetros contractuales.

La libertad se presenta más bien en la toma de conciencia de los campos de acción del arte, tanto en sí mismo como frente al mundo; en el acto y en la posición frente a éste están la libertad y la actitud analítica formando parte de un sólo proceso.

Delacroix refiriéndose al problema del genio nos habla de la necesidad de tomar una actitud que domine a los aspectos emocionales de la creación cosa de darles a estos una salida productiva no sólo de

La influencia social sobre la creación se da en muchos aspectos, tanto económicos como políticos y culturales, pero es quizás, en los esquemas de desarrollo y crecimiento de una civilización, donde se da con mayor fuerza lo que el artista alemán Peter Klasen nos recuerda, de un ser social que participa en su medio como un receptor inactivo pero que se siente dueño de la realidad que lo circunda:

"El conocimiento del hombre que vive en la actual sociedad de la superabundancia está marcado por las informaciones verbales y gráficas que le influyen a diario. La participación del individuo en el acontecer mundial se limita a la absorción de los materiales proporcionados por las centrales de la manipulación. La fotografía, y en mayor medida aún el cine y la televisión, tienen para los individuos valor de realidad. Aquellos son medios sustitutivos de una realidad en la que no participa en absoluto, o insuficientemente, y que no puede apenas abarcar por sí mismo y menos aún transformar con su acción. Nuestra existencia se parece a un supercollage que reúne diferentes hechos antagónicos equipotentes" ob. cit. p.210, Peter Sager, (P. Klasen).

Para crear arte en la sociedad actual no se puede prescindir de ciertas premisas, la de mayor importancia es la de la actitud analítica frente a la creación, pues esta nos permite tener un diálogo más profundo y contingente con el medio social.

Algunos piensan que esta situación de ser conscientes del uso de un lenguaje y abordarlo metódico y sistemáticamente le quita libertad a lo creativo, creo que es bueno repetir que la libertad del arte no es posible si no se le encausa dentro de ciertos parámetros contractuales.

La libertad se presenta más bien en la toma de conciencia de los campos de acción del arte, tanto en sí mismo como frente al mundo; en el acto y en la posición frente a éste están la libertad y la actitud analítica formando parte de un sólo proceso.

Delacroix refiriéndose al problema del genio nos habla de la necesidad de tomar una actitud que domine a los aspectos emocionales de la creación cosa de darles a estos una salida productiva no sólo de

gestualidad sino de claridad conceptual y manejo coherente del lenguaje en sus diferentes niveles y contextos, él nos dice lo siguiente:

"No se sabe lo suficiente que los más grandes talentos no hacen sino lo que pueden hacer; ahí donde son débiles o ampulosos, es porque la inspiración no ha podido seguirles, o más bien porque no han sabido despertarla, y sobretodo contenerle en ajustados límites. En vez de dominar su tema, han sido dominados por su fogosidad o por cierta impotencia para corregir sus ideas" ob. cit. p. 48, Delacroix.

En el proceso creativo es necesario una actitud unificadora de sus diferentes textos e intertextos contenidos en la obra para que ésta se relacione con el contexto social como un todo, divisible, estudiable y, sea posible así su consumo.

Esta actitud, propiamente analítica pone en un segundo plano al Yo de lo expresivo, liberando a la obra de una caracterización sentimental y/o psicológica, forzándola a una proyección mayor no sólo en la situación histórica de la trascendencia, sino en su específico carácter contingente y universal.

Es posible liberar a la obra de la situación de lo contingente a través del juego de rodeo de la reflexión estética e intelectual de los aspectos plásticos de la misma, esto permite abstraer al creador de sí mismo y entregarnos una obra más libre que no conlleve cargas muy fuertes de tipo psicológico o personal.

Ahora bien, esta posición analítica conlleva muchos peligros o 'caídas' como es la más identificable, la que sólo se queda en la literalidad del caso que resuelve y convierte a la obra en un espacio racional de disolución de problemas estéticos. Es el creador el que debe cuidar en cada paso que dé, que, tanto su obra como sus ideas no sean absorbidas plenamente por sus propios aspectos teórico discursivos.

La posición analítica investiga a la vez que produce y, remite los problemas del 'quehacer' y el 'ser' de la obra a ella misma, esta situa-

ción obliga al artista a estar alerta frente a la situación plástica -problema- que construye; no podemos pensar que se pueda crear sin un acto mental previo, cargado de ideas y prejuicios que se despliegan en la acción de realizar la obra.

Gracias a la sistematización de un método propio del artista, que dá como resultado una obra -conllevando ésta un discurso múltiple- podemos, dentro de su propia pluralidad interna, encontrar la variedad de significantes y significados que contiene la misma. La obra se constituye como tal cuando es presentada y consumida y ella misma ha cumplido con todo su proceso de creación tanto mental como material, lleva dentro de sí parte del proceso anterior del artista y abre una brecha hacia el futuro del mismo trabajo.

Son muchas las obras que forman parte del proceso, éste en momentos cúspides de la carrera de un artista llega a crear obras que son más bien productos de una trayectoria y no partícipes de un hilo conductor de un proceso, sino términos de caminos o cruce de éstos.

En este proceso de crear la obra, insertamos nuestra posición analítica, no como un apéndice a nuestra emocionalidad o a nuestros conceptos sino como dije antes como una directriz que trazará un circuito interno de intercomunicaciones a muy diversos niveles creativos que permitirá trabajar con mayor claridad y seguridad sobre nuestra manera de resolver el lenguaje plástico en toda su extensión creativa.

El artista decidirá en que momento del proceso resuelve el quiebre necesario -que tendrá el mismo que producir- entre lo meramente analítico de los conceptos y los modos, gustos y emociones y el plano puramente existencial de la emoción, la contradicción, etc. Este quiebre, le servirá para desarrollar el todo y no quedarse en la resolución plástica de un concepto, pues esto dará como resultado un interdiálogo teórico que no permita relacionar a la obra con su afuera, el medio social en que está producida.

Así mismo, si el artista dentro del proceso se salta la reflexión analítica del mismo y de la obra, sea en el campo de las ideas o en la concreción de éstas, nos entregará una obra banal, exenta del diálogo consigo misma y con el campo social del medio.

La disociación antes presentada, de esta disciplina sistemática de lo analítico se presenta en el arte moderno como dos vías de creación, aportando cada una lo que le es propio: una es hacer arte que contiene discurso y otra es hacer el discurso del arte dentro del arte; estos dos quehaceres se insertan en prácticas diferentes: una, específica y concreta y, la otra, teórica y reflexiva en un plano más cercano a lo verbal.

Por lo tanto, no podemos considerar que el arte esté ajeno a la constante autorreflexión sobre su quehacer en sentido genérico, es decir, tomando como lenguaje específico a la obra de arte y su accionar en el medio.

Para estas dos vías de creación, existen ejemplos concretos que nos las ilustran claramente, las dos incluídas dentro del plano de la reflexión estética,; por un lado tendríamos el trabajo Pop tanto de Warhol como de Oldenburg que son obras que contienen discurso y por otro lado estarían las obras y experimentos conceptuales de los 60s como son los de Kosuth y Beuys que se interesan principalmente en crear el discurso del arte estudiado como lenguaje y no como mera expresión estética sino más cercanos a la reflexión de carácter teórico.

CONCLUSIONES

El arte está enclavado en el proyecto de su propia producción por lo tanto no puede confundirse con la vida en su sentido común, pues esta se enmarca en los formatos de una percepción estereotipada, como forma ideológica del obrar común de cada día que, según Marx no corresponde al mundo real sino que al de las apariencias, revelándose al hombre en la práctica del traficar y manipular, que lo hacen ser un ser enajenado dentro de una práctica fetichizada por la cosificación. Este es el campo de acción que le interesan a los m.m.c., es ahí donde actúan, el arte en cambio, no corresponde al mundo de las apariencias más que como objeto-mercancía.

El arte también hace uso de la sublimación y de la subjetividad presentes en los m.m.c. pero en otro sentido, con otro interés y cauce. Este es un interés crítico.

La publicidad y el arte nos pueden parecer similares muchas veces y sobretodo hoy día, en cuanto a los aspectos formales de presentación, así como al uso de los contenidos en relación a las formas, pero es su intención y es sobretodo ahí donde se produce la escisión que los divide como lenguajes; en fin la función del arte es humanizadora.

La pintura en la transcultura y la valoración del regionalismo a nivel internacional se ha dado a partir de la crisis de la vanguardia; las expresiones más particulares nos demuestran que el mundo es polifacético y que la pluralidad de corrientes es coherente en este proceso actual de la hiperinformación. La apertura hacia afuera que se da en el resurgimiento de los regionalismos -expresionismo alemán, transvanguardia italiana, pintura chicana, minimalismo y neo geo norteamericanos-, como artes de la transición hacia la posmodernidad, dan paso a que se exprese un Yo inconciente de cada país, región o cultura en su propia globalidad interna; así como da pie a que se rompa la noción clásica

de 'estilo' y se habrán las puertas gnoseológicas que se han ido presentando a través de los distintos postulados o manifestaciones artísticas (metafóricamente haciendo una herida en la nostalgia vanguardista y buscando sus conexiones internas) así se puede dar un nuevo y gran paso que es el revalorizar por ejemplo la noción de eclecticismo, presente enfáticamente en la posmodernidad y en la revalorización concreta del 'adorno' como ornamentación y/o pastiche; que se presenta más sintéticamente a través de la conjunción de maneras y modos plásticos de resolución de problemas visuales.

Frente a este abanico de pluralidad posmoderna nos enfrentamos a la necesidad disciplinar de ser reflexivos sin perder nuestra esencia como seres creadores y nuestra libertad.

La pintura y el hombre no pueden perder su libertad y quizás todo el proceso del siglo veinte responde a entender en definitiva que es el ser individual el que vale y su mundo entregado a través del lenguaje.

La necesidad de lo analítico como una etapa prelingüística de la concreción de las ideas responde a lograr un lenguaje específico y no un análisis hacia lo interno del Yo ni quedarse en la pura reflexión teórica, sino ver que el arte es un constante análisis de la praxis creativa y del lenguaje humanos.

La obra tiene un carácter provisional, no jerarquizado, recalando lo que es aparente, indeterminado, ambiguo y hasta cierto punto fortuito y azaroso.

La estética contemporánea y no solo en latinoamérica, está transculturizada actuando a través del eclecticismo donde no hay jerarquización dentro de una obra específica, sino sólo insertándola dentro del esquema de una cultura estética dependiente; esto es reflejo de la crisis actual de lenguaje como un hilo conductor social.

Son las formas, figuras, cosas, objetos, etc. que, a través de fetichizaciones comerciales, prácticas, religiosas, emocionales y simbólicas guardan la relación de continuo con el crecimiento social y su expansión y progresión económica.

En resumen podemos decir y volver a repetir que la premisa mayor para crear arte es ser honesto en el espacio que se hace y entender que el proceso creativo por manipulable que sea, es más fuerte que el propio artista y a veces rebasa sus intenciones más primarias; que a pesar de imponerle modos de actuar a su quehacer, éste se expresará a su 'propia' manera siempre; por lo mismo el ¿qué somos?, ¿qué queremos?, ¿para qué?, por qué hacemos?, ¿dónde estamos? y una lista interminable de preguntas existencialistas y teóricas corresponden a las bases de la creación, a su sentido ético primigenio, que parte de una actitud prelingüística de correspondencia con la vida y de compromiso con ésta antes de ser lo que queremos o podemos ser, y esta capacidad prelingüística, se expresará en el momento de hacer arte y será una diáspora para la integridad del mismo.

Este trabajo, puede dar la pauta, como esquema de investigación para una profundización en la praxis histórica de la cultura latinoamericana, su transculturización, su dependencia y ver cómo han resuelto los artistas la dicotomía entre el arte de la metrópoli o el buscar raíces propias que muchas veces no lo son tanto, sería valioso una investigación que se proponga dilucidar en ese sentido donde se borran los límites de lo propio de nuestra identidad cultural y lo que nos ha sido impuesto y que ya nos hemos apropiado, eso sí, resolviendo la situación en el plano cultural de un espacio real que es latinoamérica no prehispánica sino territorio usurpado y al mismo tiempo apropiado por las mismas víctimas de la usurpación, usando las reglas de los primeros.

BIBLIOGRAFIA

- 1.- BERGER, John . Mirar. Hermann Blumme ed. Madrid, 1987, 176 pp.
- 2.- BONITO OLIVA, Achille. La Transvanguardia. Rosenberg-Rita ed. Buenos Aires, 1986, 111 pp.
- 3.- BROCH, Hermann. Notas sobre el problema del kitsch. Tusquets ed. Madrid, 1983, 109 pp.
- 4.- BRUNNER, J.J. / IVELIC, M. Chile Vive. (catálogo), Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, 343 pp.
- 5.- DELACROIX, Eugene . El puente de la visión. Antología de los Diarios. Ed. Tecnos, Madrid, 1987, 151 pp.
- 6.- GOMBRICH, Ernst. Imágenes simbólicas. Alianza Editorial, Madrid, 1983, 343 pp. Col. Alianza Forma # 34.
- 7.- KOSIC, Karel . Dialéctica de lo concreto. Ed. Grijalbo, México, 1988, 269 pp.
- 8.- MENNA, Filiberto. La opción analítica en el arte moderno. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977, 163 pp.
- 9.- PAZ, Octavio. Apariencia Desnuda. Ed. Era, México, 1973, 146 pp.
- 10.- PERROT, Dominique. "Reflexiones para una lectura de la dominación a través de los objetos", en Comunicación y Cultura : El imperialismo cultural, p. 39/51 #6, febrero, 1979. Ed. Nueva Imagen, México. 196 pp.
- 11.- RESTANY, Pierre. La otra cara del arte. Rosenberg-Rita ed. Buenos Aires, 1982, 148 pp.
- 12.- SAGER, Peter. Nuevas formas de realismo. Alianza Ed. Madrid, 1986, 264 pp. Alianza Forma # 19.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTARIA

- 1.- ARIAS VICUÑA, Carlos. El violador del cuente verde, Santiago, 1987, 119 pp. c/ilus. Memoria para optar al grado de Licenciado en Artes Visuales, mención en Pintura. Facultad de Artes, Universidad de Chile.

- 2.- CARRASCO, Eduardo. MATTA, Conversaciones. Ed. Chile y América, Céneca/Cesoc, Santiago, 1987, 295 pp.
- 3.- GABLIK, Suzi . ¿Ha muerto el arte moderno?. Hermann Blume ed., Madrid, 1987, 126 pp.
- 4.- GOMBRICH, Ernst . Historia del Arte. Alianza Editorial, Madrid, 1987, 5ª ed. 550 pp. Col. Alianza Forma # 5.
- 5.- LUCIE-SMITH, Edward. Movimientos en el arte desde 1945. Emecé, ed. Buenos Aires, 1979, 288 pp.
- 6.- POLI, Francesco . Producción artística y mercado. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1976, 2ª ed. 141 pp. Col. Punto y línea.
7. RICHARD, Nelly . Margins and Institutions. Art in Chile Since 1973. Art and Text # 21, Special Issue, May-July 1986, Melbourne, Australia, 163 pp.
edición bilingüe, Margenes e Institución, arte en Chile desde 1973.
8. STANGOS, Nicos compilador. Conceptos de arte moderno. Alianza Editorial, Madrid, 1987, 336 pp. Col. Alianza Forma # 53.
9. WARHOL, Andy. Mi filosofía de A a B y de B a A. Tusouets, ed. Barcelona, 1985, 238 pp.