

Fecha de recepción: diciembre 2010
Fecha de aceptación: julio 2011
Versión final: marzo 2012

Comprender las imágenes. Entre las formas simbólicas y los procesos culturales

Mara Steiner *

Resumen: Los procesos de alfabetización visual están conformados por una multiplicidad de aspectos que en gran medida se alejan de lo estrictamente visual.

Aprender a ver implica atravesar un proceso de hábito cultural al cual se incorporan condicionantes ideológicos, políticos, históricos y sin duda estéticos.

El presente trabajo tiene por objetivo rastrear en qué medida nuestra visualidad, y por lo tanto nuestro “modo de ver” están mediatizados por variables culturales en las que entran en juego procesos ligados al campo de la sociología, la antropología cultural y la historia del arte.

Palabras clave: Alfabetización visual - Antropología cultural - Arte - formas simbólicas - imagen - procesos culturales - sociedad.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 84-85]

(*) MA (Master of Arts, JTS N. York) y Doctoranda en Artes (UBA). Licenciada y Profesora en Artes (UBA). Docente en la Universidad de Palermo, Universidad de Buenos Aires y en la Universidad de Belgrano.

La construcción social de las formas simbólicas

Nuestra cultura se caracteriza por un predominio creciente de lo visual en todos los espacios de la vida cotidiana. Día a día nos exponemos a una sucesión ininterrumpida de imágenes que en cierta medida se nos presenta como “natural”, cuando en realidad se trata de un fenómeno altamente codificado que ha ido conformándose a lo largo de los siglos.

Platón, en el “Libro VII” de *La República* abre una problemática que sigue teniendo una actualidad significativa para el estudio y comprensión de la imagen.

En *La alegoría de la Caverna*, el filósofo griego, nos relata un mito. Nos propone que nos imaginemos que en el interior de una caverna se encuentran hombres sentados y encadenados que, no sólo no pueden salir de allí, sino que ni siquiera pueden girar sus cabezas o inclinarlas viéndose obligados a mirar solamente la pared que tienen frente a ellos, es decir, el fondo de la caverna. Unos metros más arriba se encuentra una especie de pequeña pared detrás de la cual avanza un camino por el que marchan algunas personas llevando objetos sobre sus cabezas que sobresalen por encima de la pared. Un poco más atrás hay una fogata que lanza luz sobre estos objetos que, a su vez, son proyectados sobre la pared del interior hacia la cual miran los prisioneros.

neros. Es decir que nuestros personajes encadenados lo único que pueden observar del mundo exterior es esa tenue sombra que representa a los objetos del mundo. Dado que esa es la única realidad que pueden ver, creen que esa “es” la realidad, sin siquiera sospechar que únicamente se trata de juegos de luces. Un poco más arriba aún, se encuentra una abertura que permite salir al mundo exterior (muy acertadamente, Adolfo Carpio –1995– sostiene que si Platón hubiera vivido en el siglo XX sin lugar a duda hubiera reemplazado a la caverna por una sala de cine para ilustrar sus ideas).

Si bien Platón utiliza esta alegoría para explicar su concepción ontológica acerca de la existencia y la diferencia entre el mundo sensible y el mundo de las ideas, resulta sumamente significativa para comprender la fuerza que las imágenes han tenido y aún tienen en todas las sociedades.

¿Qué realidad representan las imágenes? ¿Qué relación existe entre la representación y lo representado? ¿Es posible tomar por real aquello que sólo es representación?

Sostiene Belting que:

todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, o transformarse en una imagen. Debido a esto, si se considera seriamente el concepto de imagen, únicamente puede tratarse de un concepto antropológico (Belting, 2007).

Una imagen es, en este sentido, más que un producto de la percepción y, por lo tanto se manifiesta como resultado de una simbolización personal y colectiva.

El hecho de que las imágenes sean a la vez personales y colectivas implica necesariamente que no sólo percibimos al mundo en tanto individuos, sino que lo hacemos en sociedad, lo cual supedita nuestra percepción a una configuración que está determinada por la época y la cultura en que vivimos.

En este sentido podemos afirmar junto con Gombrich que “no existe ojo inocente” (Gombrich, 1986). Es decir que nuestra mirada está formada y conformada por la cultura que habitamos y por nuestra propia historia perceptiva. Esto significa que nuestra cultura afecta al modo en que vemos y, por lo tanto, toda experiencia de percepción se inserta en un marco que tiene que ver con nuestro entorno, nuestros conocimientos y nuestras experiencias.

La cultura nos enseña a ver, y sólo podemos ver aquello que sabemos. Este doble juego que parece un artificio del lenguaje sienta, sin embargo, las bases del modo en que se produce nuestra alfabetización visual. Es preciso que nos enseñen a ver, así como los prisioneros de Platón necesitaron que el filósofo los saque de la caverna hacia el mundo exterior para poder aprender. Algunas experiencias antropológicas realizadas en África con sociedades analfabetas pueden servir para ilustrar lo que venimos diciendo.

En su célebre *La Galaxia Gutenberg* (McLuhan, 1984) relata Marshall McLuhan los estudios realizados por el profesor John Wilson del Instituto Africano de la Universidad de Londres. Como parte de su trabajo de campo con tribus africanas, el profesor Wilson intentó utilizar breves películas de menos de cinco minutos de duración y filmadas a un tempo lento para educar a los aldeanos acerca del modo en que debían eliminar la suciedad luego de una fuerte lluvia y así evitar que los insectos pudieran criarse en el agua estancada:

- Hicimos una película (...) sobre lo que se hace preciso en un hogar ordinario de una aldea africana primitiva para la evacuación del agua estancada. Proyectamos esta película ante un grupo de indígenas y les preguntamos qué era lo que habían visto; respondieron que habían visto un pollo, un gallo y nosotros no sabíamos que hubiese gallo alguno! Revisamos cuidadosamente todos los fotogramas, uno por uno, en busca del gallo, y ¿cómo no?! Durante un segundo, poco más o menos, un gallo pasaba volando por una de las esquinas del encuadre. Alguien lo había asustado y el ave pasó volando por la derecha de la zona inferior de la escena. Esto es todo lo que habían visto. Todo lo demás no lo habían captado, pero vieron algo que nosotros no sabíamos que estuviese en la película hasta que la inspeccionamos cuidadosamente (...) el ave era al parecer la única realidad para ellos.
- ¿Puede describir con más detalle la escena de la película?
- Si, había una secuencia muy lenta en la que un obrero sanitario avanza, ve una lata llena de agua, la coge, vierte el agua cuidadosamente y la restriega contra el suelo para que no puedan criarse mosquitos (...) ello era para mostrar cómo eliminar la suciedad (...) la película tenía unos cinco minutos de duración, el pollo aparecía durante un segundo en la secuencia (McLuhan, 1984, p. 51).

Cuando se les preguntó a las treinta personas que habían sido expuestas a este breve film qué era lo que habían visto, la primera respuesta fue “vimos un pollo”. Pero cuando los investigadores continuaron indagando, los aldeanos respondieron que también habían visto al hombre. Sin embargo, no habían podido seguir la trama de la película. En realidad, como descubrieron más tarde, no habían visto ningún encuadre en su totalidad sino que los habían inspeccionado en busca de detalles.

Así, la conclusión a la que llegaron los investigadores fue que un público sofisticado, un público acostumbrado a las películas enfoca la mirada en un punto un poco adelantado a la pantalla plana, de modo de captar todo el encuadre. En este sentido una foto es también una convención que primero miramos en su conjunto. Los aldeanos, al no estar acostumbrados al contacto con la fotografía, no habían procedido de este modo. De hecho, cuando se les ofreció una foto comenzaron a inspeccionarla y la examinaron rápidamente. Al parecer esto es lo que hace el ojo no acostumbrado a las fotografías (explorarlas) y ellos no habían podido explorar cada encuadre de la película antes de que desapareciese, a pesar de la lenta técnica empleada.

Esta experiencia antropológica da cuenta de las implicancias del acto de ver: todo modo de ver está asociado a un saber y a una pertenencia cultural determinada.

En este sentido, toda práctica estética es una construcción, una elaboración artificial, un producto, un artefacto pero que por supuesto tiene efectos sobre la relación simbólica que tenemos con el mundo.

Además, es interesante resaltar que si bien ninguno de estos artefactos producidos por las diversas prácticas estéticas es “natural”, tienen una marcada (e intrínseca) tendencia a naturalizarse, a adormecer la percepción, a acostumbrarnos a tal punto que las imágenes (del cine, de la fotografía, de la publicidad) pasan a formar parte de una escenografía que nos rodea, de un paisaje. Se transforman en una segunda naturaleza en la cual nos movemos de manera inconsciente, de manera automatizada, rutinaria y de la cual muchas veces no percibimos su carácter absolutamente extraordinario, o por lo menos, extraño. Lo cual parecería indicar que

esta automatización, esta naturalización de la percepción a la que nos arrastran las diversas prácticas estéticas nos induce a una suerte de percepción “psicótica” de la realidad. Es decir, nos acostumbramos a que nuestro paisaje cotidiano este formado por apariciones disparatadas. ¿Qué queremos decir con esto? El cine, por ejemplo, nos ha acostumbrado a convivir de manera natural con “monstruos”, es decir, con personas de diez metros de alto por veinte de ancho (medidas estimativas de una pantalla de cine) de una manera absolutamente natural. Más aún, nos ha acostumbrado a vivir no sólo con personas de medidas semejantes sino también con manos, dedos, pies de tal tamaño.

Durante las dos horas que estamos dentro del cine tomamos a esa naturaleza absolutamente “monstruosa” como totalmente lógica.

El cine ha tenido que ir conformando su propio código, y a su vez, los espectadores hemos tenido que aprender a leerlo.

Al enfrentarse a uno de los primeros films de la historia del cine, *La llegada del tren a la estación* de los hermanos Lumière que mostraba a una locomotora llegar desde el fondo de la pantalla, los primeros espectadores del cinematógrafo huyeron aterrados de la sala de cine temiendo que la locomotora se lanzara sobre ellos. El paralelismo entre estos primeros espectadores y los aldeanos de Wilson resulta evidente.

Hizo falta tiempo, acostumbramiento y naturalización para que este nuevo dispositivo se volviera parte incontestable de nuestra cotidianeidad. Tuvimos que aprender a leer las imágenes, al igual que aprendimos a leer el lenguaje escrito.

Aprender a leer imágenes implica pasar por un proceso de entrenamiento y hábito cultural.

Representación, Reproducción e Incorporación

Desde el Renacimiento, el mundo del arte se orientó hacia el intento implacable por reproducir la realidad. La búsqueda de métodos, cálculos y estrategias pictóricas para lograr una fiel representación de la realidad guió las investigaciones de los artistas y teóricos del arte.

Las primeras representaciones de la profundidad se atribuyen por lo general a Giotto, hacia finales del siglo XIII. Pero será a partir de la segunda mitad del siglo XV cuando los artistas del Renacimiento, inspirados por el espíritu racionalista hicieran de la perspectiva su tema de indagación. Afirma Gauthier:

La perspectiva lineal que ordena *grosso modo* el dispositivo de profundidad ‘realista’ se ha impuesto en Europa occidental al mismo tiempo que el espíritu racionalista y científico, y en el momento en que el capitalismo sucedía al feudalismo. Por consiguiente, no procede extrañarse al comprobar que ésta traduce, no la perfección que se le atribuye en las sociedades que la han visto nacer (...) sino sencillamente las preocupaciones dominantes de esas mismas sociedades, obsesionadas por el orden y la racionalidad (Gauthier, 1996).

La perspectiva se convirtió en el código dominante de la figuración buscando crear una ilusión que se asemeje a la realidad, hasta el punto de tener el valor de sustituto. La técnica de la

perspectiva es el intento de reducir las tres dimensiones de la realidad al cuadro bidimensional mediante el engaño de nuestro sentido de la vista.

El código de la perspectiva se impuso de tal manera que podemos afirmar que en buena medida sigue rigiendo nuestra ideología de la representación. Tal como afirma Gauthier “el triunfo de cualquier código es el de hacerse olvidar, el de hacerse aparecer como si fuera natural, como si fuera obvio” (Gauthier, 1996).

Pero no hay nada obvio en las ciencias de lo artificial –entendiendo por “artificial” junto con Simon todo tipo de objetos realizados por el hombre (Simon, 1968).

Estos desarrollos se dieron en paralelo con los procesos de autonomización del arte.

El hecho de que los artistas hayan prolongado el medio de producción artesano con posteridad a la división social del trabajo trajo como resultado que su producto haya obtenido valor como algo singular, como algo “autónomo”. La permanencia en el nivel de la producción artesanal al interior de una sociedad que cada vez más estaba siendo dominada por la división del trabajo y la consiguiente separación de los trabajadores respecto a sus medios de producción es, por lo tanto “la condición previa efectiva para que el arte fuera concebido como algo singular” (Bürger, 1987). El modo funcional de la manifestación del arte en Occidente a partir de la modernidad tomó la forma de una desvinculación del arte de las actividades extra-estéticas (contrapuestas a las concepciones pre-modernas del arte) y se construyó en torno a una conceptualización del arte como hecho autónomo ligada al fetichismo de la mercancía, precisamente porque “el arte de cualquier época tiende a servir los intereses ideológicos de la clase dominante” (Berger, 2000). Los intereses de la ascendente clase burguesa estaban vinculados a las actividades del capitalismo. En este sentido, el intento de representar fielmente la realidad dio cuenta de aquello que podía comprarse con dinero, así el tema de las obras de arte estaba vinculado al poder económico del propietario de las mismas. La búsqueda de medios para “copiar” la realidad, indudablemente ha sido un hecho ideológico vinculado a intereses alejados de lo puramente estético. La llegada de la fotografía impuso un quiebre en la concepción moderna del arte.

El dispositivo fotográfico, al imprimir la realidad mediante una operación mecánica supuso una nueva manera de ver el mundo en todos los ámbitos de la vida social y, a su vez, contribuyó a incitar la crisis de la idea tradicional de arte. Las artes visuales en general, y más específicamente la pintura, no podían ser lo mismo, no podían pensarse a sí mismas de la misma manera después de la invención de la fotografía.

En su clásico trabajo “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” (1982), Walter Benjamin impresionado por la multiplicación de las imágenes de las obras de arte reproducidas mecánicamente y masificadas introduce el concepto de “aura” o, mejor dicho de “pérdida de aura”. El aura es para Benjamin “la manifestación irrepetible de una lejanía”, en este sentido, la reproducción técnica de las imágenes haría que estas perdieran aquello que tenían de carácter único, su unicidad.

Antes de la invención de la cámara, los cuadros no sólo eran únicos, sino que estaban en un solo lugar y el espectador tenía que movilizarse para verlos hasta los museos. A veces las pinturas eran transportables y se movían de un lugar a otro pero no se las podía ver al mismo tiempo en dos lugares.

La cámara, al reproducir la pintura lo que hace es destruir ese carácter único y además el significado de la imagen se fragmenta.

En una actualización del texto de Benjamin, Berger afirma:

Lo que ocurre cuando una pintura es mostrada por las pantallas de los televisores ilustra nítidamente esto. La pintura entra en la casa de cada telespectador. Allí está rodeada por sus empapelados, sus muebles, sus recuerdos. Entra en la atmósfera de su familia (...) y al mismo tiempo entra en otro millón de casas, y en cada una es contemplada en un contexto diferente. Gracias a la cámara la pintura viaja ahora hasta el espectador en lugar de ser al contrario. Y su significación se diversifica en estos viajes (Berger, 2000, p. 26).

Si bien la obra de arte, debido a la posibilidad que hizo entrar en juego la reproducción técnica, perdió ese carácter de ser única, entró en escena aquello que Berger llama “Nuevo proceso de mistificación”.

Esto significa que lo que interesa de la obra original no es lo que “dice” (porque podemos ver lo que la obra dice a través de su reproducción) sino que lo que interesa es lo que la obra “es”, el objeto en sí, su árbol genealógico, el fetiche. La obra inició un repliegue sobre sí misma y la unicidad de la obra vino a estar determinada por su valor de mercado.

Si, como vimos, la pintura académica dominante era de corte realista, cuando apareció una técnica, es decir, una forma de arte donde el ideal estético es la reproducción fiel de la realidad, o sea, cuando emergió un medio técnico como la fotografía que reprodujo con un grado de fidelidad visual mucho más perfecto que cualquier pintura esos objetos de la realidad, las artes visuales tuvieron que pensarse a sí mismas de otra manera.

El impresionismo y el postimpresionismo, han sido las primeras formas de arte pictórico que comenzaron a tratar de dar cuenta de esta crisis. A su vez, fue necesario para los espectadores de aquel entonces aprender a leer estas imágenes que aparecían extrañas y ajenas.

El impresionismo supuso un juego de doble filo: se proponía y no se proponía a la vez representar la realidad. Si por un lado intentó capturar el tiempo, el instante, lo irreductible, por otro lado no se propuso hacerlo a la manera realista de antaño, para ello bastaba con un movimiento del obturador.

La práctica del *pleinairismo*, la utilización de pinceladas espontáneas, tonalidades suaves y la representación de motivos de la vida cotidiana suelen estar entre las más básicas descripciones de la propuesta impresionista. Sin embargo, no fue sencillo para el espectador habituado a la copia de lo real, la captación de este nuevo tipo de imagen a la cual se lo invitaba.

Como sabemos, las pinturas impresionistas fueron rechazadas por parte del Salón. La sensación de inacabado, de falta de fidelidad al objeto, y de intromisión del azar, entre otras características, hicieron que la Academia se rehusara a exponer estas obras en los círculos artísticos. Hizo falta aquello que Bourdieu denomina “transformación de las relaciones entre el campo intelectual y el campo de poder” para que se reacomodara “el juego del arte”:

Estas transformaciones radicales del espacio de las tomas de posición (producto de revoluciones literarias o artísticas) sólo pueden resultar de transformaciones de las relaciones de fuerza constitutivas del espacio de las posiciones que a su vez se han hecho posibles gracias a la intervención subversiva de algunos

productores y de las expectativas de una parte del público. Es así que cuando un nuevo grupo artístico se impone en el campo, todo el espacio de las posiciones se modifica (Bourdieu, 1995).

Siguiendo esta línea de pensamiento sociológico aprendemos a ver, nos acostumbramos a ver aquello que la ilusión del arte nos invita a reconocer como legítimo. Nuestra percepción está también íntimamente ligada a un artificio, a un juego en el que cada parte toma su posición. Se trata de un intercambio de fuerzas, de una disputa por el poder simbólico que acompaña (y forma parte de) las transformaciones permanentes del vínculo entre el campo de poder y el campo artístico o cultural.

Las “distorsiones” de Cezanne también tuvieron que ser incorporadas a esta ilusión. El camino abierto por Cezanne que dio lugar al surgimiento del subsecuente arte de vanguardia de comienzos del siglo XX (expresionismo, cubismo, futurismo, surrealismo y dadaísmo –entre otros *ismos*– han implicado tal vez el quiebre más importante que el campo artístico había conocido hasta el momento) debió ser aprehendido por este juego de fuerzas del que habla Bourdieu.

Tomemos tan sólo un ejemplo: el cubismo invitó a una experiencia estética que el espectador de la época no había vivenciado hasta ese momento. Si bien, como dijimos más arriba, Cezanne sentó las bases para el surgimiento de todo el arte moderno, el cubismo profundizó, indagó, socavó de manera más aguda sus primeras investigaciones.

Gombrich, imaginando un supuesto razonamiento de Picasso y sus colegas dirá:

Supongo que razonarían de un modo semejante al que sigue: ‘Hace tiempo que hemos renunciado a representar las cosas tal y como aparecen ante nuestros ojos (...) Nosotros no queremos fijar sobre la tela la impresión imaginaria de un efímero instante. Seguiremos el ejemplo de Cezanne y elaboraremos el cuadro con nuestros propios temas, tan sólida y permanentemente como podamos ¿por qué no ser consecuentes y aceptar que nuestro verdadero fin es construir antes que copiar algo? Si pensamos en un objeto, pongamos por ejemplo un violín, éste no aparece ante los ojos de nuestra mente tal como sería visto por nuestros ojos corporales. Podemos pensar, y en efecto lo hacemos así, en sus diferentes aspectos a un mismo tiempo. Algunos de ellos se destacan tan claramente que nos parece que podemos tocarlos y manejarlos; otros son un tanto confusos. Y, sin embargo, esa extraña mezcolanza de imágenes expresa mejor el “verdadero” violín que lo que cualquier instantánea o cuadro minucioso pueda contener’. Este, supongo, sería el modo de razonar que condujo a obras como *El bodegón del violín* de Picasso (Gombrich, 1990).

Hemos tenido que aprender a ver a la manera cubista. Los cubistas también utilizan códigos propios del lenguaje visual, sólo que esos códigos no se condicen con los de la tradición renacentista.

Los procesos culturales

¿Qué fenómenos entran en juego en los procesos culturales como para que determinadas manifestaciones estéticas sean incorporadas y otras descartadas? Si bien, como mencionamos más arriba, Bourdieu propone una explicación posible para comprender “el juego del arte”, Williams ensaya una dilucidación de la mano del marxismo que es sumamente esclarecedora para comprender los alcances de los procesos culturales y el modo en que toman lugar los diversos actores que participan de estas transformaciones.

Sostiene Williams que un proceso cultural es considerado un sistema que determina rasgos “dominantes”, “residuales” y “emergentes” (Williams, 1977).

Lo dominante es para Williams lo hegemónico. El concepto de lo residual está vinculado a los elementos del pasado que toda cultura aprovecha, aunque su lugar dentro del proceso cultural contemporáneo sea variable.

Un elemento cultural residual se halla normalmente a cierta distancia de la cultura dominante efectiva, pero una parte de él, alguna versión de él (y especialmente si el residuo viene de un área fundamental del pasado), en la mayoría de los casos es incorporada.

Por otra parte, en ciertos momentos, la cultura dominante no puede permitir una experiencia y una práctica residual excesivas fuera de su esfera de acción, al menos sin que ello indique algún riesgo. Es en la incorporación de lo activamente residual (a través de la reinterpretación, por ejemplo) como el trabajo de la tradición selectiva se torna especialmente evidente.

Lo emergente alude a los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean permanentemente.

En toda composición social existe un espacio para los elementos alternativos o de oposición a los elementos dominantes (ej: la formación de una nueva clase, o el surgimiento de elementos de una nueva formación cultural).

Para entender los alcances de los conceptos de lo residual y lo emergente debemos tener en claro que ningún modo de producción y ningún orden social dominante verdaderamente incluye o agota toda la práctica humana ni toda la energía humana.

Queda claro entonces que toda cultura dominante deja resquicios por los que se cuelan ideas, imágenes, formas de ver el mundo alternativas, muchas de las cuales terminan siendo absorbidas por el propio sistema precisamente porque de otro modo la cultura dominante se vería afectada. En este sentido, nuestro modo de ver el mundo está mediatizado por una multiplicidad de factores históricos, sociológicos y políticos, que tal como mencionamos más arriba, exceden el campo artístico propiamente dicho, o mejor aún, se vinculan con el terreno de lo visual sólo de manera tangencial.

Los procesos culturales son procesos sumamente complejos en los que intervienen variables que no siempre están al alcance de nuestra total comprensión. Sin embargo, debe quedarnos claro que en muchos casos aquellas manifestaciones que en una época y un lugar determinados se presentan como emergentes, suelen ser reabsorbidas por aquel sector del proceso cultural que se ve amenazado.

Estas categorías que introduce Williams resultan muy útiles para comprender el modo en que funciona la supuesta “adaptabilidad” y “permeabilidad” del campo cultural. No se trata de procesos inocentes ni mucho menos ingenuos.

Otras categorías provenientes del materialismo cultural pueden ser útiles a fin de puntualizar lo que venimos diciendo.

El antropólogo Jacques Maquet hace referencia a dos conceptos que interesan a nuestros fines y que, a su vez, se vinculan entre sí: el concepto de *locus* estético y sus teorizaciones en torno a la noción de red societal (Maquet, 1999).

Para este antropólogo el *locus* estético es el lugar en el cual una sociedad deposita la mayor cantidad de expectativas estéticas. Para decirlo de otro modo, son aquellas prácticas y objetos que un grupo social determinado en un tiempo y espacio determinado establece como estéticamente deseables.

Es decir que el *locus* estético no está conformado únicamente por aquellos objetos que han sido concebidos para ser mirados (las bellas artes, el dibujo o la pintura), sino todos los objetos en los que se depositan expectativas estéticas, tales como todo el campo del diseño (ya sea industrial, gráfico, de indumentaria, etc.) y por lo tanto, según Maquet, estos objetos también deben ser tomados en cuenta al estudiar las configuraciones estéticas de una sociedad determinada.

Por otro lado, el concepto de red societal hace referencia a grupos que adhieren a ciertos criterios o convenciones. Según Maquet, existen dos tipos de redes sociales que son particularmente influyentes sobre el campo estético y que pueden ejercer presión para determinar el *locus* estético de una sociedad. Estas dos redes son: el gobierno y la jerarquía adinerada.

Se trata de dos redes que por lo general van unidas: la mayoría de los gobernantes, por lo general pertenecen al estrato superior de una sociedad, a esa minoría jerárquica. Además, estas redes son las que tienen los fondos, ya sean públicos o privados, para comprar obras de arte.

Pero no sólo eso, sino que como mencionamos recién, son estas minorías las que también determinan el *locus* estético de la sociedad en que viven.

Los compradores de arte o *marchands* al financiar tal o cual manifestación estética o apoyar económicamente a tal o cual artista contribuyen a determinar las características que tendrán las formas estéticas de la sociedad en que viven.

En una época signada por el capitalismo global son las leyes del mercado las que en buena medida posicionan a los actores culturales y condicionan, por lo tanto, nuestro modo de ver.

Si un artista y su obra son deseables para la minoría que tiene el poder económico de posicionar a ese artista en el centro de la escena del campo artístico, lo más probable es que esa posición se vea ocupada de esa manera.

Lo mismo sucede con aquellos que detentan el poder político.

Maquet realiza un análisis minucioso para ejemplificar el modo en que el poder político puede determinar el *locus* estético utilizando como ejemplo el Realismo Socialista.

La propuesta del Realismo Socialista es un clarísimo ejemplo para estudiar la manera en que una red societal (en este caso el liderazgo soviético) tuvo un impacto decisivo sobre la elección de un estilo de representación determinado que privilegió un tipo de arte representacional que idealizaba escenas de interiores familiares, de guerra, batallas, trabajadores, soldados, etc. y que se impuso violentamente sobre el campo artístico aplacando los movimientos vanguardistas, de experimentación y transgresores que habían comenzado a tener lugar en la Rusia de aquella época. Este es otro claro ejemplo del modo en que el *locus* estético, y por lo tanto el desarrollo de nuestra capacidad de apropiación de lo visual, está mediatizado por una multiplicidad de factores extra-estéticos.

Nuevos tiempos. ¿Nuevas concepciones sobre la imagen?

En los últimos años, el lenguaje visual en general y las artes visuales específicamente han transitado un hiperdesarrollo. La aparición de nuevos soportes, sistemas interactivos, espacios y tiempos diversos convocaron a una suerte de renuncia de ese artículo de lujo único, permanente: el tradicional objeto de arte. Pero algo vino a ocupar su lugar: la idea. Así, el “objeto arte” se transformó en “hecho artístico”.

El camino abierto por Duchamp y sus *Ready-mades* fue profundizado y socavado. El pensamiento tomó la delantera por encima del objeto plástico y el “arte como idea fue demolido y ampliado a arte como filosofía, como información, como lingüística, como matemática, como autobiografía, como crítica social, como riesgo de la vida, como broma, como narración de historias” (Smith, 1996).

A las obras conceptuales de Huebler, Weiner, Kosuth y Barry las unía la certeza de que el lenguaje y las ideas eran la verdadera esencia del arte.

La palabra, ya sea hablada o escrita aportó nuevas posibilidades para remplazar a la pintura y a la escultura. La utilización de periódicos, fotocopias de libros, telegramas se convirtieron en medios y en temas nuevos de expresión artística.

La obra *Una y Tres sillas* (1965) de Kosuth, por ejemplo, combina en una suerte de instalación la presencia de una silla ordinaria, una fotografía de la misma silla en tamaño real y una definición (ampliada) de la palabra silla tomada de un diccionario. La propuesta entabla una relación intertextual ineludible con el “Libro X” de *La República* de Platón en el cual el filósofo griego indaga acerca de la relación entre la “idea”, la materialización de la idea y por último su representación, estableciendo una escala de valores que lo llevan a concluir que el arte se aleja de la verdad (de la idea) en tres grados ya que sólo cumple la función de la representación. Kosuth actualiza estas ideas de manera plástica para problematizar el lugar del arte, para pensar acerca del arte. Esta obra invita a reflexionar sobre la cuestión de la definición del arte, antes que a apreciar un objeto estético.

Podemos citar otros ejemplos que se articulan con la propuesta del conceptualismo tales como la serie de fotografías de Naumann una de las cuales aludía directamente a Duchamp y se titulaba *Retrato del artista como fuente* en la cual aparecía el artista escupiendo agua por su boca. O la instalación de Iain e Ingrid Baxter en la que envolvieron en bolsas de plástico todos los muebles, artefactos y demás objetos que contenía un departamento de cuatro habitaciones. También Terry Atkinson y Michael Baldwin quienes formaron el grupo “*Art language*”, propusieron una “Muestra de aire” que consistía en una columna de aire.

Existe un sin fin de ejemplos que trabajan dentro de la línea del conceptualismo. Sin embargo, y tal vez paradójicamente, el arte conceptual no sólo no democratizó al arte sino que tampoco eliminó la idea del “objeto único” de arte. Tal como afirma Smith:

El conceptualismo (...) tampoco escapó al mercado del arte ni revolucionó la propiedad de las obras. En realidad una vez acomodados a esta actividad, los coleccionistas se pusieron a acumular con avidez fotografías, declaraciones y otros subproductos conceptuales. El mercado del arte sencillamente se expandió en su infinita flexibilidad (Smith, 1996, p. 221).

Detrás de la idea misma del conceptualismo, el *happening*, el *body art*, el *earth art* y demás manifestaciones artísticas contemporáneas hay una invitación a la reproducción técnica. Muchas de estas obras, por su carácter efímero sólo pueden contemplarse en formatos que poco tienen que ver con la propuesta artística en sí misma. Fotografías y videos sirven para dar cuenta de aquello que el hecho artístico fue.

Parecería entonces que los medios de reproducción harían posible el acceso casi universal a las obras. Obviamente no sólo a las obras de arte contemporáneas sino a cualquier obra (desde la Gioconda, hasta las Marilyn de Warhol, lo cual nos remite nuevamente a Benjamin).

Sin embargo, deberíamos preguntarnos ¿a quién le habla el arte hoy en una época de reproducción, ya sea de una reproducción de un Botticelli, un Monet, un Mondrian o una obra de Kosuth? Si bien los medios de reproducción lograron “destruir” la autoridad de las imágenes y sacarlas de cualquier límite y convertirlas en accesibles a cualquiera, tal como afirma Berger:

(...) muy pocas personas son concientes de lo que ha ocurrido porque los medios de reproducción son utilizados casi siempre para promover la ilusión de que nada ha cambiado, salvo que las masas, gracias a las reproducciones, pueden empezar ahora a saborear el arte de la misma manera que lo hacía en otro tiempo una minoría culta. Pero las masas siguen mostrando su desinterés y su escepticismo, lo cual es bastante comprensible (Berger, 2000, p. 41).

Efectivamente las masas siguen mostrando su escepticismo hacia el “arte” porque siguen sin poder comprenderlo, la posibilidad de acercamiento queda negada. Las obras siguen resultando significativas a una jerarquía cultural de especialistas.

El acceso a las obras a través de su reproducción no es garantía del acceso a su comprensión. El hecho de que abunde una multiplicación infinita e ilimitada de imágenes no es sinónimo de una mayor alfabetización visual.

A mayores cantidades de reproducción de una obra no le corresponde un mayor entendimiento de esa obra. Tal vez de lo único que sea garantía el incremento de la reproducción de una obra sea del aumento de su valor comercial, de su valor de mercado.

Hacia una indagación de la representación visual

El método clásico para el análisis e interpretación de las imágenes que ha sido infinitamente readaptado y reelaborado es el método ideado por el Grupo de Hamburgo durante los años inmediatamente anteriores a la toma del poder por Hitler. De él formaban parte Fritz Saxl, Erwin Panofsky y Edgard Wind liderados por Aby Warburg.

El Grupo de Hamburgo dirigió su atención hacia la búsqueda del significado de las imágenes, al contenido de las representaciones visuales, atribuyéndoles el papel de fuentes históricas para la reconstrucción general de la cultura de un período determinado. Para alcanzar este nivel de comprensión establecieron un método que permitiera reconocer las potencialidades intrínsecas en las imágenes y que fuera más allá de lo estrictamente formal.

La aproximación del grupo de Hamburgo a las imágenes se puede resumir en tres niveles de interpretación (Burke, 2005):

1) Descripción pre-iconográfica o significado natural.

En este nivel se procede a la identificación de objetos (árboles, edificios, animales y personajes) y situaciones (banquetes, batallas, etc) que aparecen representadas.

Se describe lo que perciben los sentidos, formas colores, masas, etc. de acuerdo a la experiencia práctica que tenga el observador; está asociado a la significación primaria o natural que se ubica en el mundo fáctico, donde reconocemos la realidad a través de nuestros sentidos.

2) Análisis iconográfico en sentido estricto:

En el segundo nivel la forma pasa a ser una imagen que el intérprete explica y clasifica dentro de una cultura determinada.

En este nivel utilizamos nuestros conocimientos y nuestro pensamiento asociativo para comprender lo que nuestros sentidos han captado, accedemos así al significado convencional de las cosas; esto es, al significado por todos conocido y aceptado como válido. Esto implica tener un conocimiento amplio de la cultura en la cual se origina el fenómeno o situación que queremos entender. Es el significado convencional (reconocer que una cena es la última cena o una batalla la batalla de Waterloo).

3) Interpretación iconológica:

El intérprete es quien debe descubrir significados ocultos que están en lo más profundo del inconsciente individual o colectivo. Este es el nivel del significado intrínseco, de los principios subyacentes que revelan el carácter de una nación, una época, una clase social, una creencia religiosa, de una mentalidad. Aquí las imágenes proporcionan a los historiadores de la cultura un testimonio muy útil. La iconología es el lugar del descubrimiento y la interpretación de los valores simbólicos en una representación visual. La pregunta es por el “sentido” de la obra, por el espíritu de la época.

Estos tres niveles son, a su vez, una adaptación al mundo de las imágenes de una tradición alemana de interpretación de los textos de la literatura.

Este método para el análisis visual se corresponde con los tres niveles literarios que distinguía el filólogo Fredrich Ast:

-El nivel literal

-El nivel histórico (relacionado con el significado).

-El nivel cultural (relacionado con la comprensión del espíritu de la época)

El Grupo de Hamburgo trasladó entonces al terreno de la representación visual una metodología hermenéutica que estaba siendo aplicada en otros campos de la cultura.

El eje del análisis radica en la comprensión de que las imágenes forman parte de una cultura total y no pueden entenderse si no se conoce esa cultura que ellas habitan o habitaron en otros tiempos. Tal como afirmara Panofsky un aborigen australiano “sería incapaz de reconocer el tema de la última cena” (Panofsky, 1977). Lo mismo nos sucedería a nosotros, espectadores occidentales,

si nos enfrentamos a imágenes hindúes o budistas.

Retomando a Geertz, podemos afirmar que la cultura está conformada por una red de sentidos:

Una pintura es un registro de una actividad visual que uno ha aprendido a leer, como se aprende a leer un texto de una cultura diferente (...) a partir de la participación en el sistema general de las formas simbólicas que llamamos cultura es posible la participación en el sistema particular que llamamos arte, el cual es un sector de esta. Por lo tanto una teoría del arte es al mismo tiempo una teoría de la cultura, y no una empresa autónoma (Geertz, 1995).

Toda reflexión sobre las imágenes debe situarlas en el contexto de la cultura de la cual forman parte, en la sensibilidad de la época. Es por ello que Geertz aboga por una aproximación semiótica a las configuraciones estéticas que se ocupe de la significación de los signos dentro de su habitat natural.

Consideraciones finales

Acostumbramiento, hábito cultural, naturalización son variables que entran en juego a la hora de intentar explicar el modo en que los seres humanos entendemos y aprehendemos nuestras posibilidades perceptivas.

Nuestra forma de ver y nuestra capacidad de comprender las imágenes que nos rodean están condicionadas por la cultura que habitamos. Aprender a ver es en gran medida dejar de tomar por extraordinario aquello que parecería ser poco “natural” o extraño.

Sin embargo, tal como hemos tratado de explicar en estas páginas, nuestra alfabetización visual está conformada por una amalgama de procesos complejos, de intereses ideológicos, políticos, históricos que en gran medida están alejados de lo puramente estético.

Entre el campo artístico y el campo de poder de las sociedades tiene lugar una lucha de fuerzas, una disputa por la supremacía. En tiempos de revoluciones literarias o artísticas hay lugar para el cambio, las tomas de posición se transforman, el espacio de las posiciones se modifica. En esta disputa por el poder simbólico la circulación de fuerzas abre zonas de renovación que confluyen en nuevas posibilidades perceptivas que tendremos que aprender a ver.

Este reajuste tampoco se da de manera casual, ni mucho menos aleatoria o azarosa. Toda hegemonía necesariamente debe incorporar variables contrahegemónicas para continuar con su proceso de legitimación. Es decir, toda cultura dominante indefectiblemente posee hendiduras que posibilitan la aparición de prácticas estéticas alternativas o emergentes. La cultura dominante necesita de lo emergente, pero también necesita controlarlo. Es por ello que en la mayoría de los casos estas nuevas prácticas o bien terminan siendo reabsorbidas por la cultura dominante o bien desaparecen, precisamente porque de otro modo la hegemonía se vería comprometida.

A su vez, tal como hemos mencionado, algunas categorías provenientes de la antropología cultural también resultan útiles para comprender el modo en que cobran existencia estos complejos procesos culturales. Las redes sociales (*marchands*, gobiernos, etc) contribuyen a determinar aquello que debe ser estéticamente deseable por la sociedad y por lo tanto mediatizan el sentido de nuestras posibilidades perceptivas.

Ver es ver en sociedad y es también volvernoscientes de que nuestra alfabetización visual está atravesada por una multiplicidad de factores e intereses que en la mayoría de los casos poco tienen que ver con lo estrictamente visual.

Es posible alcanzar una mejor y mayor comprensión de las imágenes si abrimos el juego a la incorporación del análisis de los aspectos extra- estéticos, lo cual nos ayudará a entender que toda representación visual forma parte de un entramado más amplio de formas simbólicas. Porque, tal como afirma Geertz: si existe una relación entre una máscara africana, una obra de Picasso, la música javanesa y la música de Debussy ese punto en común

reside en el hecho de que parece que ciertas actividades están específicamente diseñadas en todas partes para demostrar que las ideas son visibles, audibles y –se necesita acuñar una palabra en este punto– tangibles (...) debemos determinar el significado de las cosas en razón de la vida que las rodea (Geertz, 1994).

Lista de Referencias Bibliográficas

- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Editorial Katz.
- Benjamin, W. (1982). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: G. Gili.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Carpio, A. (1995). *Principios de filosofía*. Buenos Aires: Glauco.
- Gauthier, G. (1996). *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra.
- Geertz, C. (1995). *La interpretación de las culturas*. Buenos Aires: Gedisa.
- (1994) *Conocimiento local*. Barcelona: Paidós.
- Gombrich, E. (1990). *Historia del arte*. Madrid: Alianza.
- (1986). *Arte e Ilusión*. Barcelona: G.Gili.
- Maquet, J. (1999). *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*. Madrid: Celeste.
- Mcluhan, M. (1984). *La Galaxia Gutenberg*. Barcelona: Planeta Agostini.
- Panofsky, E. (1977). *Estudios sobre Iconología*. Madrid: Alianza.
- Simon, H. A. (1968). *The Sciences of the Artificial*. Cambridge: MIT Press.
- Smith, R. (1996). Arte Conceptual en *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza.
- Williams, R. (1977). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Biblos.

Summary: The processes of visual alphabetization are conformed by a multiplicity of aspects that to a great extent move away of the strictly visual. To learn to see implies to cross a process of cultural habit to which ideological conditioners are gotten up, political, historical and without a doubt aesthetic. The present work aims to track to what extent our visibility, and therefore our “way to see” are crossed by cultural drivers where sociologic processes are involved and linked to cultural anthropology and art history.

Key words: Art - cultural Anthropology - cultural processes - image - Society - symbolic shapes - Visual alphabetization.

Resumo: Os processos de alfabetização visual estão compostos por uma multiplicidade de aspectos que em grande parte se afastam do estritamente visual. Aprender a ver supõe atravessar um processo de hábito cultural ao qual se incorporam condicionantes ideológicos, políticos, históricos, e sem dúvida, estéticos. O trabalho tem como objetivo indagar em que medida nossa visualidade, e portanto nosso “modo de ver” estão mediatizados por variáveis culturais nas que entram em jogo processos unidos ao campo da sociologia, a antropologia cultural e a história da arte.

Palavras chave: Alfabetização visual - Antropologia cultural - Arte - formas simbólicas - imagem - processos culturais - sociedade.
