

15



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**EL DEVENIR DEL SIGNO Y EL SÍMBOLO
UNA APLICACIÓN EN LAS ARTES PLÁSTICAS**

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciada en Artes Visuales

Presenta

Diana María González Colmenero

Director de Tesis:

Ignacio Salazar Arroyo



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
XOCHIMILCO D.F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

México, D.F., Enero 2002



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 NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

*A Maris, Francisco y Diego
con ilusión y todo mi amor,*

*A Ignacio Salazar con
admiración y una profunda gratitud,*

Diana

Índice General

INTRODUCCIÓN	9
Capítulo I. EL SIGNO	13
1. Signo; Significante y Significado	13
2. Los Principios	17
3. La inmutabilidad del signo	20
4. La mutabilidad del signo	22
5. Las leyes del lenguaje	23
Capítulo II. EL SÍMBOLO	25
1. El símbolo influyente	25
2. La simbología del símbolo	30
3. El humano símbolo	40
Capítulo III. LAS FUNCIONES LINGÜÍSTICAS	49
1. Introducción	49
2. Funciones lingüísticas	52
Capítulo IV. LOS PLANOS SEMIÓTICOS	55
1. Introducción	55
2. Los planos semióticos	57
3. Metodología de análisis	58

Capítulo V. SER Y COMER **59**

1. Signos y símbolos paralelos:
gastronomía en las artes visuales 59
2. Peter Bruegel 69
3. J. B. Siméon Chardin 77
4. George Segal 83
5. Ezequiel Negrete 89
6. Parangón 94

Capítulo VI. PROPUESTA PERSONAL **101**

1. Es-tres 101
2. Proyecto de gráfica 103

CONCLUSIÓN **119**

BIBLIOGRAFÍA **123**

INTRODUCCIÓN

*"Todo pasa, pero siempre nos queda
el asombro, sobre todo el asombro
ante lo cotidiano."*

Chesterton.

La propuesta de entender a las artes como sistema de signos, me llevó al planteamiento de esta tesis. Tiene por finalidad el análisis de cuatro obras de diferentes artistas utilizando como herramientas, los planos y funciones semióticas. Estos estudian las partes que integran a los signos y a los símbolos, tanto en el devenir histórico, como en la composición de su estructura interna, generando un método bastante acertado y completo para poder entender cualquier sistema de signos.

Primero se trata de definir qué es el signo y cuáles son los elementos que lo componen; como el significante la parte verbal, es decir, la imagen acústica y el significado la parte conceptual del signo.

El signo es todo lo que nos rodea. Un elemento sensible que despierta en el ser humano diferentes sensaciones. Aquello que es perceptible por los sentidos.

Los signos debidamente estructurados forman los lenguajes. Crean ciertas convenciones arbitrarias y formas simbólicas que detonan en la cultura a la que sirven y constantemente modifican.

Los símbolos son artificios originados por los lenguajes -como conjuntos de signos- para crear analogías de significación. En la vida cotidiana todo lo que nos rodea son signos estructurados para comunicar mensajes y los símbolos son cuestiones paralelas al lenguaje común donde a través de

una imagen, nos transmiten ideas de algún concepto no perceptible por medio de los sentidos. Así, el arte, la filosofía, las religiones, las mitologías se plantean como imágenes simbólicas, por ser manifestaciones humanas abstractas, carentes de formas físicas. Por lo cual necesitan de símbolos para poder afirmarse de alguna manera. El querer *objetualizar* esas manifestaciones del alma es algo que a mantenido ocupado al ser humano a lo largo de la historia. Siempre se han demostrado intervenciones creativas de parte del hombre para expresar sus sentimientos o emociones con respecto a su vida y lo ha hecho de muchas maneras una de ellas es por medio de las artes, que de esta manera, devienen en "*formas simbólicas*"

Las cuatro obras escogidas son de artistas de diferentes épocas de la historia, con el fin de poder comparar en forma diacrónica y sincrónica, como el contexto social, político y económico, además de las condiciones subjetivas del artista, influyen para que los signos utilizados en un tiempo ya no operen con la misma eficacia en otro. Esto nos conduce a afirmar que el artista está fuertemente influenciado por todo lo que pasa a su alrededor.

Como punto de partida para escoger a los artistas y las obras a estudiar, se eligió un tema que funcione como columna vertebral para el desarrollo de los análisis. Que concluya en una comparación de los signos y los símbolos que utilizaron los artistas en sus obras. El tema seleccionado resultó ser, La comida como acto cotidiano y los artistas a estudiar son: Pieter Bruegel, artista del siglo XVI, flamenco, pintor de unos maravillosos paisajes y pinturas de género en donde transmite de manera fantástica la vida en las aldeas, con labriegos y pastores. Sus miedos, alegrías y carencias. La obra ***Banquete nupcial*** es una pintura donde se celebra un gran acontecimiento que refleja a la comunidad entera festejando.

J.-B.-Siméon Chardin pintor francés del siglo XVIII, gran maestro de naturaleza muerta y de escenas costumbristas. A este artista lo encontramos constantemente motivado por la cotidianidad de la burguesía parisina. La obra escogida es ***La Bendición de la mesa*** en donde encontramos el carácter y los valores de una familia de clase media que refleja las condiciones morales

que prevalecen en el momento de la comida como acto que representa los valores dentro del seno familiar.

George Segal es norteamericano hijo del Pop Art., de formación pintor que más tarde derivó también hacia la ambientación. Utilizó el espacio como principal herramienta. Trabaja con el ser humano y su condición social como individuo inmerso en una cultura del consumo. La obra elegida en este caso es **Hombre comiendo**. En ella retrata la soledad absoluta de un hombre meditando en una cafetería neoyorquina completamente árida. El único contacto con otro ser humano es sólo ordenar de comer.

Por último, está Ezequiel Negrete, contemporáneo de Segal, mexicano y pintor de las Escuelas al Aire Libre, lo cual entre otros aspectos, hace que su perspectiva de la cotidianidad sea completamente diferente de los artistas anteriores. Él refleja la vida de los campesinos a través de la obra **Almuerzo en el campo**, en donde muestra una parte de la ciudad de México que todavía se conserva rural. Aquí vamos a encontrar que el acto del comer es un gran esfuerzo pero también una recompensa, por el duro trabajo que acaban de desempeñar los campesinos.

Así, después de plantear el panorama que presentan los artistas a analizar, se realizará una comparación para ver de manera clara y directa como los signos, utilizados por los artistas y las formas simbólicas creadas por ellos, fueron cambiando conforme se fueron transformando las necesidades de la época. Y corroborar cómo a través del arte podemos entablar diferentes tipos de comunicación con los artistas y sus momentos históricos.

En la parte final de este trabajo se expone mi planteamiento como artista plástica por medio de una obra creada, con el mismo tema de los artistas analizados. Ahí presento a *La comida* como acto cotidiano desde una visión personal. Utilizando los signos que declaren lo que para mí es la comida en nuestros días. La obra que realice será a partir de la gráfica, disciplina en la que yo me desenvuelvo.

Capítulo I. EL SIGNO

1. El Signo; Significante y Significado

El signo es todo lo que está a nuestro alrededor, lo que sentimos, tocamos, vemos, oímos, gustamos etc. En este mundo, las ideas y conceptos constituyen un universo hecho por el hombre y para él. Si se toma en cuenta a la naturaleza es porque dependemos de ella, como seres biológicos y nuestras percepciones, parte de los fenómenos naturales. Dado que el signo surge después del objeto es siempre una subjetividad universal; "*Un signo es un estímulo -es decir, una sustancia sensible...*"¹; porque incita a los individuos a reaccionar ante él. Cualquier gesto, olor, sabor nos esta comunicando algo, adquiere un sentido.

"*Para ciertas personas, la lengua reducida a su principio esencial es una nomenclatura...*"² Para Saussure no lo es, aunque pensando en el doble carácter del signo lingüístico, sería mucho más fácil clasificar a la lengua en forma de nomenclatura, ya que la lista se dividiría en el objeto, como casa o perro tal cual y en lo subjetivo del objeto entendiéndolo como el concepto, la parte psíquica y vocal de **c a s a o p e r r o**. No se trata de ver al lenguaje como una lista de nombres de los objetos existentes, como la lista del supermercado. Lo importante radica en entender el por qué una *flecha* es un signo y esa misma *flecha* puede ser un símbolo y por qué es *flecha* y no *punto*. Por lo que se tratarán de explicar las funciones del signo que nos llevan al doble carácter del mismo.

En un signo se encuentra el significante, la parte vocal o la imagen acústica y el significado que sería la parte conceptual del signo, por ejemplo:

¹ Pierde Guiraud, *La semiología*, p.33

² Ferdinand de Saussure, p. 99

la palabra *manzana*, es la imagen acústica. En el momento de decir *manzana* nos remitimos a la imagen *manzana*. Cuando lo asimilamos automáticamente nos refiere al concepto manzana y pensamos *manzana-fruta*.

manzana

manzana-fruta



imagen acústica

concepto

Estas funciones son parte del signo y son de carácter físico ya que están unidas a nuestro cerebro por asociaciones. Cuando vemos una manzana pensamos en la imagen acústica y en el concepto. No en una cosa con su nombre (una implica a la otra) no se puede pensar en un significado sin el significante y viceversa. La imagen acústica no se refiere al sonido físico (acto fonético) de la palabra. Se entiende por imagen acústica a la representación visual del sonido en la mente que se percibe a través de los sentidos. Uno puede pensar en una canción y no mover los labios ni emitir ningún tipo de sonido. Los signos que componen la canción se asimilan en la mente.

"El signo lingüístico es por lo tanto una entidad psíquica de dos caras que puede ser representada por la figura..."³ Y esas dos caras se complementan. Cuando se dice una palabra de antemano ya se razonó el concepto de la misma. Para Saussure la definición de signo es la unión del concepto con la imagen acústica. Signo representa la totalidad, es decir, la imagen acústica y el concepto. Y las partes de esa totalidad conviene llamarles significado y significante respectivamente para ser más específicos. La herencia griega se expresa dentro de lo lingüístico como sustancia y sujeto. Ambas dicen lo mismo: lo que esta debajo, lo que subyace, lo que existe y permanece siempre inalterable en todos los cambios de los

³ Saussure, *Op.cit.* p. 102

fenómenos.⁴ En este sentido el pensamiento occidental se ha condensado en el hecho de entender al sujeto, no como algo que cambia, sino lo que permanece cambiando. Nosotros como seres evolutivos cambiamos de acuerdo al crecimiento celular, pero nuestra esencia permanece en ese cambio. En cierto sentido el significado permanece en lo móvil que puede llegar a ser el signo.

Para Hans-Georg Gadamer la obra de arte literaria tiene una posición privilegiada hacia la interpretación, acercándose a la filosofía, lo cual se puede demostrar por medios fenomenológicos. Es decir ver las cosas por su existencia misma llevándolas a un plano espiritual, siendo que uno de los intereses tanto del arte como de la filosofía es encontrar la verdad de las cosas y llegar a su esencia más íntima.

*"Para Husserl el concebir algo como algo, o incluso el juzgarlo o tratarlo por su significado, por su valor era una de las formas más altas de la actividad espiritual, la cual se construye sobre el estrato fenoménico fundamental de la percepción sensorial."*⁵

Por lo que es importante tomar en cuenta que antes de pensar en los fenómenos como una estructura de signos que permiten la interpretación, está el dato vivo del objeto en la percepción pura. La relación que existe del percibir con el contexto de vida pragmático, se crea a partir de entender el mundo de la experiencia en la percepción del sujeto mismo.

El fenómeno primario siempre es el ver algo como un objeto matizado de la subjetiva percepción. El ver empieza siempre como un *concebir cómo*. Para entender algo es necesaria una reflexión interna a partir del otro. En este sentido el arte es un medio de trascender algo como algo en sí mismo.

Decir algo es comprenderlo. El hombre ha constituido su sociedad a partir del verbo. Es una manera de concebir al mundo, a la naturaleza y de explicarlos. Pero no es la única forma. Otra sería a través del arte o de la

⁴ H.G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, p.184

⁵ H.G. Gadamer, *Op.Cit.* p.183

filosofía. Pero entre la relación del habla cotidiana y lo poético existe una marcada diferencia en la manera de utilizar a los signos lingüísticos. La obra de arte literaria existe en el oído interior porque tiene la capacidad de percibir la conformación lingüística ideal, que no se puede alcanzar con el habla común. Dando lugar a la interpretación porque crea un campo semántico mucho más amplio y más estructurado que el lenguaje ordinario.

El lenguaje al ser escrito se vuelve imagen adquiriendo características que antes no tenía la palabra, como la de permanecer en el tiempo y en el espacio. Pero los signos gráficos tienen como consecuencias supresiones en la narración, perdiendo la palabra. Y en muchas ocasiones la escritura significa la pérdida de la inmediatez del habla. La obra literaria es la palabra dispuesta a ser leída desde sí misma en su forma correcta. Dándole múltiples significaciones al significante que permanece.

Así, partiendo de estos dos caracteres del signo surgen dos principios muy importantes para entender el comportamiento del lenguaje. La lingüística de Saussure explica el signo y su función, que nos puede servir de base para entender a la imagen visual objeto de este estudio.

*"La duda sobre el carácter lingüístico de los fenómenos visuales conduce en muchos casos a la negación de su valor de signo, como si el signo sólo pudiera existir en el ámbito de la comunicación verbal"*⁶, pero si pensamos en el signo como totalidad cualquier cosa perceptible es un signo, el cual se puede estructurar creando un sistema, ya sea comunicable o no. Así una imagen parte de los mismos principios que el signo lingüístico. No hay por qué negarle el carácter de signo, aún cuando tenga diferencia

⁶ Umberto Eco, *La estructura Ausente*, p. 187

2. Los Principios

Existen dos características que definen el carácter del signo, Saussure los denomina **Principios** porque son la manera como se manifiestan en la lengua.

El principio de arbitrariedad se refiere a la relación del significante y significado impuesta por cuestiones socioculturales. No se sabe el momento preciso o la razón por la que tal o cual palabra responde a un nombre determinado que atañe a un concepto en particular. El signo obedece a convenciones sociales, como lo señala un importante historiador del arte interesado en la tradición y los valores de la civilización E. H. Gombrich. Para él una parte de ser civilizado es concientizar el pasado. En su libro "*Arte e Ilusión*" señala que el arte no se puede desligar de los esquemas que ha replanteado la tradición. Parte de ellos para corregirlos o rechazarlos pero nunca los ignora. Algo así pasa con el signo, pero en este caso no siempre se modifica y si lo hace es por una condición de temporalidad, por ejemplo; tomando cualquier palabra como, pudiera ser *zapato*, desde siempre se piensa en el concepto *zapato* como tal, es algo heredado que a través de la historia lo hemos reconocido. Se puede preguntar ¿Porqué *zapato* se dice así? ¿Quién le dio el nombre? ¿En qué momento? Son interrogaciones carentes de respuesta, la cual si la hubiera, no nos daría mayor información que el propio significado de *zapato*. Tal vez alguna anécdota que narre por que se le acuñó ese término, pero no modificaría el concepto. Cualquier forma de comunicación es afectada por este principio de arbitrariedad, el cual no depende de la decisión de un individuo en cambiar el significante.

El significado de un objeto no depende en lo absoluto del significante. No hay unión real. Como es *zapato* podría ser *elefante* y no cambiaría en lo absoluto el concepto. Pero esa arbitrariedad es muy importante en los signos. Es lo que va definiendo al lenguaje, de tal manera, que nos podemos entender a través del tiempo y los signos en su mayoría siguen teniendo el

mismo significado. Si de pronto cambiamos las palabras sin un orden, nos vamos a encontrar en un analfabetismo total ya que nos tomaría tiempo reaprender los nuevos significados de las palabras o conocer los significantes que mudaron de significado.

La diferencia con el símbolo es que puede no ser arbitrario. El significante tiene una función mas allá del puro significado, no está vacío *«Por símbolo independiente entendemos las categorías de símbolos que tienen ese carácter capital de no tener ninguna especie de lazo visible con el objeto a designar y no poder depender ni siquiera indirectamente en la continuación de sus destinos»*⁷

Es decir, una palabra se asocia con otra para dar lugar a un tercer concepto, por ejemplo: Amor es un concepto, que carece de materialidad, pero al asociar una rosa roja con el amor, este objeto se vuelve el símbolo del primer concepto. O el mismo color rojo puede ser también el símbolo del amor, pero al no tener el carácter de arbitrariedad el símbolo se puede modificar o variar de una cultura a otra, o de una época para otra, por ejemplo: si pensamos en el luto, en México se representa con el color negro, siendo que en otros países se usa el color blanco, ahí el significante del símbolo varía y el significado sigue siendo el mismo. Que a su vez ese símbolo se vale de dos signos negro y luto. Los cuales tienen sus significados y significantes respectivos que no se modifican. Por otro lado si pensamos en el rojo como signo éste no se puede alterar tan fácilmente. Se necesitaría de un acuerdo o suceso paulatino para poder rectificar al lenguaje. Para que el rojo pudiera ser dicho de otra manera es necesario cambiar mucho de la cultura y modificar toda una tradición que sabe que el color rojo es rojo y no hay más.

El segundo principio es sobre el carácter lineal del significante.

"El significante por ser de naturaleza auditiva, se desarrolla en el tiempo y tiene los caracteres que toma del tiempo: a) representa una

⁷ F. Saussure *Op.Cit.* p. 106

*extensión, y b) esa extensión es mensurable en una sola dimensión: es una línea.*⁸

Este principio es de fundamental importancia, ya que los significantes acústicos sólo disponen del tiempo, son unidimensionales por lo que sólo existen sucediéndose uno después del otro, a diferencia de los significantes visuales que se pueden modificar en distintos planos por pertenecer tanto a lo bidimensional como a lo tridimensional. Lo visual es simultaneo por el contrario, los elementos que componen a las palabras son las letras que van una después de la otra, esto es, cuando el signo acústico se vuelve signo gráfico sustituye la sucesión del tiempo por la escritura. Como un ejemplo podemos pensar en cómo está escrita cualquier palabra. Si una palabra se escribe con h o se le quita es sólo cuestión ortográfica que obedece a otras leyes, pero el significado de ese signifiante no se modifica, es decir, su validez está en el tiempo y la escritura es una forma lineal de ver esa temporalidad, es hacer visible un concepto.

⁸ F. Saussure, *Op. Cit.* pag. 107

3. La Inmutabilidad del signo.

Por un lado, el significado tiene, aparentemente la libertad de ser escogido, pero por otra parte hay una imposición. Es decir, la masa social que utiliza los signos no los puede modificar por simple gusto o necesidad. A este hecho Saussure le llama «*la cara forzada*»⁹ ya que es bastante contradictorio a simple vista. Aún queriendo, no está en manos de una persona, ni de la sociedad modificar una palabra ya que eso depende de la lengua que como tal es un sistema fuertemente estructurado. Es el producto que está en el cerebro de cada uno de los individuos y le permite manifestarse.

Si se piensa en cualquier época se puede notar que el lenguaje a sido heredado en forma natural de la época anterior y siempre ha sido así. Es casi imposible pensar en una etapa de la historia donde el lenguaje apareció de pronto. Se pueden percibir momentos en que los signos del lenguaje sufrieron cambios o bien se eliminaron, pero solo a través del tiempo. Es así como existe el lenguaje por lo que es importante hacer notar que depende de factores históricos, que explican la inmutabilidad del signo y su carácter arbitrario.

Este carácter es básico para entender la inmutabilidad del signo ya que todos los factores históricos que contribuyeron para instaurar al lenguaje hacen que sea más difícil modificarlo y también resulta innecesario de alguna manera. Porque lo que cambia es el significante no el concepto. No hay una razón por la que sea mejor una palabra que otra, por ejemplo, hay una fruta que en el norte de México se conoce como *Nanche*, y en el sur *Nance*, lo mismo da una que la otra, el significado es igual en ambas.

Si se piensa en las ideologías políticas, éstas se alteran con frecuencia porque plantean ideas mejores o más actualizadas, que ayudan al sistema económico o político de tal país, pero se modifican con bases sustentables. En este sentido el símbolo sí se puede reformar porque su significado tiene una relación racional con el significante, es decir, el cambio

⁹ F. Saussure, *Ibidem*

es justificable. Lo mismo pasa con las imágenes. Si pensamos en un paisaje, tenemos que tomar en cuenta el contexto externo que conforma al pintor, por ejemplo; no es lo mismo pensar en un pintor que vive en una ciudad de América del sur, junto al mar con una vegetación tropical, que uno que vive en los Alpes suizos. En ese momento la concepción del paisaje cambia, pero el concepto no. Sigue obedeciendo a una tradición histórica donde se conoce al paisaje como un género de la pintura, y la forma de pintarlo dependerá del artista, lo que justificará ese cambio de signos visuales, que a su vez estos signos conforman el símbolo de paisaje. También el artista basándose en el concepto de compensación puede modificar su visión de paisaje pintando algo que no pertenece a su cotidianidad para recobrar a través del arte algo que no le concierne. Las percepciones van a ser muy diferentes del que conoce su paisaje y del que lo pinta para conocerlo. Ambos utilizarán el mismo significado con diferentes significantes y el paisaje fungiría como símbolo.

Otra de las cuestiones que valida la inmutabilidad del signo es la cantidad de ellos que se necesita para formar el lenguaje, ya que, si éste dependiera de un número reducido, cambiarlo no causaría el menor problema. Pero es tan grande el número de signos que pensar en transformarlo es difícil. Siendo el lenguaje un gran sistema que implica toda una forma de pensamiento tan estructurada que sería necesario de un grupo de personas capacitadas para poder tan sólo, modificarlo. Además si nos ponemos a pensar en el uso cotidiano que tiene el lenguaje, sería tan difícil una revolución, que tendría que parar la vida entera para poder corregirlo, ya que en el mundo dependemos absolutamente de él para relacionarnos. Es el gran sistema al cual todos los seres humanos estamos sujetos. Para entender mejor la estructura del lenguaje y su complejidad está el libro de George Orwell, *1984*,¹⁰ cuando el Gran Hermano quita conceptos como el Amor de la vida cotidiana para que la gente no los use. Si no los conoce no los necesita. Toda forma de pensamiento humano está sujeta al lenguaje.

¹⁰ George Orwell, *1984*. No se cita alguna página en específico

4. La mutabilidad del signo

El signo tiene este doble carácter porque se complementa. Sólo lo que permanece se puede alterar de alguna manera, y el tiempo es el que contribuye para que los dos estados del signo existan. El signo permanece en el tiempo pero se llega a modificar por el mismo. Saussure habla de alteración del signo cuando sufre cualquier tipo de cambio, ya sea, en un sentido fonético o la alteración del significado con relación al significante. "En anglosajón, la forma preliteraria *fót*, (el pie), siguió siendo *fót* (ingles moderno *foot*), mientras que su plural *fóti* (los pies), se ha convertido en *fét* (ingles moderno *feet*). Sean cuales fueren las alteraciones que ello suponga, hay una cosa cierta: ha habido desplazamiento de la relación; ha surgido de otras correspondencias entre la materia fónica y la idea".¹¹ Esta mutabilidad es lógica ya que cuando algo se sostiene en el tiempo y depende su existencia de él, esto es cambio, nunca permanencia. Cuando ves el reloj y dices la hora ésta ya pasó, es otra. Siempre va a ser así. Si el signo permanece en el tiempo, éste le da su existencia o modifica su estructura.

¹¹ F. Saussure, *Op. cit.* pag. 114

5. Las leyes del lenguaje

Pensando en la lengua como una institución social que se adapta a convenciones y cumple con reglas prescritas que mueven a las masas, Saussure plantea que todo tipo de ley se funda en dos caracteres: en lo imperativo y lo general. De manera que una ley siempre es impuesta disipándose en la colectividad. Por eso es importante entender el sentido de estas leyes que nos dan una visión temporal y espacial, me refiero a la ley diacrónica y a la sincrónica.

La ley sincrónica es de carácter general, se basa en la regularidad, y en el estado de las cosas con disposición; no tiene un transcurso en el tiempo ya que se modifica o se analiza a partir de su estado; es decir si nos referimos al signo lingüístico sería sincrónico hablar de la gramática general.

*"Se ocupará de las relaciones lógicas y psicológicas que unen términos coexistentes y que forman sistema, tal como son percibidos por la misma conciencia colectiva."*¹²

La ley diacrónica desempeña su función a través del tiempo, su visión es histórica. Siendo que el cambio permanece en el sistema de signos es necesario tomarlo en cuenta para el estudio del sistema.

"estudiará por el contrario las relaciones que unen términos sucesivos no percibidos por una conciencia colectiva, y que se substituyen unos por otros sin formar sistema entre sí"¹³

¹² F. Saussure, *Ibid*, p. 140

¹³ *Ibidem*

Capítulo II. EL SÍMBOLO

1. El símbolo influyente

Un símbolo representa una cosa por analogía. A un concepto se le da una corporeidad sólo por medio de símbolos por ejemplo: la iglesia católica quien creó un sistema de símbolos para poder profesar la religión. Sin ellos, todo se hubiera quedado en verbo, desvaneciéndose sin dejar rastro, o por él contrario la palabra se transformaría de tal manera que la religión, como empezó en nuestro tiempo, sería muy diferente por todos los cambios que sufrió en el transcurso de la historia. También para que la masa creyera en un Dios que a la vista no es tangible, era necesario formar una imagen simbólica que lo representase. Así se puede ahora estudiar a las religiones y para ello se permite acudir a diferentes enfoques de entre los cuales destacamos a la iconografía, la cual ha jugado un papel fundamental en las religiones y en las artes, ya que en unos momentos de la historia se fusionaron siendo por medio de las relaciones artísticas como el pueblo fue entendiendo y relacionándose con las religiones.





Basilica de S. Apollinare in Classe, Rávena, h.530.

Primitiva basílica cristiana

En el año 311 la Iglesia cristiana quedó instaurada como religión del Estado por el Emperador Constantino, quien tuvo que desarrollar un gran trabajo al constituir lugares específicos y públicos para el culto de la nueva religión. Las basílicas eran enormes salas donde se reunía la comunidad a discutir diversos puntos de interés social, sirvieron como modelo para ofrecer las misas al pueblo. No querían retomar los templos antiguos para no confundir a los cristianos devotos, los cuales se oponían a tener esculturas por el naturalismo que las caracterizaba, no querían ver representado a Dios o a los santos porque les recordaban a las imágenes de los dioses griegos, por lo que decidieron decorar las basílicas con pinturas. Las sentían útiles por dos razones muy importantes; primero servían para enseñar la doctrina Cristiana. En aquella época había mucho analfabetismo y las pinturas eran un medio para informar y aprender. Además de mantener siempre presentes los

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

episodios evangélicos para todos los cristianos. El Papa Gregorio el grande que vivió a finales del siglo VI, dijo, «*La pintura puede ser para los iletrados lo mismo que la escritura para los que saben leer*». ¹⁴

Los iconos llegaron a tener una carga espiritual tan fuerte que los creyentes las sacralizaron y respetaron como al propio Dios.

Así en la mayoría de las manifestaciones históricas que conocemos, los símbolos han desempeñado un papel protagónico en el desarrollo de las civilizaciones. Por lo que ha imperado una necesidad de entender la existencia del ser humano, y esto lo ha llevado a desarrollar una serie de manifestaciones en las que se trata de explicar su esencia. Como más adelante Cassirer lo explica: son esas manifestaciones, ***el campo de lo simbólico***, lo que nos permite entender mucho de la cultura de cada época, al estudiar las imágenes que la representan.

Un día antes de un viaje que iba a realizar a Japón platicando con mi padre sobre las riquezas y el desarrollo que esa Isla a logrado. De su cultura tan arraigada y sus costumbres tan diferentes, él me recomendó que estando allá viera un poco la televisión, prestando especial atención en los programas más comunes que transmitían. Me explicó que por medio de la televisión uno se puede dar cuenta del nivel sociocultural de un país. Todos los programas televisivos reflejan de algún modo el carácter y las condiciones e idiosincrasia del lugar. Finalmente la televisión es una caja productora de imágenes simbólicas que nos comunican mucho sobre la manera de vivir, de pensar y de ser.

¹⁴ E.H. Gombrich, ***Gombrich Esencial***, La imagen visual. p. 135



La Virgen y el Cristo niño en un trono circular, h.1280. Temple sobre tabla, 81,5 x 49 cm, Galería Nacional de arte, Washington

Otro ejemplo sobre la construcción de los símbolos en una sociedad, es otra anécdota de un amigo. Él sabía que estaba realizando mi tesis sobre el símbolo. Me platicó a cerca de una imagen que estaba pegada en el microbús donde él viajaba. Llamó su atención. Era la palabra LOBOMBO (Nombre de la disco que se incendio el año 2000 en el Distrito Federal, siendo una gran tragedia) escrita en grandes caracteres, ocupaba la parte alta del parabrisas. Las letras eran transparentes en su mitad superior y su mitad inferior tenia dibujadas flamas. El contorno de las letras estaba dado por lo polarizado del parabrisas. Esa es una imagen que seguramente cualquier persona que vive en la ciudad de México entiende con toda claridad su simbología. La simple imagen mantiene latente un hecho y lo hace duradero. Mi amigo me dijo que cuando la vio por primera vez, le dio risa, luego pensó en el mal gusto del chofer, pero después de un tiempo de observarla sintió escalofríos y reconstruyó la imagen de la disco incendiándose y de la gente desesperada corriendo de un lado para el otro. Con esa anécdota se me ocurre pensar en

la fuerza que una imagen tiene para incidir o involucrar a una persona hacia un objetivo. Y todo lo que una sola imagen puede decir. También es importante tomar en cuenta que una imagen crea una temporalidad, es decir, sitúa un hecho en la historia. A diferencia de la fonética que representa un tiempo efímero y es necesario algún tipo de registro, como una grabación, o mediante la escritura para conservar el mensaje. "La más pálida de las tintas es mejor que la más brillante de las memorias" Un símbolo tiene una capacidad de asimilación más rápida y directa, por valerse de las imágenes que condensan la información, lo que ves es. Y eso es lo que le da el carácter de universalidad al símbolo. El ejemplo de LOBOMBO no corresponde a un símbolo universal, es un hecho local que va a tener una vida corta, fue una noticia que causó espanto en el DF. pero nada más. Sin embargo ese símbolo con una breve explicación (LOBOMBO era una disco que se incendió matando a muchas personas) puede ser comprendido rápidamente, pero no llegar a ser símbolo universal, como lo sería la imagen de un canguro que nos remite a todos, forzosamente a Australia.

Por lo dicho anteriormente podemos tener una vaga noción del valor tan grande que tienen las imágenes simbólicas y de la convivencia cotidiana que tenemos con ellas.

2.- La simbología del símbolo

Para hablar de «*forma simbólica*» es necesario mencionar al creador del término Ernst Cassirer que publicó su *Philosophie der Symbolischen Formen* (1923-1929) en la cual plantea, que cualquier forma expresiva es una «*forma simbólica*» porque tiene la capacidad de revelar un significado que no está comprendido en el contenido de la forma primera. A partir de las teorías Kantianas, Cassirer plantea que el conocimiento le da forma al pensamiento. Pero este conocimiento no tiene que ser una interpretación del mundo *objetual*, ni tampoco el pensamiento como fuente creadora de conocimientos, si no que pretende al igual que Kant basar el conocimiento en leyes universales. Cassirer le interesa analizar son todas aquellas manifestaciones humanas en las cuales se requiere de símbolos para poder demostrar la realidad de esas entidades que tienen un valor para el pensamiento, pero que en el mundo de los objetos no se pueden ver a simple vista.

"Los diversos productos de la cultura espiritual, el lenguaje, el conocimiento científico, el mito, el arte, la religión, se convierten a pesar de su diversidad interior, en miembros de una única y gran conexión problemática, se convierten en puntos de partida diferentes para llegar a un único fin: transformar el mundo pasivo de las «impresiones» simples, en las cuales el espíritu aparece encerrado, en un mundo de la pura expresión espiritual (Cassirer, 1923)"¹⁵

Todos los medios expresivos son reguladores entre lo teórico y lo estético. Operan con mecanismos similares a los del lenguaje. Utilizan también las categorías como el espacio, el tiempo, el número, el «yo», que van estructurando el funcionamiento de los medios expresivos. Plantean el contenido del pensamiento y lo hacen por medio de herramientas como las «*formas simbólicas*» estos actúan como dispositivos llenos de significado y tienen la finalidad de generar relaciones entre sí para expresar estas formas

¹⁵ Ernst Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen* (1923-1929) citado por Omar Calabrese, *El lenguaje del arte*, 1995, p. 28

del pensamiento. Cassirer encuentra en estas formas la complejidad humana, por la capacidad de utilizar los símbolos como puentes hermenéuticos para entender las abstracciones del pensamiento. El hombre es capaz de reaccionar al simbolismo como lo hacen los animales a estímulos externos, pero también es apto de generar los elementos que requieren las actividades del pensamiento, como el mito, el lenguaje, el arte, la ciencia y la filosofía, es decir, tienen la capacidad de crear sus propias «*formas simbólicas*» y de entender otras ya creadas y reflexionar sobre ellas. A partir de esos elementos se desarrolla y se estructura el mundo simbólico que forma el pensamiento y su objetividad. Las «*formas simbólicas*» de las que se vale el arte, resultan esenciales para la materialidad artística y son diferentes a las que utiliza el lenguaje o la ciencia. Aún así comparten, el ser soportes intelectuales y racionales. Afirmando que todo medio expresivo depende de «*formas simbólicas*» que son generadas por el lenguaje, ya que están ordenadas análogamente.

Es importante situarnos entre los años treinta y cincuenta del siglo XX en donde toda la teoría de Cassirer sirvió como generadora de diversas corrientes de la historia del arte y la estética, especialmente en el simbolismo de Susan K. Langer que se encuadra dentro del pensamiento norteamericano de la época. Menciona una de las principales preocupaciones. Era establecer el arte como quehacer comunicativo. Desarrolló dos puntos de vista, el primero es el arte como forma activa, es decir, la obra es el pretexto de un suceso comunicativo. El segundo, es la forma pasiva que le atribuye al arte una capacidad de comunicar en sí misma, tal que cualquier espectador puede hacer efectiva. La mayoría de las corrientes americanas de esta época se inclinaron a pensar en el arte como forma de comunicación por ciertos mecanismos que maneja, como la simbología o algunas estructuras lingüísticas.

Para Susan Langer el arte es un conjunto de símbolos que expresan los sentimientos del ser humano. Estos símbolos no son convencionales, se refieren a sí mismos y no al exterior, no se pueden

dividir como pasa en el lenguaje cotidiano, sino que los símbolos artísticos-figurativos son «*presentativos y no representativos*» Pues las obras de arte se presentan simultáneamente y no sucesivamente.¹⁶ Por ejemplo; al ver la pintura de Chuck Close, es un retrato hiperrealista, una representación fiel del modelo que va más allá de la mimesis del objeto, por lo que es importante notar con respecto al arte «*presentativo*» la visión subjetiva del artista junto con el virtuosismo de la técnica. Logra rebasar el límite de la representación tal como una fotografía familiar y crea una imagen ilusoria que es única, por ser pintura y no-foto, por usar elementos fotográficos como las orejas y el fondo, fuera de foco, etc. asimilando todos los aspectos formales el artista crea la obra en la que presenta «*formas simbólicas*» como nuevas e irrepetibles.



Chuck Close. **John**, 1971-1972. Acrílico sobre lienzo, 254 x 228,5 cm. Galería Pace Wildenstein, Nueva York

¹⁶ Omar Calabrese, *Op. cit.* p. 33

El lenguaje del arte es análogo al de la palabra. Aunque se conceptualice, no se puede traducir y tiene más que ver con el sentimiento. Con esto Langer desarrolla una teoría que une los dos conceptos en el arte, el sentimiento y la forma simbólica.

"La palabra «sentimiento» debe ser tomada aquí en el sentido más amplio, entendiéndola con ella toda cosa que puede ser sentida: desde las sensaciones físicas, ya sea placer o dolor, excitación o quietud, hasta las emociones más complejas, las tensiones intelectuales o las tendencias sentimentales permanentes de la vida humana consciente."¹⁷

El símbolo llega a ser *«todo artificio que nos permita elaborar una abstracción»¹⁸*.

En el libro *"Los problemas del arte"* (1966, p. 23-34) Langer explica que la obra de arte corresponde a formas expresivas creadas para la percepción del ser humano a partir de los sentidos y la imaginación. Así la obra de arte expresa sentimientos universales partiendo de la tradición histórica. El artista de manera subjetiva asimila los problemas que atañen a su contemporaneidad, a las emociones, a su realidad interior, etc. Creando obras de arte que son símbolos que plantean lo que con palabras no se puede decir. O sea la lógica de la conciencia humana. Todos los sentimientos que atañen al ser humano son los mismos, sólo que cada individuo los percibe y expresa de manera diferente por cuestiones de edad, sexo, o diversas circunstancias. Para Langer, la obra de arte pende de tres palabras claves y son estas palabras en donde centra su atención; *"forma"* *"expresiva"* y *"creada"*

Como *"forma"* entendemos diferentes connotaciones. Primero: *"forma"* nos remite a la materia que es la *"forma lógica"*. Los objetos tienen formas fijas, por ejemplo sabemos que los libros por lo general, corresponden a una forma rectangular, es muy raro encontrarlos un libro de tres lados o circular.

También están los líquidos o gases que adoptan la forma de los recipientes que los contienen. Cuando hacemos gelatina, usamos moldes

¹⁷ Langer, 1953, *Feeling and Form*, p.28. citado por Omar Calabrese, *Op. cit.* p. 33

¹⁸ *Ibidem*

donde pueda cuajarse y esta recoger la forma del molde. El movimiento le da forma a los líquidos y gases si pensamos en los diversos fenómenos de la naturaleza. Por otro lado, en la semiología de Pierre Guiraud, la definición de forma, se relaciona con sustancia y materia del signo. La forma incumbe a la relación de la señal con las otras señales del sistema. Sustancia es el signo en sí mismo y la materia constituye a la naturaleza óptica de la señal, por ejemplo, si pensamos en una rana, la idea de "batracio" conforma la sustancia del significado mientras que la forma, está en el sistema conceptual que los distingue del elefante o del perro y la materia es la rana real que está en la naturaleza.¹⁹

También está la «*forma expresiva*», que es cualquier totalidad perceptible o imaginable que representa otra totalidad. Los elementos que la integran tienen relaciones análogas. Es decir, son formas simbólicas representando aquello que no es perceptible. La comprensión de una cosa a través de otra es un proceso intuitivo en el ser humano. Es el conocimiento instantáneo de una verdad como si se tuviera a la vista. Hay momentos en los que llega a ser tan imperceptible la forma simbólica de la cosa real, que se confunde y se ve al símbolo como el propio objeto. Por ejemplo a un mapa lo vemos como el territorio mismo siendo que "el mapa no es el territorio". Como artificio simbólico el signo lingüístico es el más perfecto de todos. Usamos el lenguaje para poder estructurar las ideas, las emociones, todo lo que atañe al pensamiento y a los sentimientos. La obra de arte se contempla por medio de los sentidos siendo perceptibles a través de símbolos que no pueden colegirse de un síntoma. «*Forma significante*» o «*forma expresiva*» son analogías de lo real, por lo que el arte responde a un proceso creativo y no representativo. La relación existente entre los sentidos y la emoción en una obra artística se percibe como lo real y no como lo simbolizado. El espectador al ver la obra no distingue entre el símbolo y el significado, siendo

¹⁹Op. Cit., Pierre Guiraud, p. 41

que la obra tiene su significado en sí misma. Como dijo un psicólogo que a la vez es músico, "*la música suena como los sentimientos sienten*"²⁰

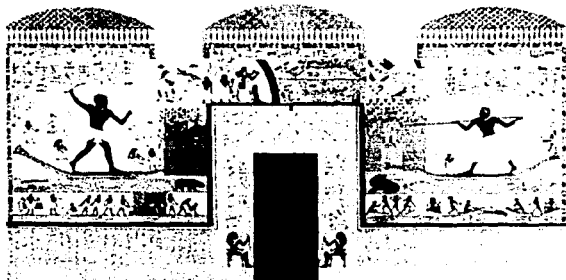
Así Langer después de plantear la forma simbólica y el sentimiento en el arte, se cuestiona la manera de clasificar cada género bajo las relaciones diversas que estos puedan tener. Cada manifestación artística tiene características particulares que son variadas y eso las hace ser autónomas. La forma de interpretar los símbolos en la música y en la pintura varía de acuerdo a diferentes funciones como: la técnica, el contenido, la relación entre la creación y la ejecución de la obra y de cómo estos afectan los sentimientos. Langer plantea que esta diversidad en las artes obedece a una definición de «*variedad específica*» Y una de estas diferencias sustanciales es la diversidad de las «*ilusiones primarias*» que crean. Esto quiere decir que cada arte desarrolla un proceso simbólico específico o una imagen ilusoria. Por ejemplo en el caso de la pintura la ilusión primaria respondería a la utilización del color, el dibujo, la forma para crear planos ilusorios y espacios virtuales que no corresponden a la realidad. Lo mismo pasa en la escultura, el espacio y el volumen que ocupa corresponden a escalas y materiales ajenos a un mundo común. En la música por ejemplo, el tiempo se percibe por una sucesión de sonidos que son generados por ritmos. En cada una de las artes corresponden diferentes «*ilusiones primarias*» Langer esta consciente que con esta manera de clasificar a las artes, se corre el riesgo de caer en la esquematización, siendo que las artes no son uniformes. La utilización de los materiales ha cambiando de acuerdo a su contemporaneidad. Por lo que plantea un «*principio de asimilación*» que se refiere a los materiales primarios de cada arte. Si al hacer una obra se utilizan materiales nuevos, estos serán asimilados por el material típico. Los materiales usados en la obra determinan y estructuran el significado de la misma ya que cada material tiene una carga semántica, que es digerida por el artista en el momento de crear la obra.

La estética simbólica de Langer con el concepto de «*presentatividad*» se acerca al lenguaje, puesto que el arte al igual que la palabra admite

²⁰ Adolfo Sánchez Vázquez, *Antología Textos de estética y teoría del arte*, p. 153

conceptualizaciones, la diferencia estriba, en que la forma que tiene el arte de crear conceptos es incluyendo a los sentimientos a través de la percepción, así la comunicación con el espectador es a partir de los sentimientos que la obra genera, siendo esta un sistema de símbolos. En el siguiente razonamiento Langer describe, cómo cree que el arte comunica:

El concepto de arte entendido como una especie de «comunicación» presenta algunos riesgos, ya que en forma análoga al lenguaje esperaríamos que la «comunicación» se produjera entre el artista y su público, noción que yo considero que se desvía. Sin embargo, hay algo que, sin caer en el riesgo de expresarse demasiado literalmente, puede ser llamado «comunicación a través del arte» y es precisamente el informe que las artes dan sobre una determinada nación o época a los hombres de otra época. Ningún documento histórico podría decirnos en millares de páginas lo que una sola visita a una importante exposición de arte egipcio (...) nos dice respecto al pensamiento egipcio. En este sentido el arte es una comunicación, pero no es personal ni deseosa de ser comprendida)²¹



Pintura mural en la tumba de Knumhotep, h.1900 a. C. Hallada en Beni Hassan;

De un dibujo del original publicado por Karl Lepsius, Denkmäler, 1842

Pero el planteamiento de Langer de cómo el arte comunica se podría discutir con la propuesta de Jan Mukarovsky, que es miembro del círculo lingüístico de Praga, en su obra principal titulada *Studie z estetiky* (1966)²²

²¹ S. Langer, 1953, *Feeling and Form*, 410, citado por Calabrese, *Op cit.* p.35,36

²² Jan Mukarovsky, *Studie z estetiky*, 1966 citado por Calabrese, *Op. cit.* p.94

dice, La obra de arte existe independiente a los sentimientos que puedan florecer en el ser humano y de la relación que tenga con ellos, la función del arte no es una manifestación unidireccional, no se dirige a una sola persona sino que es universal, lo cual se encamina a cada uno de los individuos y tiene que ver con las facultades del hombre. El artista necesita exhibir la obra para crear un diálogo entre él y el público. La obra de arte por lo tanto es un signo que intercala un significado suprapersonal, a diferencia del signo lingüístico, la palabra en el uso cotidiano y no poético, tiene una función útil y externa; como narrar un suceso, expresar un sentimiento, describir algún objeto, etc. todo va más allá de la palabra en sí misma, por lo que la lengua es un instrumento que tiene un fin determinado, la imagen puede tener estas mismas características si se utiliza como ilustración o publicidad. Pero la obra de arte no tiene estas particularidades porque aunque la pintura figurativa o la literatura sean descriptivas o narrativas el mensaje que lleva no asume una finalidad servil, no es un instrumento que comunique mensajes específicos, sino que estructura vías de pensamiento alternas, que expresan una actitud determinada hacia las cosas en sí. Pero esta actitud no es comunicada, el contenido de la obra no se puede decir con palabras, sino que se manifiesta en el espectador cuando éste se enfrenta a la obra. El significado que tiene la obra es intrínseco al objeto artístico. Todos los elementos que conforman la obra artística crean un todo, es decir; en un cuadro los materiales que se usaron no tienen significados en si mismos, los colores, los pinceles, el soporte, sólo son eso, objetos útiles que al reunirlos con la capacidad creativa y sensible del artista crean una pintura que adquiere un significado en sí mismo, que despierta en el espectador una actitud determinada que puede ser aplicable en cada realidad con la que entra en contacto. La obra de arte tiene su propio significado artístico, que no tiene que ver con el tema tratado, e indefinible con palabras. Da pie a las interpretaciones polisémicas que son generadas por la humanidad.²³

²³ Omar Calabrese, *Op. Cit.* p. 94,95

Así regresamos a los conceptos cassirerianos: cualquier forma de «civilización» expresa simbólicamente la actividad del pensamiento humano en forma comparable, dentro de una historia de las ideas, a las otras formas de civilización.²⁴

Claude Lévi-Strauss en las entrevistas que tuvo con Georges Charbonnier²⁵ señala que el arte establece un lenguaje diferente al lingüístico (fonético). Esa diferencia se debe al carácter objetual de la obra artística. El artista al no conocer a la perfección el uso de los materiales no puede hacer reproducciones fieles de la naturaleza. Si la obra artística fuera una copia de la realidad dejaría de ser creación que es la principal característica del Arte. Aún así, el arte necesita de la naturaleza para inspirarse, ya que sin la relación de la obra con el objeto sería como el signo lingüístico, *las artes y las literaturas crean mensajes-objetos que, en tanto que objetos y más allá de los signos inmediatos que lo sustentan, son portadores de su propia significación.*²⁶

Ferdinand de Saussure indica que el lenguaje es un sistema de signos que no tienen relación material con el significado. Si el arte imitara tal cual el paradigma, la obra perdería su cualidad objetual. Lo que permite que se le considere al arte como un sistema de significación y de interpretación que oscila entre el lenguaje y el objeto. Siendo la función de la obra artística significar al objeto en sí mismo, sin una direccionalidad funcional.

Con todo lo anterior se llega a la conclusión de que el arte si bien no es una forma de comunicación racional como lo sería la lengua, si pertenece a las manifestaciones más abstractas de expresión de los hombres. La obra de arte se estructura de signos que tienen significados en sí mismos, creando las «formas simbólicas» que le permiten hacer tangible el mundo espiritual. A diferencia del lenguaje hablado que es un conjunto de signos impuestos por la sociedad, y que a pesar de su movilidad, no se pueden modificar así nada mas, porque altera todo el sistema de comunicación verbal que practica la sociedad. Los símbolos artísticos por su flexibilidad tratan de romper con los

²⁴ Omar Calabrese, *Op. cit.* p. 35 cita el texto de E. Cassirer

²⁵ Del volumen *Arte, lenguaje, etnología*, Col. Mínima, siglo XXI, México, DF. 1968, p. 96-104.

²⁶ Pierre Guiraud, *Op. cit.* p.14

convencionalismos de la tradición, para crear nuevas formas artísticas que son determinadas por la época, la cultura, la subjetividad del artista, la aportación de nuevos materiales etc.

Cada símbolo que encontramos en las obras de arte tiene una incisión en la historia que las hace universales. Esa universalidad, a su vez, forma nuevas convenciones.

3.- El humano símbolo

La iconología, aportación de Aby Warburg, a diferencia de la iconografía que se basa en la pura descripción de imágenes pretende entender la historia del arte como la historia de las imágenes donde se contienen las ideas, Warburg es considerado uno de los padres de la historia del arte como disciplina autónoma junto con Gombrich y Ginzburg.²⁷ Estudia a las imágenes por su significado, analizando las interpretaciones culturales de las diferentes formas artísticas. Utilizándolas como documentos históricos para reconstruir determinados periodos. De manera sincrónica estudió los aspectos lingüísticos y antropológicos del momento específico de la época, analizando al arte como fenómeno expresivo que tiene una carga de significados en sus representaciones, de carácter simbólico, dejó a un lado el estudio diacrónico del arte, visto como una acumulación de manifestaciones históricas. Estas reflexiones le sirvieron de punto de partida a Erwin Panofsky²⁸, quien como fundador de la iconología moderna expone que la historia puede ser interpretada destacando los puntos que detallan y clasifican los análisis de la iconografía (puramente descriptiva) Es decir, contrapone el estudio de los significados de las obras con los aspectos formales. Para Panofsky hay tres niveles de significado en la obra artística: él «*sujeto primario y natural*» que se divide en «*factual*» y en «*expresivo*» Sólo se basa en reconocer las formas y pertenece al campo de la decisión de los elementos que las componen; el «*sujeto secundario o convencional*» determina el tema y de cómo lo integra en la obra, pertenece a la iconografía; el tercero que corresponde a la iconología es el «*significado intrínseco o contenido*» trata de cómo el artista es condicionado bajo su época, su nacionalidad, su clase, su cultura y de cómo todo esto se interpreta de manera simbólica en la obra.

²⁷ Omar Calabrese, *Op. cit.* p. 25

²⁸ Erwin Panofsky. Estudios sobre Iconología, 1939 y El significado en las artes visuales 1955 citado por Omar Calabrese, *Op. cit.* p.36

La finalidad de la teoría del arte es desarrollar un sistema de conceptos donde se planteen los problemas del arte en general. La historia del arte señala los problemas sensibles de la obra. Panofsky en sus estudios teóricos propone integrar la teoría y la historia del arte a partir de interpretaciones, que tengan como función, expresar la relación entre los problemas sensibles por medio de los conceptos indicativos-demostrativos y los problemas artísticos. Él, analiza la historia a partir de la descripción ya que cada descripción es una interpretación. Con el acto descriptivo se pueden entender los diferentes grados de estructuración de la obra. Un primer nivel sería el estado fenoménico y el estilo de la obra. El segundo nivel se refiere al significado, la manera de cómo se ha entendido y transmitido, si se ha escrito algo sobre la obra. Aquí entraría el estudio iconográfico. En el tercer nivel está la representación de la época, de cómo la figuración corresponde al sistema cultural de ese momento; la relación del artista con su tiempo. Y el último nivel, que sería el más importante, consiste en la descripción del significado de la obra como documento de *«sentido esencial»*.

"La iconología es entonces la estructura de todos los significados de la obra de arte, a partir de lo descriptivo de los elementos que integran la obra artística."

Si pensamos en el mundo actual percibimos la invasión de imágenes a las que nos somete todo tipo de información. En el momento de salir de casa y dirigirnos al trabajo o a cualquier otro lugar, se entabla el bombardeo con las señales de tránsito que nos conducen y previenen amablemente en el camino. Vemos el anuncio del café, a la chica guapa mostrando la lencería de moda o al refresco que quita la sed. Todo artículo tiene una imagen que lo representa, su logotipo, etc. A través del televisor podemos viajar por el mundo entero: involucrarnos con vidas, situaciones y hasta conocer otros planetas. Lo cual nos hace pensar que en esta época, la imagen visual prepondera a la palabra. Pero con esta afirmación tendríamos que cuestionar la eficacia de la imagen como medio informativo sin el apoyo de la palabra o, por qué es más fuerte la imagen que la palabra.

Estas son cuestiones que mantienen ocupados a los estudiosos del lenguaje y han llegado a diversos puntos de vista sobre él. De cómo opera esta forma de comunicación en la sociedad.

Uno de ellos es Karl Bühler²⁹. Quien plantea que el lenguaje se divide en tres funciones básicas; expresión, activación y descripción (también conocidas como síntoma, señal y símbolo) Por expresión entendemos las manifestaciones de los sentidos y es algo que podemos encontrar en todos los seres vivos. Un perro puede expresar sus sensaciones con el movimiento de la cola como una persona lo hace a través de sus gestos o actitudes. Hasta las plantas, de alguna manera nos dan cuenta de sus estados, pero es muy importante no confundir una expresión de la emoción de su activación. La señal es externa al receptor. Cuando nos reímos hay algo que nos estimula. Puede ser un chiste, la actitud de un animal, una película, etc. Lo que suscita una expresión en el receptor es la señal. Así mismo, el emisor puede tener una expresión en el tono de voz al emitir el mensaje.

Pero al referirme a la tercera función: el símbolo o la descripción, no podría pensar más que en el ser humano, ya que esta función permite la abstracción del pensamiento, le da tiempo a las cosas, supone situaciones, afirma hechos, imagina historias o describe lugares.

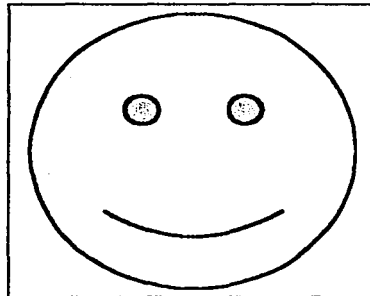
*"El lenguaje cumple esta milagrosa función principalmente mediante partículas tan humildes como «sí», «cuando», «no», «por lo tanto», «todos» y «algunos», que han sido llamados términos lógicos porque dan al lenguaje la capacidad de formular inferencias lógicas (también llamados silogismos)"*³⁰

Podemos imaginar un día bonito porque sale el sol, y si sale el sol, hace calor, pensar en si mañana estará caluroso el día, ayer hizo aire, etc.

²⁹ Karl Bühler citado por E.H. Gombrich, *Gombrich Esencial*, La imagen visual. p. 42

³⁰ Gombrich, *Op. cit.* p. 42

La imagen visual opera de manera diferente al lenguaje. En la función expresiva la imagen no siempre logra su cometido, ya que no todas las imágenes se expresan por sí mismas. Pero sí activan la expresión en el espectador, por ejemplo; si pensamos en la *happy face* al imaginarnos la carita y su profunda felicidad sentimos como si estuviéramos expresando, pero también como espectadores nos activa de alguna manera las emociones. La imagen en este caso cumple con ambas funciones, pero al hablar de la función descriptiva o simbólica (o como la llama Gombrich³¹) enunciativa del lenguaje, se pensaría que la imagen sin ningún otro apoyo estaría obsoleta ya que no es posible ilustrar conceptos como descripción, enunciado o función. Retomando el ejemplo de la *happy face*, en este sentido la carita se limita a las posibilidades del lenguaje, el espectador puede ver en ella no sólo felicidad, sino alegría, alguien contento, una sonrisa, etc.



Al presentar únicamente la carita feliz la interpretación del significado carece de direccionalidad. La imagen visual responde a la función simbólica en cuanto a la codificación convencional de la imagen, siendo ésta la que determina el significado. Por lo que es muy difícil que una imagen por sí sola pueda cumplir con la función enunciativa.

³¹ Gombrich, Ibidem

Si pensamos en ilustrar un fragmento del poema de Rimbaud, "*La Eternidad*"³².

Ha sido encontrada

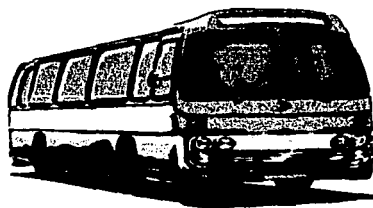
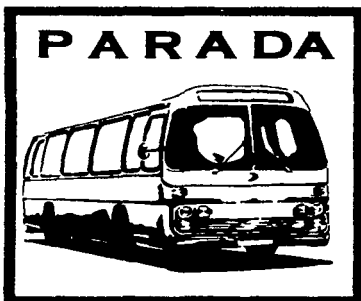
¿Qué? La eternidad

Es la mar mezclada con el sol

El poema da cabida a múltiples interpretaciones y las imágenes que puedan traducir el texto son muy ambiguas ya que tendrían más que ver con experiencias personales que con una convención. Además de la abstracción en el sentido del significado. La posibilidad que tiene la palabra de precisar o dejar abierto el significado es mayor a la de la imagen, por ejemplo si decimos **el cielo azul**, en realidad opinamos muy poco, ya que cada cual, puede pensar en un azul desde las seis de la mañana hasta las cinco de la tarde, que es muy diferente, en cambio una imagen del cielo azul, es tal cual a lo representado.

Por otro lado si representamos un camión, la imagen actúa como signo. No tiene ningún mensaje, es sólo un camión. Pero si cambiamos el contexto y trasladamos la imagen a la calle, el significado de la imagen se complementa y nos remite a la parada del camión siendo la misma imagen. El sentido cambia y obedece a la función simbólica. La imagen necesitó de un apoyo externo para poder comunicar un significado más allá que el del propio signo.

³²Rimbaud citado por Albert Beguin, *El alma romántica y el sueño*, p. 476



Aún así la imagen visual actúa con gran eficacia en la percepción. En la naturaleza existe una serie de señales visuales que desencadenan todo tipo de comportamientos en los seres vivos, lo que les facilita la supervivencia.

Ciertos grupos de animales están programados para reaccionar o hacer reaccionar a su presa marcando ciertas pautas. Si se incrementan dichas señales el efecto puede ser de mayor impacto. Para los seres humanos es más fácil retener cualquier cosa cuando se relaciona con imágenes. En las escuelas una manera de enriquecer la memoria es, precisamente por medio de la imagen, creando relaciones con las palabras, pues la imagen se asemeja a la realidad lo que permite crear vínculos. Esto no pasa con la abstracción del lenguaje.

Aún hay mayor fuerza cuando esa imagen tiene corporeidad, como los juguetes. En los niños causan más conmoción que la imagen, porque el contacto es directo y real. Desde la antigüedad la imagen siempre ha tenido una capacidad de impacto muy importante. En todas las culturas ha prevalecido de muchas maneras. No siempre una imagen es una cosa representada. Pueden ser texturas, manchas o colores, como en la pintura abstracta donde no hay ningún tipo de figuración, la materia en sí crea los símbolos expresivos, por medio de manchas o gamas tonales rehaciendo un

paisaje como en el caso del artista William Turner o bien la intervención del lienzo con unos cuantos trazos como en la pintura de Franz Kline.

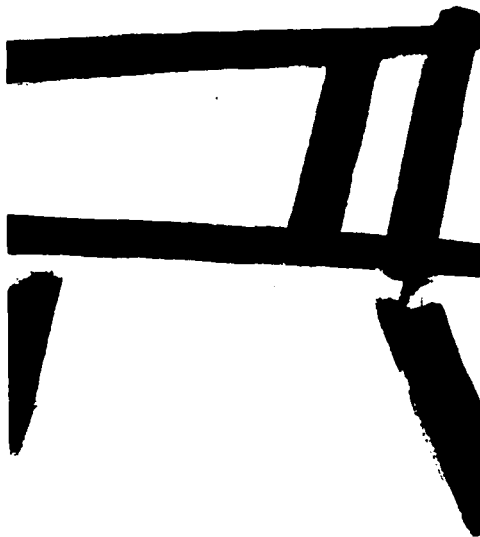


Tormenta de nieve: Un vapor a la entrada del puerto, 1842
Joseph Mallord William Turner, Óleo sobre lienzo, 91,5 x 122 cm
Tate gallery, Londres

En muchas culturas las primeras formas de comunicación fueron imágenes como las pinturas rupestres o los jeroglíficos egipcios. Los aztecas desarrollaron el calendario a partir de puros ideogramas, así se puede citar cada periodo de la historia del arte que esta representado por diversas pinturas, esculturas, grabados, etc. Hasta la fecha los espectaculares, revistas, anuncios televisivos, y todas las manifestaciones artísticas que existen están impregnados de todo tipo de imágenes. «El oído despierta a la mente con más lentitud que el ojo» dijo Horacio en su *Arte poética* al comparar el efecto de la escena con el de la narración verbal.³³ Es condición innata del humano, necesitar imágenes. Despiertan en nosotros una diversidad de sensaciones. De alguna manera la historia conocida se ha

³³ Horacio citado por Gombrich Esencial, *Op. cit.* p. 43

podido reconstruir a partir de todas las imágenes que han subsistido en el tiempo.



Franz Kline, *Formas Blancas*, 1955.
Óleo sobre lienzo, 188,9 x 127,6 cm
Museo de Arte Moderno, Nueva York

Las convenciones artísticas han formado la historia del arte que conocemos, la cual, a su vez ha ido estructurando los códigos artísticos. Para entender la imagen, no basta la contemplación y quedar sólo con la primera impresión, sino es necesario entender cómo opera. Ya que el mensaje que una imagen tiene, está estructurado bajo ciertos códigos ligados a una tradición. Si pensamos en cualquier escena bíblica, tenemos que conocer un poco de la Biblia, para poder así decodificar la imagen y entender a quién o a qué se refiere. "Las imágenes, como los mensajes verbales, son vulnerables a la

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

*interferencia aleatoria que los ingenieros llaman «ruido». Necesitan el mecanismo de la redundancia para superar este peligro.*³⁴

Con todo lo dicho, se puede deducir que las imágenes han sido y van a seguir siendo indispensables en la estructura del pensamiento humano ya que sólo a través de imágenes, es como el hombre puede entender muchos procesos abstractos del pensamiento, además que los mensajes que se transcriben a imágenes resultan ser más contundentes que la palabra. El arte ha ido modificando las formas plásticas de acuerdo con la voluntad que en cada época se ha necesitado, pero siempre utilizando la imagen como símbolo para exteriorizar lo que el artista quiere, a menos que sean acciones en las cuales la obra de arte es el acto mismo del artista y no el objeto, pero aún así la documentación de estas acciones se apoya en la imagen.

*Los símbolos adquieren el valor de las figuras e ideales del espíritu humano en toda latitud y tiempo. Devienen entonces, epifanías. Se convierten en lugar de la representación del mundo. Vistos así los símbolos son sistemas disponibles de imágenes y estados anímicos. Son imágenes guía que nos permiten penetrar en los misterios profundos de la vida. Establecen los vínculos esenciales entre la realidad primordial y la realidad existencial.*³⁵

La semiótica es una herramienta que ayuda a analizar la codificación de esas formas simbólicas, que se estructuran a partir de signos y también señala la relación de los símbolos en sí mismos. Tiene elementos estructurales que permite de manera ordenada analizar e interpretar la obra artística, esos elementos corresponden entre otros a las funciones y los planos semióticos.

³⁴ Gombrich Esencial, *Op. cit.* p. 45

³⁵ Juan Manuel López Rodríguez, **Semiótica**, memoria del primer curso. La imagen artística y su significado, Julio Amador Bech, p.54

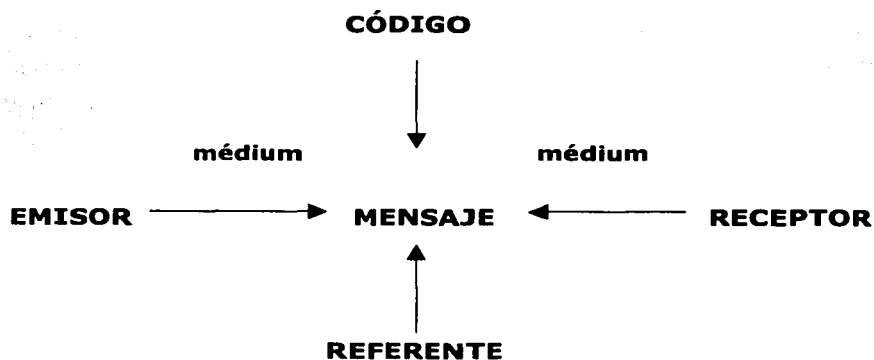
Capítulo III. LAS FUNCIONES LINGÜÍSTICAS

1. Introducción

La principal función del signo y el símbolo es estructurar mensajes que comuniquen y signifiquen al objeto o referente. Por lo que Roman Jakobson desarrolla a partir de estas funciones todas las formas posibles de comunicación, aquí en particular, nos interesa la función estética y la relación de ésta con las demás. La función estética crea mensajes auto-reflexivos, llamando la atención al espectador con respecto a la estructura en sí misma del objeto estético, estableciendo códigos con significados ambiguos. Por lo que el arte en general entendido como fenómeno semiótico, se puede analizar desde el punto de vista del lenguaje y de la manera de operar de éste. La estructura interna de este mensaje estético y la correlación de los elementos simultáneos es una de las operaciones, la otra corresponde a lo que aparece después de la obra, las reacciones y codificaciones en torno al producto final.

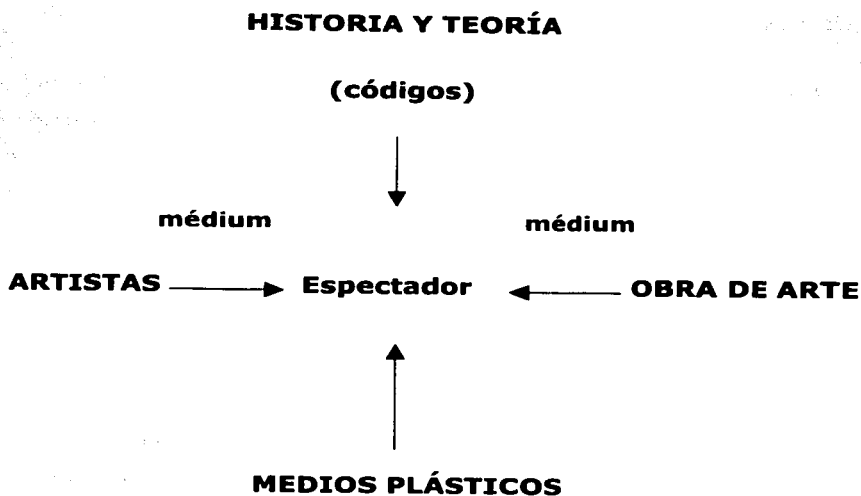
El arte se ha sustraído largamente al análisis semiótico. Aunque no hay ninguna duda de que todas las artes son esencialmente temporales, como la música y la poesía, o de naturaleza meramente espacial, como la pintura y la escultura, o también sincréticas, espaciotemporales, como los espectáculos teatrales, el circo o el cinematógrafo, todas se refieren al signo. Hablar de la «gramática» de un arte no es hacer uso de una metáfora ociosa: el hecho es que todas las artes implican una organización de categorías polares y significantes en base a una posición de términos marcados y no marcados. Todas las artes están ligadas a un sistema de convenciones artísticas. Algunas son generales: por ejemplo lo es el número de coordenadas que sirve de base a las artes plásticas y crea una distinción grávida de consecuencias entre cuadro y estatua. Otras convenciones, influyentes y acaso también obligatorias para el artista y para los destinatarios inmediatos de su obra,

están impuestos por el estilo del país y el de la época. La originalidad de la obra se encuentra limitada por el código artístico dominante en la época y en las sociedades dadas. La rebeldía del artista, así como su fidelidad a ciertas reglas, es concebida por sus contemporáneos en función del código que el innovador quiere transgredir.³⁶



El esquema planteado por Jakobson se puede estructurar a partir de los elementos que conforman el arte;

³⁶ Jakobson, 1974,55, citado por Omar Calabrese, *Op. cit.* p. 90.



El diagrama anterior muestra las seis funciones lingüísticas que son utilizadas en todas las formas posibles de comunicación, los mensajes pueden cumplir con una o con varias a la vez.

2. Funciones lingüísticas

a) La función referencial es la relación del mensaje con lo real, denota verdad, incluyendo lo cultural. Se encuentra en el terreno de la lógica: el mensaje *«eso es un zapato»* es un mensaje referencial, como también lo es *«según Kant, la existencia de Dios es un postulado de la razón práctica»*. La función primordial es evitar cualquier tipo de confusión en el mensaje. En una obra de arte podríamos encontrar el mensaje referencial en todas aquellas pinturas hiperrealistas que plantean un mensaje unidireccional, pero nunca el arte tiene significados tan precisos, por su capacidad auto-reflexiva, siempre da cabida a más interpretaciones.

b) La función emotiva es cuando el mensaje provoca reacciones emocionales. Define la relación entre el mensaje y el emisor. Expresa la actitud del emisor con relación al objeto: bueno, bonito, detestable, chistoso, estético, etc.

La función referencial y emotiva son la base de la comunicación, se complementan y concurren entre sí, por lo que se les atribuye la doble función del lenguaje: Una es cognoscitiva y objetiva, la otra afectiva subjetiva. Aquí entraría la relación del arte con el espectador y la reacción que tenga este.

c) La función connotativa o conminativa define la relación del mensaje con el receptor, tiene por objeto causar una reacción. Por lo general son órdenes. La connotativa se refiere a todos los códigos de señalización, los programas operativos que tienen por objeto organizar todo tipo de actividad de la sociedad. La conminativa se dirige a la inteligencia o a lo afectivo del receptor. Se encuentra también la relación objeto-sujeto, cognoscitivo-afectivo, de aquí se originan los códigos sociales y estéticos cuyo objetivo es mover la participación del receptor.

d) La función poética o estética cuando la estructura del mensaje es de manera ambigua o auto-reflexiva. La relación del objeto consigo mismo, lo que atrae la atención del espectador es la forma en sí misma. Las artes en general crean mensajes-objetos que portan su propia significación.

e) La función Fáctica tiene por objeto regular, mantener o darle fin a la comunicación. Y la que se encarga de comprobar el contacto de los interlocutores. Los mensajes son saludos, despedidas, felicitaciones, «*bueno*» «*¿me oyes?*» En conversaciones telefónicas se usa mucho. Esta función mueve a las masas ya que el contenido del discurso tiene menos importancia que las estrategias de unión que usan, como en los ritos, ceremonias, discursos, conversaciones familiares.

f) La función metalingüística el objetivo del mensaje es otro mensaje. Define el sentido de los signos que corren el riesgo de no ser comprendidos por el receptor, habla de lenguajes con el lenguaje. Por ejemplo "*el hombre antropológicamente hablando.....*" así el signo es remitido al código que le da el significado.³⁷ La función metalingüística del arte se da en la definición tautológica, el arte se explica con el arte mismo.

³⁷ Pierre Guiraud, *Op. cit.* p. 12-17 *cf.* Umberto Eco, *La Estructura Ausente*, p. 138

Capítulo IV. LOS PLANOS SEMIÓTICOS

1. Introducción

La obra de arte, como ya se dijo, se inserta dentro de los lenguajes como un signo que está entre el productor y el consumidor. La reflexión semiótica medita sobre el análisis del lenguaje artístico específico contenido en las diferentes tendencias. Las investigaciones semióticas aportan cuestiones sintácticas, sintetizando los asuntos relacionados a la sincronía a través de lo diacrónico y lo dialéctico de los planos semánticos y pragmáticos. El arte como manifestación socio-cultural responde a un sistema codificado por convencionalismos. Es un sistema de relaciones recíprocas entre la sociedad y la cultura en una época y en un lugar determinado. Simón Marchan Fiz³⁸, doctor en Filosofía y Letras, autor de diversas publicaciones sobre estética, arte, y arquitectura, plantea en su libro ***Del arte objetual al arte de concepto***; Un modelo de análisis utilizando los planos semióticos y marcando las diferencias entre los *códigos fuertes*, relacionados con las denotaciones, con los íconos o imágenes en el sentido habitual y los *códigos débiles*, centrados en el sentido y las diversas connotaciones. Ambos denuncian un carácter social de *convencionalidad*. Al igual que Marchan Fiz, el teórico Juan Acha³⁹ en su obra "*Teoría del Dibujo*" desarrolla los planos comunicativos que utiliza en el análisis de las obras de arte y en especial en el dibujo. La obra de arte en sus diversos mecanismos, funciones y estructuras, como lenguaje o sistema simbólico tiene la capacidad de presentar realidades visuales a través de un trabajo manual sencillo en el que utiliza diferentes herramientas, materiales y medios. En estos trabajos podemos encontrar tres puntos importantes; El principio que es la disciplina donde se desarrolla la obra de arte como pintura, escultura, performance, etc.; El medio que son los

³⁸ Simón Marchan Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, p.13

³⁹ Juan Acha, *Teoría del Dibujo*, p.132

materiales que uso el artista y el cómo los uso; Y el fin que atañe a lo estético, a lo comunicativo o a lo creativo de la obra.

Partiendo de estos dos puntos de vista, la obra artística como sistema de signos se inserta dentro de tres dimensiones básicas. En ellas se analizan los fenómenos que integran la obra artística como proceso comunicativo dentro de un contexto socio-cultural e histórico-social. La obra en sí, tiene un **léxico** el cual es determinado por los materiales, como los pinceles, pinturas, bastidores, etc.

2. Los planos semióticos

El **plano semántico**; se refiere a la relación de los signos con la realidad significada. Este plano se encarga de analizar en que grado las figuras se parecen a la realidad. Por ejemplo en el arte abstracto carecería de valor el plano semántico ya que no hay una correspondencia entre las formas simbólicas con las formas reales. Es portadora de los significados sociales informativos.

El **plano Sintáctico**; se encarga de las relaciones de los signos entre sí o de la composición, la relación de los ritmos, simetrías, proporciones, direcciones, color, etc. Analiza como los elementos que conforman la obra ocupan el espacio en la misma. Ordena los elementos entre sí.

El **plano pragmático** analiza la relación de la obra con el receptor y con la sociedad, de cómo los signos utilizados inciden en el espectador, tiene consecuencias en un contexto social determinado.

3. Metodología de análisis.

Esta investigación pretende analizar cuatro obras; **Banquete Nupcial**, de Pieter Bruegel; **La Bendición de la mesa**, de Jean- Baptiste-Siméon Chardin; **Hombre comiendo**, de George Segal; y **Almuerzo en el campo**, de Ezequiel Negrete Lira. Las cuatro obras escogidas coinciden en el tema de la comida como elemento cotidiano. El análisis tiene como objetivos los tres siguientes aspectos:

- a) **Semiótico**. En el que se van a analizar las cuestiones relacionadas con los planos semióticos y las funciones lingüísticas, además de las formas simbólicas que haya utilizado el artista para establecer su opinión acerca del tema en forma diacrónica y sincrónica, y por último la relación de los códigos convencionales en un momento socio-cultural determinado.
- b) **Hermenéutico**. Este se ocupa de la interpretación de la obra desde un punto de vista subjetivo y otro objetivo.
- c) **Comparación**. La relación de los símbolos utilizados por los artistas y las diferentes perspectivas desde donde se trató el tema, cómo corresponde la comida como cotidianidad para cada uno de los artistas, marcando las diferencias y similitudes existentes.

El trabajo artístico que realicé para esta tesis entra en los tres objetivos, ya que pretendo hacer una interpretación acerca de la comida en mi cotidianidad, estableciendo la importancia de los códigos convencionales que obedecen a una época y a un lugar determinado.

Capítulo V. SER Y COMER

"Ya que sin el placer, ¿qué vida humana guarda atractivo, o qué poder? Sin él, incluso la existencia de los dioses dejaría de ser envidiable."

Simónides

1. Signos y símbolos paralelos: gastronomía en las artes visuales.

Resulta importante para los objetivos que se han planteado para este trabajo, abrir un paréntesis para desarrollar de una manera breve algunos conceptos que orbitan alrededor del acto de comer, del cual podemos decir que opera como un lenguaje perfectamente codificado que capacita en el lenguaje de las imágenes y en el del arte.



Piere Bonnard, " *Las peras o almuerzo en el Grand-Lemps*, (1899)Oleo sobre tela, 53 x 61 cm.

La primera determinante, se presenta como la acción vital por la cual todo ser necesita restaurar en tiempos determinados el desgaste que se lleva a cabo en cada célula y en consecuencia a cada cuerpo, condicionando así en un conjunto el acto de vivir, de ahí se generan un sin número de requerimientos de carácter fisiológico permitiendo la existencia de los amplios y variados conceptos de vida. Así la función alimenticia resulta paradigmática por el acto de retribuir a una condición inmanente del ser humano.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Pescador, h 1500 a. Pintura mural en la isla griega de Santorini Museo Arqueológico Nacional, Atenas

Desde nuestros primeros ancestros hasta el hombre contemporáneo se han ido creando formas de operar y sobrevivir, conduciendo estas hacia derivaciones de comportamientos sociales, económicos, políticos y culturales, bajo la determinante del alimento. De estos procesos nuevamente emanan lenguajes complejos, codificables y significativos. Aquí hemos elegido para nuestros propósitos algunas manifestaciones artísticas que anexan a la gastronomía como estructura simbólica que nos permite aplicar algunas categorías semióticas como ejercicio metodológico.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Caballo, h. 15000-10000 a. C. Pintura rupestre; Lascaux, Francia

Considerando los conceptos anteriormente citados, concurrimos que ante cualquier hecho histórico la respuesta será la misma, ya que el ser humano ha basado la consideración de sus regímenes y correspondientes estructuras ideológicas, en herramientas de lucha por el poder, la propiedad privada o el bien social, encontrando variables malformadas como el desbocado consumismo en donde podemos percibir que día a día se alejan más de las necesidades fisiológicas elementales de la vida. La gastronomía deviene así en un modelo para la lectura y entendimiento de lo que conocemos en gran medida como civilización, hallando como determinante la relación que existe entre agricultura y sobre-vivencia, estas han sido matizadas por el medio ambiente en el cual el hombre se desenvuelve. Es en el clima o región donde se fundamentan las cadenas alimenticias y las formas de operar de las sociedades, en concierto con el entorno que va a producir el sustento. Esto al derivar en hábito, uso o costumbre se transforma en cultura, tal y como aconteció en América con el maíz o en Europa con el trigo.

Es en esta relación de sucesiones alimenticias y sus correspondientes signos y símbolos culturales donde encontramos las características particulares que definen cada estilo de vida y sus circunstancias de época con

un producto: consecuencias sociales. Desde los desiertos áridos hasta los bosques tropicales, pasando por los puntos septentrionales distinguimos a un grupo y los mensajes culturales que de ellos emanan.

Bastan a esta breve exposición, algunos ejemplos de cómo los actos del comer connotan un complejo sistema de símbolos que al convertirse en lenguajes a su vez se vuelven polisémicos.

El primer ejemplo que ilustra estos conceptos, lo podemos tomar de la Biblia, donde nos encontramos con decenas de citas y menciones como; el maná que envió Dios al pueblo judío en su huida a través del desierto, o la multiplicación de los panes y peces en el sermón de la montaña; el cristianismo encuentra como una de sus más altas formas para la materialización de los dogmas teológicos la realización de la ceremonia de la misa y el sacramento de la comunión, en donde el alimento material simboliza lo divino y lo sacro de la referencia a una salvación metafísica a través de Jesús.



Leonardo da Vinci *La última cena*, 1495-1498. Temple sobre yeso, 460 x 880 cm. Refectorio del Monasterio de Santa Mari de la Grazie, Milán

En un sentido opuesto, podemos situar a los placeres del cuerpo y sus múltiples facetas, como modelos simbólicos que devienen a su vez en

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

lenguajes producto de un momento cultural específico, en este caso llama nuestra atención la manera como Roland Barthes trata el pensamiento de Sade y su relación entre el placer del sexo y la comida.

«Sabemos qué comen los libertinos. Sabemos, por ejemplo, que el 10 de noviembre, en Silling, los señores improvisan una comida al alba (habían despertado a las cocineras), compuesta de huevos revueltos, chincara, sopa de cebolla y tortillas. Estos detalles (y muchos otros) no son gratuitos. La comida, en Sade, es un hecho de casta, y por lo tanto sometida a clasificación. La comida libertina unas veces es señal de lujo sin el cual no hay libertinaje, no porque el lujo sea voluptuoso "en sí" - el sistema sadiano no es hedonista-, sino porque el dinero que le es necesario asegura el reparto en pobres y ricos, en esclavos y amos: "*Yo siempre quiero*, dice Saint-Fond, al comunicar a Juliette cómo quiere su mesa, *los manjares más exquisitos, los vinos más raros, la caza y las frutas más extraordinarias*"; otras veces, lo que es muy distinto, signo de enormidad, es decir de monstruosidad: Minski, y M. de Gernande (el libertino que sangra a su mujer cada cuatro días) hacen comidas fabulosas, cuyo menú (decenas de servicios, centenares de platos, doce botellas de vino, dos de licor, diez tazas de café) atestigua la constitución triunfante del cuerpo libertino. Además, en el amo el alimento tiene dos funciones. Por una parte, restaura, repara los enormes gastos de esperma que produce la vida libertina; son pocas las reuniones que no vayan introducidas por una comida, y compensadas después por algunos "restauradores confortantes", chocolates o tostadas con vino de España. Clairwil, cuyos excesos son gigantescos, se atiene a un régimen "pensado": sólo come ave y caza deshuesada, con distintas preparaciones; su bebida habitual, en cualquier estación, es agua azucarada y helada, perfumada con veinte gotas de esencia de limón y dos cucharadas de agua de azahar. Por otra parte, e inversamente, según se administre, el alimento sirve para envenenar, o por lo menos para neutralizar; echan estramonio en el chocolate de Minski para dormirlo, veneno en el de la joven Rose y de Madame de Bressac para matarlas. El chocolate sadiano, sustancia restauradora o asesina, acaba de funcionar como signo puro de esta doble economía alimentaria. El alimento de la segunda casta, la de las víctimas, es igualmente conocido: aves con arroz, compotas, chocolate (¡otra vez!) para el desayuno de Justine y de sus compañeras en el convento benedictino donde forman el serrallo. La alimentación de las víctimas siempre es abundante por dos razones de lo más libertinas: la primera es que esas víctimas se deben restaurar por sí mismas (Madame de Gernande, criatura

angélica, una vez sangrada, pide perdices y patos de Ruán) y engordar de manera tal que provean a la lujuria unos "altares" redondos y rollizos; la segunda es que hay que procurar a la pasión coprofágica un alimento "abundante, delicado, suavizado"; de aquí el régimen alimenticio estudiado con una precisión médica (pechuga de aves, caza deshuesada, ni pan, ni salazón, ni grasa, hacer comer con frecuencia y precipitación fuera de las horas de las comidas, de manera que se produzcan semi-indigestiones, tal es la receta dada por Duclos). Y tales son las funciones del alimento en la ciudad sadiana: restaurar, envenenar, engordar, evacuar; todas se determinan en relación con la lujuria y sin embargo todas son de un detalle muy variado.»⁴⁰



Frans Hals, *Banquete de los oficiales de la Compañía De Milicianos de San Jorge*, 1616. Óleo sobre lienzo, 175 x 324 cm
Museo Frans Hals, Haarlem

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

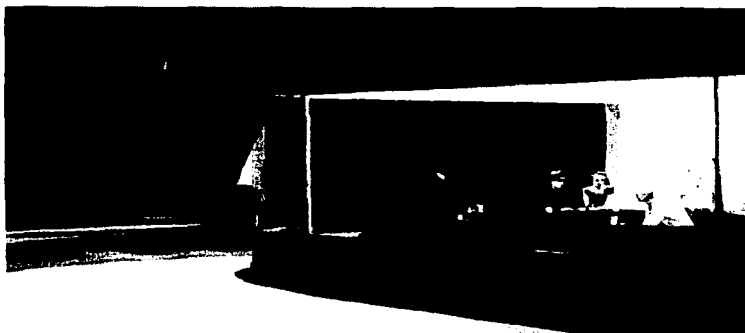
⁴⁰ Roland Barthes, *El árbol del crimen*, p. 49, 50



Edgar Degas, *L'ABSINTHE*, 1876
Óleo sobre tela, 98 x 62, Musée D'Orsay, París.

A estos ejemplos se pueden añadir interminables referencias de esta importante relación entre la comida y lo humano, pero no deseamos alejarnos de nuestro propósito: el arte, es así que para los fines de este trabajo hemos seleccionado las obras que presentan claras referencias al vínculo artístico, gastronómico. Los cuatro ejemplos van desde la soledad del individuo (Segal) hasta la fiesta colectiva (Bruegel) pasando por la intimidad del acogedor comedor familiar (Chardin) o la restauración para continuar con la faena (Ezequiel Negrete).

Al señalamiento de estas obras seleccionadas, se añade la propuesta que he creado ex-profeso para completar este trabajo (que veremos más adelante), en donde claramente referencia mi quehacer artístico en el marco de contemporaneidad cultural que me está tocando vivir.



Edward Hopper, *Aves nocturnas*, 1942, óleo sobre lienzo,
76,2 x 144 cm, Instituto de Arte de Chicago

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

100 PAGES
SEARCHED INDEXED



Pieter Bruegel, el Viejo, *Banquete Nupcial*, h. 1568
Óleo sobre tabla, 114 x 164 cm. Museo de Arte Histórico, Viena.

1. Pieter Bruegel, el viejo,

Banquete nupcial.

"Barriga de pobre, antes reventar que sobre, el mejor momento para racionar es el de la abundancia...".

José Saramago

En cuanto a pinturas de género Pieter Bruegel el Viejo (1525?-1569) es considerado el gran maestro holandés del siglo XVI. Los artistas en esa época procuraron formas de expresión en las cuales la iglesia protestante no pudiera tener ninguna objeción al respecto, así los artistas flamencos fueron reconocidos como excelentes interpretes de la naturaleza. Llevando la vida cotidiana a la trascendencia plástica. En 1551 Bruegel fue aceptado en el gremio de pintores de Amberes en calidad de maestro, en donde estuvo por un lapso de dos años, puesto que viajó a Italia lo que fue muy significativo para su carrera. Aunque no le toco la época majestuosa de Miguel Ángel y Leonardo, si tuvo contacto con los Manieristas de donde retomó los principios rítmicos y compositivos, el espacio expansivo y las masificaciones que anulan las características individualistas de las representaciones humanas que eran tan importantes en el renacimiento. Bruegel fue seguidor fiel de Jerónimo Bosco, aprendió de él el modo de representar el mal y el bien del espíritu humano y lo condujo a sus últimas consecuencias. Pretendiendo en sus obras trasladar la forma a la esencia misma, que enunciara su función expresiva a diferencia de los modelos italianizantes que centraban su atención en la belleza formal. Sus obras plasman principalmente a la gente del campo, abstrayendo de la vida cotidiana los sabores y sinsabores de las manifestaciones humanas. Supo yuxtaponer de manera exquisita la pintura de género y el género del paisaje confundiendo a ambos en pinturas armoniosas.

Para mostrar las inmundicias de la especie humana y ridiculizarla hace acercamientos de los personajes en situaciones banales pero grotescas y aleja el lente para mostrarnos la inmensidad del paisaje. Con una mirada de águila observa desde las alturas las montañas, los valles y las planicies desarrollando en sus pinturas desde el pequeño chupándose los dedos hasta la infinidad del universo. En los trabajos de Bruegel se percibe perfectamente bien el tiempo que le tocó vivir. Todas sus obras están impregnadas de símbolos de su actualidad, siendo él un hombre de ciudad, prefiere la vida rural, porque en ella se reflejan más a la vista las cuestiones de la naturaleza de los mortales. Además que en esa época se consideraba burlesco el hombre de campo por ser más sencillo, fresco y libre en su forma de actuar.

Banquete nupcial es una de sus mejores obras, en la que representa la celebración de una boda de campesinos. El granero es en donde se lleva a cabo la atareada fiesta. La entrada esta abarrotada de aldeanos desesperados por filtrarse, se empujan y jalan unos a otros con expresión de apuro en sus rostros. La mesa colocada a lo largo de la troje marca una diagonal importante en la composición; rodeada por los invitados que están sentados comiendo, platicando o bebiendo. La novia esta al centro de la mesa de frente al espectador con una expresión placida, una corona en la cabeza y las manos cruzadas; detrás de ella se encuentra sobre una pared de heno un paño azul oscuro de donde pende la corona nupcial. A un lado de la novia se ve una mujer y un hombre maduro que probablemente sean sus padres. El hombrecillo que se encuentra sirviendo la cerveza podría ser el novio, ya que era costumbre de la época que el novio prestara sus servicios en el banquete. Los músicos tocan con total parsimonia, uno de ellos clava su mirada en los mozos que llevan los platos llenos de potaje sobre una puerta, uno de los invitados pasa los platos a la mesa. En la esquina inferior izquierda, el novio sirve vino o cerveza en tarros, amontonados en un gran cesto, como una naturaleza muerta; a un lado en el suelo hay un niño, lleva puesto un enorme gorro con una pluma, está concentradísimo chupándose los dedos y saboreando el exquisito platillo; en el extremo de la mesa está el monje y el

magistrado inmersos en su conversación; junto al magistrado se alcanza a ver la cabeza de un perro; arriba de ellos hay unas gavillas cruzadas con el rastrillo que simbolizan el esfuerzo que es obtener el alimento de la tierra. Así parece, que todo marcha como debiera.

En el cuadro, al referirnos a cuestiones de sintaxis encontramos una secuencia rítmica que parte del fondo de la estancia, se prolonga y gira hacia la derecha de la pintura, en una serie de intervalos que se encuentran distinguidos por las cabezas de los comensales, los gorros blancos de las mujeres sugieren pausas visuales, al igual que los acentos rojos que están dispersos en el cuadro. Predominan en la pintura las tonalidades que van de los ocre a los rojizos yuxtapuestos a verde azulados, creando una luz amarilla como si fuera el reflejo de la pared de heno. La escena es expansiva en su totalidad, las imágenes circulan dentro del espacio que el lienzo no delimita, la vista se escapa por la puerta donde no se comprende ningún límite, creando una *espacialidad* infinita. La estructura del cuadro es muy compleja, está conformada por dos diagonales; una, marcada por la banca, que va de la entrada al centro del granero, la otra la indican los mozos con la puerta descolgada y va hacia la parte derecha del cuadro. El vértice que forman las diagonales está colocado a la altura de la figura principal, la novia. Las verticales de la pared y la puerta estructuran la dimensionalidad de la habitación, a pesar de la cantidad de gente que se siente estrujada en el espacio, la composición crea un orden visual.

Es interesante en la obra ***Banquete nupcial*** de Bruegel, la libertad con que los personajes se exhiben ingiriendo alimentos y bebidas, la acción se presenta como acto suntuoso. Contradicción en su época. Los artistas no acostumbraban representar banquetes donde aparecieran los invitados comiendo, ya que ponen de manifiesto las cuestiones materiales y las necesidades a los que todos sin excepción eran menester. En el siglo XVI una de las funciones del arte era idealizar la condición humana a un plano espiritual en el que el hombre como individuo solemne semeje a Dios. Bruegel por el contrario quiso captar lo esencial de la vida cotidiana. Sin prejuicios al

respecto enfatizó la igualdad de los seres humanos en lo que a la naturaleza pertenece, ya que no importaba ser el más rico o intelectual, o un simple campesino todos necesitan comer. Con el afán con que un cronista narra los hechos, Bruegel cuestiona y crítica a la sociedad, enfatiza lo contradictorio que resultan las creencias con las necesidades reales. La obra de Bruegel mas que ser moralista es una estricta opinión sobre las jerarquías y la cultura. No juzga, si no manifiesta y advierte de manera libre y natural lo que pasa en el mundo que lo circunda.

Bruegel quería representar la sencillez y la diafanidad de los campesinos aunados a la emancipación enervada de los trabajos en el campo. Transcribe el júbilo de un día de fiesta donde se encuentran todos los aldeanos celebrando a los recién casados. Es difícil saber a ciencia cierta lo que el artista quería decir, ya que las interpretaciones han variando, es una obra que aunque tiene elementos simbólicos que se interpretan a partir de cuestiones teóricas o históricas. En apariencia es una obra referencial lo que se ve es, igual que el título **Banquete nupcial** no dice nada más allá del propio significado de las palabras, la obra responde tal cual al título, las imágenes son claras, es un banquete de una boda aldeana. Lo paradójico de esto es, que la representación no tiene que ver con la realidad, se podría pensar que Bruegel tomó apuntes de un banquete real pero en el momento de pintar la escena parte de su imaginación y dispone el espacio de manera fantástica.

El plano semántico adquiere un valor significativo, las formas simbólicas representadas obedecen a la realidad aunque no en forma naturalista. Bruegel hace a los aldeanos de manera cómica y tosca con colores estridentes, con su muy peculiar estilo. Pero sí tenía un interés de reproducir la esencia de los campesinos. Karel van Mander escribía sobre la génesis de estos cuadros: *"Con un amigo llamado Frankert, Bruegel se mezclaba con los campesinos cuando había una fiesta o un casamiento. Los dos vestían las ropas típicas aldeanas y llevaban presentes como los demás diciendo que eran parientes de la novia o del novio. Y allí Bruegel se divertía observando a los lugareños mientras comían,*

bebían, bailaban, saltaban, cortejaban y en otras situaciones ridículas que él sabía luego trasladar a colores con muy hermosa gracia y comicidad..."⁴¹

De esta manera las imágenes utilizadas por Bruegel funcionan como símbolos que denotan la parte pragmática permitiendo entender mucho de la sociedad; de cómo vestían; del clima que parece ser frío por el ropaje tan abrigado, aunque se nota en el cuadro el calor humano que hay dentro del granero; se aprecia de alguna manera el tipo de alimentación ya que no se perciben vegetales, solo se ve una especie de potaje o puré, pan, un trozo de carne y la bebida que podría ser cerveza; los niños que en la obra son escasos están vestidos idéntico que los adultos. A esto se refiere Susan Langer cuando dice que el arte comunica.⁴²

Al analizar el plano pragmático, se distingue un cambio diacrónico en la reacción del espectador. Ya que en el siglo XVI, el público debió haber relacionado esta pintura con las Bodas de Caná (pasaje bíblico de San Juan, 2) cuando se narra la parte en que Jesús convierte el agua en vino, en las representaciones comunes aparecen los invitados dispuestos en la mesa y un hombre sirviendo los vasos. Paolo Caliari, *Veronese* tiene un cuadro sobre **Las bodas de Caná**, (1562/63) donde los hombres aparecen sentados a la mesa sin tocar los alimentos, idealizados como espíritus puros.

⁴¹ Franco Russoli, **Los grandes maestros de la pintura universal**, 1980.

Andreas Grote, cita la biografía de Karel van Mander sobre Pieter Bruegel, p. 40

⁴² *Vide. Supra.* p.30



Paolo Callari, el Véronèse. **Las bodas de Cana**, 1562-1563
Óleo sobre lienzo, 49,5 x 38,5 cm. Museo de Louvre, París.

Es evidente que esa no era la intención de Bruegel, sin embargo, la gente que apreciaba el arte en esa época era la nobleza y la burguesía los que esperaban de alguna manera ver la belleza y lo sublime del espíritu humano. Además de la interpretación evangélica que pudiera haber hecho el espectador en esos tiempos, el asombro y desencanto que sintió al ver representados a los aldeanos comiendo, bebiendo, conversando, los músicos tocando, disfrutando del festejo sin el menor disimulo hubo de ser muy desagradable. La importancia que en aquella época se le confería al individuo parece no estar presente en la estética bruegeliana, ya que en la mayoría de sus cuadros aparecen masas de gente ocupada en sus actividades sin percibir la mirada del espectador, todos son personajes anónimos de la población rural, son escasos los nobles representados.

En la actualidad al ver el cuadro se piensa en una gran fiesta, la gente de algún pueblo, donde todos se conocen. La boda representa a la clase trabajadora del campo que utiliza sus ganancias en el banquete. La manera de caracterizar a la gente de su época, permite conocer las costumbres y

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

formas de vida, con una visión subjetiva que integra en la obra contexto social y elementos plásticos, es decir forma y contenido.

*"En Bruegel y Spranger, el afán estilístico se dirige sobre todo en romper la sencilla regularidad y armonía del arte clásico y a sustituir su normalidad suprapersonal por rasgos más sugestivos y subjetivos. Unas veces es la profundización e interiorización de la experiencia religiosa y la visión de un nuevo universo vital espiritual lo que lleva a abandonar la forma clásica; otras un intelectualismo extremado, consciente de la realidad y deformándola de intento, muchas veces perdiéndose en juego con lo bizarro y lo abstruso; en algún caso, también la madurez pasada de un refinamiento preciosista que todo lo traduce a lo elegante y sutil."*⁴³

En esa época después de apreciar a los artistas del Renacimiento donde la armonía de las formas con el espacio y los cánones clásicos no correspondía para nada con las obras manieristas. En este sentido Gombrich plantea que el arte moderno ha sufrido de reproches por innovar en el arte trascendiendo la técnica para centrarse en aspectos más esenciales, cita al crítico y biógrafo florentino Giorgio Vasari (1511-1574) cuando escribió de Tintoretto que;

*"Si no hubiera abandonado el camino usual y hubiera seguido el hermoso estilo de sus predecesores, habría llegado a ser uno de los pintores vistos en Venecia. Sus esbozos son tan rudos que los trazos de su lápiz revelan más vigor que reflexión, pareciendo obedecer a la casualidad."*⁴⁴

Lo mismo se pensaría de las obras de Bruegel, sus modelos no pretenden semejar al paradigma renacentista del hombre perfecto. Como tampoco le interesaba para nada el desnudo ni el retrato, géneros que predominaban en otros países.

Eran los tiempos de la Reforma, obstáculo para los artistas de la época, los países protestantes prohibieron las representaciones de los santos ya que los consideraban como signo de idolatría papal. Así el campo de trabajo se redujo a ilustraciones en libros y al género del retrato. El norte de Europa fue la única zona protestante donde la pintura sobrevivió a la crisis.

⁴³ Arnold Hauser, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Debate, Madrid, 1998, p.420

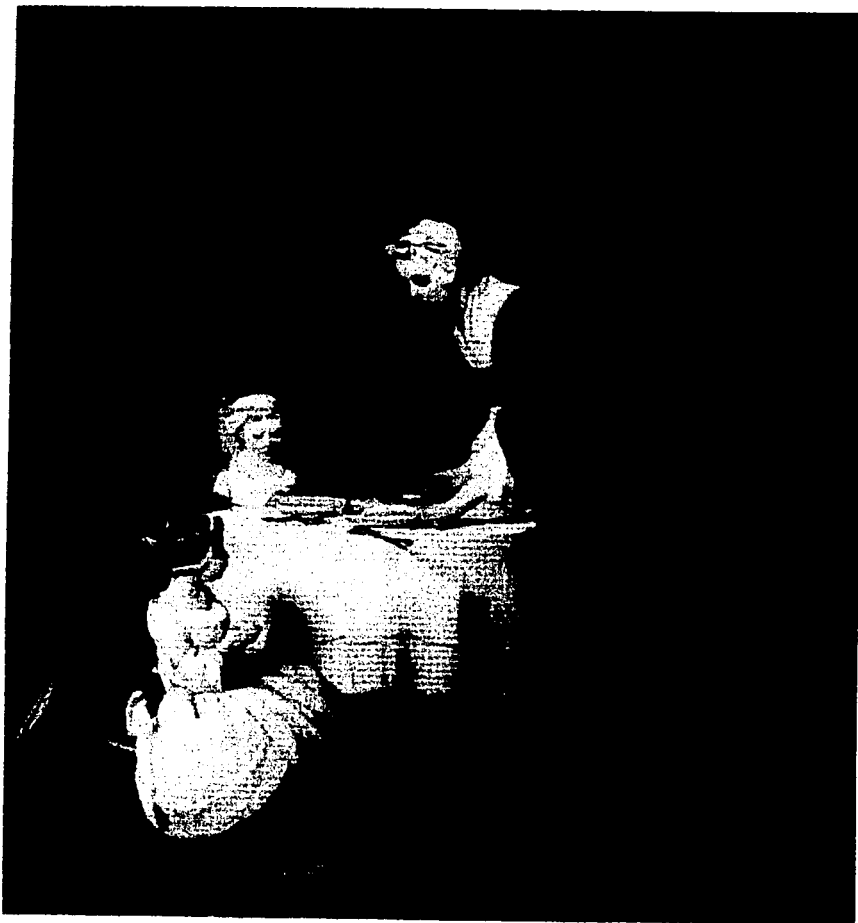
⁴⁴ Giorgio Vasari (1511-1574) citado por E.H.Gombrich, *Historia del arte*, p. 371

Los artistas de los países bajos les dejaron el terreno libre a los italianos que estaban perfeccionando el cuerpo humano y se dedicaron a pintar la naturaleza, el campo, los retratos, la vida cotidiana, las costumbres del pueblo, etc.

Aunque no perteneciendo a esta clase social, Bruegel se entusiasmaba por simbolizar la despreocupada falta de pudor de la vida campestre de mostrarse tal como son, para captar sin miramientos el comportamiento humano que tanto le interesaba y que no podía disfrutar en su entorno real siendo el un hombre de ciudad. *"Fue costumbre, en su época, considerar al hombre de campo como un personaje burlesco... Así pues, cuando los artistas de la pintura o la escritura quieren poner de manifiesto la insensatez de la condición humana, acostumbran tomar por modelo la vida popular."*⁴⁵

Podemos señalar infinidad de aspectos como advertir al espectador del pecado de la gula, el querer crear conciencia con sus proverbios respecto a lo humano, o sentir ganas de reír al ver los cuadros impregnados de una comicidad muy peculiar, en fin, Bruegel recreo su mundo y lo hizo inmortal, con sus campesinos bailando, atiborrándose, ocupados o preocupados, viviendo, nos hace pensar más que en discursos narrativos, o representaciones habituales, en esencias cotidianas puras, porque todo en sus pinturas está vivo.

⁴⁵ Gombrich E.H. *Op. cit.* p.381



Jean-Baptiste-Simeón Chardin, *La bendición de la mesa*, 1740
Óleo sobre lienzo, 49,5 x 38,5 cm. Museo de Louvre, París

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2. Jean- Baptiste- Siméon Chardin

La Bendición de la mesa

"Corté, para almorzar, sólo un bocado de una delgada torta, y me bebí todo un jarro de vino: pulso ahora la amada lira delicadamente, a mi querida niña festejando."

Anacreonte

J.-B.-Siméon Chardin (1699-1799) no fue un pintor característico en su tiempo, sus pinturas buscaban un parentesco con la realidad y no le interesaban los aspectos puramente formalistas que dominaban el arte de principios del siglo XVIII en Francia. Fue una época difícil, el pensamiento y el arte fueron de extrema complejidad, marcando pautas para la exaltación del individualismo y una nueva concepción de la vida, fue el siglo de la Enciclopedia, de la fe en la ciencia, se esbozaban todos los preceptos interrogantes que abruman al alma humana, hubo grandes cambios, el arte pasó de una clase social a otra, suceso poco común en la historia, la clase aristócrata perdió el poder para respaldar las producciones artísticas. En el pleno del siglo XVIII la burguesía consigue el poder económico, político y social, abriendo camino a nuevas manifestaciones artísticas y deja de lado la tradición Barroca-Rococó que pertenecía a la estética cortesana. Los artistas de la burguesía tenían inquietudes sobre la emoción y el naturalismo por un lado dando lugar a las primeras secuelas del Romanticismo y por el otro defendían a la razón y a los modelos clásicos desembocando en el Neoclasicismo. Chardin junto Greuze y Hogarth buscaban en el arte representar el mundo vulgar de los mortales, observando la naturaleza y la conciencia humanas, dejando en el pasado las galas del poder aristócrata. La

burguesía establece la norma del buen gusto y la razón. El reconocimiento y perfeccionamiento de la técnica y sobre todo la observación de la naturaleza.

Chardin prefirió dedicarse a la naturaleza muerta donde demostró su maestría y sensibilidad fascinantes y a la pintura de género, influenciado por los holandeses, clavó su mirada en la vida cotidiana para exprimir los instantes de la misma a través de la consistencia pictórica. Al igual que Vermeer supo retener la poesía de los momentos apacibles de la vida diaria, sin importarle los efectos llamativos o significados profundos. Muchas de las escenas habituales que representó evocan la ternura y sencillez de la vida en el hogar. La clase que por lo general aparecía en sus cuadros era la pequeña burguesía parisina, con el pudor y moralidad que la caracterizaban.

Era un hombre sereno y retraído, se dedicó, como observador nato a comprender de manera sorprendentemente poética los diversos valores y matices que albergaban los distintos objetos. Su obra es una glorificación noble y sabia de la materia. Al ver sus cuadros se siente la pasión por los objetos elegidos y las combinaciones que logran sutiles composiciones. Habla de la verdadera existencia de la naturaleza de las cosas y de las personas que forman el ambiente en su totalidad, cada objeto dispuesto en el cuadro adquiere vida propia. La búsqueda de Chardin en el arte se relaciona con dos conceptos importantes para el siglo XVIII, *verdad y naturaleza*. La articulación de estos, es fundamento de la modernidad, porque en estos momentos el arte pasa de representar a los seres sublimes, míticos o nobles, a cuestionar la vida cotidiana, procurando trascenderla a partir del arte. Nada es más verdadero que la propia naturaleza, los artistas quieren captar la esencia de las cosas por medio del arte.

Siempre la naturaleza y la verdad dice Diderot en el Salón de 1759, y en el de 1763: es la naturaleza misma. En este Salón hace una observación llamativa en su modernidad: Aproximamos, todo se mezcla, se aplana y desaparece. Alejaos, todo se crea y representa.⁴⁶

⁴⁶ Valeriano Bozal, *Goya. Entre Neoclasicismo y Romanticismo*, p. 44

Así **La bendición de la mesa** es una consecuencia de esa modernidad donde la naturaleza de las costumbres se transforma en una verdadera pintura.

Es preciso ubicarnos en la cocina de una casa de la pequeña burguesía, donde lo armónico del ambiente es adecuado para una bendición antes de ingerir los alimentos. La estancia es sencilla, sólo hay lo necesario. En la parte trasera está un trastero en el que se pueden percibir un platón, una jarra y tal vez una pieza de pan. La mesa se encuentra en el centro de la habitación con un enorme mantel blanco y tres sillas alrededor. El ama de casa con cariñosa delicadeza sirve la sopa caliente en los platos de dos niñas que están listas para comer. Antes, una de ellas hace la oración de acción de gracias mientras la otra la observa repitiendo el rezo. Atrás de la mujer sobre la pared hay una repisa con algunas botellas y trastos. En primer plano en la esquina derecha hay un cazo con carbón que servía seguramente como calentador. La niña pequeña al frente de la escena esta sentada en la silla más pequeña de donde cuelga un tambor y la baqueta está tirada en el suelo. Con esta descripción podemos advertir la economía de elementos colocados en la pintura, pero son suficientes para describirnos la forma de vida de estas personas. Por ejemplo: físicamente no se ve a ningún hombre pero la escena nos da muestra de la presencia e importancia del hombre en la casa y de la administración de las labores. Se podría pensar que la mujer les esta dando de comer primero a las hijas, ya que en la mesa sólo se ven dos platos y la mujer permanece de pie, para que cuando su esposo regrese de trabajar, se sienten ambos a comer y a platicar sobre las respectivas actividades del día.

Este cuadro expuesto en el Salón de 1740, Chardin se lo ofreció a Luis XV que manifestó el deseo por tenerlo, porque en el se podían ver representados los ideales bien precisos: *honor, orden, economía, las virtudes de una casa burguesa*⁴⁷. La interpretación que Luis XV hizo, podría estar vigente en la actualidad, ya que los valores que él resalta del cuadro corresponden a los mismos que busca una familia hoy en día, sólo que en esta

⁴⁷. Valeriano Bozal, *Op.cit.* p. 45

época la vida tan acelerada que llevamos, las mil ocupaciones de cada integrante, la individualidad y pluralidad de pensamientos, ya no permiten lo que Chardin nos transmite en el cuadro, la calma de la familia, el rezar en la mesa, la quietud, elegancia y pulcritud de las niñas, es algo que en muy pocas ocasiones se puede notar en una familia de clase media en nuestros días, siendo la prisa una característica primordial, hasta para comer se han inventado productos instantáneos para perder el menor tiempo posible, lo que desemboca en la pérdida de valores y en el automatismo melancólico, estas observaciones me llevaron a mi conclusión artística con relación a la comida cotidiana. En **La bendición de la mesa** se siente la moral de las personas de esa época y de la importancia de sus actos, que parten de patrones establecidos, las cosas son como deben de ser, es una familia unida y en paz, las reglas dentro del hogar las tienen rigurosamente marcadas y nadie es capaz de transgredirlas. A manera contraria en nuestro tiempo la pluralidad de pensamiento permite la heterogeneidad de costumbres en la vida cotidiana.

El momento de la comida en la obra de Chardin aparece como un acto sagrado, es todo un ritual el sentarse a la mesa y antes de disfrutar la comida se tiene que agradecer a Dios. El poder tener esos alimentos que valoraban enormemente, ya que eran símbolo de mucho trabajo. Era una clase que vivía con mesura y tenían bien claros ciertos valores familiares. A diferencia de la sociedad cortesana que disponía del capital y del poder, lo que les permitía disfrutar de enormes banquetes, rodeados de ambientes epicúreos de los que se regodeaban enormemente, como los que se pueden apreciar en las pinturas de Antoine Watteau y Jean-Honoré Fragonard.

Por otro lado Chardin se ensalza por su valiosa habilidad para detallar todo tipo de calidades matéricas, cada elemento que integra en la pintura tiene sus propias características que se pueden sentir a través de la mirada, lo que corresponde entre otros aspectos, a una semántica naturalista. Se nota desde el espeso humo de la sopa, la calidad de la porcelana de los platos que modela con suaves pinceladas, el metal pesado de los cubiertos, hasta las

diversas calidades de las telas de las vestimentas y el mantel, como el cazo al rojo vivo que produce calor para la habitación. Sabe perfectamente bien traducir la materia pictórica en materia viva, se vale del color y la luz para desarrollar todas las texturas existentes de los objetos.

Al hablar de Cézanne, Rilke hizo unas muy atinadas reflexiones sobre Chardin: dejar que las cosas sean en su materialidad, sin adjetivarlas con calificativo alguno.⁴⁸

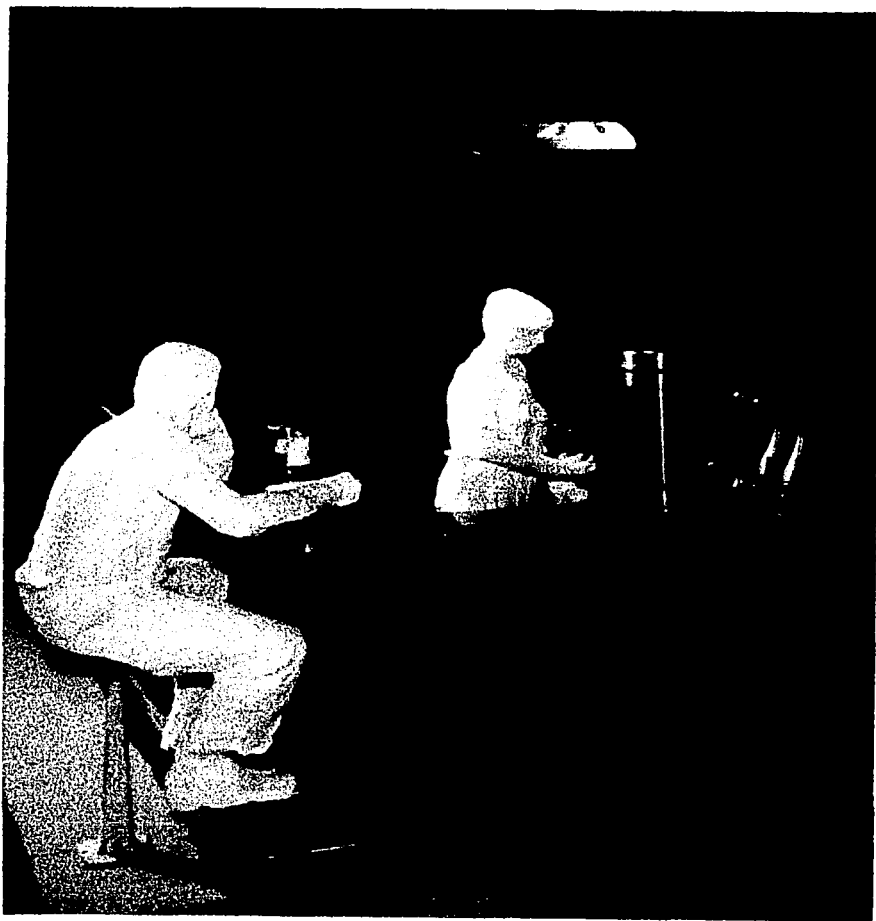
La bendición de la mesa no es una obra en donde Chardin destaque esa habilidad pero si está presente en todos los elementos que contiene la pieza.

La sintaxis en esta obra es clara y precisa. En cuanto a color se trata, aparentemente la paleta de Chardin es reducida, no se ven grandes contrastes. Pero la variedad tonal es impresionantemente grande, toda la paleta se reduce a rojos y azules principalmente pero desarrolla todas las gamas posibles de matices y los contrasta suavemente en ocasiones como en los colores del vestido de la señora. Las tres figuras principales del cuadro tienen fuertes cantidades de un blanco amarillento con suaves tonos cerúleos, igual que el mantel, lo que hace que la luz se concentre en la parte central del cuadro y se articule con la estructura triangular de la composición, que nos hace pensar en la trinidad y en la luz divina que envuelve ese hogar. El blanco es el foco de atención, el punto principal en la obra, aunque los demás elementos están perfectamente bien pintados sólo recrean el ambiente y orientan al espectador con respecto al lugar. La atmósfera del cuadro es de tonalidades cálidas pero a pesar de la luz central es una pintura de apariencia oscura. El cazo, la silla, la repisa y la columna funcionan como equilibrios en contraposición de las niñas enérgicamente iluminadas; la cabeza de la mujer está colocada en la parte central, las líneas que sugieren las losetas acentúan la dirección y profundidad de la habitación. La composición es relacional, es decir la mirada del pintor es muy cercana a la escena representada, delimitando el acontecimiento con los propios confines de la tela sin necesidad

⁴⁸Valeriano Bozal, *Op.cit.* p. 44

de expandirse, visualmente todo lo que tiene que estar está cuidadosamente integrado en la pintura.

El planteamiento de la escena es absorbivo, los personajes están inmersos en su cotidianidad y no de frente al espectador, todo se desenvuelve como fragmento de la realidad donde la obra queda abierta a la interpretación del espectador. La cocina se sugiere con pocos elementos al igual que la vida de las personas. Lo único que demuestra que están bendiciendo los alimentos son las manos de la pequeña que aluden a la oración. En la narrativa de la escena, se acentúa el carácter anecdótico, ya que el interés de los sucesos al manifestar sus verdades, marca la acción en la intemporalidad.



George Segal, *Hombre comiendo*, 1964-1966
Yeso, madera, metal, formica, masonita y luz fluorescente, 259 x 274 x 221 cm
Walker Art Center, Minneapolis

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

4. George Segal

Hombre comiendo

*"Bajé a comprar pan y pasta,
cociné y comí de pie."*
Albert Camus

Si recapacitamos acerca de algunos aspectos de la cotidianidad en el siglo XX, un ejemplo irrefutable de ello sería la obra de George Segal (1924-2000), quien se sitúa al margen del Pop Art. Este movimiento osciló entre las imágenes de la cultura popular estadounidense y del consumo precipitado debido a la carga publicitaria, generando estos uno de los factores decisivos para la transformación de las necesidades cotidianas como la del comer. Sin embargo, Segal es un artista que conservó su independencia y mantuvo su postura defensiva del arte impuro, apartando los conceptos puristas de los movimientos de vanguardia, que los críticos formalistas apoyaban en contraposición a los artistas que se rebelaban contra esos ideales. Segal fue fuertemente influenciado por el profesor Hans Hofmann quien declaró que la abstracción y la figuración no debían estar contrapuestos. Los ideales del expresionismo abstracto como la planimetría, el gran formato y el rechazo de la figuración eran preceptos en los que Segal no estaba de acuerdo. A él le interesaba encontrar en la obra de arte la cuestión literaria y el mundo fenoménico, lo que lo condujo hacia un realismo expresionista. Cabe mencionar que George Segal empezó su carrera como pintor, perteneció a la segunda generación de pintores de la escuela de Nueva York que se oponían a muchos de los conceptos abordados por el expresionismo abstracto, ya que los consideraban radicales y dogmáticos. Pero ahí no cesó. Su proceso creativo iba mucho más allá de la planimetría del lienzo, aún así su formación como artista viene de la escuela pictórica clásica de Cézanne y del

expresionismo abstracto, especialmente influenciado por De Kooning y Kline, entre otros, pero se dio cuenta que su experiencia como pintor no era suficiente. A él le interesaba explorar más allá de lo bidimensional. Le motivaba a través de las cuestiones pictóricas trascender la tridimensionalidad y no permanecer como los expresionistas abstractos en el puro plano. Así fue como de manera acertada Segal dio un salto de la pintura a la tridimensión.

*Después del realismo gestual, a través de assemblages con materiales de todo tipo, fue desarrollando su nueva concepción del espacio, creo ambientaciones pintando áreas, usando papel de estaño, celofán, luces, hules y plásticos donde el espectador podía moverse libremente.*⁴⁹

Así fue encontrando su medio de expresión, que le permitiera transmitir las características pictóricas, al mismo tiempo que ocupar el espacio usando objetos reales, los cuales estuvieran en función de lo estético y no de su practicidad. Así como representar a la figura humana lo más fiel posible pero dotándolas de otras fisonomías, logrando esto a través de las características matéricas del yeso.

La obra de Segal es una síntesis entre el aspecto espacial y una nueva forma de plantear la figura humana, mostrando su autodefinición artística que lo condujo a una introspección de su tiempo y de su espacio. Así de manera extraordinariamente poética trasciende esa fastidiosa cotidianidad en piezas estéticas que sacan al espectador del tedioso ir y venir cotidiano. La obra tiene un contenido temático que extrae de la realidad el estado de soledad en el que se encuentra el hombre, además de los rituales que experimenta ese individuo dentro de entornos triviales en los que se perciben patrones de comportamiento. La vida moderna atraída por los albores del capitalismo rebasó los límites del progreso supliendo las necesidades espirituales del hombre. Colocándolo en un estado neutro de absoluta desolación.

Pensando en un hecho perenne y cotidiano del ser humano como es el comer, la obra de Segal **Hombre comiendo**, invita a la crítica reflexiva que

⁴⁹ "Reader's Views on the Gay Pride Statue", Villager (11 de septiembre, 1980). Sam Hunter/Don Hawthorne, **George Segal**, p.23.

advierte de manera sutil el vacío y aislamiento a los que se ha llegado por la tan anhelada individualidad.

Situándonos en una cafetería norteamericana de los años sesenta, con los muebles de formica y metal de colores fríos nos encontramos con la obra **Hombre comiendo**, donde un personaje sentado en un banco se apoya en la barra de la cafetería, totalmente ausente en el fastidioso tedio de comer porque tiene que hacerlo; enfrente de él al otro lado de la barra, hay una eficiente mesera cumpliendo con su rutinario trabajo, está sirviéndole una taza de café al hombre que está comiendo en la barra; los elementos son escasos y muy sugerentes, en la barra hay una azucarera y un servilletero clásicos de esos lugares; del otro lado de la barra está la cocina insinuada con una serie de maquinas para hacer cafés, malteadas, sandwiches, etc. La pared de la cocina es de color rojo, lo que hace que el blanco de las figuras resalte, además de estar iluminadas por la luz fluorescente que sale de la lámpara. Cada uno está inmerso en su mundo. Ambos solos. Cumplen cada cual su función, uno es cliente el otro dependiente, el contacto que tienen se limita a cuestiones estrictas de trabajo. Se respira un ambiente nostálgico y desolado, por la frialdad de espacio ambientado y lo níveo de las figuras humanas.

Es una obra que a pesar del carácter melancólico, está abierta a la interpretación. Se formula como un fragmento narrativo del cual se puede decir mucho antes y después del suceso, dejando totalmente despejada la reacción del espectador. Segal en su obra trata de trascender tanto aspectos formales como filosóficos, en los cuales trasmite las inquietudes que como seres humanos enfrentamos. En sí, la contemplación del trabajo de Segal es un camino que invita a la introspección reflexiva.

Los personajes que integran los escenarios aparentan una teatralidad irónica, porque conllevan a un estado absortivo, que se podría pensar es contradictorio. Lo uno es análogo a lo otro pero a la vez es opuesto. Lo teatral invita a la contemplación en espacio donde todo está implícito, como se presenta es. En cambio una escena donde el observador absorto tiene el

camino abierto a la reflexión e interpretación, es un fragmento inerte que insita al voyeurismo y decide el principio y/o el fin. La ficción se coloca en el plano de la realidad, la gente que utiliza como modelos existen, tiene un significado intrínseco para Segal, son amigos o conocidos, que a partir del yeso quedan inmovilizados dejando su esencia impregnada en el objeto artístico neutralizándolo como individuo.

Yo tenía una regla práctica: si quería abordar una imagen, ésta tenía que disparar algún recuerdo o sentimiento intenso existente en mí; alguna relación que yo tuviera con el objeto. Si el sentimiento no era suficientemente intenso no merecía la pena intentarlo, pues me pasaba meses con cada pieza⁵⁰

Las circunstancias en las que pone a los personajes, las vivió y las sintió, sin embargo al ser representadas trascienden su subjetividad y pasan al campo de la universalidad donde adquieren un significado totalitario. Para una persona ese momento en específico del **Hombre comiendo** puede significarle algo en especial y para otra sólo es un momento. Pero en general existe como imagen simbólica de la cotidianidad, en donde en cualquier momento uno puede ser la escena representada.

La relación de la técnica empleada en las figuras humanas, el concepto espacial de la escultura ambiental y el uso de objetos reales y ramplones que sugieren el contexto en el que se desarrolla la narrativa de los personajes, acentúan la legitimidad estética de la obra, confiriéndole un carácter poético creando momentos de epifanía en el espectador.

La experiencia de Segal como pintor es notable en los espacios creados por sus ambientaciones. Hizo varios estudios en los que llevó la pintura a un espacio tridimensional, como algunas de las naturalezas muertas en las que se observan directamente las evocaciones que hizo de Cézanne, las cuales determinaron en gran medida la utilización del espacio y el color en sus obras.

⁵⁰ George Segal, *Op.cit.* p. 47

«Cézanne había sido mi primera influencia. Descubrió en la naturaleza planos que expresaban cómo creía él que estaba construido el mundo. Lo que me gustó de Cézanne fue ese concepto de la estructura constructiva en bloque».⁵¹

En la escena de **Hombre comiendo** se perciben ciertos valores pictóricos en cuanto a la composición del ambiente creado. La estructura de la escena se carga a la derecha de la obra y los personajes marcan una diagonal que se fuga al centro; lo largo de la barra se contrapone con el hombre sentado sobre un banquito en la esquina equilibrando la composición; la pared roja es el foco de atención, contrasta con los objetos metálicos y cautiva la mirada del espectador conduciéndolo hacia los personajes gélidos; la estructura de la barra, geométrica, oscura y maciza le da el peso a la composición. La ambientación obliga al espectador a enfrentarse con ciertos problemas pictóricos fuera de los límites del lienzo, aunque se puede rodear a los personajes para verles las caras, la escena de **Hombre comiendo** tiene un adelante y atrás como pasa en el plano bidimensional, la diferencia es que Segal utiliza el volumen espacial adecuándolo a una planimetría visual.

«el foco formal y psicológico lejos de representar la ventana abierta al mundo del espacio ilusionista, evoca con rotundo dramatismo la planimetría de la pintura».⁵²

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁵¹ George Segal, *Op.cit.* p. 72

⁵² George Segal, *Op. cit.* p. 95

RECEIVED
FBI - NEW YORK
MAY 10 1964



Ezequiel Negrete Lira, *Almuerzo en el campo*.
Óleo sobre tela, 68 x 78 cm. Colección del INBA.

5. Ezequiel Negrete Lira

Almuerzo en el campo

"A las cinco de la mañana mientras mi papá y yo tomábamos el café de olla, mis hermanos atizaban el Tlecuil sobre el que descansaba el comal con las tortillas esponjaditas; junto a estas hervía un guisado de huevos ahogados en salsa; por otro lado, en un bracero de lámina, se calentaban los frijoles negros con epazote, para preparar los tacos que nos llevaríamos a la milpa"

Convento de Tepoztlan

Hijo notable de las Escuelas al Aire Libre es el buen pintor Ezequiel Negrete Lira (1902- 1961), el carácter nacionalista que se percibe en sus obras se debe a los rastros que había dejado la revolución. Consecuencia de ello eran las Escuelas al Aire Libre que estaban contra la Academia. Por sus valores tradicionales no permitían el pleno desarrollo de las capacidades creativas de una nueva clase social post-revolucionaria. Así mismo la apreciación artística se hallaba condicionada por esos cánones.

Así fue como Ezequiel Negrete, en 1925 ingresó a la Escuela de Pintura al Aire Libre de Xochimilco, en donde fue influenciado fuertemente por los paisajes rurales e indígenas que circundaban la zona.

Ahí Ramos Martínez señala: "De las cuatro Escuelas de Pintura al Aire Libre (Churubusco, Xochimilco, Tlalpan y Guadalupe Hidalgo), es en Xochimilco donde predomina la raza indígena; (...) En Xochimilco el 100 x 100 son indígenas"⁵³

Influenciados por las Escuelas al Aire Libre, un grupo de artistas revolucionarios formaron el grupo ¡30-30! Que luchaba por una estética a

⁵³ Cronología recopilada de Raquel Tibol. Ezequiel Negrete Lira, (1902-1961) Pintor, Grabador, Escultor. p.26

partir de ideales patriotas, de interpretaciones espontáneas de la vida cotidiana, de los paisajes, de la gente de la época, etc.

*Estos planteamientos conformaron el proyecto treintatreintista de educación artística: involucrar a los sectores populares en el proceso de producción y disfrute de las artes; propiciar la libre expresión del pueblo, al poner en sus manos los recursos técnicos y materiales del quehacer plástico y subrayar la importancia de la función social del arte en el ámbito cultural.*⁵⁴

A este grupo formado por treinta integrantes entre diversos artistas y escritores perteneció Ezequiel Negrete. Pintores revolucionarios, dispuestos a valorar la cultura y la educación en México, difundíendola por medio de exposiciones accesibles al pueblo en lugares públicos, como cafés. El nombre del grupo con ideales adscritos a la rebelión surge por la carabina de la revolución llamada 30-30. Tenían pocos recursos económicos. Utilizaban a la gráfica como medio de difusión y solicitaban apoyo del gobierno para llevar a cabo todas su propuestas.

Ezequiel Negrete en su estilo de pintar, nos muestra la cotidianidad del campo con un frescor muy particular. La intención de esto se debe en gran medida a los ideales que perseguían buena parte de los artistas en México. A esto se añaden los orígenes campesinos que tenía Ezequiel Negrete, lo cual le permitía entender muy bien los temas tratados.

Trabajan para comer y comen en el trabajo. Pareciera una actitud muy de nuestros días. La diferencia estriba en como los personajes de Ezequiel Negrete se comportan. Muestra la visión de la clase campesina de una manera tan realista y a su vez idealizada. En este contexto se ubica su pintura ***Almuerzo en el campo...*** Un día alegre y soleado al pleno del medio día; donde los campesinos vigorosos reposan en la sombra de un gran Pirúl con un follaje frondoso, verde, lleno de vida, que ocupa toda la parte superior del cuadro, el tronco es grueso y retorcido y las raíces se expanden en el campo, las cuales son cubiertas con hierbas, zacate y florecitas silvestres. Del lado izquierdo del cuadro una indígena entra a la escena campirana con una

⁵⁴ Laura González Matute, ¡30-30! Contra la Academia de Pintura, 1928 p.12

canasta en la mano y con la otra carga a un niño, atrás de ellos dos perros la acompañan, se dirige hacia los campesinos que disfrutan del almuerzo que sus esposas les llevaron, a mitad de una ardua jornada de trabajo. Los alimentos están en el centro de la reunión sobre un mantelito blanco bordado. Se alcanzan a ver ollas de barro que podrían contener los frijoles, salsas y en la canasta, tal vez, tortillas calientes hechas a mano por las propias indígenas. Detrás del árbol hay dos personajes conversando; atrás de la escena se ve el sembradío de maíz atiborrado, de un color amarillo radiante. A la izquierda del cuadro atrás de los campesinos hay unos bueyes descansando y a la derecha las mulas aprovechan del almuerzo para pastar.

En el cuadro se trasmite una tranquilidad impresionante. Los personajes absortos disfrutan de la bien merecida comida, todos conocen sus labores y las cumplen sin problemas.

En esta obra, Ezequiel Negrete señala las costumbres campiranas de forma idealizada. A pesar de ser una clase de pocos recursos económicos donde trabajan desde el amanecer, pinta a los campesinos como si estuvieran disfrutando de un día de campo al aire libre y maravillados del paisaje que les rodea. Sus ropas, atuendo típico de los indígenas, demasiado limpias para después de haber trabajado tanto.

El uso de colores puros resalta ese entusiasmo y regocijo, por ejemplo el árbol; en sí mismo es una composición; refuerza la idea de salud, bienestar, vida al igual que el soleado sembradío del maizal que Ezequiel pone a la vista. La pincelada es plana pero las excesivas formas de la vegetación crean un fuerte movimiento, que reunido a las vibraciones de los contrastes de colores nos remite al impresionismo, siendo que la temática es de un realismo mexicanista muy peculiar.

Ezequiel Negrete se empeña en acentuar el carácter rural y lo hace con tal ahínco, que nos muestra la vida en el campo como un paraíso donde el dolor y el fastidio no se conocen. Todos los personajes como verdadera comunidad participan en las labores de la tierra. Unos siembran, otros cosechan, las mujeres proveen el alimento y todos conviven con la naturaleza

y los animales. El momento de comer es todo un ritual, los hombres después de los trabajos pesados en pleno sol se sientan en la sombra del Pirúl para saborear los guisados que sus señoras hicieron para ellos. Todos conviven como en una verdadera fiesta donde el conjunto de elementos que integran la escena redundan en la idea de bienestar y salud. El suceso en sí muestra un vigor excepcional.

Al ver la obra que data de mediados del siglo XX, se podría comparar con el cuadro de Bruegel **La Siega**, en donde representa a los campesinos trabajando en el campo, unos cortando el trigo, las mujeres espigando y otro grupo almorzando a la sombra de una árbol. En sí la escena contiene los mismos elementos que están en la pintura de Ezequiel. Lo que cambia es la manera de pintarlos y la estructura espacial que en Bruegel es expansiva y aérea todo lo contrario a la apretada escena de Ezequiel. Lo interesante en esta comparación es la cantidad de años, de historia y la diferencia de culturas que hay entre las dos interpretaciones tan parecidas del mismo tema.



Pieter Bruegel, **La Siega**, 1565. Óleo sobre tabla,
118 x163 cm. Nueva York, Metropolitan Museum

Los años cincuenta es una época donde proliferan las propuestas artísticas y el mundo está cambiando a pasos agigantados. La Ciudad de

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

México se está *modernizando*, lo que marca destacados contrastes entre las zonas rurales y la parte urbanizada. El México de los años cincuenta era muy diferente al que se conoce actualmente. Era un México post-revolucionario rodeado de notables esfuerzos en pro de la educación, de conservar las costumbres tradicionales, de llevar el arte hasta los más recónditos lugares. Un México rodeado de campo. Xochimilco era una zona de milpas, con suelo fértil. La mayoría de la gente que vivía en esa zona eran campesinos. Se mantenían de los productos ahí cultivados. Resulta interesante la visión tan diversa que podían tener los artistas en aquella época, pero al mismo tiempo la marcada necesidad de ignorar la industrialización y lo urbano enfatizando las costumbres mexicanas rurales como muestra de rebeldía a las imposiciones de la *modernidad* y de las *vanguardias*. Es por eso que artistas como Ezequiel Negrete se concentraron única y exclusivamente en pintar su entorno tal como lo vivían. "Se partía del reconocimiento de las facultades artísticas innatas en el pueblo, por lo que la escuela no debía más que mostrar caminos y, una vez encontrado el propio, el alumno -niño, adolescente o adulto- había de abandonarla, "trocarla por la vida fecunda en ejemplos", donde "debe estudiar siempre- es decir, ver, vivir, y pintar".⁵⁵

La obra ***Almuerzo en el campo*** tiene un significado unívoco, ya que corresponde a una escena teatral, donde los personajes representan su papel al pie de la letra dejándole a la interpretación un sentido direccional. Transmite un mensaje referencial tal como lo señala el título de la obra, es un almuerzo en el campo. La forma de trabajar las figuras humanas y a los animales es muy esquematizada. Con pocos trazos y grandes manchas de colores planos, lo cual confiere un carácter ficticio a la obra. Lo que pareciera contradictorio a la temática realista que propone, pero Ezequiel Negrete parte de las costumbres reales de los campesinos y las fusiona con la visión subjetiva e idealista a la que como interprete tiene todo el derecho.

⁵⁵ Laura González Matute, en la presentación de Gerardo Estrada, *Op. cit.*, p.1.

6. PARANGÓN

Esta es la parte final de la tesis en donde se va a realizar un ejercicio comparativo de las obras analizadas y veremos como los signos y símbolos utilizados se modificaron a través de la historia, influyendo en los aspectos sociales, culturales y económicos. A esto podemos añadir aspectos subjetivos del artista que incidieron en las composiciones, es decir, la sintaxis de la obra y su contexto sincrónico.

Para comparar la obra es preciso partir de las similitudes de éstas, porque sólo es comparativo aquello que se parece. El tema que sirvió de eje al análisis resultando en estas comparaciones, es el momento cotidiano de la comida. Todos los artistas escogidos no fueron característicos de las manifestaciones artísticas de su época, pero todos trabajaron con su cotidianidad y los cuadros seleccionados como ya se vio convergen en puntos de reunión donde el objetivo es comer.

Recordando la imagen de Bruegel, *Banquete nupcial* se pueden encontrar muchos puntos en común con *Almuerzo en el campo* de Ezequiel Negrete, ambos son grupos de campesinos reunidos para comer, donde su única preocupación es saciar sus necesidades como seres vivos. La comunidad es importante, ya que el trabajo que ellos desempeñan necesita de la solidaridad comunal para acrecentar la producción del campo. En la primera imagen la gente festeja una boda. El lugar atiborrado denota un ambiente de bochorno pesado, donde la música se siente al compás del estrepitoso cuchicheo. En *Almuerzo en el campo* la gente disfruta su rutinaria comida, no es día de fiesta, pero el ambiente más familiar que en el granero es cálido y fresco. Respiran serenidad, se hacen sus tacos, conversan y ven el campo que ellos mismo han labrado. Ambos cuadros son muy alegres en contraste con *La bendición de la mesa*, de Chardin donde se percibe el exquisito aroma de la sopa caliente que la madre con especial atención le sirve a sus hijas, mientras ellas rezan a Dios por los alimentos, por el papá que se los proporciona y por la familia. Conocen sus valores, viven su moral, Chardin lo

confirma creando ese ambiente de afectuosa paz que **no** se encuentra en **Hombre comiendo** de George Segal, en donde la atmósfera es sórdida y melancólica, no hay familia, no hay comunión con los otros, el único olor del aséptico lugar es el vaho del amargo café. ¿Cómo es que el hombre con el peso histórico llegó a esa frustrada desolación? Lo curioso es que Segal y Ezequiel Negrete son contemporáneos y las diferencias que se encuentran en ellos, desde el ambiente representado hasta como están interpretados los personajes, son estratosféricas. En cambio Bruegel que vivió aproximadamente cuatrocientos años antes que Ezequiel Negrete, las similitudes en lo representado por ambos son suficientes. Sólo en cuestiones del ropaje o algunos elementos simbólicos como la corona nupcial, o las gavillas cruzadas, marcan las distancias temporales entre una obra y otra. Estas diferencias o similitudes responden más que a la voluntad de forma del artista en su tiempo, a la influencia que tienen las diferentes clases sociales en el arte. Estados Unidos en los años cincuenta era un país completamente desarrollado tecnológicamente con una economía subsecuente, a dos guerras mundiales ganadas, lo cual representaba a una potencia directriz del capitalismo, marcando influencias en el arte y la cultura en el ámbito mundial. México en cambio, un país subdesarrollado, dependiente de Estados Unidos que refleja en algunas manifestaciones culturales la escasa industrialización. En la época de Chardin la burguesía le quito el poder del arte a la clase noble y los artistas hartos de los fulgores aristócratas empezaron a evidenciar otras clases sociales existentes a través del arte.

Las manifestaciones artísticas de una época determinada están ligadas a la tradición y a los convencionalismos que se van formando. El arte como dice Gombrich⁵⁶ es un ver y corregir constante. Los elementos plásticos cambian conforme a las necesidades formales que tienen los artistas de acuerdo a su época. Por ejemplo Bruegel rompiendo convencionalismos sobre el espacio, crea en sus cuadros una compleja ilusión espacial muy particular. En el cuadro **Banquete nupcial**, a pesar de ser una pintura que se desarrolla

⁵⁶Gombrich, en Arte e Ilusión

en un ambiente interior, la estructura es expansiva, los personajes se salen del límite del cuadro, la posición del pintor está por encima de la escena y bastante retirada, es decir, hay espacios entre él y todo lo pintado. Atrás de la gente apretujada, queriendo entrar, se alcanza a ver a lo lejos, a pesar de lo amontonado que pudieran parecer tantos elementos, un intrincado ambiente, una atmósfera festiva que se anexa a lo anterior y mucho aire.

En la pintura de Ezequiel Negrete, por el contrario, la distancia entre él y lo representado es mínima. La escena, al aire libre es demasiado cercana. La composición es relacional igual que en **La bendición de la mesa**. En **Almuerzo en el campo** las formas de la naturaleza se expanden. El Pirú ocupa la tercera parte de la escena y los personajes están condensados en un pequeño espacio. En primer plano la imagen de la mujer resalta por sobre todo, es una escena que se percibe apretada, las figuras rebasan el límite pero no deja aire entre las formas, todo el espacio se siente saturado de color y movimiento.

Chardin en cambio guarda las proporciones del espacio entre los objetos pintados. Todo tiene el tamaño indicado para entrar en la escena armónicamente, aunque el lugar es reducida. A diferencia del amplio granero, también son pocos los elementos que lo integran. Se le percibe a Chardin muy cerca de la mesa, logrando así una atmósfera acogedora e íntima.

Por otro lado, en **Hombre comiendo** de Segal encontramos una gran diferencia. En este caso, se habla de escultura y no de pintura. El espacio que ocupa es real. El formato de los personajes en escala humana marcan las dimensiones de la obra, la distribución de ellos es interesante. Segal busca los puntos de equilibrio entre los personajes y los muebles, las formas humanas tan blancas causan una impresión volátil, por lo que necesitan un contrapeso que las estacione visualmente lográndolo por medio del color. Los demás elementos se resuelven espacialmente por sí mismos, ya que tienen una estructura interna por ser objetos reales, en donde la función de ellos en la obra es, situar a los personajes en un contexto determinado.

En cuanto al color, en las cuatro obras podemos ver la presencia del rojo y el blanco como foco de atención o para marcar ritmos o contrastes, por ejemplo; en **Banquete nupcial** la paleta se reduce a tonos naranjas principalmente, pero tiene unos acentos importantes de color rojo que marcan las diagonales de la composición y en primer plano como foco de atención está el delantal del mozo que lleva la charola. Dispersos a lo largo de toda la pintura encontramos puntos blancos que marcan ritmos armónicos, los cuales forman una nueva estructura.

En **La Bendición de la mesa** la paleta es más oscura y limitada pero en la parte central del cuadro, es decir, el foco de atención, está determinado por un blanco aperlado muy brillante que ilumina a las tres mujercitas. En ciertos puntos del cuadro hay tonos rojizos un tanto empastados que resaltan un poco más, pero en sí la gama tonal es tenue.

Ezequiel Negrete en cambio, pinta con un colorido muy vivaz, **Almuerzo en el campo** tiene colores muy intensos y puros como el amarillo del maizal, el verde de la hierba y el follaje, todo es luz, parece que las hojas de los árboles, el sembradío y la hierba están en movimiento por el aire que corre. Aquí el foco de atención es la falda de la indígena que es de un rojo muy intenso, en los campesinos hay algunos tonos blancuzcos que apaciguan el estruendoso colorido.

Por otra parte, las lechosas figuras de Segal en contraposición a la pared roja de la cafetería marcan un contraste fortísimo, no hay más colorido, todo en **Hombre comiendo** denota frialdad, desolación, el sueño del hombre occidental.

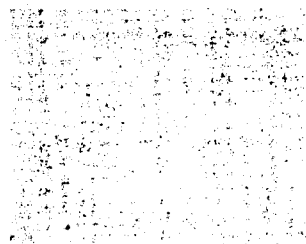
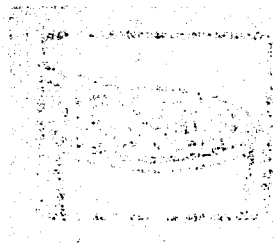
Banquete Nupcial es una obra donde el plano semántico carece de realidad. Las figuras tienden a una actitud de comicidad festiva característico de la celebración. La visión espacial del artista es producto de su imaginación pero esa forma, tan especial de ver, le dio a sus pinturas un sello muy particular. Al igual que **Almuerzo en el campo** los lugareños no corresponden a formas reales, son imágenes muy esquematizadas. Las

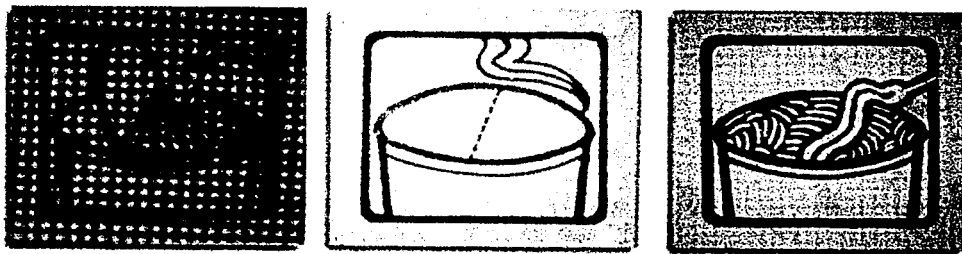
manchas de color son las que delimitan una figura de la otra. Los colores utilizados son ilusiones del artista para crear un ambiente vivaz, más que real.

Lo que no pasa con Chardin en ***La bendición de la mesa***, que es una obra intimista donde todo lo representado parece vivo, real, se perciben las texturas y calidades matéricas de los objetos, la suavidad de la piel en las niñas, lo caliente del cazo, todo en la pintura es palpable y en este contexto se intercala el silencio de los interiores físicos y humanos.

La obra de Segal ***Hombre comiendo*** correspondería a una realidad tal cual, si no fuera por la calidad del material de las figuras humanas, que aunque la escala y el parecido sean demasiado precisos, el que las haya hecho blancas rompe completamente con cualquier efecto realista que pudo tener, y las vuelve indiscutiblemente formas fantasmales.

Después de comparar los tres planos semióticos, es importante tomar en cuenta que, aunque los signos utilizados hayan sido los mismos para las cuatro obras, estas cambian conforme al artista y a las exigencias que se planteaban en la época correspondiente, haciendo de los signos *formas simbólicas* únicas.





Diana González Colmenero. *Es-tres*, 2001
Xilografía sobre manteles de plástico,
100 x 100 cm, tres módulos

Capítulo VI. PROPUESTA PERSONAL

"El hombre es un animal que cocina. Las bestias tienen memoria, juicio y todas las facultades y pasiones de nuestra mente en cierto grado, pero no hay ninguna bestia que sepa guisar ..."

James Boswell.

1. Es-tres

Si pensamos en un mundo sin mensajes publicitarios condicionantes del tiempo la prisa no sería un factor determinante en las costumbres cotidianas. Ya que la interrelación del producto con la publicidad promueve el consumo como necesidad inherente del ser humano, marcando la forma de vida del consumidor. Siendo la prisa uno de los síntomas resultantes de la obligada efectividad, el mal de nuestros días. Todos estamos condicionados de alguna manera a cumplir con ciertos paradigmas que marcan la soberanía mundial del capitalismo. Uno de estos es la condición tiempo/dinero, donde el vértigo del primero conduce al aumento del segundo, la conciencia del ahorrar tiempo, el cual notamos día con día en los anuncios publicitarios, en los productos, en los transportes públicos, en fin, estamos llenos de *slogans* que nos recuerdan esta celeridad con la que tenemos que vivir. Tal como: *Deprisa y en ayunas... Cualquier tiempo... oficina-casa-escuela-campo... fácil y rápido... etc.* En este siglo todo está diseñado para el consumo que proporciona la efectividad que exige el mundo Capitalista. La comida, siendo algo esencial e insustituible para la vida, se quisiera eclipsar creando productos vitamínicos para la alimentación balanceada. Ricos en nutrientes indispensables y de fácil consumo, lo que nos permite desayunar o comer en el camino al trabajo sin necesidad de preparar nada en casa y así el tiempo dedicado al comer se reduce al mínimo. Lo que como resultante provoca la

desintegración familiar y la extrema individualidad en la que se vive actualmente.

Estas reflexiones me llevaron a la creación de un objeto plástico. Tal como los artistas elegidos para esta tesis, quisiera materializar lo que para mí es el acto cotidiano del comer. Basándome en todas estas cuestiones convencionales que me afectan directa o indirectamente.

El objeto resultante es un conjunto de tres xilografías, de los tres esquemas que vienen en la envoltura de la *sopa Maruchan* exponiendo las recomendaciones para cocinarla. Son sólo tres pasos para tener una *exquisita* sopa de fideos con verduras deshidratadas. Las xilografías impresas sobre tres diferentes manteles de plástico con estampados, de uso en las fondas mexicanas, lugares en donde se come comida casera y barata. Montados sobre tres bastidores cuadrados que nos remiten a las mesas de la fonda. Es una pieza muy esquemática donde traté a través de símbolos locales (los manteles) e internacionales (*la Maruchan*) condensar esta visión particular de la comida en un hecho global y de actualidad.

Estos símbolos son muy esquemáticos, porque por un lado, su mensaje es claro y directo, pero por otro tienen significados en sí mismos que al *descontextualizarlos* para *contextualizarlos* en objeto artístico, generan conductos diversos que *resemantizados* crean vías de interpretación alternas en el pensamiento y en los sentimientos.

Es importante tomar en cuenta que en la obra que realicé de la sopa Maruchan, abordé el acto de comer ordinario sin representar personas, debido a que la misma individualidad, prisa y globalización que caracterizan nuestra época tienden a anular cualquier tipo de singularidad en la gente. Pareciendo contradictorio pensar que la individualidad no promueve la identidad no lo es, el estar solos cada cual inmerso en su mundo, no quita que todos incurramos en los paradigmas mundiales que se han ido edificando. La homogeneización de pensamiento nulifica las ideologías. Ya no es necesario representar gente comiendo para que la lectura de la obra sea clara, todo es tan llano, que un esquema gráfico en un objeto artístico puede incidir más directamente

causando un impacto mucho mayor que una representación convencional, con esto no quiero de ninguna manera quitarle valor a una u otra. Ambas tienen sus cualidades, pero en este caso al comparar las obras analizadas y plantear mi punto de vista en un objeto artístico concluí que era poco necesario representar a algún ser humano.

2. Proyecto de gráfica.

En mi proceso creativo tengo como constantes tres puntos:

a) Utilizar a la gráfica tanto como símbolo en sí mismo, así como un medio para representar. Aprovechándola como disciplina generadora de significados, y respetando sus características esenciales como: la *reproductibilidad*, las enormes posibilidades para la creación con los métodos de impresión, la economía de medios expresivos, es decir, la esquematización de la imagen, en donde con pocos elementos se puede decir mucho, característica principal que comparte con el dibujo. Tomando en cuenta que la gráfica tiene muchas formas de manifestación, pluralidad de mecanismos y estructuras, me interesa continuar aprovechando estas características y explorar diferentes formas de plantearla, usando el extenso panorama de técnicas gráficas existentes y variabilidad de soporte.

b) Conjugar el espacio tridimensional a las dos dimensiones, sin que ninguna anule las características propias de la otra, por ejemplo, crear formas tridimensionales donde el grabado más que plasmar una realidad sólo sea un símbolo que complementa el objeto espacial pero siempre guardando las particularidades de la gráfica.

c) Estructurar entre las dos dimensiones (tridimensional y bidimensional) un discurso simbólico que genere vías de percepción y

pensamiento abiertas a la interpretación del espectador. Los símbolos de los que me valgo para formar estas piezas son los que diariamente confluyen en mi vida, integrando parte de mi cotidianidad o han quedado en los recuerdos que tienen relación con aspectos importantes de mi niñez o adolescencia, como las muñecas de papel, los sellitos de la escuela y gran variedad de juegos, hasta esquemas gráficos que marcan sucesos importantes. Productos que forman convenciones cotidianas, como transportes públicos, las señales de tránsito, en fin, todo lo que percibo e interviene en mi forma de ser, de pensar o de sentir. Esta pluralidad de vivencias es de lo que me sirvo porque creo que el arte se forja con la vida misma, por lo que los objetos, la percepción y la memoria, generan infinitas posibilidades para la creación de mis obras.



Diana González Colmenero, *El metro*, 2000
Seis xilografías, 120 x 60 cm

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

10⁵



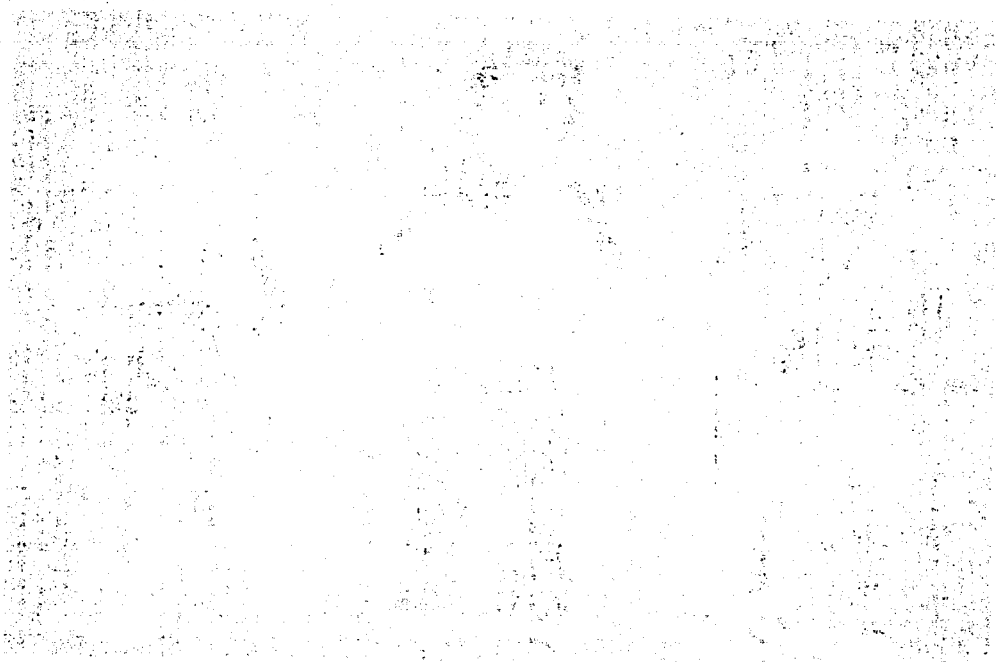
ALL INFORMATION CONTAINED
HEREIN IS UNCLASSIFIED





Diana González Colmenero, *Las putas de mi conciencia*, 1999
Xilografía, monotipias y collage sobre papel
200 x 300 cm, cortina, dos lados

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

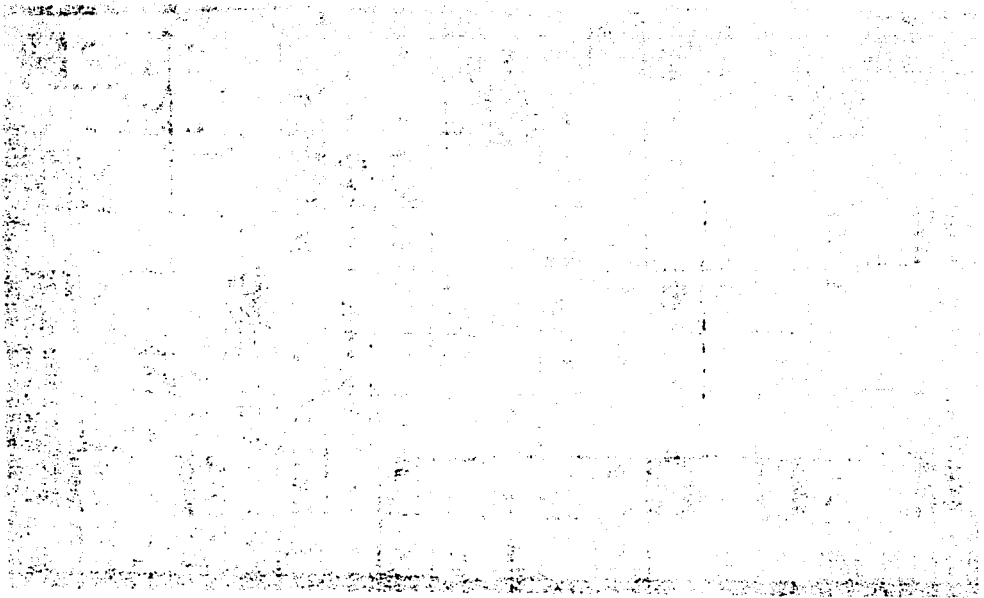


100-100-100
100-100-100
100-100-100



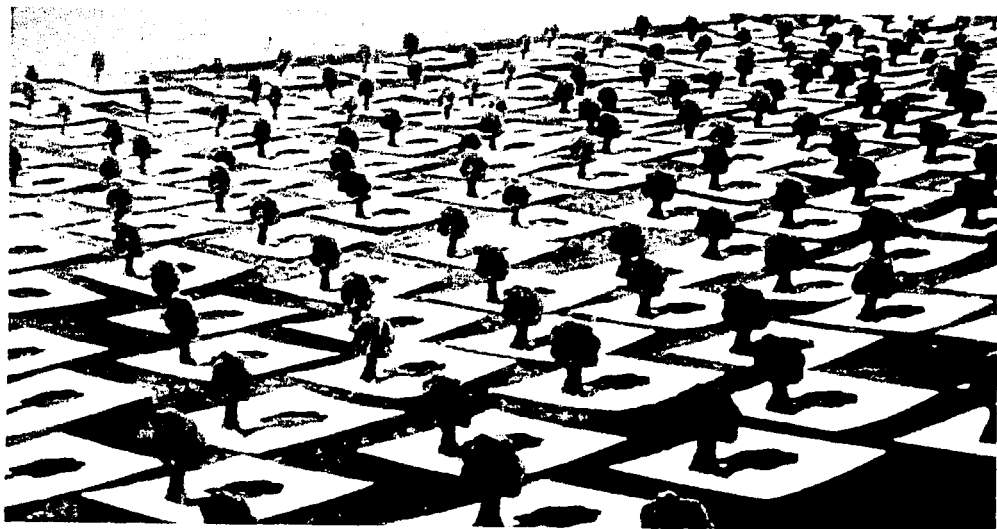
Diana González Colmenero, *Las putas de mi conciencia*, 1999
Xilografía, monotipias y collage sobre papel
200 x 300 cm, cortina, dos lados

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



NOTE: This document is the property of the U.S. Government and is loaned to your agency. It and its contents are not to be distributed outside your agency.

CLASSIFIED
DATE 11/10/01 BY 60322 UCBAW/STP



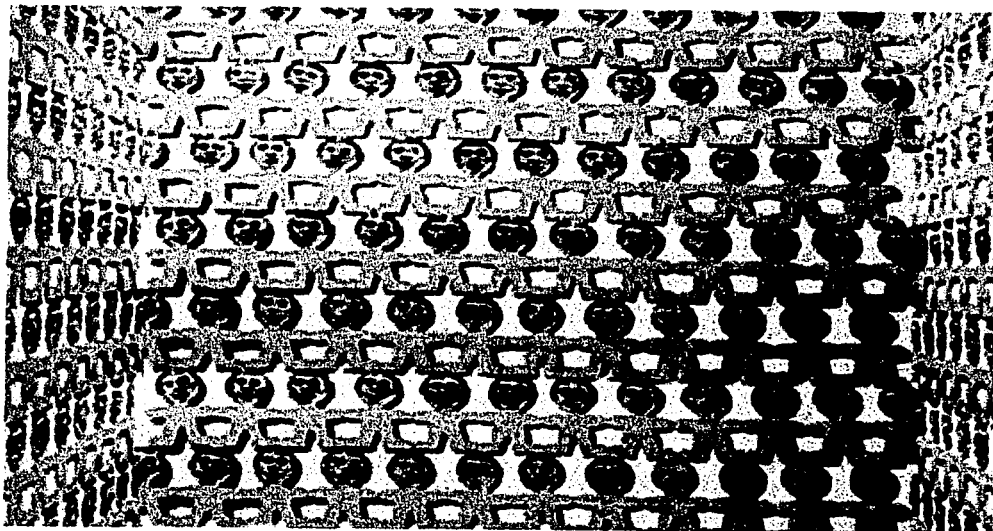
Diana González Colmenero. *Reforestación*, 2001
Xilografía sobre papel y cartón, 300 módulos de 30 x 30 cm

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1116

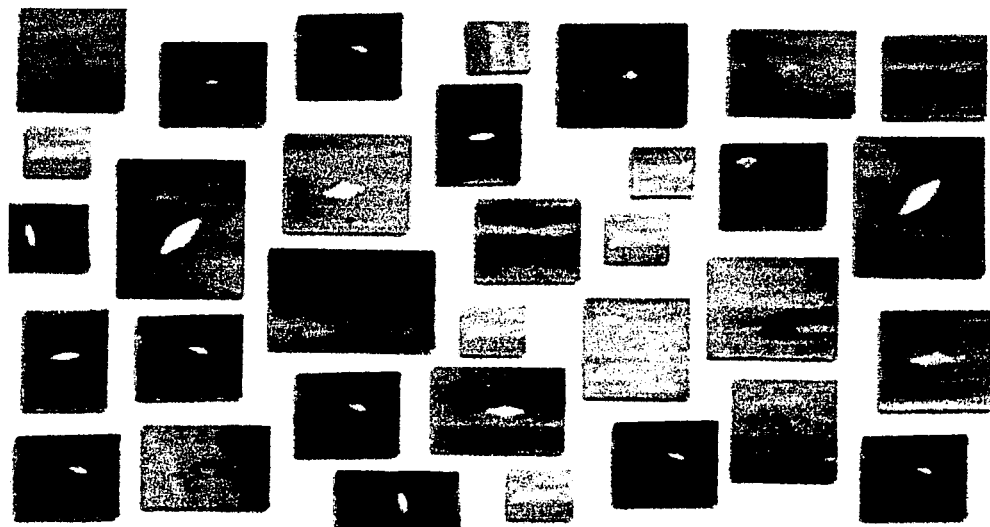


MOD BIZET
RECIBO 80 4111

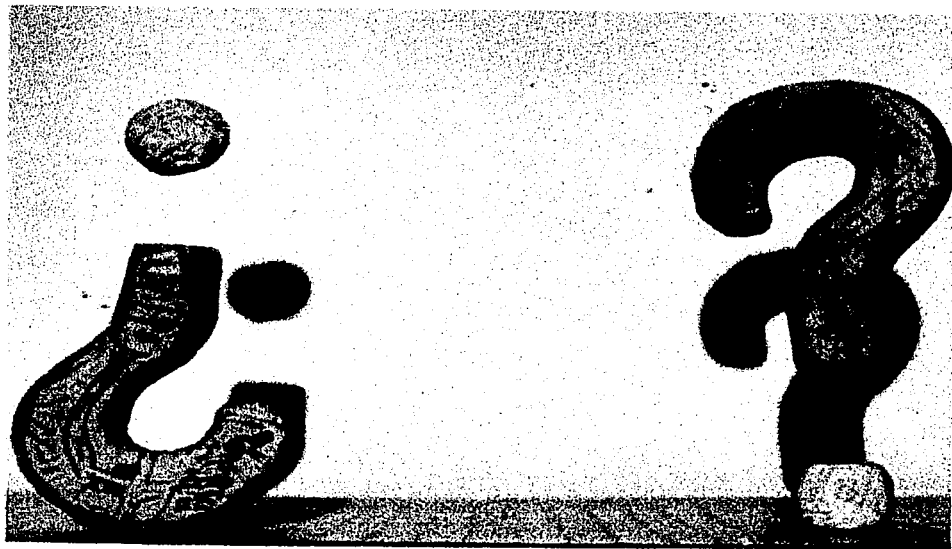


Diana González Colmenero, *Clonación de Pérez*, 2001
Xilografía sobre cartón, cubo 200 x 200 cm

THE
FEDERAL BUREAU OF INVESTIGATION
UNITED STATES DEPARTMENT OF JUSTICE
WASHINGTON, D. C. 20535



Diana González Colmenero, *Marinero que se fue a la mari.....*, 2001
Acrílico, barquitos de papel sobre bastidor, dimensiones variables
en un cuarto lleno.



Diana González Colmenero, *Información*, 2001
Espuma expansiva, acrílico y transferencias, 180 x 100 x 50 cm

CONCLUSIÓN

El arte a pesar de ser un sistema de signos que generan significados, característica propia de los lenguajes, no tiene la capacidad de comunicar como lo hace el lenguaje verbal, escrito o de imagen y no comunica con relación a lo que ahora se entiende como medios, pero sí comunica de una manera sutil, inductiva, seductiva generando conocimientos los cuales son fundamentos de la comunicación. Partiendo de factores culturales que atañen a toda la sociedad en general, el artista como individuo los percibe y asimila intelectual y sensiblemente utilizando la imaginación como forma de lenguaje. Validando sus experiencias pragmáticas en la capacidad creadora del artista dándoles nuevas significaciones. Convirtiéndolos así en productos artísticos. Los signos que utiliza aún teniendo un significado universal, los transmuta creando formas simbólicas. Están llenas de carga significativa que permiten al espectador generar interpretaciones diversas de una sola obra. Se les llaman significados porque se dan en forma objetiva en la obra cuando ésta se compone creando un todo con elementos aislados.

Las artes visuales establecen relaciones del mensaje consigo mismo. El objeto artístico tiene su significado en sí mismo. Crea polisemias en espacios tridimensionales y bidimensionales. Los signos de los que se valen estas artes están codificados por convenciones sociales que se insertan dentro de la tradición histórica. El arte no progresa, evoluciona, pero esto no se da en el sentido biológico, ya que se presenta en un movimiento pendular, interviniendo gran cantidad de determinantes.

Los análisis realizados en esta tesis me llevaron a concluir que los signos artísticos a pesar de ser analizables con herramientas semióticas como pasa con otros lenguajes, no permite comunicar ideas concretas y lineales como la ciencia, ya que tienen el carácter de simultaneidad en cuanto a las

diversas formas de interpretación que pueda tener una obra artística. (Por eso y mucho más es: ARTE)

Por otro lado cualquier estudio que se realice de una obra artística implica una interpretación. La cual en gran medida es un ejercicio subjetivo porque depende de la percepción, de los conocimientos y de la situación en la que se encuentra la persona al ver la obra; por ejemplo, los análisis aquí realizados se hicieron a partir de las fotografías de las piezas. Lo que hace muy diferente la percepción, porque no es lo mismo ver las obras en su original que interpretarlas a partir de las fotos, método que tiene un valor de creatividad e imaginación. Muchos elementos sintácticos, semánticos y pragmáticos como el tamaño, la espacialidad, el tratamiento de las pinceladas, las tonalidades cromáticas reales, la época y hasta el museo donde están colocadas desarrollan procesos del pensamiento generando la interpretación. Todo provoca alteraciones en la percepción del espectador, y en esta tesis lo que en realidad se analizó fue la representación fotográfica de las piezas, en el cual cada artista estaba interpretando un momento en su vida cotidiana con respecto a la comida. Es decir, la interpretación de la representación (fotográfica) de la representación (artística).

El arte invita a la contemplación, a la reflexión, motiva y sensibiliza los sentimientos. Además de ser un sistema complejo en el cual es necesario una serie de conocimientos que a su vez generan nuevos conocimientos, que se van codificando formando la gran odisea llamada Arte, la cual se vale de las obras artísticas como signos que estructuran sus lenguajes manifestándose en diferentes variantes artísticas, ya sean populares, urbanas, rurales o las llamadas bellas artes.

Por otro lado las obras seleccionadas tienen en la comida el factor común como tema general. Permitiendo realizar un análisis comparativo a través del tiempo. Dando como resultado un estudio favorable que fue realizado con herramientas metodológicas propias de la lingüística y teoría de la comunicación pero aplicadas a modelos que pertenecen a las artes visuales. Así mismo he dado relevancia a la sintaxis en las obras de otros artistas y en

mi trabajo como creadora, entre otros motivos porque en mi cotidianidad la composición es una de las maneras con que me vinculo al mundo incluido el del arte. También los contenidos artísticos y gastronómicos encontraron un cause común evidenciando así lo que hay de humano en ambos, pero haciendo notar la degradación de ciertos valores como un aporte crítico de este trabajo, esto último es más directo en la obra ***Es-tres***. Choque de velocidades, costumbres e ideologías, en esta pieza se presentan de una manera esquemática los dilemas de la cotidianidad contemporánea a través de lo imprescindible: el acto de comer, nos ofrece una desagradable presentación producto del capitalismo triunfante: la *fast food*.

Bibliografía

- Arpino Giovanni, Bianconi Piero, **La obra pictórica de Bruegel**, Clásicos del arte • Noguer, Barcelona, 1968.
- Bozal, Valeriano, **Goya. Entre Neoclasicismo y Romanticismo**, Barcelona, Historia 16, 1989.
- Calabrese, Omar, **El Lenguaje del Arte**, 1ª reimpresión, Instrumento Paidós, Barcelona, 1995.
- _____, **Como se lee una obra de arte**, 3ª, Cátedra, Madrid, 1999.
- J.-B.-Siméon Chardin**, catálogo razonado, Reunión des Musées Nationaux.
- Eco Umberto, **La estructura Ausente**, 5ª, Lumen, Barcelona, 1999
- Gadamer Hans-George, **Estética y Hermenéutica**, 5ª, Tecnos, Madrid, Trad. Antonio Gómez Ramos, 2ª, 1998
- Gombrich, E.H., **Imágenes simbólicas**, Alianza forma, Madrid, 1983.
- _____, **La Historia del Arte**, 16ª, CONACULTA, Ed. Diana, México, 1999.
- _____, **Gombrich Esencial**, Debate, Madrid, 1997.
- González Matute, Laura, **i30-30! Contra la academia de pintura**, INBA; CENIDIAP, México, Ed. 1993.
- Guiraud, Pierre, **La semiología**, 24ª, Siglo XXI, México, 1999.
- Hunter, Sam/ Hawthorne, Don, **George Segal**, Ed. Polígrafa, S.A., Barcelona, 1984.
- López Rodríguez, Juan Manuel **Semiótica**, memoria del primer curso, UAM, México, 1995.
- Marie-Rose y Hagen-Rainer, **Pieter Bruegel el Viejo hacia 1525-1569**, Benedikt Taschen, España, 1994.
- Marchán Fiz Simón, **Del arte objetual al arte de concepto**, 7ª, Akal, Madrid, 1997.

Negrete Lira, Ezequiel, (1902 -1961) Pintor, Grabador, Escultor. Museo Nacional de Arte, Ecos y Reflejos, México, 1992.

Homenaje a Ezequiel Negrete Lira (1902-1061) Directora Carmen Barrera, Galería de Exposiciones Temporales, Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1971.

Panofsky, Erwin, **La perspectiva como forma simbólica**, Fabula TusQuets editores, España, 1999.

Saussure, Ferdinand de, **Curso de Lingüística General**, 10ª, Fontamara, México, 1996