



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
Facultad de Ciencias Económicas y Sociales
Escuela de Ciencias Sociales
Sociología

TRABAJO DE GRADO

Análisis de la Representación de la Realidad Social a través de la Plástica Venezolana Contemporánea

Tesista: Gabriela Sandoval Sánchez

Tutor: Corina Yoris-Villasana

Caracas, 27 de Abril de 2004

No hay trabajo más hermoso que el estudio
de la relación entre los hombres,
cuando ello implica al hombre
en el arte de ser él mismo

Índice General

Dedicatoria	2
Índice General	3
Índice de Tablas y Figuras	5
Resumen	6
Introducción	7
<i>Antecedentes y Fundamentación de Motivos</i>	7
<i>Planteamiento del Problema</i>	9
<i>Objetivos de Investigación</i>	11
Marco Teórico	13
<i>Introducción</i>	13
<i>Premisa. El Estudio de la Sociología del Arte</i>	15
1. <i>Entender las Representaciones Sociales</i>	33
2. <i>La Representación Social a través del estudio del Signo</i>	48
3. <i>La Plástica como Constructora de Realidades</i>	60
4. <i>El Surrealismo ¿Acaso sólo una tendencia?</i>	64
5. <i>Función Estética, Función Social: últimos apuntes acerca del Arte y la Sociedad</i>	70
Marco Metodológico	82
<i>Técnica de Análisis de Datos</i>	84
<i>Categorías de Análisis</i>	88

Análisis y Discusión de los Resultados	105
<i>Héctor Poleo y sus Obras</i>	106
<i>Consideraciones Parciales sobre Héctor Poleo y sus Obras</i>	136
<i>Oswaldo Vigas y sus Obras</i>	138
<i>Consideraciones Parciales sobre Oswaldo Vigas y sus Obras</i>	172
<i>Discusión Global de los Resultados</i>	174
Interpretación Teórica de los Resultados	187
Conclusiones y Recomendaciones	204
Bibliografía Utilizada	210
Anexo	216

Índice de Tablas y Figuras

Tabla N°1. <i>Matriz de Valores Estéticos</i>	99
Tabla N°2. <i>Matriz del Valor Extraestético Identidad Nacional</i>	101
Tabla N°3. <i>Matriz del Valor Extraestético Modernización</i>	102
Tabla N°4. <i>Matriz del Valor Extraestético Diversidad y Pluralidad</i>	103
Figura N°1. <i>Esquema de Relaciones de la Representación Social, para la Psicología Social</i>	37
Figura N°2. <i>Ciudad Heroica (1945). Héctor Poleo</i>	108
Figura N°3. <i>Angustia de la Espera (1948). Héctor Poleo</i>	118
Figura N°4. <i>El Héroe (1948). Héctor Poleo</i>	127
Figura N°5. <i>El Espectro del Músico (1945). Oswaldo Vigas</i>	140
Figura N°6. <i>Procesión en Guacara (1945). Oswaldo Vigas</i>	149
Figura N°7. <i>Bruja de la Culebra (1951). Oswaldo Vigas</i>	160

Resumen

El presente trabajo de investigación se ha abocado a constituir un análisis específico de la *representación de la realidad social* a través de la Plástica Venezolana Contemporánea, que abarca el período de 1940 a 1960. Para ello hemos seleccionado dos autores venezolanos de gran trayectoria, Héctor Poleo y Oswaldo Vigas, cuyas obras elegidas se ubican dentro de la tendencia surrealista.

En función de lo que significa un análisis de nuestra realidad a la luz de manifestaciones artísticas, este estudio se basa en la configuración de elementos contenidos en la Sociología del Arte, la cual nos aproxima a la comprobación de la existencia de determinados fenómenos sociales reflejados en las unidades artísticas seleccionadas.

Con los valores internos (estéticos) y externos (extraestéticos) que se conjugan en la creación de la obra de arte, el análisis se ha orientado primordialmente a la utilización del *símbolo* como unidad portadora de significado, en la comprobación de la presencia de estos valores, considerando en este sentido a las obras artísticas de una época como indudables *signos de cultura*.

Para la validación de esta realidad se ha recurrido a una observación directa simple de cada uno de los elementos presentes en las obras de arte, de acuerdo a la estructura metodológica establecida para este tipo de investigación cualitativa.

Introducción

Antecedentes y Fundamentación de Motivos

De acuerdo a los profundos cambios suscitados en nuestro país a lo largo del siglo XX, y aún hoy en este nuevo siglo, el venezolano ha buscado incesantemente una forma de responder a las interrogantes acerca de nuestra cotidianidad y los fenómenos que en ella se van gestando. Cada hombre encuentra de esta manera gran cantidad de estímulos que le aportan una forma de contemplar su realidad, y por tanto, relacionarse con ella y modificarla.

Esta historia patria nos ha dado infinidad de exponentes que actúan frente a esa realidad en función de distintas formas. El arte opera en calidad de representante de esa realidad, a través de la música, la literatura, la danza, la arquitectura, la plástica. Es por ello que vemos en esto una medida, no menos ardua, de obtener un "reflejo" palpable de los valores de una época.

Pero esta medida deberá detenerse en varios detalles de suma importancia. El primero se refiere al manejo del símbolo en el arte como medio de representación social; el papel del símbolo cobra vital importancia cuando queremos obtener de formas determinadas, o la conjunción de varias de ellas, significados que responden a la realidad en la que actúan. Lo siguiente es observar cómo esta representación, al intentar recrear esta realidad, produce formas y composiciones completa o parcialmente alejadas de ella (formas imaginarias).

Por otro lado, debemos esforzarnos en comprender la actitud de un receptor cercano y a la vez ajeno de aquel planteamiento que el autor elabora en su obra, cuya relación con la misma compromete y recompone ese planteamiento; así mismo determinar la orientación que una tendencia artística definida propone en la representación de esa realidad y por último, cómo la obra de arte asume la carga de valores sociales presentes en la sociedad venezolana de mitad del siglo XX, y es capaz de reforzarlos o dejarlos a un lado en este proceso.

De todo ello la Sociología del Arte se hace eco, buscando un método de análisis donde actúen cada uno de estos elementos señalados, y que ellos nos permitan realizar más que una simple contemplación de la obra de arte, una mirada más profunda a este lienzo de realidad.

Por ende este estudio contemplará un recorrido teórico a partir de los principales lineamientos de la Sociología del Arte en su búsqueda por establecer y constatar las representaciones artísticas como producto de la realidad social. Estas representaciones conciben en sí mismas un basamento social que establece una relación dinámica entre el objeto representado, el emisor y el receptor y, a partir de esto, será orientada esta fundamentación teórica al campo del arte y su manejo de la representación en función de cada uno de los elementos que la disponen como signo de cultura: la configuración de sus formas, el tipo de expresión, la tendencia.

La importancia de estas definiciones tan específicamente delineadas es la de promover una sujeción que confluya en la

estructura social de la que formamos parte, la cual, atiborrada de fenómenos sociales, conforma valores artísticos y valores sociales permanentemente unidos a la sociedad.

Partiendo de ello veremos, más que una respuesta, una comprobación de la ligazón evidente entre arte y sociedad, un encuentro entre formas bidimensionales que determinan nuestra vida social y lo seguirán haciendo naturalmente.

Planteamiento del Problema

Para llevar a cabo un análisis de representación de la realidad social es necesario advertir nuevamente el hecho de que la sociedad venezolana del período que va desde 1940 a 1960, contempla una cantidad de fenómenos sociales que determinan su unicidad. Una sociedad marcada por el cambio, por la acelerada modernización confirma su particularidad y por ello, la representación de esta realidad en la plástica venezolana contemporánea que hoy sugerimos estudiar, nos conduce a observar esa realidad detenidamente, a captar los indicios que una obra de arte intenta explicarnos.

Pero esta realidad aparentemente común para la sociedad entera es entendida y aplicada en forma diversa por los distintos grupos y personas que la conforman. Es así como, al escoger una tendencia plástica como el Surrealismo, nos acogemos a realizar una mirada a la realidad social desde una perspectiva realmente particularizada. Este aporte surrealista genera no sólo una forma de ver la realidad sino una conjugación de elementos que permiten elaborar un

sentido, un significado de esa realidad que incesantemente buscamos entender.

Sin embargo, esta particularización no segmenta a la realidad social en su conjunto, lo que produce es solamente una forma de representación de una misma realidad, que varía, repetimos, de una corriente de pensamiento a otra, de una agrupación política a otra, de una tendencia plástica a otra.

Lo interesante es entender y comprobar lo que hemos señalado en el siguiente problema de investigación:

¿Existen elementos de la Realidad Social Venezolana del período 1940 a 1960, en la obra de los pintores surrealistas Héctor Poleo y Oswaldo Vigas?

Esta tendencia, como cualquier otra que intente representar la realidad social venezolana de este período, comunica una idea, y es nuestro propósito extraer uno a uno los elementos que configuran este sentido, presentes en las obras de estos dos autores.

Por lo tanto es importante, como ya será trabajado en adelante, entender que la representación de la realidad social en la plástica, así como en la mayoría de las demostraciones artísticas, se elabora a partir de unidades no necesariamente acordes con la realidad. Aquí se incorpora la ficción como algo imaginario que intenta igualmente representar la realidad, y que no por ser algo mágico o fantástico pertenece, como representación, a una atmósfera de lo inexistente.

Así lo explican varios autores cuando acometen la idea de que el arte puede perfectamente incluir elementos imaginarios y estos pueden explicar de una forma inapelable los fenómenos sociales presentes en cualquier momento histórico. Y no sólo esto, sino que la propuesta de una coexistencia entre la realidad y la ficción es lo que genera una verdadera cualidad estética en la obra de arte.

Objetivos de Investigación

De acuerdo al problema de investigación esgrimido anteriormente, debemos plantearnos los siguientes objetivos generales y específicos con el propósito de consolidar la presencia de estos elementos de la Realidad Social Venezolana y puntualizar cada detalle de la representación.

Generales

- 1) Observar el contenido de las obras de los dos exponentes surrealistas y determinar las formas de representación de la realidad social venezolana presentes en éstas.
- 2) Observar si los símbolos utilizados en la representación de las obras de arte, sustituyen los valores sociales de la realidad venezolana.

Específicos

- 1) Comprobar la existencia de elementos o formas imaginarias en las obras de los exponentes surrealistas.
- 2) Determinar la existencia de puentes de ficcionalización (vinculación realidad-ficción), en las obras de Héctor Poleo y Oswaldo Vigas.

Marco Teórico

Introducción

El inicio de una investigación que contemple al arte como signo de una realidad de determinado momento, no puede despegarse de un estudio concienzudo sobre la razón de ser y los principales lineamientos de la *Sociología del Arte*. Esta ciencia, al igual que otras pertenecientes al ámbito de lo social, contempla en su desarrollo distintas formas de acercamiento a los objetos artísticos gestados en el seno de la sociedad. Es necesario contemplar, por ello, cómo cada una de las corrientes penetra en las unidades artísticas y comprueban eficazmente las relaciones que allí se gestan.

Estas relaciones, enmarcadas en la realidad social, nos conducen a estudiar las funciones de cada uno de los factores que conforman la *Representación Social*. En función de un proceso perceptivo y apreciativo de determinados objetos, los distintos actores sociales -emisor y receptor- elaboran y reelaboran cantidad de mensajes disponibles en su entorno social. Al trabajar en términos de objetos artísticos, la representación fluye y conjuga elementos que nos acercan de maneras diferentes a nuestra realidad. La *ficción* o el imaginario de una sociedad que reproduce su realidad, adquiere nuevos significados.

Pero estos significados, bien sean fieles o no a la realidad tal cual la observamos, deben ser estudiados mediante unidades de análisis que expliquen esta realidad representada. El *Signo* adquiere características de esa

realidad en la que nace, y por ello se nos muestra como "reflejo" de una cultura que incesantemente estudiamos.

Indudablemente el medio de la representación se hace determinante cuando observamos al signo en su actuación de reemplazamiento de los fenómenos sociales; la *Plástica* como una de las tantas manifestaciones artísticas, permite al signo desempeñarse en base de una cantidad de elementos expresivos, que lo dotan de gran fuerza: el color, la línea, la forma, se unen en un intento de ofrecer al receptor una forma palpable de contemplar nuestra realidad.

Son distintos los temas y las apreciaciones que de la realidad convocan cada uno de los exponentes plásticos, en este caso el *Surrealismo* ha resultado atractivo por la mirada propia y particular que aporta a una realidad unitaria en principio, pero asumida tan radicalmente que es capaz de transformarla hasta alcanzar niveles insospechados. Un estudio de esta tendencia artística nos aproximará aún más en el mundo de lo fantástico como herramienta de representación de esta realidad.

Pero cada uno de estos elementos que conforman la representación social aducen a una realidad que entra en contacto con el hombre, y a su vez este último encuentra una forma de relacionarse con ésta. Por medio de su *Función Social*, el hombre realiza una acción que lo mantiene asido a su realidad, una realidad que absorbe y recrea, logrando ese juego que hoy intentamos demostrar, basados en una estructura teórica que nos permita exponer la importancia de un estudio de nuestra realidad a partir del arte.

Premisa

El estudio de la Sociología del Arte

"La Sociología del Arte se ha transformado en uno de los instrumentos mediante los cuales se trata de conocer mejor las necesidades de la sociedad actual"
(Francastel, Pierre: Sociología del Arte, 1981)

La Sociología del Arte ¿Ciencia u Oficio?

Hablar de Sociología del Arte es para muchos, hoy en día, un recoveco del estudio de la Sociología, comparado o confundido con la Sociología del Conocimiento, como una parte de la Sociología de la Cultura, en el entendido de una cultura que contempla sólo las "artes", y aproximado con una Historia Social del Arte, que si bien se asemeja de alguna forma con el estudio del arte desde su perspectiva histórica, se coloca precisamente sólo en los procesos históricos que han gestado determinadas corrientes o tendencias artísticas en las distintas sociedades.

Por ello, no podemos dejar de preguntarnos cómo la Sociología del Arte se afirma como disciplina independiente y determinante para el estudio de las sociedades. Partiendo de esto, obtendremos una mirada clara sobre la razón de ser de este trabajo: el porqué estudiar la realidad social venezolana a través de la Plástica como manifestación artística, se hace interesante y verdaderamente comprobable a la luz de la Sociología.

Partiendo de una premisa fundamental que va a dar sentido a la Sociología del Arte, el hecho del estudio de las

relaciones sociales que determinan y son determinadas por las manifestaciones artísticas, nos colocamos en un punto crucial para esta rama de la Sociología: el estudio del comportamiento humano, mediante los procesos de interacción que dan como resultado el progreso de la sociedad. La Sociología del Arte busca adentrarse en la red de relaciones del hombre, y cómo el producto de estas relaciones es plasmado de diversas formas creando puntos de comunicación, y al fin y al cabo, modos de vida.

Si entendemos por Sociología, de acuerdo al Diccionario de Sociología, como una "ciencia de los fenómenos sociales" (González-Anleo, 1986; p.5), podremos darnos cuenta del sentido preponderante del estudio del arte como forma y "reflejo" de la vida del hombre, del espacio social determinado por múltiples factores que convergen en esta forma de transmisión por medio del cual la sociedad provee a los individuos de una serie de nociones y conocimientos a través de las formas artísticas: plástica, música, danza, literatura.

Es interesante observar en esta disciplina, cómo el medio social es buscado para explicar los procesos creativos del ser social, y cómo este proceso, determinado socialmente, erige formas que son "reflejos" inexorables de la realidad. En la Sociología del Arte el hombre es el centro de su estudio y como tal, es considerado como un ser socio-artístico.

La Práctica de la Sociología del Arte a la luz de las distintas corrientes de pensamiento.

Como todo estudio, la Sociología del Arte presenta diversas orientaciones donde cada exponente contempla una forma diferente de afrontar el "problema" del arte desde una perspectiva sociológica. Con un enfoque mayor o menor apegado a una realidad social "real", estos autores a los cuales citaremos brevemente a continuación, encaminan esta disciplina de una forma fascinante demostrando una y otra vez como el arte es gestado desde y para la sociedad. Así, de acuerdo con lo que García Canclini comenta en su libro (García Canclini, 1986; p.18), tenemos las siguientes orientaciones con sus exponentes:

- a) Sociología del Arte entendida como una parte de una Sociología del Espíritu" o "Sociología de las obras de civilización". Autores: George Gurtvich, Jean Duvignaud, Escuela de Warburg.
- b) Empirismo o Funcionalismo. Autores: Vytautas Kavolis, Robert Escarpit, Alphons Silbermann.
- c) Interaccionismo Simbólico. Autor: Howard S. Becker.
- d) Sociología Estructural. Autores: Lucien Goldmann, Pierre Francastel, Pierre Bourdieu.
- e) Sociología Marxista. Autores: Georg Lukács, Boris Arvatov, Antonio Gramsci, Galvano Della Volpe, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin.

Cada una de ellas está signada por un axioma completamente sostenible, el hecho de la relación del arte, el artista como ser social y la sociedad.

La orientación que propone a un arte como hecho de sí mismo y alejado de toda estructura, es la propuesta por Jean Duvignaud (1969). Sin desechar la relación entre la obra de arte y el sistema social, Duvignaud converge el arte y la sociedad en lo que ha llamado "Puntos de Imputación", son las "...obras de civilización dentro de los marcos sociales" (Duvignaud, 1969; p.28), la espiritualidad creadora y la vida social. Nacido o no el arte de la sociedad, el autor mantiene una relación entre ambas sin dejar claro la fuente de inspiración que para otros autores, está mucho más definida: la realidad social. El paisaje mental o anecdótico, elementos de la vida cotidiana del artista, no parecen tornarse con tanta relevancia para Duvignaud quien reiterativamente se aleja de una estructura dada e indiscutible. Al contrario, propone la idea de los momentos históricos y los tipos distintos de sociedades como totalmente determinantes para la creación. El tránsito hacia otra situación social, económica, política, en fin, cualquier ruptura que introduzca a la sociedad hacia nuevos y diversos elementos de su vida cotidiana, es una constante para determinar el estudio de las relaciones entre arte y sociedad.

El concebir la Sociología del Arte como "Sociología de la Expresión Artística" demuestra sin más el hecho de algo no nacido per se en el seno de la vida social, sino en la evolución de la misma con todo lo que esto significa:

"Fácil es concebir en qué medida la creación artística se halla arraigada en la trama existencial de la vida colectiva, responde a las esperas, las solicitudes que los hombres manifiestan durante las fases de los cambios por cuanto son algo así como el

espejismo o el esquema de una libertad que anda buscándose a través (y a pesar) de los viejos determinismos, sugiriendo relaciones nuevas entre los hombres, aún cuando no más ricas que las ya asentadas y codificadas por el hábito y el estancamiento, a lo menos diferentes..." (Duvignaud, 1969; p.86)

Esta propuesta es un concepto operacional para la práctica de la Sociología del Arte que el autor ha definido como un "encuentro de los sistemas de clasificaciones cósmicas y de los sistemas de clasificaciones sociales" (Duvignaud, 1969; p.47), colocando al arte como la aparición de un nuevo sistema gracias al encuentro de estos elementos cósmicos con los elementos sociales. De esta forma, con el concepto de "Drama", "Signo Polémico" y el de "Anomia y Atipismo", el autor explica cómo las formas de vida contradictorias, cargadas de sentimientos encontrados, obstáculos y los cambios bruscos en la continuidad del ser humano, colocan el terreno fértil para la generación del arte y por consiguiente, el estudio de éste debe basarse precisamente en estas formas de creación, en el análisis de los elementos que hacen posible el nacimiento del signo artístico y, por consiguiente, los responsables de un nuevo nacimiento de las relaciones sociales determinadas por las nuevas situaciones.

Pero la cuestión del cambio no se presenta únicamente en la orientación que toma Duvignaud para explicar por qué del estudio de la Sociología del Arte, Pierre Francastel (1981) apegado al estudio desde el punto de vista de la estructura social, coincide casi completamente en el punto de la situación problemática que posibilita el surgimiento de un arte que es "...el producto de una actividad problemática,

cuyas posibilidades técnicas, así como las capacidades de integración de sus valores abstractos, varían de acuerdo con cada uno de los ámbitos considerados" (Francastel, 1981; p.13). Pero esta teoría de la ruptura se encuentra adosada a la cercanía, sólo percibida por pocos autores, de un hecho inmanente, la relación de la obra con el autor de la misma; cosa lógica a nuestro parecer, pero no así para algunos estudiosos del arte desde el punto de vista sociológico quienes desviaron su atención del individuo que hace posible todo aquello, cuya perpetuación (la de la obra) está en manos de un artista que "...traduce, mediante su lenguaje particular, una visión del mundo común de la totalidad de la sociedad en que vive" (Francastel, 1981; p.8)

Cada uno de estos detalles en las formas de ver el estudio de la Sociología del Arte no tiene fin, y he allí la difícil tarea que a lo largo del siglo XX se ha encontrado para definir el propósito de un área controversial y marginada en algunas sociedades. Quizá su significado no ha sido percibido, congregando al arte en un escollo "cultural" ajeno al resto de las relaciones gestadas en la vida social.

Sin embargo, muchas veces se detalla cómo, con el juego de los elementos presentes en la vida social, se construye un objeto artístico evidenciando las relaciones internas presentes en todo lo que provocó al autor en la realización de su obra. Pero cosa más importante es el hecho de cómo la obra de arte es devuelta en un acto recíproco al receptor quién no escatima en proveerla de significado y adaptarla una y otra vez a las diarias sensaciones, actividades y nociones de su vida cotidiana:

"...La obra de arte no sólo aparece en el campo de la experiencia humana como un dato fundamental unido a la existencia de un tipo de objetos de la creación, sino que además (como la mayoría de los objetos naturales) postula que todo hombre posee la facultad de captarla e integrarla en su experiencia personal, sin recurrir a ninguna técnica particular de comprensión" (Francastel, 1981; p.9)

Pero toda ciencia tiene la necesidad de ser comprobada, para ello debemos tomar en cuenta cada uno de los principios que ubican a la Sociología del Arte como una Sociología General, empíricamente comprobable. Estos pueden ser, de acuerdo a lo que Alphons Silbermann enfatiza:

- a) "Observación de los hechos
- b) Generalización fundadas sobre los resultados del análisis de los hechos.
- c) Teoría explicativa general, en oposición con lo experimentado." (Silbermann, 1971; p.13)

Esto indudablemente no puede ser logrado si al realizar el estudio sociológico del arte no se establecen los elementos reales que forman parte de esa relación entre arte y sociedad. Aunque este es un punto que abordaremos más tarde en este trabajo, es importante puntualizar cómo, para la Sociología Empírica, y en especial para Silbermann, el receptor de la obra artística cobra vital importancia dentro del estudio... la forma como manejan el conocimiento artístico, contrario o no a la intención del artista confluye en lo que Silbermann a definido como "Vivencia Artística". Solo a través de esta forma se presenta el hecho social ineludible,

a través de la relación entre individuo y objeto artístico, la cual crea campos de acción completamente delimitados y comprobables. Solo la vivencia artística puede ser social.

“De la relación entre productor y consumidor, del contacto así establecido de esos procesos sociales, de esas acciones sociales, resulta precisamente la concreción, es decir, la formación de objetos determinados que polarizan a los grupos artísticos y que son los únicos que pueden constituir, como hechos sociológicos, el centro y el punto de partida de consideraciones y de investigaciones fundadas en los principios de la Sociología” (Silbermann, 1971; p.31)

Sin lugar a dudas, e independientemente de la orientación de estudio del arte, este es el punto de mayor coincidencia entre los estudiosos de la Sociología del Arte: no hay arte sin sociedad, ni sociedad sin arte.

Pero el hecho de la recepción de la obra de arte se mantiene aún en la orientación marxista que exponentes como Walter Benjamín y Theodor Adorno presentan en el estudio de la Sociología del Arte. La importancia radica en la forma en la cual el receptor con su bagaje, sus nociones, sus creencias, se introduce en una obra al observarla, y recrea la escena plasmada una y otra vez aún en la distancia. Indiscutiblemente en nuestros días la lejanía no es tal, si observamos cómo un cuadro de Oswaldo Vigas y más aún de Arturo Michelena aparece ante nuestros ojos en algún objeto de papelería o reproducido simplemente en un libro comprado en la biblioteca de alguno de nuestros museos o, en la mayoría de los casos, en alguna página vista por Internet.

De ello Benjamin se hace eco en forma contundente cuando observa como la obra ya no tiene fronteras, encontrándose el arte "...en la época de su reproductibilidad técnica" (Benjamin, 1972; p.15) como bien lo dice el título del primer capítulo de su libro. Donde todo puede estar sujeto a reproducción, el hombre ha realizado la proeza de hacer llegar el arte a cada uno de los rincones del mundo. La cuestión de si ello sea arte por lo que significa la contemplación del objeto artístico no es la cuestión en este trabajo, lo cierto es que tenemos la oportunidad...

"En el proceso de la reproducción plástica, la mano se descarga por primera vez de las incumbencias artísticas más importantes que en adelante van a concernir al ojo que mira por el objetivo. El ojo es más rápido captando que la mano dibujando; por eso se ha apresurado tantísimo el proceso de la reproducción plástica que ya puede ir al paso con la palabra hablada." (Benjamin, 1972; p.19)

Este importante avance en la concepción del estudio del arte a través de la Sociología da otro matiz a la relación existente entre arte y sociedad, pues pudiese explicar otra forma de encarar el objeto artístico: son otras las dimensiones, el ambiente, el contexto.

En este punto, donde hemos intentado dar una panorámica del por qué de la Sociología del Arte, es imprescindible observar las diferencias en la relevancia que se le adjudica a los distintos factores que componen el ámbito de la obra de arte. Esto, que ha sido tocado muy por encima al puntualizar el aporte de cada uno de los autores, se hace evidente con

mucha fuerza en el recién citado Silbermann quién contrapone su teoría de la práctica de la Sociología del Arte con Duvignaud.

La principal contraposición consiste en el "momento" crucial de la gestación y desarrollo de la obra de arte en la vida social. Esto es de suma importancia si deseamos entender cuál es el énfasis de esta disciplina y cuál es su objetivo. Mientras para Duvignaud el hecho social, es decir, lo realmente importante de ser estudiado por la Sociología del Arte, se encuentra en la creación del signo artístico, aquel que hace posible el nacimiento de las relaciones sociales sobre la base de nuevas situaciones (modificadas por las formas de creación Drama, Anomia y Atipismo, anteriormente mencionadas), para Silbermann se encuentra en la relación entre el objeto artístico y el individuo receptor del mismo, siendo la Sociología del Arte una *Sociología de los campos de acción de la Cultura* y para el primero una *Sociología de la Expresión Artística*.

Esta diferencia es fundamental pues se trata de nada menos que de la concepción de una ciencia que compromete un ámbito social sujeto a diversos cambios internos y externos, a un artista con cierto bagaje y conocimientos forjados de este contexto y plasmados posteriormente con o sin intención, una obra de arte que es producto y productora de significados, y un receptor que es influido e influye en el objeto artístico. Cada uno de estos elementos conforma el hilo conductor de toda la Sociología del Arte, pero son ellos mismos los que crean controversia.

Con una clara orientación hacia la interacción entre obra, artista y entorno social como un proceso retroalimentativo, Silbermann propone los objetivos de la "Sociología Moderna del Arte" (Silbermann, 1971; p.33-36):

- a) Estudiar los "procesos artísticos totales... desde el punto de vista de su significación como formas artísticas", esto es la interacción que mencionamos anteriormente.
- b) Estudiar como elemento de este proceso "al artista mismo", con todos y cada uno de los elementos que conforman su mundo social: origen económico, social, agregados a los cuales pertenece, grupos de referencia, intereses, entre otros, que lo determinan.
- c) A partir de esto, la disciplina debe dedicarse al "conocimiento sociológico de la obra de arte", analizada desde el punto de vista del impacto socio-artístico, no la obra de arte como tal. Lo interesante es el efecto social que ella produce y sólo así adquiere el título de social.
- d) Y por último, "el público artístico", que recibe, consume y reacciona ante la obra, todo lo que genera algún efecto en la vida social y a que a su vez condiciona la obra de arte.

Lo importante es no separar al hombre y su obra de la realidad social, pero este proceso total no parece ser tan imprescindible, o por lo menos tan compacto de acuerdo a lo que explica Duvignaud, y mucho menos para considerarlo como una orientación de la práctica de la Sociología del Arte.

Al leer la frase "El arte sólo raras veces suele ser la representación de un orden. Es más bien su permanente y poderosa imputación" (Duvignaud, 1969; p.34) el autor propone algo que induce la creación del objeto, poniendo el énfasis del arte en el proceso de generación más que en el hecho del arte como tal. Esta afirmación desecha de plano el papel del receptor como pertinente para la creación; al igual que la Escuela de Warburg, la vida social y su juego de interacción se hace realmente imprescindible en el momento de la "...génesis de las formas" (Duvignaud, 1969; p.34)

Por lo tanto, el precisar los conceptos anteriormente señalados de Drama, Signo Polémico y el de Anomia y Atipismo, el autor garantiza la orientación que la práctica de la Sociología del Arte debe seguir para el estudio del objeto artístico. Esta controversia marca el punto crítico de problema de la práctica de la Sociología del Arte pero no debe olvidarse que también es el compendio de los elementos ha ser estudiados en la obra de arte, y por tanto, forman parte de un todo en la elaboración del presente trabajo.

Particularidades

La importancia de la obra de arte es el "problema" que introduce, punto de concordancia entre Francastel (1981): la obra de arte es el "producto de una actividad problemática" y Duvignaud (1969): "... la obra de arte más importante de una época desempeña el papel de filtro de la experiencia común, pues encarna a través de la *coherencia* de un sistema y de un estilo, los problemas *posibles* que sus coetáneos pueden hallar y a veces resolver en la vida práctica". Aquí el

problema representa sin más esa indiscutible interacción que irrumpe entre la obra y la vida social..., es precisamente el problema lo que induce al receptor la intención de resolver, de quedarse horas, quizás días, admirando y descifrando la gran proeza de un pintor que plasma de manera insólita esa realidad que golpea... de esta forma, el hombre conoce al mundo. Además, la obra rememora lo pasado que será visto en un futuro, analizado con los elementos que ese futuro genera en su vida social.

Pero, ¿esto anula la posibilidad de las obras plasmadas por ideas imaginativas, futuristas, paisajes alocados e increíbles?, de alguna manera cada una de estas formas plasma la realidad circundante e inexorablemente, el bagaje, las ideas concebidas en un instante sirven de partida para la primera pincelada, tal como dice Silbermann, "...cuando se estudia en términos sociológicos a los artistas y sus obras, es importante distinguir bien, en primer lugar entre el patrimonio instintivo -la naturaleza propia del creador artístico- y el desarrollo sociocultural de su personalidad, es decir, las adquisiciones debidas a la educación, debiéndose decidir en ese caso cuál de los dos elementos es determinante" además de esto, "...las evoluciones y revoluciones artísticas no son más que síntesis de los esfuerzos aislados e independientes de numerosos antecesores, y que el arte no nace de la nada, por el sólo efecto del genio creador" (Silbermann, 1971; p. 23, 27)

Este punto de las ideas y pensamientos, bagaje, concebidas para la creación de una obra artística es de suma importancia cuando se introduce la forma como es recreado el objeto. Si bien es comprensible que sólo una estructura compuesta de

nociones, pensamientos, conocimiento y acontecimientos es lo que permite la recreación del objeto, debemos detenernos en la forma como lo hizo Walter Benjamín (1990) al encontrar que el objeto no necesariamente es transmitido bajo su forma originalmente concebida, es decir, la cosa puede reencarnar y adquirir significados completamente distintos, a veces inimaginables. La definición de *Alegoría*, en contraposición al *Símbolo* dado como expresión de la naturaleza, como manifestación de una idea, parece pertinente para este análisis que pudiese poner en duda las formas y contenidos de las obras de arte, en duda en cuanto a su significación que irrumpe en lo "normalmente" establecido en la sociedad.

Benjamin plasma magistralmente esta idea cuando discute como el autor de una obra artística, vulgarmente toma el concepto y lo acomoda, aportándole un significado no coincidente. He aquí la diferencia entre ésta y el símbolo, significado que analizaremos más adelante, el cual irrumpe en la "...imagen sin necesidad de mediación" (Benjamin, 1990; p.157) es decir, mostrada a sí misma como en sí misma es. Así lo sugiere la siguiente cita que Benjamin saca de Friederich Creuzer en su libro *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* cuando se define al símbolo artístico como plástico:

"En el símbolo plástico el ser no tiende a la efusividad, sino que obedeciendo a la naturaleza, se adapta a su forma, la penetra y la anima... De esta purificación de lo figurativo, por un lado, y de la renuncia voluntaria, por otro, surge el fruto más bello de todo orden simbólico. Se trata del símbolo de los dioses, que aúna prodigiosamente la belleza de

la forma con la suprema plenitud del ser y que, como alcanzó su máxima perfección en la escultura griega, puede denominarse símbolo plástico" (Benjamin, 1990; p.157)

Lo importante aquí radica en la intencionalidad de la creación en la alegoría y este punto es de suma importancia al estudiar las formas del Surrealismo, que de acuerdo a su principio, plasma formas en la mayoría de los casos, alejadas de la realidad, fruto de ensoñaciones y perspectivas un tanto distorsionadas. Indudablemente, la acción del autor es determinante para constatar la presencia de la alegoresis, tarea poco conveniente para este estudio.

Pero la alegoría no sólo subvierte el sentido del objeto sino que lo reelabora fuera de la realidad, atribuyendo cualidades y formas que mucho más tienen que ver con elementos ficcionados. Esto podría acercarnos un poco a lo que hemos hablado del Surrealismo, pero la forma como la alegoría fue "mutando" a lo largo de la Antigüedad y la Edad Media hasta llegar a los albores de la Modernidad nos puede aportar datos interesantes para comprobar un posible contenido alegorizante en las obras surrealistas que aquí analizaremos.

El surgimiento del concepto de lo alegórico surge, de acuerdo a Benjamin, en el momento en el que el símbolo, confinado a la perfección, a lo ético, a lo Divino, dejó de representar objetos o escenas completamente antagónicas, opuestas a este concepto ya deformado. Es cuando en el Clasicismo el concepto de alegoría "...estaba destinado a

proporcionar el fondo oscuro contra el que el mundo del símbolo debía destacarse en lo claro" (Benjamin, 1990; p.153)

Se acusa al Cristianismo del nacimiento de la alegoría, la "Historia de la Salvación" deformó lo simbólico en alegórico, lo místico ya comenzaba a tener otro rostro y necesitaba perpetuarse. En lo ya viejo y caduco, la alegoría eternizaba y daba vida después de la muerte y la decadencia, he aquí el logro de ésta.

"El origen de la visión alegórica se encuentra en la confrontación entre una *physis* abrumada de culpa, instituida por el Cristianismo, y una *natura deorum* más pura, encarnada en el panteón. Al cobrar nueva vida el componente pagano con el Renacimiento y el componente cristiano con la Contrarreforma, la alegoría, en cuanto forma de confrontación, también se vio obligada a renovarse" (Benjamin, 1990; p.224)

En la Edad Media y el Barroco la alegoría era el único modo de redención existente, además de ser la forma más apropiada, o quizá también la única forma, de obtener reminiscencias de elementos olvidados y muertos de la Antigüedad. Y precisamente fue esto mismo lo que marcó el final del concepto de lo alegórico. A la muerte del Barroco le sigue el de la alegoría que ahora, dejando a un lado la arbitrariedad en la dotación de significado de las cosas, pasa simplemente a ser dadora de significado distinto a lo que no es...

"...hoy en día es menos evidente que el hecho de que, al primar en ella las cosas sobre las personas y el

fragmento sobre la totalidad, la alegoría se enfrenta polarmente al símbolo y, por ello mismo, en igualdad de fuerzas. La personificación alegórica siempre ha movido a confusión al no estar claro que su cometido no consistía en personificar el mundo de las cosas, sino en dar a las cosas una forma más imponente, caracterizándolas como personas" (Benjamin, 1990; p.181)

Esta teoría, vista de esta forma, nos acerca a algo completamente cuestionable, el hecho de cuál es realmente la función del arte en la realidad social, ¿es plasmar lo existente tal cual se ve, o es el reacomodo de una realidad transmitiendo o que se desea transmitir? Y si esto es así, ¿Cuál es el papel de la Sociología del Arte?

Lo cierto es, y esto es algo que no debemos dudar, el arte redistribuye el sistema constituido, según palabras de Duvignaud (1969), reelabora la vida social acoplándola a nuevas y variadas formas de expresión que definen nuevamente las relaciones hacia el objeto representado (la obra de arte), y entre los hombres.

Esta breve explicación de la práctica de la Sociología del Arte y sus particularidades en cuanto a las distintas formas de ver la disciplina es un acercamiento más bien breve de lo que esta disciplina aporta al presente estudio; es sólo una forma de introducirnos a un tema que intenta descubrir de qué forma, por medio de la representación social, el hombre es capaz, a través de los ojos de su mundo social, crear formas diversas, extrañas y fieles a la realidad de su tiempo, o de

otro tiempo, iguales o diferentes, a partir de cambios o de continuidades...

1. Entender las Representaciones Sociales

"La caracterización social de los contenidos o de los procesos de representación han de referirse a las condiciones y a los contextos en los que surgen las representaciones, a las comunicaciones mediante las que circulan y a las funciones a las que sirven dentro de la interacción con el mundo y los demás." (Jodelet, Denise: *La representación Social: fenómenos concepto, teoría, 1984*)

Representaciones Sociales: un concepto social

La teoría de las Representaciones Sociales es en sí misma un concepto complejo, pues explica cada uno de los elementos que giran alrededor del objeto social, de esa elaboración sobre la base de una cantidad de nociones y conocimientos obtenidos de la realidad social. Estas elaboraciones que forman parte de un proceso social son indiscutiblemente realizadas por actores sociales, los cuales, utilizando ciertas herramientas de expresión: la comunicación, dan forma a objetos "sociales" por los medios que tengan a su alcance.

Estos actores sociales "que comprenden el mundo social que los comprende" (Bourdieu; 1998) no pueden caracterizarse materialmente como se hace a cualquier objeto de la naturaleza física, pues precisamente por su condición de social elaboran esquemas de percepción y apreciación dotando de significado el resto de las cosas. Esta carga simbólica de los objetos identificados y "representados" no significa de ninguna manera una realidad objetiva, ni tampoco incorpora una mera elucubración del individuo, un juego de la mente, por el contrario, al encontrarnos con esa realidad

constituida lo hacemos por medio de las representaciones de ese mundo social.

Así la representación, en tanto que social, no es una copia de lo real o ideal de la realidad, tampoco subjetiva, por el contrario se establece por la relación entre el hombre con las cosas y con los demás hombres. En esta relación, cualquier cantidad de cosas u objetos que formen parte de la vida, pensamiento y conocimiento del individuo pasan a conformar lo representado, por medio de "imágenes que condensan un conjunto de significados, sistemas de referencia para interpretar lo que nos sucede, categorías para clasificar las circunstancias, fenómenos e individuos con quienes debemos tratar, teorías para establecer hechos sobre ellos, etc." (Jodelet, 1984; p.1)

Tal es la fuerza de la representación social, que estas representaciones pueden adquirir una entidad propia, sobre todo al hablar de las formas actuales de comunicación que de cualquier forma ejercen gran influencia en la vida cotidiana del individuo. Lo representado permite orientarse en el mundo social y crear alguna nueva representación a partir de la primera. De esta forma se crea un conjunto de representaciones que dan vida a esa realidad socialmente determinada.

Lo interesante de esta relación entre el hombre y lo representado y los demás hombres es, por un lado, que esta interacción modifica y crea las representaciones, regulando éstas a su vez las relaciones sociales, y por otro lado, el hecho de que lo obtenido como bagaje plasme formas no siempre fieles a una realidad inequívoca y "real". De esta manera, la

realidad representada se convierte en artificio, acercándonos a formas u objetos inesperados pero que de igual manera, ofrece más que una opción de mirar la realidad.

Ya que al hablar de representaciones sociales hacemos referencia al conjunto de valores, creencias, nociones y actitudes que conducen a los individuos a comunicarse y actuar, no podemos dejar de lado lo que significa cada uno de estos conceptos. Con esto no sólo diferenciaríamos elementos aparentemente similares, sino que además dejaríamos de lado cualquier confusión de lo que significa representación social con relación a otros conceptos cognitivos como la opinión, el estereotipo, la creencia, entre otros.

Cuando hablamos de *valores* nos referimos a los criterios de lo que debe ser o prevalecer en determinados grupos sociales, es el fundamento de la norma que plasma una idea de lo rechazable o aceptable de acuerdo a la cultura del grupo. Este concepto se asemeja a las *creencias* por su carácter axiomático, convirtiéndose así en la idea incuestionable de cómo es el mundo. Las *nociones* son las imágenes genéricas que puedan existir sobre una cuestión concreta.

Las creencias y las nociones entran a formar parte de los procesos de categorización, fundamentales para comprender la estructura de significados que los individuos aprehenden y con los cuales se conformará la *actitud*, la cual a su vez contempla dos componentes articulados por la Psicología Social y puestos de relieve al referirnos a la forma en la cual se establece la representación social. Estos componentes son: el de tipo cognitivo, referida a la información asociada al objeto, el de tipo emocional, la empatía hacia el objeto,

y el otro de tipo conativo, referido a la tendencia a actuar con respecto al objeto. Este concepto de actitud, trabajado con recelo en la sociología por considerarse una definición teórica elaborada a escala individual, ha tenido repercusión en cuanto a su vinculación con la teoría de las representaciones sociales pues explica, asociada directamente al comportamiento, la conexión del individuo con el objeto representado. Aunque la actitud no es directamente observable a nivel empírico, ni va a ser un elemento contemplado en el presente estudio, se incorpora sin duda, como uno de los componentes básicos de la representación social.

En el entendido del establecimiento de la representación social en base o a la luz de un conocimiento previamente adquirido como bagaje y utilizado para moldear los distintos objetos sociales de los que hemos hablado hasta el momento, se contemplan entonces los tres componentes básicos, incluida la actitud, para entender esta teoría. (Magrí; 1989)

- Información: referida a la provisión de conocimientos, ideas, pensamientos, tanto desde el punto de vista cualitativo como cuantitativo. Es la base de la conformación del conocimiento y por tanto, se convierte en un punto básico.
- Campo de la Representación: se refiere a cómo se organiza y estructura un espacio simbólico plenamente articulado (imágenes culturales), a partir de la información apprehendida.
- Actitud: anteriormente señalada, se refiere a la orientación de la persona hacia el objeto representado.

Fijemos la mirada en el siguiente esquema:

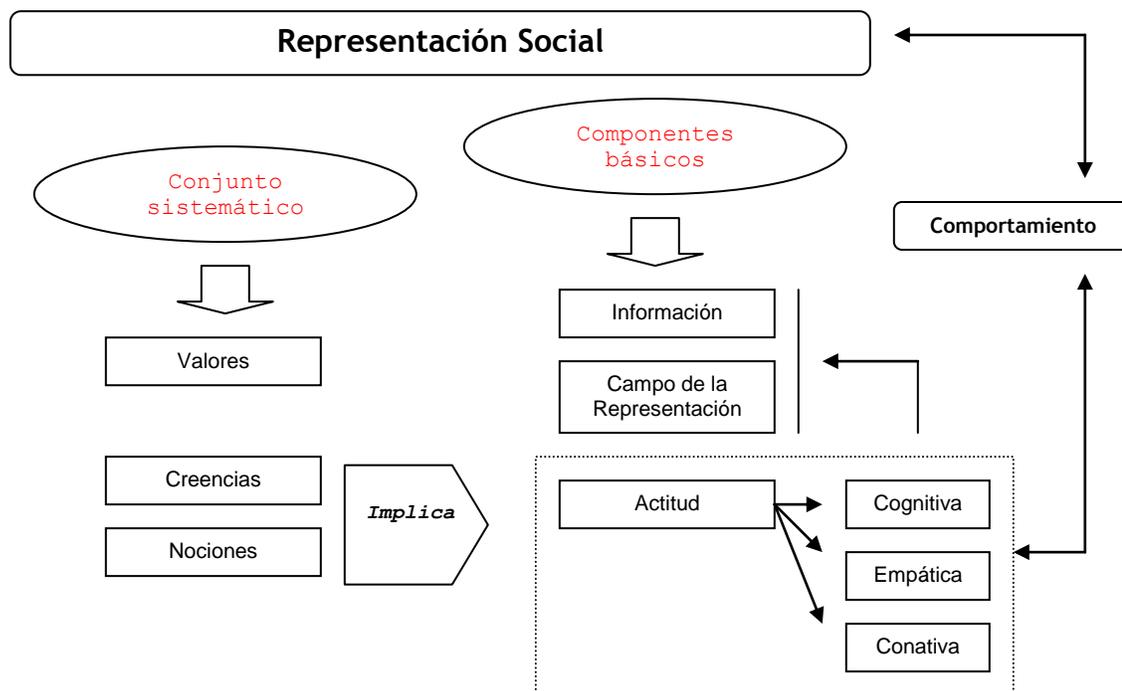


Figura N°1. Esquema de relaciones de la Representación Social, para la Psicología Social.

Al querer definir qué significa la Representación Social para la Sociología, no podemos despegarnos de lo que la Psicología Social propone como determinante y es el hecho de que no hay representación social sin una estructura formada por cualquier cantidad de nociones y creencias que el hombre adopta una y otra vez a través de su camino por el mundo social, conjunto que aprehende, prepara y modifica en su relación con los demás hombres y grupos sociales, y con la sociedad misma. Para ello, el hombre forjará una actitud para con el objeto representado la cual determinará su comportamiento. Aunque, como ya hemos hablado, este sea un concepto más bien individual que social, el hecho de la

interacción con el objeto representado implica y es implicado en la representación del objeto social.

Por esta razón, el concepto de actitud nos permite ratificar de nuevo el hecho ineludible de que no hay representación sin la interacción sucedida entre el objeto social y el hombre, entre el artista y su obra, entre la obra y el receptor.

"...Para entender el sentido social de una obra de arte es preciso entender las relaciones entre los componentes del campo artístico, la inserción de este campo en el conjunto de la producción simbólica en la totalidad social... Los cambios en las obras son más inteligibles cuando se interpretan como parte de la transformación de las relaciones sociales entre los miembros del campo artístico" (García Canclini; p.37-38)

La Representación Social a partir del Arte

Desde la perspectiva del arte y las manifestaciones artísticas, sin contar con autores como Aristóteles, Hegel, Walter Benjamín, entre otros, apegados directamente a consideraciones estéticas por sí mismas y Erich Auerbach, quien realiza un estudio de la representación de la realidad (Mimesis) en la literatura occidental, la representación, como acto performativo, a la cual apuntaremos para el desarrollo de nuestra tesis, ha sido trabajada sistemáticamente por Wolfgang Iser, profesor de la Universidad de California, Estados Unidos, como carácter a

través del cual la acción de representar pone en escena algo inexistente, como un objeto en sí mismo. Esta duplicación comienza a gestarse, dado un puente de ficcionalización, esto es, un "conector" de la realidad y de la ficción, en una nueva dimensión dentro de la obra de arte.

La representación, de esta forma, fluye y encarna formas y personajes alejados de la realidad. No sólo se aleja de la historia de su tiempo, considerándose muchas veces atemporal, sino de esa realidad chocante, la realidad de los "sensatos"¹ que se resiste, que se hace auténtica y legitimada como tal, y que se rehúsa de plano a concebir nuevas formas de lenguaje; pero, inexorablemente, la "representa".

Cada obra hace incursiones fuera de ella (campo de referencia), donde al encontrarse con esta doble estructura de ficcionalización, se está sujeto a deformaciones en los campos y cada receptor asume de una forma diferente los distintos rasgos creados por la obra. Así, "cada uno de estos rasgos es reinsertado en el texto asumiendo una nueva forma, una forma que incluye, y de hecho depende, de la función de ese campo de referencia en nuestro mundo interpretado." (Iser, 1993; trad.)

Esta deformación de los campos de referencia da lugar a una cualidad estética, y esto no sólo es producido por la actitud del receptor al percibir la obra de arte sino que esta oscilación dinámica entre los dos elementos asegura que

¹ Auerbach utiliza esta denominación al hablar de una realidad "no mencionada" de la Francia del año 1937, por Gustavo Flaubert en su obra *Madame Bovary*; una realidad que se escapa.

sus viejos significados ahora se han vuelto fuente potencial para un nuevo significado.

Ya se había mencionado la importancia de la actitud del receptor para dotar de significado la obra, y este es un punto importante pues juega un papel determinante en el descubrimiento de la obra de arte, referido por Iser, el cual se establece de dos formas diferentes: la que se refiere a la actitud que tiene el receptor con respecto a la obra y lo que la obra realmente representa.

"...los consumidores de arte han formado parte en todos los tiempos -y hoy más que nunca- de la vida artística... esta perspectiva no sólo es apta para iluminar nuevos aspectos de los grupos productores, sino sobretodo para conferir a los grupos consumidores la importancia que merecen a causa de su papel de receptores de la creación artística y de la influencia que ejercen sobre ésta" (Silbermann, 1971; p.29)

La "vivencia artística" es un término pertinentemente utilizado por Silbermann para explicar la importancia del receptor de la obra; esto sin duda es uno de los elementos de la representación social pues completa el cuadro de relaciones entre los distintos agentes que conforman la creación de la obra artística. Y sólo así, según este autor, pueden crearse campos de acción eminentemente sociales.

En ese contacto con la obra de arte comienzan a gestarse nuevas formas de participación e incluso producir polarizaciones entre distintos grupos sociales (no sólo

grupos artísticos) lo que constituye una verdadera repercusión de la obra de arte en la vida social. Este receptor actúa sobre ella por medio de la obra y varía, de acuerdo a su actitud frente a la misma, la concepción que de ella y el mundo social tiene.

Pero este necesario impacto recíproco de la obra y el receptor y los cambios aparentes en la vida social pareciera ir más allá cuando Silbermann propone que no "debe" ser la obra en sí misma la que produzca efecto alguno sino que es necesario que el artista introduzca, a sabiendas o no de lo que quisiese transmitir, en el consumidor el conocimiento artístico, para que exista realmente una interacción autor-obra-receptor y se produzca esta vivencia artística. Esta teoría presenta una validez en cuanto al contacto del receptor con la obra de arte y a la actitud del mismo desencadenada por este acercamiento que va a determinar, sin lugar a dudas, el manejo del conocimiento acogido para la formación de esa nueva percepción de su mundo social.

Por otro lado, la actitud que tiene el receptor frente a la obra puede ser causa de factores que hacen posible su creación y posterior interacción con el receptor.

La obra es un esfuerzo que tiende a superar un obstáculo, "...obstáculo de la receptividad desfalleciente en recibir un mensaje inesperado o mal entendido, obstáculo del alejamiento y de la dispersión o de la separación irreductible en castas, en clases, en grupos, obstáculo del cambio de sentido de los signos" (Duvignaud, 1969; p.42) Al referirse al signo, Jean Duvignaud utiliza la denominación de "signo polémico" para explicar cómo ante un obstáculo su resolución puede asumirse

mediante una tentativa real o *imaginaria*, y ésta puede sucederse aún cuando la intención de salvar el obstáculo sea la de llegar a un resultado coherente y fiel a la realidad. Este choque realidad-ficción (que no se asume como choque en la teoría de Iser) puede ciertamente descontrolar al artista y generar nuevas formas de creación.

En el afán de la búsqueda de la solución, donde hay que rebasar más allá del obstáculo para llegar a ella (distancias espacio-temporales), se recurre a lo imaginario, a otro símbolo fuera para explicarlo, cobrando la obra de arte una nueva dimensión.

De acuerdo a lo que Iser (1993) explica, si la obra se revela con un discurso y el mundo representado solo se hace tomar como un mundo real, entonces el receptor tiene que suspender su actitud natural a la cosa representada (es decir, el mundo real). Sin embargo, esto no significa que su actitud natural trascienda, sino que todavía está presente en el fondo ese mundo ficcionalizado con el que pueden hacerse comparaciones y podrían formarse nuevas actitudes.

Lo más importante aquí radica en el hecho de la formación de "otra imagen" del individuo, del mundo que permite una nueva forma de interacción social y crea de nuevo un espacio donde posiblemente varían las representaciones colectivas además de las distintas creaciones artísticas que vuelven a definir la concepción del mundo social al que pertenecemos.

Relación realidad - ficción

Este mundo ficcionalizado podría en algún momento ponerse "entre paréntesis", es decir, apartado o fuera de nuestra realidad, realidad que él representa. Habrá una oscilación incesante por consiguiente entre el mundo puesto entre paréntesis y del que ha estado separado. Y es a partir de este momento cuando, de acuerdo a la actitud natural del receptor, se provoca una interacción entre este mundo aparentemente fuera de lo empírico y el mundo real, trayendo al frente este mundo irreal por la nueva actitud del receptor. Así, el resultante de la obra de arte adquiere significado cuando se pone al descubierto por el receptor. Si el proceso de ficcionalización del que se ha hablado trasciende ambas estructuras (nuestra realidad cotidiana y esta realidad ficcionalizada), se produce una cualidad específicamente estética.

La ficcionalización ha sido estudiada por no muchas personas al introducir a la ficción como algo proveniente del campo de lo fantástico, lo mágico, elementos total y completamente desligados de la realidad. Sin embargo, de acuerdo a lo que hemos repasado hasta ahora, las causas o factores que pueden producir la ficción parecieran no estar muy despegados de nuestra realidad.

Cuando hablamos de representación y proponemos la idea de un "...ente que sólo funciona cuando desaparece" (Pozuelo, 1993; p.6), es decir aquello que por su ausencia se hace objeto y transmite su significado, podemos hablar de una ausencia de algo que existe o ha existido pero también de algo que nunca existió. Lo importante entonces pareciera el

hecho de que una imagen ficcionada al ser representada goce de una completa significación y sea creíble, independientemente de si pertenece o no a la realidad social, ante los ojos del espectador.

Recordemos que precisamente ese era el intento del alegorista, de acuerdo a Walter Benjamín (1990), el cual ofrecía al receptor objetos cuyo significado distaba totalmente de lo establecido por el mundo social, de manera de dar vigencia o perpetuar elementos ya inexistentes y convertirlos en algo nuevo y pertinente de acuerdo a lo demandado por el receptor, de acuerdo a los nuevos cambios suscitados en la sociedad (pensando de nuevo en la idea de Duvignaud en la ruptura como proceso de creación).

Para otros autores como el ya citado Francastel, elementos ficcionalizados o imaginarios, los cuales pretenden ser relegados a otros planos por algunos intelectuales, yacen dentro de la obra y ésta existe a partir de estos elementos; su argumentación es muy sencilla: las formas no existen por sí mismas, ni están definidas en un sistema limitado con definiciones limitadas y concretas, por ende, la creación de una obra de arte es eso mismo, *creación*, pero más que eso *invención*, pues al realizar una obra de arte, como ya lo hemos sugerido, ni siquiera nos referimos a la imitación de un objeto aunque estemos ante la presencia de un retrato muy bien logrado. Lo cierto es que, según palabras de Francastel:

“Quien imagina una forma no tiene, ni ante los ojos ni en la memoria, ningún modelo; parte de un programa, de un principio, experimenta para obligar a la materia a conformarse cuanto sea posible no a un

tipo cualquiera abstracto o concreto, dado de antemano, sino al propósito de inventar un nuevo orden en el que él impondrá una cierta disposición de las partes tanto a los elementos materiales como a los imaginarios" (Francastel, 1981; p.21)

El artista así convoca una serie de restos imaginarios de tradiciones, otro tanto de expectativas, nuevos mundos y procura transmitir de una forma palpable el contenido de su obra, no como mensaje sino como imagen en sí misma. De hecho, de acuerdo a esto, el sociólogo del arte no podría estudiar el arte si no contempla la obra de arte como "...producto de una cierta problemática de lo imaginario" (Francastel, 1981; p.26)

La generación de una cualidad estética en Francastel va más allá que en Iser, pues se encuentra "en" la problemática de lo imaginario y no tanto en el enlace entre el mundo ficcional y el mundo real. Aunque la realidad si es mencionada en la argumentación de Francastel, lo que propone es la generación de nuevas formas y realidades reconocibles por la sociedad a partir de las creaciones donde lo imaginario revela otras formas de mirar la realidad. "El arte nos informa más sobre el modo de pensar de un grupo social que sobre los acontecimientos y sobre el cuadro material de la vida de un artista y de su entorno. La obra está en lo imaginario" (Francastel, 1981; p.29)

Lo cierto es, y lo realmente pertinente para la teoría de la Representación, es que al observar imágenes completamente ficcionalizadas o alejadas de la realidad, el receptor asuma como objeto artístico ese nuevo mundo y esa nueva percepción

provoque otra idea de la realidad social en la que está inmerso, creando nuevas significaciones.

Ahora bien, de acuerdo a Wolfgang Iser, esta coexistencia entre realidad-ficción da lugar a una oscilación dinámica que produce una interpenetración constante de cosas. La tensión que sucede del esfuerzo por resolverse esta diferencia crea un potencial estético que, como una fuente de significado, nunca puede ser sustituido por nada más. "Esto no implica que el componente de ficción es lo real en la obra de arte, lo que implica es que el componente de ficción es lo que hace la obra de arte posible." (Iser, 1993; trad.)

La presencia de diferencia dentro de la obra de arte puede intensificarse y también debilitarse. Si la diferencia está alejada, la representación sólo aparece con una pérdida del resultante de tensión estética. La eliminación de la diferencia hace parecer la representación como deficiente. Precisamente, la representación se levanta fuera del esfuerzo por quitar la diferencia.

De esta forma la representación podría ser clasificada como "el hecho desde la ficción", pues intenta eliminar la diferencia ente los mundos, surgiendo así como algo intangible: *La Semblanza Estética*.

Es intangible, y este hecho no puede ser ocultado por cualquier forma de representación, por el contrario, esta intangibilidad se inscribe en cada forma de representación. La semblanza estética, entonces, parece ser un ingrediente básico de la representación, cuando da forma a lo inasible e inaccesible.

La semblanza es estética en la medida en que representa algo que no tiene realidad por sí mismo, y es sólo ésta la condición para la producción de un objeto imaginario. La representación puede desplegarse sólo en la mente del receptor, convirtiéndose en *imagen* lo intangible.

La representación vista de esta forma va más allá del acto de reproducir, por consiguiente, no es un acto de mimesis (como la tradición Occidental ha reiterado una y otra vez), puesto que la mimesis presupone una realidad dada que será retratada de una manera u otra. La semblanza estética es sólo una indicación de que lo inaccesible sólo puede ser asido si es puesto en escena, si es plasmado.

Esta semblanza estética permite la existencia de dos polos opuestos absolutos, por el intento de suspender la diferencia entre realidad-ficción, dos mundos o eventos "mutuamente excluyentes", pero esto no significa en absoluto la presencia de un conflicto real, se trata de representar hechos básicos de la vida como el fin y la continuación o la existencia y el fin de la existencia, y esto está claramente más allá del conflicto, puesto que la intención de la presencia de estos dos polos no es la cancelación mutua. Son dos tiempos o dos formas de existencia que convergen sin estar unidos, y que separados perderían el sentido, el impacto que produce y debe producir la obra de arte.

2. La Representación Social a través del estudio del Signo

"...Cualquier construcción de un modelo social presupone la división de la realidad que nos rodea en un mundo de hechos y en un mundo de signos con la sucesiva puntualización de sus relaciones mutuas." (Lotman, Juriij y Escuela de Tartú: *Semiótica de la Cultura*. 1998)

El estudio de la Plástica Venezolana Contemporánea, a partir de lo representado y su relación con la realidad social, no puede entenderse desligado de un significado. Toda cultura atribuye a sus signos un valor y un significado, pero este valor no es arbitrario, es un "reflejo" de la realidad que lo circunscribe.

En este sentido, el estudio del signo, es decir, eso que sustituye algo que está ausente, y por ende, es un término absolutamente artificial, se hace imperativo pues "... el objeto se crea a sí mismo, y sólo es perceptible como signo, en el sentido de la relación artística con la realidad" (Barros, Adoración, 1975, p.25). Es el signo el que representa ese algo inexistente, y en esa capacidad de representación ilimitada, se estructuran miles de significados y se da lugar a millones de interpretaciones de esa realidad.

Por ello, este estudio acude, en primer lugar, a los elementos que nos ofrece la *Semiótica de la Cultura*. Es la función principal de *reemplazamiento* del signo la que aquí se convoca pues se busca ver la forma como, dado algo que no existe, puede ser representado; cómo puede darse sentido a

una cosa, a partir de esa palabra o significado que reemplaza al objeto.

La semiótica de la cultura, tal como apunta Jurij Lotman, "...no consiste sólo en el hecho de que la cultura funciona como un sistema de signos. Es necesario subrayar que ya la relación con el signo y la signicidad representa una de las características fundamentales de la cultura" (Lotman, 1998; p.75), y por ello se hace preponderante para el estudio de la representación llevada a cabo a través de las distintas manifestaciones artísticas. Es el estudio del signo, a través de lo que la cultura de cada sociedad ofrece al investigador, el que pone de relieve el porqué del arte, su función como "reflejo" de la sociedad, y cuáles elementos, de esos que expone en cada una de las obras, traducen la esencia "social".

Para este análisis que no pretende ir más allá de lo que representa el signo artístico en la realidad social, debemos abrirnos primero a lo que significa el signo por sí mismo y su relación con el contexto que lo circunda.

El signo alude indiscutiblemente, asumiéndolo en primera instancia de la forma en que lo hizo Pierre Guiraud, a un "estímulo" que ubica una imagen asociada por el hombre, a otra imagen, objeto, cosa que no está presente, mostrándose la primera como una evocación. (Guiraud, 1979; p.33)

De esta forma, el signo cuya función de reemplazamiento lo ubica como la unidad fundamental de la semiótica y la semántica, como lo veremos a continuación, pareciera estar compuesto de una forma y un sentido. Esta composición de la

unidad es lo que ha servido a muchos estudiosos para explicar cómo puede hacerse visible un concepto o idea que no se encuentra, pero que permanece allí intacta, bien sea por una convención socio-cultural, bien sea por estimación del emisor, representando aquello que queremos representar. Así lo han propuesto autores como Christian Bailon y Paul Fabre: "No hay sentido sin signo" (Bailon & Fabre, 1994; p.18), los signos componen el lenguaje, primordial proceso en la Semántica Lingüística, y son el resultante de la sustitución de conceptos, ideas u objetos que forman parte de un sistema que los trata y los reelabora, pertinente de esta forma para la Semiótica de la Cultura. (Lotman, 1998; p.22)

Dada esta definición general del signo a través de distintos ojos, cabe en ello el hecho de una posible clasificación del mismo de acuerdo a cómo son producidos, indiscutiblemente desde una estructura que los genera.

Si citamos a Umberto Eco nos damos cuenta cómo propone una formación signica más allá de lo verbal... como ya observaremos a continuación. Los signos pueden ser distinguidos, en primer lugar por el "Canal" de transmisión donde componentes de la naturaleza se ubican para explicar cómo unos y otros signos son derivados de *materia* o *energía*, presentes en el universo, de acuerdo a su cualidad. Más adelante la propuesta viene dada por el origen o la "Fuente", naturales o derivadas del emisor, las cuales arguyen a su capacidad para significar solamente o para cumplir funciones determinadas, para lo cual "...se los descodifica (igualmente) como signos" (Eco, 2000; p.303)

A estas clasificaciones generales del signo se suman algunas cualidades presentadas entre la forma, el sentido, y el origen, en lo que Eco ha denominado "Reproducibilidad" y "Dobles". Esto sugiere la manera como el signo evoca con menor o mayor parecido su modelo, y esto parece tener importancia sobre todo a los efectos de la *imitación*, cuyos interesados le otorgan, en algunos casos peyorativamente, el menor valor a estos casos de acuerdo a la disciplina a la que se refieran. Importante aquí es el hecho de, al establecer la reproducción signica, la conservación completamente idéntica de las propiedades, es la que genera la coincidencia con el modelo, y sólo así, un signo puede ser "completamente" igual a otro. Sin embargo hay casos de muy difícil reproducción total como el que se refiere a la plástica, y más específicamente a la pintura, pues la reproducción implica más allá que la copia de todas las propiedades: la compleja creación que involucra el trazado, una pincelada fina, gruesa, distorsionada, el momento de espera y la continuación del trabajo luego de horas o días de secado, provoca que la copia sea imposible aún para un pintor habilidoso, por lo que se sugiere que no puede haber un doble exacto.

Lo cierto es que en este espacio de clasificación (y referido a esto), llegamos a una común para muchos semiólogos y es la distinción, como apunta textualmente Eco de la famosa tricotomía de Pierce de "...SÍMBOLOS (relacionados arbitrariamente con su objeto), ICONOS (semejantes a su objeto) e INDICES (relacionados físicamente con su objeto)" (Eco, 2000; p.304)

Acercándonos a esta diferenciación podemos entender que existen distintos tipos de referencia a la que alude el signo

para constituirse, y ese es un punto determinante para este trabajo. Esto se halla comprobado con mayor fuerza cuando se asume que "La presencia del objeto no es necesaria para que el signo signifique..." (Eco, 2000; p.315), lo que nos haría pensar en la presencia de signos no convencionales, creados probablemente a partir de concatenaciones de uno u otro hecho, conceptos, modelos, unidades culturales, convenidos o no socialmente.

Al ser convenidos sólo se aduce a una *Combinación* de diferentes unidades culturales ya clasificadas, pero ¿Qué pasa cuando estas unidades de contenido que conforman el signo son nuevas e indefinibles? A lo que Eco (2000) llama unidades "Nebulosas de Contenido", presenta un referente completamente inexistente que sin duda, de acuerdo a esta teoría, nos hará recurrir a la *Invención*. En el caso de la pintura observamos:

"Por consiguiente, el pintor, en el caso que estamos examinando, tiene que inventar una nueva función de signo y, puesto que todas las funciones de signo están basadas en un código, tiene que proponer un nuevo modo de codificar.

Proponer un código significa proponer una correlación. Habitualmente, las correlaciones se fijan por convención. Pero en este caso la convención no existe y la correlación deberá basarse en alguna otra cosa." (Eco, 2000; p.321)

Ahora bien, para poder ofrecer al receptor un signo sin equivalente y sin clasificación por convención, el emisor deberá recurrir a la *Motivación* que evoque, sin problema

alguno, un referente concreto sin necesidad de que éste exista. Sin lugar a dudas este es un punto donde el acuerdo entre lo que ofrece el emisor y lo que acepta y adapta el receptor es primordial, y es sólo de esta forma como puede darse la codificación de estos signos motivados, el simple acto de aceptación entre ambos componentes de la comunicación, según lo planteado por Guiraud.

Dicho todo esto, podemos volver a plantear lo que aquí nos ocupa en primer lugar y es el hecho de la relación del signo con los hombres, con la sociedad. ¿Cómo mediante un estudio semiótico podemos emprender un acercamiento a un sin fin de elementos culturales? Esta pregunta no es complicada, y en efecto, ha sido respondida cuando nos referimos anteriormente al signo de acuerdo a su origen y a su función. La respuesta: un objeto, cualquiera que sea, con su respectiva carga signica, clasificado o no a priori por convención social, posee en sí mismo un significado y una función significante lo que hace que cualquier fenómeno cultural pueda ser estudiado, por ende, "...el significado de un término (y por lo tanto, el objeto que el "término" denota) es una *Unidad Cultural*." (Eco, 2000; p.111)

Ya planteada la importancia de signo en la cultura, debemos comprender, al menos someramente, cuál es su actuación en el sistema social. Como un mecanismo plurilingüe, como lo propone Lotman, la cultura necesita, para definirse, distintas lenguas: naturales (el castellano, el inglés) y secundarias (lenguas artificiales creadas como modelizadoras, además de su función de comunicación), las cuales formarán parte de un sistema en el cual los grupos conciben y efectúan su vida social. El arte, de acuerdo a

este autor, forma parte de este *Sistema de Modelización Secundario (SMS)* (Lotman, 1998; p.24)

A partir de esta idea, la Semiótica de la Cultura va dando forma a la relación de la sociedad con cada una de las unidades culturales que forman parte de todo conjunto social. La relación consiste en cómo emisor y receptor actúan frente a estas unidades y las reestructuran constantemente hasta conformar una dinámica cultural que asume códigos únicos preestablecidos y crea nuevas unidades individualizadas.

Este proceso emisor receptor requiere un mensaje, por tanto una comunicación transmitida por un medio, y esta última es precisamente la función del arte, como elemento secundario al sistema, "...no quiere decir secundario respecto a la lengua natural, sino que se sirve de ella como material, como modelo" (Lotman, 1998; p.24), así tiene sentido el hecho de que el arte sean al fin y al cabo un lenguaje.

De esta forma la cultura es la realizadora por excelencia de textos de cultura (entendido esto como espacios o unidades culturales), en los cuales el signo forma parte esencial en el proceso como unidad dadora de sentido; toda cultura está regida por un sistema semiótico que le da forma, pero para ello es necesario que ésta posea propiedades (propias del signo) de ser modelizadora de cualquier cantidad de objetos presentes en la sociedad y como consecuencia de esta, que tenga capacidad de inclusión de cualquier cosa no perteneciente al sistema para darle sentido y otorgarle el puesto de unidad cultural.

El hecho de que el signo en la sociedad se reinvente y tome nuevas connotaciones, nuevos significados y de lugar a la generación de otros signos, no es más que producto del dinamismo de la cultura, el cual según Lotman, es propio de ella misma, es la forma de supervivencia, con lo que se hace posible la ampliación de nuevos conocimientos y nuevas áreas en la experiencia humana. Es en esta mutación donde los objetos adquieren nuevas formas y valores que determinan y son determinados por la realidad social. Por consiguiente, cualquier significado alcanzado por el signo, derivado de esta evolución cultural, crea de hecho una realidad signica que pasa a formar parte de la realidad cultural del momento, y de esta forma se va desarrollando.

Bien sea que nos refiramos a una relación con el signo como sustitución de una cosa que no está o como conjunción con otro signo, es decir, con un significado semántico o sintagmático, respectivamente, debemos observar como distintos tipos de sociedades, en especial la sociedad rusa del siglo IX al XIX, estudiada por Lotman, concebían el conocimiento y la realidad social de acuerdo a su relación con el signo. Esta teoría de Lotman, muy bien ejemplificada, nos ayuda en cierta forma a realizar posibles clasificaciones basándonos en estos supuestos.

Tipo Semántico (Simbólico): establecido a principios de la Edad Media en la cultura Rusa, basaba toda su realidad en la conformación de un signo, la semantización de cualquier cosa existente, toda cosa tiene un significado y la realidad social es movida por el mismo, dejando a un lado lo material minimizándolo frente a lo que significaba el valor, el honor, conceptos que se encuentran por encima de todo, incluso del

hombre mismo. Sólo la representación de la cosa importa, por ende, "El signo tenía importancia por su función de sustitución. Esto resaltaba inmediatamente su doble naturaleza: al sustituto se le consideraba contenido y al sustituyente, expresión. Es por esto por lo que el sustituyente no podía tener valor autónomo: porque recibía un valor según el lugar jerárquico de su contenido en el modelo general del mundo" (Lotman, 1998; p.46).

En esta relación contenido-expresión varias observaciones observa Lotman que son pertinentes para nuestro estudio: el hecho de que, en primer lugar, más peso tenga el contenido que la expresión por el carácter material de este último; en segundo lugar, el signo esta regido según el principio icónico donde el contenido es el espíritu, como apunta Lotman, y sólo el espíritu es lo realmente importante; por último, las relaciones entre expresión y contenido son impuestas por la Gracia Divina, de ninguna forma son impuestas por el hombre ni se contempla como producto de decisiones azarosas o arbitrarias, son eternas. Por ende, todo aquel que a través de un medio represente este contenido preestablecido y eterno, es un mediador. Todo esto es de gran importancia para entender la semantización de esta época de la historia y de ello se deriva que, al ser algo establecido, sólo lo que tiene principio es considerado: el nacimiento, la creación, el primer colonizador, el fin no esta contemplado como fin, "La idea del fin del mundo no ocupa los pensamientos en aquel período optimista en el que el pueblo del estado (ciudad) de Kiev se siente "joven" y "nuevo": la muerte personal no es el fin, sino el principio de la vida verdadera; el fin del mundo que un cristiano tiene la obligación de recordar, no es otra cosa que el fin del mundo

"temporal", es decir, el inexistente, "imaginario" y el principio del eterno". (Lotman, 1998; p.53). De esta forma pueden converger en un mismo espacio de contenido, dos polos opuestos que no significan el fin sino el inicio..

Tipo Sintagmático: presente en los absolutistas de los siglos XVI-XVII este tipo desecha de plano la relación expresión-contenido, pues lo interesante es la practicidad en las cosas, lo empírico que permite vivir no en lo ideal sino en una realidad palpable. La relación del hombre con la realidad social no venía dada por la esencia de las cosas sino por la participación directa en el proyecto, en la vida terrena, lejana a ese "imaginario", a ese iconicismo que causaba irritación, según propone Lotman. Esta desemantización lo que significa es un apego a las cosas materiales, pues los signos no pueden ser utilizados, es el hombre y lo que hace lo que verdaderamente importa.

Temporalmente se observa un cambio en este tipo de cultura pues se buscaba el progreso en función del mejoramiento de lo nuevo, el pasado era algo viejo e inservible, pero el crecimiento era por eslabones donde el valor estaba en este perfeccionamiento, había una mayor organización sintagmática.

Tipo Aparadigmático - Asintagmático: surgido en el iluminismo ruso, se debió a un cansancio en la concepción del hombre como parte de un todo, a la postre de lo espiritual o lo práctico y no considerado como una unidad social. Así, el mundo de los signos era ficticio y dado por malo producto de las antiguas civilizaciones, la importancia no radica por ende en representar signicamente los elementos de una sociedad, eso era realmente una ficción, lo real eran las

cosas reales sin contenido simbólico, signo es igual a palabra y palabra no es realidad. Había un rechazo a lo imaginario, al reemplazamiento (signo) de "algo" por algo más profundo, las cosas son tal cual como se presentan en la realidad y eso era todo. "Provistos de significado, justamente porque no son signos, las cosas y el hombre en la cultura del iluminismo no cambiaban el valor ni siquiera por los nexos sintagmáticos del sistema, Tiene un verdadero valor, en el hombre y en el objeto, aquello que le es propio en cuanto a individuos..." (Lotman, 1998; p.60)

Tipo Semántico - Sintagmático: con el surgimiento de la sociedad burguesa para el siglo XIX, luego de la Revolución Francesa, se estaba en la búsqueda del sentido, una "reconciliación con la realidad". La búsqueda del significado de las cosas es el norte pero es el significado de una realidad completa, que no puede ser despreciada ni concebida como sólo palabras, como lo era en la cultura medieval. Por ello, el conocimiento físico profundo y la vuelta al reconocimiento de los sucesos del pasado como una totalidad histórica, son los elementos de este tipo de cultura que asume la significación de los hechos y su estructuración en la sociedad, por lo que el hombre también pasa de ser el centro individualizado del universo para pertenecer al sistema social.

Estos tipos intuyen que existe una constante variación de la relación con el signo, cambio que se ha repetido, y se repite aún hoy, en gran cantidad de sociedades que procuran importancia de tiempo en tiempo a algunas cosas sobre las otras. Lo cierto, y lo realmente pertinente para esta investigación es el supuesto de que, independientemente de

que existen unidades sígnicas, el acento se ubica en la relación mantenida con el signo y es a partir de all  como es estructurada la realidad social en las que los individuos interactúan entre sí de acuerdo a cada percepción. El arte como modelador y comunicador de contenidos incide en esta interacción y se generan otras realidades en una actividad cíclica variada e interesante y creadora de cultura.

3. La Plástica como constructora de realidades

"El arte es su época. No sólo por sus temas, sino por los lenguajes y estructuras que crea. El arte de esta época, con sus conceptualismos robustos y formadores pero también frágiles y disruptores, con su hipertrofiada capacidad de coexistencia pacífica de todos los lenguajes, es una aproximación sensible, material, conceptual, a la realidad de la época."
(Ramos, María Elena: *Armónico-Disonante*. 2001)

No podemos dejar de lado la influencia que ha tenido la Plástica en la sociedad venezolana, sobre todo del siglo XX, la cual asumió infinidad de formas por la igual diversidad de acontecimientos sucedidos para la época. Lo cierto es que la Plástica como medio de expresión ha servido de conductor de una realidad que va cambiando y absorbiendo en esta medida cantidad de ideas, nociones que determinan nuestra forma de afrontar la realidad. Pero esto no siempre ha sido así.

Existen diferentes modos de concebir la plástica, pero la mayoría de los autores que hablan de ella convergen en un mismo sitio, la clasificación del arte plástico en dos grandes momentos o tendencias, nombrados de forma distinta: "realista" y "abstracta" o "realismo visual" y "realismo de concepción" entre otras, lo cierto es que define dos claras formas de plasmar la realidad de acuerdo a la concepción sobre la misma, además de las necesidades sociales imperantes que acompañaban a las creaciones.

Visto de esta forma, podemos definir la Plástica como una forma expresiva del arte por medio de la cual, utilizando los elementos: líneas, formas y colores, se crea una realidad. Esta realidad puede no ser apegada fielmente a las formas (como ya veremos en la explicación a continuación), pero en

ningún caso puede ser una realidad subjetiva, pues la creación siempre es una mirada a la realidad.

Hablamos pertinentemente de la ausencia de subjetivismo en las artes plásticas así como también de todo elemento limitador como el tiempo, que no deje ser expresada la realidad en su conjunto. Así lo apunta Piet Mondrian cuando dice que "El arte plástico revela lo que la ciencia ha descubierto: que el tiempo y la visión subjetiva empañan la verdadera realidad" (Mondrian, 1961; p.31)

Esta frase desde el punto de vista social nos ofrece una percepción: la plástica se avoca fielmente a la representación de una realidad que observa "objetivamente" pero que es capaz, y de ahí el progreso del arte plástico, de lograr proponer nuevas formas, nuevas concepciones, donde la línea, el color se combinan de manera diferente para expresar la realidad que se está observando.

Si bien desde un principio la plástica se radicó en la pura imitación de las formas, desde el impresionismo el artista buscó más allá de la fidelidad de las formas y comenzó una expresión más libre pero igualmente expresiva de la realidad. Por ende, esta diferenciación entre realismo y abstraccionismo, en que se dividen los conceptos pictóricos, nos ubican en la manera de percibir la realidad. Una distinción entre antes del impresionismo y después del impresionismo realizada por varios autores que definen la plástica, nos remiten a una clara propuesta del proceso plástico. "El impresionismo subraya la expresión de la realidad más que su representación. Después de los impresionistas, todo arte muestra una negación relativa del

aspecto externo de la naturaleza: los cubistas le asestaron un golpe aún más duro; los surrealistas lo transformaron, los artistas abstractos lo suprimieron" (Mondrian, 1961; p.76)

La diferencia se presenta, como ya hemos dicho, en la concepción que tiene el artista de la realidad y su actitud frente a ella, el hecho de que el abstraccionismo no contemplara las formas tal cual se presentan en la naturaleza, quiere decir que existe una representación de la realidad que va más allá de las mismas (formas), pues al fin y al cabo estas son sólo elementos pictóricos que ayudan a describir la realidad. Pero esto indudablemente está determinado igualmente por las necesidades, necesidad de instruir al hombre, social y culturalmente mediante una obra, necesidad de inducirlo a captar un mensaje que revele otro recoveco de nuestra realidad. Así fue en el pasado, y así es en el presente, aunque con más variedad.

"La concepción sentimental del arte plástico encuentra, indudablemente, un eco más cálido en el interés de las mayorías. Los pintores antiguos se veían obligados, aparte de demostrar sus cualidades plásticas, a satisfacer esta necesidad y realizar así una obra completa y social; debían ayudar a la arquitectura en lo que tenía de expresión popular; necesitaban poseer un cierto valor literario para instruir, educar y divertir al pueblo. Para servir a esta finalidad, ilustraron iglesias, monumentos y palacios, pintaron frescos decorativos y cuadros representando los grandes hechos de la humanidad. La cualidad descriptiva era una necesidad de la época" (Léger, 1990; p.23)

Ya en nuestra época, por la incesante capacidad innovadora del individuo, por la aparición de creaciones modernas, el cine, la fotografía a color, y por el ajetreado día a día donde cada vez más existen más actividades que realizar, la plástica ha visto innumerables formas de expresión, de una misma realidad, que puede llegar también a distintos grupos sociales con distintos intereses. Es el surgimiento de un "nuevo realismo", de acuerdo a Léger (1990), surgido de una evolución plástica que ha devenido en nuevos artificios.

Toda forma de creación puede y debe llegar a una visión objetiva de la realidad, objetiva en el sentido de la captación de la misma tal cual es pero transformada o suprimida luego por las distintas tendencias plásticas; esta es la forma como el arte plástico se expresa, utilizando nuevas formas abiertas o cerradas, según la clasificación de Mondrian (1961), simplemente la ruptura de las limitaciones, que en ningún momento se aleja de la auténtica naturaleza.

"El arte moderno... continúa lo que el arte del pasado comenzó: la transformación de la visión natural. Lo que el arte del pasado llevó a cabo de una manera más o menos invisible debido a la opresión de la época, el arte moderno lo realiza en forma más visible"
(Mondrian, 1961; p.69)

4. El Surrealismo ¿Acaso sólo una tendencia?

"Todo aquello con lo que entraba en contacto se integraba. La vida parecía que sólo valía la pena de vivirse, cuando el umbral entre la vigilia y el sueño quedaba desbordado como por el paso de imágenes que se agitan en masa; el lenguaje era sólo lenguaje, si el sonido y la imagen, la imagen y el sonido, se interpretaban con una exactitud automática, tan felizmente que ya no quedaba ningún resquicio para el grosor del *sentido*" (Benjamin, Walter: *Imaginación y Sociedad, Iluminaciones I.* 1998)

Al parecer la respuesta a la pregunta del título aún se encuentra en suspenso. No cabe duda de que el Surrealismo ha sido y será una de las formas pictóricas (y escultóricas, literarias, fílmicas) más controvertida en la historia de las artes, pero no tanto, de acuerdo a algunos autores, en cuanto a su importancia radical en el desarrollo de la misma.

Un *antiarte*, *arte revolucionario*, han sido sólo algunas de las tantas denominaciones que el Surrealismo ha tenido en su haber por su enmarañada búsqueda de sentido de la vida, por su interpretación casi nihilista de una realidad agobiante presente para los comienzos de este modo de realización. Y fue así. En 1924, seis años después de la Primera Guerra Mundial (lo que fuera considerado por muchos como el primer detonante del Surrealismo y el Dadá), Bretón lanza el Primer Manifiesto Surrealista que da comienzo a una nueva actividad, a nuevos valores (que algunos dudan de su existencia) a nuevas formas de representación de la realidad nunca antes vista por los espectadores ahora horrorizados por imágenes que les hacen recordar los lugares más recónditos de sus mentes.

Sólo el Surrealismo fue capaz de llevar a cabo tal osadía y es hoy recordado por eso.

La investigación estaba latente en la práctica del surrealismo, pero más allá de la práctica la teoría generada en torno a sus obras fue hasta hoy el único intento por querer explicar de la mejor forma lo que estos autores querían mostrar, así lo expone Alfred Schmeller cuando nos dice que "Pocas veces ha existido un grupo de literatos que dedicara tantos pensamientos, tanta especulación teórica, a sus métodos de creación" (Schmeller, 1964; p.7). Pero esto es sólo uno de los tantos elementos que provocó tal revuelo en torno a esta tendencia ¿o forma de vida?.

Con esta constelación de artistas (es importante resaltar este punto para entender la razón de ser del Surrealismo), las obras surrealistas cada vez más conseguían adeptos que ingresaban a las filas de aquellos que necesitaban hurgar en cualquier escollo de la naturaleza humana. Su difusión fue impresionante pues no hablamos sólo de Europa entera sino que nos acercamos, ya para los últimos años de apogeo del surrealismo, hacia el continente americano en toda su extensión, lo que denota un cierto poder de impacto en el arte mundial.

Si hablamos de la *Literatura*, encontramos una insistencia en la realización y publicación de revistas con orientación netamente surrealista donde la violencia intelectual advertía un contenido en contra de todo el orden social establecido; eran en sí mismas la ideología del surrealismo. Entre ellas se encuentran *La révolution surréaliste*, *Le surréaliste au service de la révolution (L.S.A.S.D.L.R)*, *Minotaure*, el

boletín *Clé*, *VVV*, *Neón*, *La Brèche*, *action surréaliste*, *Médium*, *Le surréalisme même*, *l'Archibras*, *Bulletin de liaison surréaliste*. Son éstas cantidad de publicaciones para un corto período (1924-1969) que quizás, por el elevado matiz político presente tanto en los manifiestos como en cada uno de los artículos y libros, se forjó un rápido descenso y por último, la desaparición total.

Otro, aún cuando no muy diferente, parece haber sido el destino de la *Plástica*. La pintura y la escultura fueron para el Surrealismo la "negativa a dejarse encasillar" (Passeron, 1982; p.18), elemento clave de la muestra plástica a lo largo del todo el período, y más allá de éste, como respuesta al seguimiento de una tendencia rica en forma y contenido, que marcó un hito en la plástica mundial. Pero la riqueza de las formas se observa por lo que hemos asomado de la concepción surrealista y lo que ha sido el pilar fundamental del presente trabajo, el encuentro de lo real y lo imaginario; es la fusión de esto lo que hace realmente rica a la obra surrealista, la capacidad de, en un mismo espacio, concebir formas fantásticas que sólo en ensoñaciones podemos percibir, y que sólo en la ensoñación provocada en la contemplación de una obra podemos aprehender..

Esta dualidad se hace presente tanto en los períodos que comprenden las guerras mundiales como entre ellas, donde la convulsión y los valores trastocados hicieron más sensible la problemática social, provocando necesidades igualmente sociales de cambiar órdenes de una forma revolucionaria. "Su leiv motiv, consistía en contender radicalmente contra todo lo establecido, (*porque lo establecido se identifica como una forma de coerción*), como una manera de contribuir a la

transformación del mundo" (Kalenberg, 1971; p.17) Así lo traducen las obras plásticas no sólo en el continuo acercamiento al sueño como modo colérico (e inmoral la mayoría de las veces), de enfrentamiento, sino en la denuncia social sarcásticamente presentada a los enemigos de lo justo. Pero igualmente en todo esto, la presencia *no contradictoria* de lo real con lo imaginario era el ancla para la representación en la plástica surrealista. "...los sueños, el inconsciente, representa el plano de lo indistinto, donde nacen y toman sentido fantasía (deseos) y realidad, signo y significado, etc. Allí los opuestos son uno con el que sueña." (Kalenberg, 1971; p.4). El Segundo Manifiesto del Surrealismo, elaborado por André Breton de esta misma manera lo señala: "Todo lleva a creer que existe un punto del espíritu a partir del cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo dejan de ser percibidos contradictoriamente. Y sería inútil asignar a la actividad surrealista un móvil que no fuera la esperanza de fijar ese punto" (Citado en Passeron, 1982; p. 33)

Una naturaleza humana que en un principio fue ilustrada a la postre del psicoanálisis Freudiano, fue revelada y reinventada de cualquier forma posible, encontrando así, de acuerdo a su evolución, una clasificación de las etapas sufridas por las obras de los artistas surrealistas. De acuerdo a René Passeron (1982) encontramos que el Surrealismo se comparte en dos grandes momentos u orientaciones, la vida del automatismo y la vida del onirismo. La primera, pensada de una forma netamente momentánea, requiere sólo de un instante, donde los pensamientos e ideas llegan como si nada y son plasmadas de la misma manera, la espontaneidad pura. El

artista plástico no es el artista plástico, es sólo un *médium*, como lo querría Bretón con su afán metafísico, sólo un camino de tránsito de las ideas suscitadas libremente. Este método, si puede llamarse así, fue caracterizado por mágico, la laboriosidad no cabía dentro de esta forma de asumir la creación, sino no era una obra surrealista; pero faltaba un componente, eso que venía de un lado más oscuro... La creación, mediante esta orientación generará, a juicio de muchos (Kalenberg; 1971), la producción de obras de segunda clase, por lo que su vigencia será muy corta, dándole paso al onirismo en toda su extensión.

La vía del onirismo muestra inexorablemente el mundo de lo maravilloso, en el viaje hacia lo fantástico que sólo el sueño permitía realizar. En esta fantasía lo fantasmagórico, lo terriblemente obscuro tenían lugar, demostrando la presencia de los placeres más ocultos del hombre.

Una realidad transformada, simplemente, producía mayores elementos revolucionarios que atentaban contra lo existente, contra la exactitud de las formas de la realidad, aunque la fuente de estas muestras surrealistas era la realidad misma.

Dentro del arte de la ensoñación encontramos varias formas de expresión: lo que aparece como por azar en el sueño, denominado por Passeron (1982) como "sueño-relámpago", donde el artista es capaz de fijar rápidamente la imagen soñada; la cantidad de elementos que aparecen como producto de una noche completa de sueños, que no pueden reproducirse sino gracias a la "memoria" que de ellos se obtiene al despertar; y la representación a medida de la aparición de los sueños, unos tras otros, que indica un estado total de vigilia en el que

el artista va traduciendo en el momento, cada uno de los sueños que vienen a su mente. Estos métodos son, vistos objetivamente, una locura, aún más cuando escuchamos hablar en años pasados a un Dalí que explicaba cómo no dormía esperando a que esos sueños aparecieran, e impávido frente al lienzo, poder plasmarlos fielmente a como estaba soñando. Esta es la muestra fiel de cómo la fantasía del sueño se une a lo real de la vida y esta fusión galantea en el espacio plástico en forma de un total y completo "surrealismo".

Temas como lo viscoso, las transparencias, el vacío, la reificación (una vuelta a las máquinas), la levitación eufórica y el enmarañamiento (Passeron; 1982), se convierten en maneras de expresar la confluencia soberbia que intentó, de la forma más insospechada, transformar al mundo.

Pretender que el Surrealismo sea una forma de vida, a los intereses de este trabajo, suena tentador pues implica un mínimo destello de realidad, transformada o no, en cada una de las obras. No puede despegarse jamás la vida de un hombre (artista o simple mortal) a la realidad social que lo circunda, generadora de formas fieles a ella o a nuevas formas reinventadas, estas últimas invariablemente producto de objetos que están allí, que podemos verlos y nombrarlos (Schmeller; 1964), pero que en esta forma de mirar la realidad los vemos diferentes, un poco extraños, pero posibles en nuestra mente, en nuestros sueños, y a eso precisamente jugaba el Surrealismo.

5. Función Estética, Función Social: últimos apuntes acerca del arte y la sociedad.

"...desde el momento en que existe sociedad, todas las funciones se transforman automáticamente en SIGNOS DE ESA FUNCIÓN. Eso es posible porque existe cultura. Pero existe cultura sólo porque eso es posible" (Eco, Umberto: *Tratado de Semiótica General*. 2000)

Llegados a este punto debemos preguntarnos cómo la Sociología del Arte contempla el análisis de la obra de arte a partir de elementos presentes en la realidad social, los cuales llamaremos ahora "valores", de acuerdo a la definición dada por Jan Mukarovsky (1977). La respuesta es sencilla, dada la explicación de los apartados anteriores, si estudiamos la obra de arte como signo de una cultura, y como tal, contenedor de cualquier cantidad de significados que el hombre aprehende de la realidad y representa por medio de la plástica, entre otras tendencias artísticas.

Es el signo, como ya hemos especificado, el único que tiene la capacidad de representar los fenómenos sociales, y esto es precisamente lo que nos interesa demostrar en este trabajo; por ende, saber cómo ha sido una época o determinados acontecimientos sociales podemos hacerlo al observar una obra de arte, cuyas características propias deciden hablar más allá de las palabras...

El hecho del acercamiento del signo a la realidad no quiere decir, sin embargo, que esta representación tenga una relación directa con la realidad que intenta representar la obra de arte; precisamente ésta es la belleza del arte en general, el cual expone un signo que no necesariamente alude

a la realidad como tal, sino a los elementos que ella expresa y que son transformados de acuerdo a cada tendencia artística. Así lo deduce Mukarovský cuando habla que "Al decir que una obra artística se refiere al contexto de fenómenos sociales, no afirmamos de ninguna manera que tenga que unirse necesariamente con este contexto de manera que sea posible concebirla como un testimonio directo o como un reflejo pasivo" (Mukarovský, 1975; p.37)

Aquí se rechaza directamente el problema de la "copia fehaciente de la realidad" en la obra de arte con el afán de diferenciar muy bien que no se trata solamente de la realidad palpable y creíble que no va más allá de nuestras narices, la presencia de la ficción advierte una igual relación con nuestra realidad, generando nuevas sensaciones y proponiéndonos ser receptores activos de la obra:

"...el receptor intentará averiguar cuál era la intención del emisor. Y de esta averiguación o suposición surgirá otra modificación de la relación de autenticidad de la manifestación (es decir de su relación respecto a la realidad); por ejemplo: se trata de una manifestación ficticia con la intención de engañar al receptor, de desviar su comportamiento, es decir, se trata de una mentira; o bien: se trata de una manifestación ficticia, con la intención de hacer pasar por auténtico un acontecimiento ficticio, pero sin la intención de desviar el comportamiento del receptor, sino de poner a prueba su credulidad: se trata, pues, de una mistificación; u otro caso: se trata de una manifestación ficticia, cuya intención no es sólo engañar al receptor, sino presentarle una

posibilidad de otra realidad, distinta de aquella en la que vive, consolarle y eventualmente asustarle mostrándole la diferencia entre la ficción y la realidad: es pues, la ficción pura" (Mukarovsky, 1975; p.88)

De esta manera este autor, a quien seguiremos a lo largo de todo este apartado para explicar la función y la obra de arte, nos va mostrando cada uno de los elementos que sugieren la creación artística como medio de explicación o comprensión de nuestra realidad, aludiendo a funciones propias del signo: la autónoma y la comunicativa (la cual toma mucha fuerza en esta teoría), esta última de suma importancia porque explica que en la obra hay un *contenido*, un tema, y este contenido posee una significación que encontramos en la "conciencia colectiva" de la sociedad, ya que ha sido "comunicado" de acuerdo a la relación entre el receptor y la obra artística de la que forma parte.

Así nos preparamos para definir la estructura de una obra de arte con respecto a las *funciones* que allí se establecen. Cuando hablamos de función en el arte podemos explicarlo de la siguiente manera: el hombre, al entrar en relación con las distintas esferas de la sociedad, hizo necesario acudir a una forma de enfrentarse ante las distintas competencias, "...la función no está ligada al hombre superficialmente, sino que forma parte de su propia naturaleza. No es, pues, la voluntad casual del hombre, sino la naturaleza humana la que constituye el factor decisivo. Para mantener su equilibrio físico y psíquico, el hombre necesita proceder («funcionar») de maneras muy diversas frente a la realidad natural y social" (Mukarovsky, 1975; p.295). La función hizo posible

que en un mismo espacio pudiese existir infinidad de fenómenos que interactúan y crean un producto; la obra de arte, como veremos, tiene la capacidad de comprender en sí misma fenómenos estéticos y extraestéticos, todo lo que forma parte de la actividad del hombre.

Una tipología de las Funciones

De acuerdo a lo que explica Mukarovsky (1977), al igual que existen distintos fenómenos encontrados dentro y fuera del espacio estético, las funciones pueden clasificarse igualmente en Función Estética, por un lado y Función Social por el otro. La función estética puede ocupar cualquier esfera de la sociedad sin que nos percatemos siquiera de ello, y es fácil de entender ya que el arte se ha apropiado de infinidad de espacios de la vida cotidiana, hasta el mobiliario de una firma de contadores, las aceras de una avenida, o la configuración de un jardín en una plaza pública, remiten a elementos estéticos que cumplen con una función estética determinada, que no excluye evidentemente su función social.

Aunque veamos presencia de elementos estéticos en casi todas las cosas con las que nos topamos, esta función no permanece en el tiempo, ni siquiera debe mantenerse igualmente estética en distintos países pues la *función estética* pertenece al colectivo (aunque no está bajo su dominio), nace de la sociedad y para ella, por esto la variabilidad y los posibles procesos de transición de un elemento de la esfera estética a la esfera extraestética,

aunque no exista una separación evidente que podamos advertir, puesto que "Al delimitar la esfera estética y la esfera extraestética es, pues, necesario tomar en consideración que no se trata de esferas separadas con precisión y sin conexiones mutuas. Las dos están en una relación dinámica permanente..." (Mukarovský, 1975; p.49)

Ahora bien, la función estética no puede ser explicada si no tomamos en cuenta una diferenciación establecida por Mukarovský: norma estética y valor estético, las cuales determinan, junto con la función estética, la forma de concebir la obra de arte.

La *norma estética* como "...hecho de la conciencia colectiva" (Mukarovský, 1975; p.61), se diferencia de la función estética por el hecho de la forma cómo se percibe ya que aparece como una medida, una regla a seguir en la representación artística. Por este carácter, la norma estética es violada constantemente, y esta ruptura se presenta de forma diferente dependiendo de la tendencia; un ejemplo clave de esto es el surrealismo cuya representación apunta ciertamente a la violación de lo preestablecido, por la deformación de las formas y representaciones oníricas hasta ese momento ignoradas por pintores naturalistas. La validez de la norma se mantiene en cuanto responda a la evolución misma del arte y, sin lugar a dudas, de acuerdo a Mukarovský, a la concepción impuesta por el arte superior, quien dicta la pauta en materia estética.

Pero ciertamente esta violación hace al arte diverso e innovador, pues es el motor del cambio en la concepción artística, generando cada vez más nuevas propuestas que

pueden dar lugar a una nueva variación en la norma, sin embargo, "...la norma estética no debe ser concebida como una regla que funcione a priori, y que no puede medir con la exactitud de una máquina las condiciones óptimas del placer estético, sino que es una energía viva, que con toda la multiformidad de sus manifestaciones -y precisamente mediante esta multiformidad- organiza la esfera de los fenómenos estéticos y determina la dirección de su proceso" (Mukarovsky, 1975; p.80)

Esta variabilidad en la apreciación de la obra de arte crea una problemática en la última consideración de la trilogía, el *Valor Estético*, cuya relación con la norma estética es de superioridad. Esta problemática deviene en este sentido, por el hecho de que al contemplarse distintas consideraciones acerca de un objeto artístico a lo largo del tiempo, o en distintas regiones, este objeto podría convertirse en otro por el cambio en su valoración. Pero esto no es todo, este cambio en la valoración de la obra es evidentemente producto de fenómenos sociales, y es la sociedad quien determina mediante la creación de distintas instituciones cómo será impuesta la valoración de las obras; Mukarovsky da un ejemplo de éstas: "...la crítica, el peritaje artístico, la educación artística (incluyendo en ella las escuelas artísticas y las instituciones cuyo objetivo es la educación de la percepción pasiva), el mercado de las obras de arte y sus medios publicitarios, las encuestas sobre las obras de más valor, las exposiciones artísticas, los museos, las bibliotecas públicas, los concursos, los premios, las academias, y a veces incluso la censura" (Mukarovsky, 1975; p.83). Es la postura del receptor y la sociedad frente a la

obra lo que regula y garantiza la valoración estética de la misma.

Por ser un proceso, el valor estético conjuga todo aquello que aprehendemos del mundo, su evolución y sus necesidades, y por ende se hace preponderante para nuestro estudio pues establece cómo la obra se estructura de acuerdo a los elementos artísticos, y por otro lado a la evolución y movimientos del complejo social en el que se encuentra. Aquí hay que detenerse con mucha atención para comprender luego nuestro análisis: ***la obra de arte debe considerarse en su conjunto y sólo así es valorada, esto es lo que sencillamente la hace ser estudiada por la sociología, pues estamos hablando de una relación estrecha y biunívoca, una expresión de la sociedad misma a través de un signo.***

El valor estético se compone pues no sólo de elementos ópticos sino también semánticos, que le dan forma a la obra de arte. El tema, propio de la plástica, el color, la línea, la forma, la composición, la perspectiva, el material, son elementos que nunca carecen de su relación con lo social por su significación en conjunto como signo comunicativo. "Los componentes de una obra de pintura son, pues, factores significativos, igual que los componentes lingüísticos de una obra poética: no obstante, por sí mismos estos componentes no están unidos a una realidad determinada con una relación directa, sino que -como sucede con los componentes de una obra musical-, son portadores de una energía significativa en potencia, que, emanando del conjunto de la obra, determina una postura frente al mundo real" (Mukarovský, 1975; p.93)

Gran cantidad de valores pueden encontrarse en un mismo objeto artístico, pero no sólo valores estéticos sino extraestéticos, lo que garantiza que de la tensión advertida dentro del conjunto de la obra, ésta se renueve constantemente, además de ser capaz de contemplar claramente dentro de un mismo espacio, dos o más valoraciones opuestas que en lo absoluto se anulan, más bien se unen.

Aunque al comenzar a hablar del valor estético se hizo referencia a la problemática derivada de situaciones como la variabilidad, y la tensión sustraída de la presencia de valores diferentes y disímiles en la mayoría de los casos, se convierten en sí mismas, como hemos comprobado, en una cualidad que permite el acercamiento de la obra al receptor, creando una dinámica extraordinaria, "Sólo la tensión entre los valores extraestéticos de la obra y los valores vitales de la colectividad, conceden a la obra la posibilidad de actuar sobre la relación entre el hombre y la realidad, que es el quehacer más propio del arte" (Mukarovský, 1975; p.99)

Visto de esta forma podemos afirmar que cada una de las funciones estéticas o extraestéticas (podemos decir nosotros: *funciones sociales*), coexisten en un mismo espacio gracias a sus diferencias, pero sobretodo al intento por resolverlas y enfrentarlas de acuerdo a nuestra situación frente a la realidad. Por ende esta tipología de las funciones lo que indica no es una jerarquía sino, repetimos, una coexistencia.

"La función estética por sí misma no es suficiente para concederle al signo creado por ella una significación completa. Se lo impide precisamente la falta de orientación hacia un objetivo exterior,

puesto que esta misma orientación crea la relación entre las funciones extraestéticas y las determinadas esferas y aspectos de la realidad que se proyectan en las funciones en tanto que su «contenido»: así por ejemplo la función económica tiene por «contenido» la esfera de los fenómenos económicos, «el contenido» de la función social y política son ciertos aspectos de la convivencia social. Por eso las funciones extraestéticas confieren un contenido concreto también al signo estético en tanto que obra de arte, estableciendo de este modo una conexión directa entre ella y los hechos reales que están fuera del signo” (Mukarovský, 1975; p.236)

Un caso particular: Las Artes Plásticas

Ya hemos mencionado que el arte plástico, por su inmovilidad aparente, requiere una relación más estrecha entre el receptor, y su percepción del objeto artístico, y la obra de arte. Esto es innegable, pero no hace menos interesante el resto de las artes. Sin embargo, este es un punto importante cuando hablamos de las funciones que intervienen en su conjunto.

Por sus características, el arte plástico ha sido clasificado por Mukarovský desde la óptica y desde su utilidad práctica:

1. según los sentidos: el arte plástico es un arte donde se emplea la vista;
2. según la relación con el espacio;

3. según la medida de la capacidad comunicativa: la plástica es un arte temático, es decir, tiene un contenido;
4. según la materialidad del elemento constituyente: el arte es... plástico; y
5. según su independencia, es decir, su libertad de creación: la plástica es un arte libre.

(Mukarovský, 1975; p. 242)

Por todas estas características, la obra plástica tiene como función la comprensión de la realidad. Aunque expresada de una forma material e inmóvil, la plástica pareciera moverse en el espacio y el tiempo pues es el receptor quien, mediante la interacción con la obra, adopta una postura frente a la realidad; la función de la obra plástica entonces es explicar la realidad, mediante creaciones que evocan una carga de significaciones.

Ratificar que la obra plástica es un signo artístico es apropiado aquí, es más que algo que comunica, es algo que representa una visión del mundo que lo cuestiona y lo hace revivir una y otra vez.

Induciendo el análisis

Hemos visto hasta ahora cómo la función estética está ligada a casi todas las esferas de la vida social, pero ¿qué hay de la función social?, ¿cómo podemos estudiar la obra de arte a través de fenómenos eminentemente sociales y cómo inciden éstos en la creación artística?

La función social se acerca a la idea de la interrelación de todas las esferas de la vida social, a través de sus instituciones sociales y estructura en la cual la sociedad actúa de una u otra forma, enfrentándose a la realidad. Todos los fenómenos sucedidos en cada una de las diferentes esferas son absorbidos por los creadores artísticos y representados mediante el signo, un signo de cultura. Evidentemente la función social está íntimamente ligada a la función estética como ya lo hemos visto, pero la función social cumple un papel importante pues dota a la sociedad de manifestaciones, valores gestados en el seno de la sociedad que determinan totalmente la creación artística.

Y hemos vuelto a mencionar el "valor", ya que a partir de este momento volcaremos nuestro estudio a través de él, en la medida en que nos explica cuáles son los elementos, tanto los pertenecientes a la sociedad en su conjunto como los artísticamente internos que componen la obra de arte y le dan sentido, aquel espacio que genera la producción de un signo artístico que evoca la realidad social circundante.

Como se habló hace poco, estos valores determinan el significado que brota del objeto artístico y esto sucede de acuerdo a distintos factores:

- a) El contexto en el que se desenvuelve la obra: los fenómenos sociales presentes en la sociedad de una época determinada, conjugan una carga valorativa "extraestética" que determina el sentido de la creación artística.
- b) Influencia extranjera: como percibió Mukarovský, las corrientes e ideas, así como los modos de vida,

determinan las tendencias artísticas que se gestan en determinadas épocas y regiones, en esa búsqueda constante de soluciones de las necesidades imperantes, generando valores determinados.

- c) El Individuo en el proceso de recepción: pieza clave de la obra artística, influye en la valoración de la obra mediante la percepción y la participación activa en el proceso, determinando la crítica y la aceptación que más tarde provee a los autores de nuevos patrones, "valores" que utilizarán luego en cualquiera de sus creaciones. Aunque, de acuerdo al título, se hace alusión al individuo sólo en el momento de la recepción de la obra, el hombre actúa constantemente en cada paso del proceso de valoración y creación del objeto artístico.

Estos factores que repercuten y componen la obra de arte fueron concebidos de esta manera por Mukarovský para lograr estructurar completamente la obra. En el presente trabajo nos hemos acogido a esta clasificación, aunque no estrictamente de esta forma, por parecer la más pertinente en cuanto a la diferenciación entre valores estéticos y extraestéticos, los cuales componen muy bien nuestras primeras apreciaciones del análisis que debe ser realizado al estudiar la Plástica Venezolana Contemporánea como signo de la realidad social presente en las primeras décadas del siglo XX.

Marco Metodológico

Observando los elementos de la realidad social presentes en las obras plásticas de los exponentes surrealistas Héctor Poleo y Oswaldo Vigas, debemos mencionar que, en primer lugar, hay establecido, al concebir el problema de investigación, una orientación teórica clara a partir de la Sociología del Arte, que determina el camino que tomará el análisis; en segundo lugar, esto dificulta, en gran manera, la consideración de muchas otras variables presentes en la realidad social que, por su significación, no se aproximan a lo que se requiere en este estudio.

Así, al tratar de comprobar los objetivos de investigación en función de las teorías establecidas en nuestro Marco Teórico, una y otra vez invocamos la importancia de observar cómo se ven representadas en el objeto artístico, elementos pertenecientes a la sociedad venezolana de la época, pues es la obra de arte la que puede contener en su espacio gran cantidad de significados de la realidad social, independientes de su intencionalidad meramente estética. Pero no conformes con esto, nuestra intención apunta a comprobar que esta representación de la realidad social presente en las obras de arte, conjuga elementos reales y ficcionales, no anulados por la diferencia, sino unidos por un puente de *ficcionalización*, como ya hemos explicado, el cual dota sentido a la obra.

Este punto nos obliga a caracterizar los elementos presentes en la obra de arte de una forma particular pues la ficción en la obra, como hemos observado, no está referido

exclusivamente a algo inexistente completamente, sino a otra forma de ver la realidad.

Nuestra investigación, que procede de una observación directa simple de los fenómenos sociales acaecidos en el período de 1940 - 1960, presente en las obras de arte de los autores surrealistas Héctor Poleo y Oswaldo Vigas, se estructura a través del siguiente proceso:

1) Búsqueda de la solución del problema de investigación planteado, es decir, la comprobación de la presencia de los fenómenos sociales determinados en nuestro estudio en las obras de arte de los artistas y presentados de acuerdo a la dualidad realidad-ficción, propia de exponentes de la tendencia surrealista.

2) Consideración de los elementos conceptuales expuestos en el marco teórico: a) Teoría de la Representación Social; b) El Estudio del Signo; c) Las Funciones Sociales y Estéticas; como base de la solución del problema de investigación planteado, buscando la lógica que de esto se deriva.

3) Elaboración final de los resultados de acuerdo a la forma como la categorización de los fenómenos sociales y los elementos artísticos de la obra de arte, dan respuesta a la pregunta planteada inicialmente, y su repercusión para los posibles próximos estudios y para la Sociología en general.

Para cada uno de los aspectos de este proceso, la técnica de análisis de la investigación, que procede directamente de la forma idónea de ser estudiado el objeto artístico, debe ser

explicada para entonces comenzar a dar respuesta a nuestra interrogante.

Técnica de Análisis de Datos

Existen dos puntos importantes que fueron considerados para la escogencia de la técnica de análisis: el primero es la unidad de análisis que en nuestro caso es un objeto artístico (plástico) escogido por su nivel de relevancia para el período estudiado; y el segundo es la relación de la unidad de análisis con el medio que la rodea, como objeto cultural. Por estas características, donde nos encontramos ante un objeto que no requiere modificación alguna para ser estudiado, y que entra, al ser creado, en relación directa con el receptor, nos acogemos a un análisis de tipo cualitativo, que parte de lo que en Sociología se conoce como una *Observación Directa Simple*, tipo de observación según Sierra Bravo, "...más puro de la investigación social" (Sierra Bravo, 1998; p.253).

Este tipo de análisis tiene ventajas extraordinarias, como el hecho de dejar intacto el objeto de estudio y la captación con profundidad de los fenómenos que allí se gestan pero, como todo, hay una pequeña, y no menos importante, desventaja que creemos pertinente señalar aquí y es la forma como el investigador se introduce de tal manera en el objeto observado que nunca llega a ser neutral del todo, pues se trata de la percepción de los fenómenos a través de los sentidos en un momento determinado y tal cual se presenta en la realidad. Aunque en términos de la fiabilidad del estudio esto podría traer algún tipo de inconveniente, para el

presente trabajo ciertamente ha sido ventajoso ya que permite la comprobación de cantidad de teorías que presentan al objeto artístico como fuente inequívoca de valores sociales, lo que muy difícilmente podríamos haber estudiado por medio de otro tipo de análisis.

La forma como hemos tratado el análisis del objeto artístico como una investigación cualitativa, mediante la observación directa simple, ha sido:

Preanálisis

1) Organización y sistematización de las ideas de partida provenientes de las lecturas realizadas de documentos, teorías acerca de la unidad de análisis, de acuerdo a su significación dentro de la Sociología del Arte.

2) Establecimiento de los tópicos a ser considerados en el análisis del objeto artístico, a partir de los cuales, utilizando los elementos precisos para el análisis de la obra plástica, podrán comprobarse las teorías sobre la investigación social del arte.

3) Establecimiento de los objetivos, de acuerdo al problema de investigación planteado, de cada una de las obras de arte estudiadas.

4) Formulación de conceptos de los elementos pertinentes para el análisis del objeto artístico de acuerdo a la doble articulación del signo plástico:

- a) Elementos internos de la obra: elementos netamente artísticos, icónicos, que componen una obra plástica.
- b) Elementos externos a la obra: aquellos que están fuera de ella y que representan de manera sintetizada aspectos claves de los fenómenos sociales en el momento de gestación de la obra de arte.

Análisis

1) Elaboración de una *Matriz de Valores* en la cual se establezcan las categorías y sus indicadores de cada uno de los elementos artísticos y extrartísticos, de acuerdo a su presencia/ausencia en la unidad de análisis escogida. Estas categorías se propondrán de acuerdo a su elemento Formal o elemento Signico.

2) Estructuración de cada una de las obras de arte de los autores escogidos de acuerdo al período donde se produce la obra, con relación a la tendencia artística a la que pertenece, es decir, conformación de una ficha técnica completa de cada obra.

3) Configuración parcial del grupo de tres (3) obras de cada autor, en función de los valores presentes (estéticos y extraestéticos) en las obras de arte en forma conjunta.

4) Tratamiento e interpretación de los datos obtenidos en el análisis de cada una de las obras de arte, en función de los

elementos presentes en ellas, de acuerdo a las categorías de la Matriz de Valores Estéticos y Extraestéticos.

5) Conclusiones derivadas de la concatenación de los objetivos planteados y demostrados y las teorías pertinentes al estudio, desglosadas en el preanálisis de la investigación.

La elaboración de esta investigación goza de una ventaja: el hecho de que al estudiar los elementos de la realidad social presentes en cada una de las obras de arte de estos dos autores surrealistas, como signo de cultura, ponemos el acento en el conjunto de significados de la realidad, y que como "reflejo", da lugar a esta relación.

Con la apropiada moldura teórica que hemos extraído de los diversos autores de la Sociología del Arte, así como la instrumentación acorde a lo que se demostrará, el cuestionamiento no nos aleja de dar la respuesta "adecuada", recordando que, tal como lo apuntan Taylor y Bogdan: "...el investigador cualitativo no busca "la verdad" o la "moralidad" sino una comprensión detallada de las perspectivas" (Taylor & Bogdan, 1992; p.21), sin querer decir con esto, de ninguna manera, una posible imprecisión en la información.

Categorías de Análisis

El análisis de las obras propuestas, tal como ya apuntamos en el último capítulo del marco teórico, no puede realizarse si no tenemos en cuenta ambas caras de la moneda. Si bien el hecho social forma parte de una estructura social completa debemos, para comprenderlo en profundidad, sintetizar los fenómenos a una expresión que lo defina a la perfección: los valores, ideas, nociones, en fin, todo lo que compone la cultura, responde de una manera concreta al hecho social de determinado momento social y en definitiva es expresado en el objeto artístico. Así figuran el tema de la guerra civil española en el *Guernica* de Picasso, donde la muerte y la quejumbra se vislumbra en la pieza, así lo expresa Héctor Poleo y Oswaldo Vigas, al intentar definir la Venezuela convulsionada de los años 1940 a 1960.

“Es difícil siempre captar el fondo real de toda problemática, pero de una manera u otra hay que acercarse a ella cuando se quiere ese acercamiento crítico y no vital. Entonces es preciso estar atento a “lo que se dice” sobre la cuestión. Este *lo que se dice* nos ofrece el primer esquema de acercamiento. Lo que se dice es ya un prototipo de formulación; es un investir una actitud, un comportamiento, una manera de pensar, de un aspecto formal que podríamos llamar estilo” (Puig, 1979; p.169)

El hecho de que el hombre viva en sociedad, se relacione y comparta semejantes proyectos e ideales, responde a un sentido “común” de las cosas. Este común se conforma sobre la base de un sistema de ideas que son expresadas en cada uno de

los momentos históricos, a través de los distintos medios de expresión, la plástica en nuestro caso. De esta manera, al definir con tal especificidad el hecho social, por medio del *valor social*, podemos ubicar cada una de las formas presentes en la obra de arte, las cuales son "reflejo" de la realidad social.

"Al captar estas formas hemos de ver en ellas no soluciones (...) sino planteos, aporías, que hemos de comprender en toda su profundidad y significación a través de un proceso de investigación, dado que nuestro concepto de cosa o de hecho está afectado de la denotación de permanencia, de inalterabilidad, de univocidad, reflejo de la cultura que ha generado el concepto mismo" (Puig, 1979; p.171)

Ahora bien, este análisis que supone un estudio de la realidad social para el momento de la creación y/o difusión de las obras de arte de los autores escogidos, debe ser contemplada en función de los lineamientos surrealistas, pues es evidente que es a través de estos elementos como los autores plasman sus obras e inducen el mensaje a ser transmitido. Esto es valedero aún más para los valores extraestéticos que para los estéticos, pues es el concepto lo que en el surrealismo se ve reforzado. Sin embargo, los valores estéticos también muestran una seria influencia al encontrar elementos, en función de su simbología, apegados al común de los ingredientes surrealistas utilizados por cada uno de los autores que pertenecen a esta tendencia.

Por ello damos un tratamiento específico a cada uno de los valores estéticos cuando asumimos que, desde el punto de

vista formal, la obra de arte se compone de elementos netamente artísticos, pero estos indiscutiblemente van de la mano de una cualidad signífica la cual dota al cuadro de su significado y permite al receptor su comprensión. En función de esto veremos cómo en cada uno de los valores estéticos se muestra un análisis compuesto de definiciones simbólicas devenidas de la historia, del tiempo, de acuerdo a las apreciaciones que en los distintos momentos ha representado tal símbolo. Por supuesto, al estar interesados por comprender nuestra realidad social venezolana, el análisis recurre a los valores extraestéticos que concretan el significado como "reflejo" de ésta, en el entendido de que de ninguna forma la definición simbólica adaptada sólo por el conjunto de los valores estéticos es suficiente ni mucho menos representativa de la realidad social venezolana, por ende la presencia del análisis de ambos valores, estéticos y extraestéticos.

Definición conceptual y matriz de valores

Valores Estéticos

Como ya hemos expuesto, el análisis propiamente artístico no puede ser dejado a un lado para explicitar los componentes principales del cuadro; sin embargo, la gran carga valorativa desde el punto de vista estético entra en juego en el momento en que estos elementos artísticos cobran significado en el tiempo, en el espacio. El símbolo, imprescindible en el estudio del objeto artístico, no escapa a nuestro análisis y de ninguna forma es repetitivo al compararlo con los valores extraestéticos. Por ende, cada uno de estos valores estéticos

son definidos nominalmente para su comprensión primera y luego concretan, de acuerdo a sus características, en un espacio histórico-tradicional-simbólico².

Color

Definición Nominal: Es la impresión que los rayos de luz producen en la retina del ojo al ser reflejados por un cuerpo. Esta sensación se origina en la acción de las radiaciones cromáticas de los cuerpos o sustancias reflejantes sobre los receptores fisiológicos y los centros cerebrales de la visión. En el campo del arte, se denomina color a las distintas pinturas que se utilizan para realizar una obra pictórica. (Crespi & Ferrario; 1985)

Como elemento Formal: Distribución de la mancha de color sobre la superficie del cuadro. De acuerdo a la composición de colores como materia artística, encontramos,

- a) Colores Primarios: Amarillo, Azul y Rojo. Son la base a partir de la cual se pueden formar infinidad de colores.
- b) Colores Secundarios: Verde, Naranja y Violeta. Colores formados por la mezcla de dos colores primarios, a estos colores se les denomina también binarios.
- c) Colores Terciarios: Son los formados por la mezcla de un color primario con un color secundario.

² Véase además de lo siguiente, el anexo *Ficha para el estudio de los Valores Estéticos*, donde son definidos puntualmente cada uno de los elementos de los valores estéticos de forma individual.

De acuerdo a la percepción del color en el objeto artístico,

- a) Tono: Es el color integrado en todas sus dimensiones. Se denomina también tono a la escala resultante de un color mezclado sea con blanco, negro o gris, o bien con su color complementario.
- b) Matiz: Variante de claridad u oscuridad producida por el agregado de acromáticos o grises al color lo que provoca diferencias de valor y saturación en un mismo color, sin que se pierda su origen de color.

"Es importante, sin embargo, retener la analogía entre el tono (intensidad de una matiz, luminosidad) y el simbolismo de nivel correspondiente, situándolo entre los polos de luz y oscuridad. También hay que tener en cuenta que la pureza de un color corresponderá siempre a la pureza de un sentido simbólico; del mismo modo, los matices primarios equivalen a fenómenos emotivos primarios y elementales, mientras los colores secundarios y terciarios se refieren a paralelos grados de complejidad." (Cirlot, 1982; p.137)

Como elemento Sígnico: El color en pintura es algo más que un fenómeno físico y biológico, es un instrumento principal en la expresión artística que adquiere dimensiones psicológicas o simbólicas.

De esta forma, existe una división establecida de acuerdo a su significación.

- a) Colores Cálidos y avanzantes: corresponden a procesos de asimilación, actividad e intensidad. Sugieren

movimiento. Los tonos claros amabilidad, sensaciones agradables, y en tonos oscuros, riqueza y poder. Además expresan los primeros planos: proximidad de las cosas. Estos colores son el rojo, anaranjado, amarillo, y por extensión, el blanco.

- b) Colores Fríos y retrocedentes: también llamados coloraciones de sombra, corresponden a procesos de desasimilación, pasividad y debilitación. Conciben provocar la sensación de alejamiento, de distancia y de profundidad. Estos colores son el azul, violeta, y por extensión, el negro.
- c) Color Mediador: Aunque se le considera como color frío, el color verde dentro de la consideración sónica representa la mediación, como un matiz de transición y comunicación entre los dos grupos.

Forma

Definición Nominal: Configuración organizada de tal manera que es percibida sensorialmente. La forma se refiere a las características estructurales de los objetos sin tener en cuenta su orientación ni ubicación en el espacio; alude también a sus límites que pueden ser lineales, de contornos o de superficies y a la correspondencia entre interior y exterior. (Crespi & Ferrario; 1985)

En función de un estudio conformado por la expresión formal y sónica, las formas pueden clasificarse en:

- a) Forma Abierta: Forma cuyas características principales son la integración al fondo o medio, evolución alrededor de un núcleo central explícito o implícito a

- partir del cual se desarrolla en movimientos centrífugos y centrípetos.
- b) Forma Cerrada: Formas que muestran continuidad de contornos en todo su perímetro, lo que las contrasta del fondo o medio con referencia al cual manifiestan independencia, densidad, cerramiento, solidez y carácter envolvente.
 - c) Forma Simétrica: Forma bien proporcionada o equilibrada con concordancia entre partes que concurren a integrar un todo. La simetría se relaciona con el equilibrio y por ende, al estatismo.
 - d) Forma Asimétrica: Forma asistemática e inarmónica. Para el hombre, este tipo de formas se encuentran ligadas a lo carente de belleza, por tanto, desorganizado, irregular, inequilibrio. La asimetría corresponde al dinamismo.
 - e) Forma Simple: Una forma es simple cuando está constituida por un número pequeño de características estructurales, es decir, cuando el material complejo se organiza con poco número de características, expresadas en dirección, angularidad, distancia, simetría. Las formas simples corresponden a lo sencillo.
 - f) Forma Compleja: Aquella forma cuyas características constituyen una estructura abarrotada. Las formas complejas se relacionan comúnmente con lo complicado.
 - g) Forma Inteligible: Forma que puede ser comprendida, pues mantiene una lógica, o simplemente es clara.
 - h) Forma Ininteligible: No inteligible, forma inentendible, oscura.

La preferencia por formas regulares corresponde a sentimientos regulares y lo mismo con las irregulares. Las

formas ovoides se relacionan con lo biomórfico, las cúbicas con lo artificial y lo constructivo. Regularidad e irregularidad absoluta a expresiones caóticas; Forma circular irradiada a la existencia de un centro como origen. Trapecio, rectángulo, cuadrado, círculo señalan un avance progresivo de la regularidad a la irregularidad, que podría simbolizar exactamente una evolución moral.

Línea

Definición Nominal: De acuerdo a lo hallado por Kandinsky, es el producto de un punto móvil que surge con el movimiento, mediante la destrucción del reposo máximo: el punto. El estatismo del punto se transforma en la dinámica de la línea. La línea detalla y expresa sólo los contornos, la forma, el volumen, el espacio y la idea de tercera dimensión. (Crespi & Ferrario; 1985)

- a) Línea Recta: Suele expresar el sentido de la solidez, la rigidez y la fuerza.
- Línea Horizontal: Asociada a la idea de tranquilidad y calma, utilizada en paisajes donde se expresa la línea del horizonte del mar o del desierto.
 - Línea Vertical: Expresa fuerza y robustez al mismo tiempo que el sentido de equilibrio, estabilidad y espiritualidad.
 - Línea Inclined: Presenta sensaciones de actividad, de movimiento y según la dotemos de más o menos inclinación, le conferimos el carácter de intensidad.

- b) Línea Curva: Símbolo primordialmente de movimiento, de actividad y de vida, se asocia a todo lo femenino, a lo que representa una naturaleza delicada.
- c) Línea Continua: Elemento que se observa en las unidades visuales, donde existe una prolongación dinámica en alguna dirección percibida por el movimiento.
- d) Línea Discontinua: Interrupción de la prolongación del elemento. Posibilita la formación de ritmos a través de la continuidad de elementos que, interrumpidos en un cierto punto, vuelven a aparecer un poco más allá e indican acentos sobre la superficie.

Composición

Definición Nominal: Organización estructural voluntaria de unidades visuales en un campo dado, de acuerdo a leyes preceptuales, con la intención de conseguir un resultado integrado y armónico. Los elementos o sus equivalentes perceptuales (las unidades ópticas) reciben en la composición una distribución que tiene en cuenta su valor individual como parte, pero subordinada al total. (Crespi & Ferrario; 1985)

En la composición podemos ver ciertas cosas de interés:

- a) Tamaño de las figuras: constituye una cuestión relativa. El tamaño se verá de una forma mayor o menor de lo que realmente es, dependiendo esto de sus relaciones y comparaciones.
- b) Distribución: Es la disposición con que son colocadas en la superficie del cuadro las unidades visuales.
- c) Movimiento / Contramovimiento: dinámica o estática en relación con la intensidad de la luz, calidad de la atmósfera y la vibración del color. Tensión existente

entre varios elementos formales o lineales y el campo que los contiene, a través de la cual las figuras son atraídas, repulsadas o aquietadas provocando la sugerencia del movimiento o desplazamiento. El movimiento es un acontecer en relación con las cosas fijas.

Perspectiva / Espacio

Definición Nominal: Arte de representar en una superficie los objetos en la forma y disposición con que aparecen a la vista. La perspectiva trabaja sobre la apariencia de los objetos, cuya forma y color difieren cuando se los contempla desde distintos puntos de vista. Para conseguir representarlos según se muestran a la vista, la perspectiva recurre a los distintos sistemas de proyección, obteniéndose según el que se emplee desde una perspectiva ordinaria, denominada cónica, hasta una perspectiva convencional, denominada axonométrica o caballera (que representa en el plano los objetos como si se vieran desde arriba, conservando las proporciones y las distancias). El espacio, en el sentido de "espacio físico", es una extensión ilimitada en la que se nos aparecen los cuerpos materiales. Como magnitud en la que están contenidos estos objetos materiales actúa sobre las piezas artísticas determinando la forma de ellas junto a otros elementos que contribuyen a la estructura y a la composición estética de las mismas. El espacio es por tanto un ámbito inmaterial que forma parte y determina las formas artísticas; cuando tienen dos dimensiones, la pintura, el

espacio es una magnitud que se sugiere en la superficie plana del lienzo. (<http://www.enciclonet.com>, Nov. 2003)

- a) **Visión de Superficie:** los elementos de la pintura están distribuidos en una serie de planos paralelos al plano del cuadro.
- b) **Visión de profundidad:** construcción recesiva donde dominan en la composición las figuras situadas en ángulo con relación al plano del cuadro y que retroceden en profundidad.

Sombra / Luz

Definición Nominal: Es la percepción, ante un objeto que se halla iluminado, de que éste presenta una de sus zonas más clara que la otra, dado que la luz no alcanza a tocar su superficie con el mismo grado de intensidad, por el hecho de que partes del objeto se encuentran más cercanas al foco de iluminación que otras. La luz en cambio, aparece como fenómeno autosuficiente o como cualidad propia de los objetos y no como resultado de la reflexión de la luz. (Crespi & Ferrario; 1985)

Las sombras pudiésemos clasificarlas como sigue:

- a) **Sombras Propias:** Sombra que el objeto produce por sí mismo. Están dentro de la forma.
- b) **Sombras proyectadas:** Sombra próxima o lejana proyectada por otros objetos. Arrojadadas por la forma sobre un plano u otra forma. Son más oscuras que las propias.

Tabla N°1. **Matriz de Valores Estéticos**

De acuerdo a las definiciones presentadas anteriormente, podemos estructurar entonces los valores estéticos de la siguiente forma:

Valores	Indicadores
Color	<u>Elemento Formal:</u> a) Colores primarios b) Colores secundarios c) Colores terciarios <u>Elemento Sígnico:</u> a) Colores fríos b) Colores Cálidos c) Color Mediador
Forma	a) Abiertas b) Simétricas Cerradas Asimétricas c) Simples d) Inteligibles Complejas Ininteligibles
Línea	a) Rectas ■ Horizontal ■ Vertical ■ Inclinas Curvas b) Continuidad Discontinuidad
Composición	a) Tamaño figuras b) Distribución c) Movimiento / Contramovimiento
Perspectiva / Espacio	a) Visión de superficie b) Visión de profundidad
Sombra / Luz	a) Sombras propias b) Sombras proyectadas

Valores Extraestéticos

Si bien en los valores estéticos se estructuraron las definiciones en función de su pertenencia al aspecto formal del análisis o desde el punto de vista simbólico, para los valores extraestéticos, la operacionalización de conceptos corresponde al esclarecimiento de una realidad social conducida a través de los senderos del surrealismo; y a partir de los elementos propios de él, la realidad de los cuadros que presentaremos más adelante, son sensibles de ser analizados más naturalmente.

Identidad Nacional

Definición Nominal: (Identidad) Conjunto de atributos, actitudes y pautas de conducta que permiten a la persona ser incluida dentro de una determinada categoría. En un sentido más estricto, la identidad se refiere a la formación de la propia imagen como resultado de la experiencia. (Nación) El concepto que nos ocupa es utilizado para designar a aquella comunidad humana que, por una conjunción de factores vinculantes de índole natural o cultural, objetiva o subjetiva, adquiere conciencia de su singularidad respecto a otras comunidades históricas y tiende a dotarse de una organización política autónoma. (<http://www.enciclonet.com>, Nov. 2003)

Definición Operacional: Búsqueda y reconstrucción de una forma de ser, de concebirse como grupo social nacional, como sociedad. La Identidad Nacional refleja una definición de ser venezolano, que lo diferencia de otras nacionalidades, de otros continentes. Despertar de nuevas formas de sentir la Nacionalidad lo que genera un afianzamiento de la cultura en todos sus ámbitos.

Tabla N°2. **Matriz del Valor Extraestético Identidad Nacional**

Indicadores puntuales reflejados en la Sociedad Venezolana	Indicadores desde el punto de vista de la tendencia Surrealista
<p>a) Introducción y adopción de nuevas ideas. a.1) Retorno de la intelectualidad exiliada. a.2) Influencia extranjera.</p> <p>b) Reinención de las formas de expresión culturales. b.1) Nuevas y diversas tendencias artísticas. b.2) Generación de distintas vertientes de estudio sobre la realidad venezolana.</p>	<p>a) De vuelta a los orígenes. a.1) Revisión previa de los inicios de la vida socio-cultural venezolana. a.2) Superación de lo antiguo.</p> <p>b) En busca de un nuevo orden social. b.1) Reconstrucción de la realidad social de acuerdo a nuevas formas. b.2) Generación de nuevas expectativas y valores, nuevas ilusiones y esperanzas.</p>

Modernización

Definición Nominal: Serie de procesos sociales, económicos, políticos y culturales con los que se realiza un determinado tipo de desarrollo y un determinado tipo de cambio. (...) La modernización constituye un proceso global, en el que es necesario distinguir una serie de procesos, que pueden resumirse en el desarrollo económico, en la evolución social y en el progreso de las instituciones. Por ello la sociología analiza el proceso de la modernización comparando la sociedad

tradicional y la moderna, el cambio de un momento a otro de la historia. (González-Anleo; 1986)

Definición Operacional: Cambio y desarrollo de una Venezuela Rural a una Venezuela Urbana, derivada del cambio sucedido en el transcurso entre la dictadura y la democracia, donde se gesta una nueva forma de ver la realidad.

Tabla N°3. **Matriz del Valor Extraestético Modernización**

Indicadores puntuales reflejados en la Sociedad Venezolana	Indicadores desde el punto de vista de la tendencia Surrealista
<p>a) Consideración de los Derechos Humanos. a.1) Definición de leyes y resoluciones.</p> <p>b) Desarrollo Social derivado del ingreso nacional. b.1) Proceso de urbanización moderado generador de migración interna. b.2) Afianzamiento de planes educativos y de salud.</p>	<p>a) Defensa de los derechos del hombre en sociedad. a.1) Lucha por el espacio del hombre en la vida social.</p> <p>b) Variación en las formas de vida social. b.1) Reconstrucción de lo destruido, desolado. b.2) Explotación de la riqueza ofrecida por los recursos naturales y humanos.</p>

Diversidad y Pluralidad

Definición Nominal: (Diversidad) Diferencia entre las cosas en su naturaleza, especie, cantidad o forma, Abundancia o acumulación de cosas diferentes: la diversidad de razas en un país es siempre una riqueza cultural. (Pluralidad) Multitud, número grande de algunas cosas. Calidad de ser más de uno. (<http://www.encyclonet.com>, Nov. 2003)

Definición Operacional: Encuentro de grupos heterogéneos en la estructura social. Relaciones alrededor del rol adquirido socialmente. Diferenciación de actividades u orientaciones que conllevan a la formación de distintos grupos y su aceptación.

Tabla N°4. **Matriz del Valor Extraestético Diversidad y Pluralidad**

Indicadores puntuales reflejados en la Sociedad Venezolana	Indicadores desde el punto de vista de la tendencia Surrealista
a) Florecimiento de distintas formas de agrupación política y social. a.1) Creación y afianzamiento de órganos comunicativos: medios impresos, visuales y auditivos. a.2) Creación de asociaciones partidistas. Participación política. a.3) Organización de grupos temáticos con orientaciones definidas: estudiantiles, sindicales. a.4) Unificación de la	a) Cohesión y adhesión a un objetivo. a.1) Grupos en busca de reformas, reconstrucción. a.2) Expresión y comunicación de los objetivos planteados. a.3) Agrupamiento filial/mágico-religioso. a.4) Compromiso social con la tierra, la nación (con la evolución social).

<p>fuerza militar en una institución.</p> <p>b) Regulación de las agrupaciones. d.1) Creación de distintas legislaciones.</p>	<p>b) Generación de normas limitantes de las acciones del hombre.</p>
---	---

Análisis y Discusión de los Resultados

Hemos visto ya como los valores estéticos conforman una cara del cuadro que lo ubica en un estado de significación previo al análisis social posterior. El valor extraestético intenta luego ratificar este significado desde el punto de vista de la Venezuela del momento, pero desde la perspectiva de la tendencia que intentamos analizar: la surrealista.

Exactamente entre 1944 y 1952, las obras de los pintores Héctor Poleo y Oswaldo Vigas cobran vida, en una etapa de cambio, de desarrollo, de convulsión social, donde ellos mismos vivían el día a día de una realidad.

De esta forma comprobaremos cada uno de los valores que, desde estos dos puntos de vista, se distinguen y configuran la realidad venezolana de mediados del siglo XX. Para comprender cómo será realizada esta comprobación, debemos acogernos a los pasos que hemos de señalar a continuación.

Organización del Análisis

1. Presentación biográfica y técnica del autor y sus obras. Síntesis de los autores que han dado vida a estas creaciones surrealistas.
2. Análisis particular de cada obra objeto de estudio. Comprobación de la presencia de los Valores Estéticos y Extraestéticos en las obras. Cada unidad de análisis será estudiada individualmente, en función de cada uno de los indicadores propuestos para cada una de los valores.

3. Consideraciones parciales sobre autor y sus obras. Al haber concluido el análisis de las tres obras del autor, será realizada una evaluación de los resultados obtenidos a la luz del aporte y la utilización de las herramientas artísticas de cada pintor.
4. Discusión general de los resultados. En un intento por afinar cada uno de los valores analizados individualmente, se procederá a contrastar y unificar criterios en función de los resultados obtenidos y su determinación en la realidad social.

Héctor Poleo y sus obras

1918: Nace en Caracas.

1930-1940: Cursó estudios en la Escuela de Artes Plásticas, Caracas.

1944: Se instala en New York.

1947: Obtiene una beca de la Fundación Guggenheim.

1948: Primer viaje a Europa.

1948-1952: Se instala en París.

1952: Regresa a Venezuela. Ejecuta un mural para la Ciudad Universitaria de Caracas.

1958: A partir de esta fecha vive y trabaja en París.

Varias han sido las etapas de este pintor proclive, considerado por muchos como el pintor surrealista por excelencia. Simón Noriega (1983) ubica al pintor en cinco períodos importantes: I.- Las primeras obras, II.- Poleo y el realismo social en Venezuela, III.- El surrealismo de Poleo, IV.-La Figuración neo-plástica y V.-El neosimbolismo. Evidentemente no es menester nuestro abordar cada uno de estos

períodos aquí, pero lo que sí merece importancia es el hecho de sintetizar lo que representa para Poleo el surrealismo en sus obras, es decir, cómo (de acuerdo a los autores investigados que hablan acerca del pintor) es el tratamiento de la realidad social en sus obras.

Si bien es cierto que el onirismo es una pieza clave en la tendencia surrealista, para Poleo parece ser lo "imaginario consciente" lo que marca la pauta en sus realizaciones artísticas. La representación de escenas áridas y angustiosas aparecen consecuentemente en esta etapa y en las sucesivas, pero en el surrealismo, el autor plasma las formas de una realidad que percibe a simple vista, pero en escenarios netamente imaginarios.

Esas obras, que mantienen una continuidad en los valores estéticos y extraestéticos utilizados, serán las que a nuestro estudio parecen pertinentes analizar, por su vívido contenido, que a nuestro parecer es "reflejo" de la realidad social del momento. Las obras que serán analizadas son las siguientes:

- ❑ Ciudad Heroica. Realizada en 1945.
- ❑ Angustia de la Espera. Realizada en 1948.
- ❑ El Héroe. Realizada en 1948.



Figura N°2

Héctor Poleo

Ciudad Heroica. 1945
Óleo sobre tela.

Colección Galería de Arte Nacional, Caracas.

Ciudad Heroica. Héctor Poleo

Valores Estéticos de la Obra

Color:

1) En el aspecto formal, el lienzo se encuentra dividido en dos grandes secciones de acuerdo a los colores predominantes; la franja superior muestra el azul como color primario, matizado con el gris en el extremo superior, dotando al cuadro de una degradación. En la otra franja del cuadro, comenzando desde el medio, el amarillo como color primario, sugiere una sensación de lejanía y, a partir de este, se va conformando en un color secundario: anaranjado, que aproxima a las formas ante la mirada del espectador, llegando a concretarse el color rojo matizado igualmente con el gris, que denota la tierra. Este contraste de colores resalta la división entre estas dos secciones y le da fuerza a la definición de las formas.

2) De acuerdo a su significación, también resulta pertinente la división en dos secciones, pues la presencia del azul en el cielo en contraste con todos los colores cálidos en la tierra denota una evidente ruptura, que incluso al nivel de la percepción, choca hasta convertirse en formas cuyos colores parecen ilusorios. En lo alto del cielo se vislumbra la distancia, lo infinito, reforzado con el valor azul fuerte que se encuentra al final, en oposición a la intensidad que demuestra la calidez de los colores asumidos por la tierra, mucho más intenso al acercarse al espectador (por el hecho de que estos colores son utilizados con esta intención), lo que puede simbolizar la supremacía del suelo, la riqueza que no se evapora, sólo se debilita pero no se extingue. ***El rojo vivo de***

la tierra se convierte en agonía, en el fuego interno de la humanidad que parece emerger del fondo. La presencia del color amarillo al final del cuadro representa los orígenes de esa tierra, es el color del sol, del nacimiento.

Forma:

1) De acuerdo a su aspecto formal, las formas presentes en la obra son en su mayoría cerradas, a excepción de la forma diluida con el fondo, representada por el cielo, y por la tierra en algunos segmentos. El contraste entre estas formas cerradas y las formas abiertas dota al cuadro de cierta imperceptibilidad de los elementos, por ejemplo, cuando vemos cómo las ondulaciones se pierden unas con otras sin una definición clara. Por ende, la asimetría se hace eco de esta obra reflejada sobre todo en las ruinas de la ciudad que yacen a lo lejos, no es en lo absoluto, una obra de formas equilibradas. Sin embargo son formas simples, más bien pobres en cantidad de elementos, lo que produce la inteligibilidad de la obra, pues las figuras son completamente percibidas y entendidas.

2) Si lo observamos a partir de la simbología representada en cada una de las formas, existe un elemento evidente en la pintura y es el hecho de la asimetría. Existe una desproporción en cada una de las formas concebidas, lo que sugiere algo caótico y desorganizado, alejado de todo equilibrio, expresado a su máxima expresión por la torre, que aunque aparentemente regular en su forma, no puede sostenerse en pie pese a sus profundos cimientos, propios de una alta torre cuyo objetivo, además de proteger, es elevar la cultura de la ciudad, el conocimiento de la misma que hay que dejar en alto. A lo sumo,

la reja divisoria que se encuentra a un lado de la obra, mantiene un cierto equilibrio, en sí misma, este cercado intenta definir la soberanía de la ciudad heroica de las otras tierras, con principado propio, con identidad propia a pesar del derrumbe. ***Hay una forma muy bien determinada y predominante en la obra, quizás por su cercanía, y es la llave antigua amarrada a un costado del suelo. La llave es un símbolo de poder que vincula su cualidad de abrir y cerrar a la de dueña y señora de un tesoro escondido, tesoro que puede ser el conocimiento mismo que ha de ser utilizado nuevamente para la reconstrucción de la ciudad.*** Atada a una cuerda, ésta resguarda y ata fuertemente a la llave con la tierra a la que pertenece, en igual función a las cuerdas que detienen la caída de la alta torre, añadiendo a ésta su afán de ascensión al cielo.

Línea:

1) La existencia de líneas rectas se diluye ante la rugosidad de las formas, de tal manera que existen paredes, aún las destruidas, que comportan elementos linealmente rectos. Sin embargo, en el poste de luz y las rejas divisorias se diferencia claramente la presencia de líneas rectas. Las líneas verticales son las que tienen mayor presencia, pues son las que, aunque a punto de caer, todavía se mantienen. Las líneas inclinadas se encuentran precisamente en aquello que requiere ser sostenido: la torre y la llave, y en una que otra ruina, por la caída de los techos de las casas. Del resto de las líneas, las más notorias evidentemente son las curvas lo que genera gran movimiento en la tierra (y en los huecos de ella). La discontinuidad de las líneas es generada a lo largo de toda la sección inferior, lo que aumenta aún más el movimiento por

la interrupción de la línea bien sea por cruce o simple detenimiento.

2) Desde el punto de vista de su significación encontramos una consideración especial, y es el hecho que **la verticalidad que refleja la estabilidad se ve difusa, existente pero en declive, esto cuando las relacionamos con las líneas inclinadas y curvas que las acompañan en la definición de la forma, pues se ve implicada en las últimas la simbología del movimiento, en este caso, movimiento descompasado que realiza una actividad contraria a la construcción de algo nuevo.** La interrupción permanente de la línea, es decir, su discontinuidad, refleja que evidentemente existe una ruptura de un devenir continuo, de algo concreto que se resquebraja. Lo rigurosamente recto lo representa la línea divisoria de la reja, transmitiendo un horizonte más allá de la ciudad en ruinas, un camino que lleva a la estabilidad.

Composición:

De acuerdo a los elementos presentes en el cuadro, observamos que el tamaño de las figuras es consecuente con la idea de figura fondo de la composición, distinguiendo dos formas notorias en función de su tamaño, **en la lejanía, la torre a medio aguantar, y frente a nosotros, la llave igualmente sostenida.** Seguidos de estos, los cráteres en el suelo se contemplan como formas grandes en relación a la extensión de la superficie. La disposición de las formas proporcionan equilibrio en el cuadro. El movimiento en el cuadro, el cual trabaja en función de la línea, las formas y el color antes mencionados, lo hace en forma dinámica; se observa

una actividad por el hecho de la **tensión, en primer lugar, de las cuerdas sostenedoras, y en segundo lugar, de la tierra resquebrajándose.**

Perspectiva / Espacio:

Evidentemente la obra presenta sus elementos desde una perspectiva convencional, vemos situadas las figuras de una forma cónica, más estrecha hacia el fondo del cuadro, lo que propone una completa utilización del espacio físico. Esto provoca en el receptor la sensación de lejanía intencionalmente planteada de acuerdo a lo que se intenta representar. Los colores juegan un papel determinante en esta percepción de profundidad, como ya se acotó en su apartado, pues la intensidad de los colores cálidos crece a medida que se acerca al primer plano del cuadro.

Sombra / Luz:

En la obra se encuentra una ligera presencia de sombras propias, sobre todo en los cráteres de la tierra, que generan sombra hacia el fondo, producto de su propia luminosidad. Esta luminosidad propia se encuentra igualmente en las ruinas de la ciudad, donde aparentemente no existen sombras propias ni proyectadas evidentes, la iluminación es completa y natural (en el entendido de que se está representando el día y no la noche), como si el sol estuviera iluminando estas formas de manera completa. Sin embargo, nuevamente la reja y el poste de luz ubicados a un lado de la imagen sí proyectan su sombra en

el suelo hacia la ciudad, lo que produce la sensación de luminosidad en ese costado.

Valores Extraestéticos de la Obra

Identidad Nacional:

Sin un juicio previo de lo que puede significar la obra en su totalidad, observamos un punto importante y pertinente para este apartado de la identidad, y es la ***destrucción de lo ya establecido. Cuando observamos la torre a medio caer, evoca esto inmediatamente el volver al origen para comprender el presente, y construir el futuro. Esta misma idea se repite en la llave sostenida a la tierra por una cuerda.*** De acuerdo al simbolismo que representa esta forma y adecuado al contexto que estamos tratando, la llave pareciera la única manera de recobrar el sentido, y aparentemente esto es lo único que ha sobrevivido a la destrucción. Pero es la llave que abre la puerta del conocimiento de lo anterior, del pasado, que ha de ser considerado para llevar a cabo un futuro, pero con una nueva superficie. Es el resguardo de la ciudad (por las cuerdas que sostienen la torre), el conocimiento representado en la llave y el cercado que protege de entes pertenecientes a otras soberanías, lo que se muestra imperturbable en ella.

El problema de la destrucción, pieza clave en el pensamiento surrealista, deviene de un motivo poderoso y con consecuencias en la sociedad venezolana de ese momento: la Segunda Guerra Mundial. Este conflicto bélico abrió al mundo una serie de interrogantes de lo que estaba aconteciendo, pero también

inmensas expectativas de un mañana, esperanzas de una renovación. Venezuela se angustia por conocer los problemas que la aqueja e intenta dar respuesta a lo que no entiende por razonamiento propio (búsqueda de respuestas en otros continentes). Las cuerdas sostenedoras del pasado dictatorial hacen esfuerzos por recobrar la nacionalidad que estuvo hundida en el desorden y resquebrajó (como las grietas de la tierra) lo que en un momento se consideró una república. Pero ahora son nuevas formas, son nuevos también los pasos hacia la democracia (representada con el horizonte entre la tierra y el cielo). Hay entre tierra y cielo, demarcada profundamente por el pintor en el contraste de color, una oposición de lo plácido que se destruye cada vez más (la tierra), sin embargo fértil, y la esperanza de alcanzar la perpetuidad de lo establecido (el cielo). Esta relación es ya en sí característica del deseo de lograr una definición de la nación, apropiada a lo que se es, a lo que se tiene y a lo que se espera. ***Ya el valor mismo de la reconstrucción de la ciudad heroica ubica a la obra dentro de la búsqueda de un despertar de lo "pasado bueno" y el desecho de lo inservible.***

Modernización:

La modernización forma parte de ese cambio o evolución de una sociedad marchita, por ende, este valor se presenta en esta obra como consecuencia de lo anterior; frente a una búsqueda de recomenzar una nueva vida, el empeño por lograrlo trae consigo otras ideas, otros rumbos que nos llevan a la modernidad. Sin embargo, no hay en la obra imágenes concretas de un proceso modernizador como tal.

Existe un elemento que podría representarse como punto de partida para el proceso modernizador y es el de las ruinas que corresponden a edificaciones antiguas o mejor, coloniales cuya simbología tradicional expresa algo muerto que representa una realidad pasada, pudiéndose interpretar ese derrumbe como un resurgimiento y adaptación a nuevas corrientes. De todas maneras, no se denotan aún intentos de reconstrucción alguna, todo se queda en la tierra ferozmente destrozada y hasta cierto punto, infértil. El artista aquí no demuestra una posible riqueza natural que tiene posibilidades de renacimiento (aunque sabemos que la tierra en sí misma es símbolo de fertilidad), como sí se evidencia en la tierra venezolana. Igualmente, no se observan figuras humanas que intenten revivir esa ciudad muerta y hacerse espacio en ella.

Sin embargo, las cuerdas juegan un papel predominante en lo que se refiere a la conexión entre lo que está por derrumbarse y el afán de sostener una llave y enderezar las ruinas que están por caerse; esto prueba una señal de mirar otra vez hacia una evolución en un paso que ubicará al hombre, inexistente en la obra, a emprender nuevos cambios en su realidad social.

Diversidad y Pluralidad:

A pesar que desde el punto de vista de la modernización, la espera de la reconstrucción de la ciudad heroica no se ve cristalizada, cuando observamos el "reflejo" de lo que fue para la sociedad venezolana *las ansias de agrupación para lograr determinados objetivos, nos topamos frente unas cuerdas que, atadas a la edificación más sobresaliente de las ruinas,*

generan una imagen de tensión que indica una fuerza grupal. No sería posible levantarlo sin los héroes que han superado la destrucción, aunque las figuras humanas no sean visibles.

Este precisamente fue el intento de la formación de tantos grupos diversos en la sociedad venezolana de los años cuarenta, el agruparse en torno a un objetivo que requería un compromiso con la nación, desde el punto de vista de la vida en sociedad. Era la formación de estructuras sólidas que garantizará una vida social plena y participativa, lo que los grupos recién compuestos proclamaban como un derecho a una nueva realidad.



Figura N°3

Héctor Poleo

Angustia de la Espera. 1948
Óleo sobre tela.

Colección Particular, New York.

Angustia de la Espera. Héctor Poleo

Valores Estéticos de la Obra

Color:

1) De acuerdo a su contenido de elementos formales, el cuadro presenta los colores primarios amarillo y azul, y los diversos matices generados de éstos. De acuerdo a la composición de los colores, el blanco juega un papel fundamental que aporta luminosidad a la obra, destacándose en su totalidad en las nubes que resaltan frente al fondo azul. Los colores secundarios también se encuentran presentes en la obra sobre todo al fondo de la misma, en el verde de las montañas, y el naranja tenue (casi podríamos decir que continúa siendo amarillo) al pie de ellas.

2) Cuando estudiamos los colores en función de su cualidad signica, esta obra resulta muy rica por los valores contrastados en ella. Hay presencia tanto de colores fríos como cálidos con el aditamento del color mediador, el verde, que parece unir algo entre lo que se pierde en el horizonte y lo que se presenta en primer plano. Nuevamente el azul representa, en las obras de Poleo escogidas, el cielo lejano y profundo y éste baña las montañas también lejanas. Esta vez el cielo se encuentra contrastado con el blanco de las nubes que representan simplemente un estado celeste y puro; pero además de la pureza, el duelo encaja en la consideración de la ausencia de color, y este significado adquiere sentido al notar la intención de las ruinas de una casona ubicada a un costado del cuadro, donde reposa un balcón en lo alto del muro casi totalmente caído; este derrumbamiento propone la pérdida

material y quizá humana (el balcón así lo delata). Y este color se hace todavía más presente en el blanco espectral del ojo. El color amarillo se esparce por casi toda la obra, con variaciones que se acercan al marrón para las zonas en sombra. ***El amarillo alcanza toda la tierra y nuevamente simboliza el origen de todo, donde todo nace y todo culmina como la puerta que parece sumergirse en el suelo, donde va a parar el poste a medio caer.*** El marrón es evidentemente el color de la tierra pero se insiste que esta condenado a ser considerado como la degradación de los colores primarios, así también puede ser su simbología, pues sigue el patrón de la degeneración en que se encuentra sumergido el suelo y lo que allí habitaba. El negro se hace presente en dos puntos claros, el iris del ojo clavado en el suelo y el balcón de la casa en ruinas; su significación de tristeza y angustia se refleja en la mirada de desaliento del ojo solitario, y el sentido de la nada parece apoderarse del balcón que ya no tiene quien se asome en él. Parece importante aquí, y lo será cuando observemos la forma, la connotación del ojo clavado que ya de un comienzo responde a una problemática. El color mediador supone de alguna forma una señal de esperanza por la cualidad refrescante que aporta al cuadro, quizá por ser por asociación el color de lo vegetal, de la vida naciente.

Forma:

1) En algunas partes las formas se presentan como abiertas, por ser una representación del cielo y la tierra, sin embargo, la presencia de figuras como el ojo, la puerta, el poste de luz, las estacas que sostienen el ojo proporcionan solidez a la estructura del cuadro. Igualmente, y como carácter surrealista, las formas asimétricas son lo común en la obra, pues la

desproporción incluso de las formas es lo que provee al cuadro de su carácter imaginario. Pero lo imaginario no significa lo inentendible, por tanto, dentro de lo asombroso de las formas y su ubicación, la estructura se mantiene con lógica: el cielo, las montañas, el suelo, y en el último, posadas las formas protagonistas.

2) Inevitablemente no podremos encontrar en esta obra, figuras con alguna gracia o belleza; **lo representado es destrucción y angustia**, no discutible por la indicación que de ello hace su título. Esto es generado precisamente por la asimetría, pero es la asimetría quien le aporta el dinamismo que también notamos en la obra, sobretodo lo escurrido del ojo y la puerta sumergiéndose. La simplicidad de la obra se nota en la presencia sólo de algunas formas realmente representativas que aquí se han llamado "protagonistas", pero esto no quiere decir que sea también simplista en su contenido.

Así vemos como el ojo que espera, detenido a la tierra, señala la percepción del acontecimiento en forma casi clarividente, es decir, ya el ojo intuye el proceso de devastación y sólo espera a que esto ocurra. Por lo tanto, la esperanza no es un rasgo de este cuadro y esto se nota también en la puerta a medio hundir, aunque ella invita al paso hacia otro mundo, otra realidad, está detenida por el hundimiento... La piedras y huecos en la tierra reflejan la destrucción en la que se sumerge esta puerta aunque como oposición a esto el cielo y las nubes que hay en él demuestran el poder y la fecundidad superiores que pudiesen detener este proceso de destrucción.

Línea:

1) Presencia de líneas rectas sólo en la puerta y el poste de luz lo que proporciona rigidez en algún punto del cuadro, el resto de las líneas se ubican como curvas y a su vez discontinuas en su mayoría, incluso aquellas que definen las montañas verdes del fondo. La línea inclinada representada por el poste a medio caer produce cierta tensión en el cuadro.

2) Lo curvo de las líneas intuye una actividad que se desarrolla y así lo traduce la inclinación del poste de luz que se cae. Lo curvo se suma a la discontinuidad de la tierra que establece rupturas proporcionando nuevamente movimiento acentuado en unos y otros lados de la superficie. Esta indicación de gran actividad sugiere la intensidad de la realidad representada. Sólo las líneas verticales encontradas en la puerta y el balcón que muestran la estabilidad en la obra se van desvaneciendo en esta superficie ondulante.

Composición:

De acuerdo a lo que hemos observado, el tamaño de las figuras se encuentra ajustado a la superficie del cuadro a excepción del ojo clavado en el montículo que desencaja en proporción sin contar el hecho sólo de su presencia. La distribución de las figuras se mantiene constante en todo el cuadro, hay una figura en el medio y las otras a los lados en forma proporcionada, culminando en el fondo cubierto todo de montañas. Al igual que lo que se expuso en el párrafo anterior, en relación con el dinamismo de la obra, de acuerdo a la composición tenemos que las figuras provocan esa sensación de

desplazamiento y vibración ya que el juego de la luz, el color y las formas que sugieren ese estado vital, actúan sobre las últimas aproximándose en algunos casos hacia el espectador, otras alejándose. No parece haber, además de las montañas vivas de la parte posterior, figura que no presente algún movimiento.

Perspectiva / Espacio:

En este apartado encontramos que, de acuerdo a la ubicación de las figuras, éstas se presentan en el plano con una visión de profundidad, por lo que advertimos la sensación de lejanía de los objetos a medida que se despegan de la superficie del cuadro. Esta sensación se exagera con el color amarillo de la tierra que contrasta con los colores verde azulados del fondo. De este modo, las formas así dispuestas actúan sobre la superficie del cuadro generando un complejo manejo del espacio de la obra, no hay espacios vacíos ni carentes de actividad.

Sombra / Luz:

El cuadro se presenta casi en su totalidad completamente iluminado, el cielo azul medio así lo refleja, a excepción de los cráteres del suelo que generan una sombra propia hacia el fondo; en la casa en ruinas vemos igualmente la sombra propia producida por la luz que parece pegar de frente al balcón pero sin ser una sombra reflejada en la superficie; y las montañas, que generan igualmente una sombra producida, probablemente por las ondulaciones propias. Así parece que la luz en la obra juega un papel importante por la claridad que mantiene en toda

la superficie y por la cualidad individual que le otorga a cada una de las figuras.

Valores Extraestéticos de la Obra

Identidad Nacional:

La identidad en el cuadro parece estar reflejada en la nueva vida que ofrecen las montañas del fondo, las mismas que representan de acuerdo a su simbología la reivindicación de los valores sociales perdidos. Sin embargo, las figuras cercanas se encuentran lejos de mostrar la intención de una reconstrucción. ***El ojo allí clavado, mira sólo la puerta que está por hundirse sin esperanza alguna. Por lo tanto desde el punto de vista de la revisión de lo pasado, de los inicios de la vida social, las formas ni la composición entera aduce a una intención parecida, no hay nada que buscar sólo se espera a que algo llegue.***

Aunque no hay indicios claros, esta espera es una constante en lo que ha sido una característica del ser venezolano. Para el momento que nos compete, si bien algunas figuras partieron a otros continentes para buscar respuestas a nuestra realidad, la mayoría de la población continuaba en la espera de lo que deparaba esta nueva forma de vida democrática. El revuelo causado por aquellos que salían a las calles a buscar un sentido para la construcción de una nueva vida en sociedad era contagiado al resto de la población que permanecía a la expectativa (como lo hace el ojo) de lo que pudiera ser un nuevo venezolano. Quizás las montañas, que parecen estar separadas del primer plano por un abismo, simbolizan una nueva

esperanza, una nueva vida más allá del sumergimiento imperante de la puerta destrozada y del poste de luz, reflejos truncados del paso hacia otra realidad nueva y diferente y el conocimiento, respectivamente.

Modernización:

Nuevamente encontramos aquí que **no parece haber intento alguno de reconstrucción, ni siquiera de aquello que está destruyéndose, no hay cuerdas que intenten detener la caída, sólo hay algo que se pierde y no hay vuelta atrás.** Al igual que en la obra anterior, *Ciudad Heroica*, no hay presencia de la figura humana, sólo un pedazo de ella, un ojo, que parece esperar la destrucción total sin poder hacer nada por ello (es sólo un ojo aguantado por estacas); por lo tanto no parece haber una lucha por la reivindicación del hombre, solo una espera. La riqueza de la naturaleza se observa al fondo, como acotábamos en el párrafo anterior, en las montañas que vislumbran esperanza, pero no puede asumirse que existe la intención de lograr mejoras con ello, no parece haber proyectos.

Diversidad y Pluralidad:

Parece que la completa destrucción se apodera de esta obra de Poleo, pues **la ausencia de un proyecto para la reconstrucción social dota a la obra de cierto pesimismo y falta de solución.** Por no haber una figura humana concreta, aunque sí una representada por el ojo humano, el agrupamiento

entre integrantes de la sociedad en la consecución de un objetivo común se hace lejana. No se denotan trabajos en conjunto, ni siquiera un intento aislado de labrar la tierra fértil. Y aunque el balcón de la casona en ruinas aún se halla en pie, parece haber sido un sitio donde se admiraban las riquezas y se formulaban planteamientos de un mañana distinto, pero hoy ya es algo imposible. Por lo tanto, el planteamiento de la unión de fuerzas entre los habitantes de la ciudad se anula, no así con lo sucedido en Venezuela para este momento donde fueron creadas distintas agrupaciones en función de objetivos definidos en cada uno de los ámbitos de la sociedad; los partidos políticos son un ejemplo de cierta predominancia para el momento, pues los caminos hacia la reconstrucción nacional en materia democrática estaban abiertos y comenzaba así su consolidación.



Figura N° 4

Héctor Poleo

El Héroe. 1948
Óleo sobre tela.

Colección Eduardo Jiménez, Caracas.

El Héroe. Héctor Poleo

Valores Estéticos de la Obra

Color:

1) El cuadro presenta, de acuerdo a sus elementos formales, y a diferencia de las otras dos obras analizadas, una utilización de los colores primarios en forma sólida, no matizada a excepción de las grandes extensiones de color. En estas áreas predomina el color azul del cielo y el verde claro de las montañas que se encuentran detrás de la figura humana. En el marco de la ventana se denota el color terciario marrón, matizado con grises para formar la textura lograda de la madera. La figura del héroe, muy bien definida de acuerdo a los colores utilizados, presenta dos elementos importantes que tienen el mismo color rojo oscuro: la cinta del tapa ojos y la cinta de la medalla que tiene en el cuello; estos dos colores resaltan muy bien del contraste de la cara del héroe tonalizado a partir del amarillo, creando el aspecto de la piel, y el negro del uniforme que lleva consigo infinidad de condecoraciones en tonos dorados, verdes y plateados.

2) Cuando observamos la composición de colores nos llama la atención los ***dos planos presentados en la obra, el fondo, compuesto por un azul que simplemente simboliza lo que allí se representa: el cielo; el color verde que esta vez aparece en la tierra por detrás de la ventana, como símbolo de longevidad y de esperanza, quizá plasmado con la intención de la tierra salvada o protegida por el héroe, que aún se encuentra fértil para el recomienzo.*** El marco de la ventana muestra un color marrón intenso, con vetas que semejan la madera, representando

un marco que presenta al héroe como si realmente formara parte de un cuadro; este es el color de la tierra, y aunque se lo caracteriza como la degradación de los colores, para el tratamiento del color simboliza algo sólido, que sostiene de alguna forma al héroe que ha venido de defender su tierra y parece ser exaltado por la misma. Los colores de la piel no son de muy fácil definición pues hay allí una mezcla de amarillo tonalizado, degenerando en el marrón de los pliegues (heridas de la cara), la barba a medio salir, las cejas y el cabello; incluye esto además el billete que tapa su ojo cuya tonalidad parte del amarillo con acercamiento a un verde suave. Este color amarillo como color cálido le brinda intensidad a la figura del hombre a la vez que lo acerca al primer plano de la obra, su cualidad signica indica la presencia de un inicio, una iluminación que, reflejada en su rostro, no indica más que la luz del sol que se proyecta en él. ***El negro de su ropa puede tener muchas acepciones pero todas relacionadas con la muerte; la tristeza y el duelo parecen estar acordes con su cara desesperanzada, además de la tristeza el estado de pasividad se encuentra en esta figura del héroe que acaba de ver lo más negro de la noche, la miseria y la muerte.***

Forma:

1) Las formas presentes en el cuadro corresponden en su mayoría a formas cerradas que destacan del fondo de la obra, la figura del hombre con todo el conjunto de elementos que presenta, en contraste con el cielo y la tierra de fondo que sí se integran por completo a la superficie del cuadro. Por ser una figura humana, en sí misma es una forma simétrica, pero sin representación de belleza alguna por lo golpeado de su cara, es

sólo la proporción presentada por el busto del héroe y cada una de las piezas incluyendo el marco de la ventana. Los elementos contenidos en el traje hacen de la figura humana una forma compleja, pues se encuentra evidentemente abarrotado de condecoraciones, pero esto de ninguna forma impide que la obra sea ininteligible.

2) Las formas que aquí se presentan son muy ricas en significado, pero **lo más importante es el realismo, dentro de una estructura imaginaria, que el pintor aporta a las figuras.** Como se acotó antes, lo predominante de la figura del héroe no es la belleza de la forma, al contrario, se presenta como un hombre deteriorado con heridas muy profundas lo que deforma y ofrece la impresión de algo inarmónico. **La complejidad de las condecoraciones encontradas en el uniforme refleja una suma de muchas cosas sin sentido, de hecho son tuercas y otros objetos metálicos puestos en forma desorganizada que simbolizan el logro de un cometido que le fue encomendado, aunque el sacrificio parece no haber tenido sentido: esos pendientes para qué sirven, si son cosas inútiles.** Igualmente el ojo perdido y tapado con un billete indica esa inutilidad de lo hecho en vano. La cara del hombre en sí misma adquiere la facultad de desvelar los sentimientos que notoriamente se ven reflejados en el héroe: frustración, melancolía, desesperanza. Tras haber defendido su tierra, por quién hizo un juramento, el héroe se retrata delante de su pasividad en contraposición con la actividad del cielo siempre suprema y poderosa, como conciencia de las batallas libradas y el esfuerzo cometido en defensa de la nación.

Línea:

1) No hay presencia de gran variedad de líneas en el cuadro, encontramos líneas verticales y horizontales sólo en el marco de la ventana, de resto el cuadro está compuesto por líneas curvas continuas a excepción de las heridas de la cara que presentan interrupciones.

2) La rigidez del cuadro parece venir dada por las líneas que componen el marco de la ventana lo que le ofrece estabilidad al cuadro, ya el resto de las líneas vislumbran la vida que hay en ellas, la sensación de actividad, en el cielo, la tierra y en especial en la figura humana cuyas huellas de aquella acción (la guerra) saltan a la vista. La línea inclinada más o menos formada por la cinta que sostiene el billete que tapa el ojo del héroe indica cierta intensidad en la figura y al cuadro mismo por el color que presenta y la cercanía al primer plano de la obra que induce al espectador a observarla.

Composición:

De acuerdo a cómo están presentadas las figuras en función de su tamaño, la composición propone una predominancia de la figura principal y los detalles que esta contiene en oposición al fondo que se presenta en un tamaño acorde al horizonte que representa, separado de la ventana. Esto garantiza un cierto equilibrio si comparamos estos dos planos, pero en sí la figura del hombre se comporta en forma imponente con el resto de las figuras. De acuerdo a su distribución el cuadro, por la cantidad reducida de figuras, mantiene una distribución adecuada que se divide en los dos planos señalados, el

posterior y el anterior, con mayor distribución en el último donde la figura humana ocupa casi toda la superficie, a excepción de las orillas del marco de la ventana. La relación de movimiento se da igualmente por la diferencia entre los planos, la comparación entre la linealidad del horizonte con las formas bien definidas de la parte anterior de la obra. Esto no sugiere movimiento alguno a excepción del que mantiene el hombre en forma natural.

Perspectiva / Espacio:

De acuerdo a la perspectiva mantenida en el cuadro, las formas están ubicadas en función de planos paralelos al cuadro, es decir, se presenta una visión de superficie que ubica a las figuras en dos planos bien definidos, el del cielo y la tierra, y separado por el marco de la ventana, el hombre y sus logros. Por supuesto, ya en la existencia de un horizonte, la visión se orienta en determinado momento al fondo de la obra, pero no de una forma retrocedente.

Sombra / Luz:

El juego de luces y sombras se mantiene en la parte posterior del cuadro en una pequeña sombra a la derecha del mismo, producto de la luminosidad que aducimos al sol. Ya en la parte anterior, la figura del hombre mantiene una luminosidad, como bien se dijo en el apartado del color, encontrando una oscuridad en la parte del uniforme, debida principalmente a la ausencia de color de este (negro), y la cual podemos definir en

este apartado como una sombra propia, en el sentido de que está dentro de ella misma.

Valores Extraestéticos de la Obra

Identidad Nacional:

La figura el héroe tomada como principal para esta obra es, por sus características, una oportunidad cierta de autodefinición frente a una nación. Es decir, ***aunque no observamos concretamente una revisión de lo pasado para proveernos de una nueva identidad, y al contrario, la frustración del héroe no aporta esperanzas de una reconstrucción de la realidad social, la lucha gestada en esa tierra que se observa al fondo demuestra la intención de definir el territorio del que formamos parte, y que ahora se presenta como fondo de la figura del héroe, como territorio asegurado.***

Ese intento incesante fue la empresa que los venezolanos llevaron a cabo con el fin de definirse, ensamblándose como una sociedad completa y estructurada. Sin embargo, este héroe representado por Poleo se muestra angustiado frente a ese logro obtenido, quizás por las consecuencias que esta lucha conlleva en parte de la población, algunos ganan elementos para definirse frente a una vida social, y en otros la confusión se genera a tal punto que no encuentran bases sólidas, de lo destruido por la lucha, para lograr definirse como un ser social. Este punto lo hemos tocado ya en el análisis de las obras de Poleo, pues es una constante el percibir la

indefinición que persigue al venezolano y que todavía no ha podido encontrarse en la tierra representada, a veces desolada, en esta obra en particular fértil, pero aunque nuestra, no es suficiente para hallar el sentido de ser un hombre social.

Modernización:

Este valor se denota en esta obra por el símbolo mismo del héroe que ha sido representado. ***El héroe representa el impulso evolutivo donde se gesta la lucha entre la vida y la muerte, entre el bien y el mal, lo que genera un cambio del estado anterior de las cosas. El principio de la modernización funciona a partir de la defensa del hombre y la nación, y el desarrollo de la vida social, y es la institución militar en esta obra quien, frente a esa lucha, busca afanosamente ese cambio.*** Desde el punto de vista de la realidad venezolana, aunque la obra no muestra la gloria de la victoria, la importancia que toma, desde el punto de vista institucional, la figura del uniformado es importante pues contempla el abrirse espacio además de cómo defensor de la patria, como sociedad completa, lo que va formando una definición del ser social. Sin embargo, esa tierra preservada no produce sino angustia en el héroe, como si acaso tanto esfuerzo no ha sido llevado en la dirección correcta, revertiéndose más tarde en contra de la misma sociedad que hoy avala la lucha.

Quizá los exponentes del surrealismo universal ya preveían un fracaso posterior a la guerra por la forma cómo se contempló está, por los frutos que, al parecer, no dieron. Probablemente en Venezuela este desarrollo galopante conduciría a un estado

nuevamente paralizante que coarte un posible desarrollo sostenido de la *vida social*, como lo fue la dictadura.

Diversidad y Pluralidad:

Nuevamente se orienta el análisis hacia lo que significa ***el héroe como figura perteneciente a una institución que comienza a formar parte de manera organizada en una sociedad en pleno agrupamiento.*** El florecimiento de la institución militar como agrupación fue de suma importancia para la vida social del venezolano. El que otrora fue una figura de represión y arbitrariedad, se convierte ya después de 1936 en un cuerpo formado para hacer respetar la soberanía nacional como el espacio social al que pertenecemos como ciudadanos. La formación de éste como otros grupos se estructuró en torno a un objetivo puntual; el del héroe: preservar la tierra; el de la sociedad en pleno: replantear y definir formas de vida social que se adaptaran a los nuevos tiempos y dieran respuesta a las necesidades de la sociedad venezolana.

Consideraciones Parciales sobre Héctor Poleo y sus Obras

Al parecer, Héctor Poleo ubica en cada obra sólo un tema, un segmento del problema. No es su intención abarcar todo el acontecer venezolano y mundial, se queja de los acontecimientos y se vislumbra una posible respuesta a las interrogantes, por tanto, el tratamiento de las obras que han sido analizadas parecieran contener elementos surrealistas, los cuales evidentemente aparecen en cada una de las formas que hemos analizado, pero orientadas desde una perspectiva un poco más cercana a la denuncia social. Por supuesto, esa intención de denuncia era propia del surrealismo como postura.

Poleo es constante en el planteamiento de la destrucción, de la nada sin probabilidades de reparo. Quizás esta moción se deba a una mayor influencia de la Segunda Guerra Mundial que de la propia realidad social venezolana, aunque cuando profundizamos en lo que fueron los años cuarenta y cincuenta en Venezuela, la constante búsqueda de una nueva vida social iba atrofiando poco a poco un desarrollo constante y pausado de la realidad. Lo abrupto y la irrupción de nuevos grupos sociales y políticos con ideas fuera de contexto traídas de otros continentes e impuestas en una sociedad con necesidades diferentes, demuestra esta vez el descontrol de la consecución de los objetivos, descontrol cuya terminación en caos es lo imperante en esta fase surrealista de Poleo.

A través de la propuesta surrealista observamos entonces la incesante búsqueda de respuestas en otros territorios, otras sociedades con estructuras democráticas muchos más sólidas que la nuestra, y cuya nacionalidad comprende todos y cada uno de los valores derivados de su cultura. Esa cultura será absorbida

y adecuada al ser venezolano, que aún se encuentra sin identidad y desfallecerá una y otra vez en su búsqueda perpetua, el esfuerzo no ha sido suficiente.

Es muy importante para la denotación de un proceso modernizador el que sea destacado en las obras analizadas un resquicio de lucha por parte de las formas. Cada elemento se apropia de un mensaje desesperanzador aunque en términos simbólicos significa todo lo contrario: el conocimiento se ve abatido (el ojo, los postes de luz), el paso truncado de la puerta (por el hundimiento) que indica una ruptura de la evolución de la sociedad como anticipando una modernización que ciertamente acarrea en algún momento un detenimiento, y quién sabe, un retroceso posterior.

Ya desde el punto de vista de la unión de la sociedad para la consecución de un objetivo unitario: el desarrollo de una verdadera vida social, el autor no concibe de una manera vehemente -ni siquiera parece acercarse- a un esfuerzo diverso de este tipo. La desolación está allí, no hay ni esfuerzo ni personas que intenten levantar lo ya caído, por ello la definición de denuncia social con elementos -e incluso temas- netamente surrealistas, se ajusta a la perfección en estas obras que buscan afanosamente mostrar a Venezuela y el mundo el proceso erosionador al que hemos estado sujetos en el devenir de nuestra historia contemporánea.

Oswaldo Vigas y sus Obras

1926: Nace en Valencia.

1941: Etapa inicial de investigación espontánea que lo lleva a un abstraccionismo onírico.

1942: Realizó estudios en el taller de Braulio Salazar en Valencia, Estado Carabobo.

1945: Inicia estudios en la Universidad de Los Andes y culmina en la Universidad Central de Venezuela, Caracas, donde obtuvo el título de Médico Cirujano.

1952: Estudia en L'Ecole des Beaux Arts de Paris y sigue cursos libres de Historia del Arte en la Sorbona. Cursó además estudios en el taller de litografía de Marcel Jaudon y en el taller de grabado de Heiter. En el XIII Salón de Bellas Artes, obtiene el Premio Nacional de Artes Plásticas y el Premio John Boulton, y más tarde el premio Arturo Michelena en el Ateneo de Valencia.

Al igual que Poleo, Vigas sufre una división de su obra en diferentes, pero no tan notorias, etapas; diversas quizás por su iniciación en la plástica a tan corta edad. Lo cierto es que este pintor ha sido considerado uno de los más prolijos artistas venezolanos... la riqueza del color, sus formas, su contenido.

Ya en 1942 se nota en su vena artística sus composiciones surrealistas, la irrealidad cobra vida en extraños mundos, imaginarios y deformados. Las obras que analizaremos, pertenecientes a este momento surrealista, son:

- El Espectro del Músico. Realizada en 1944.

- Procesión en Guacara. Realizada en 1945
- Bruja de la Culebra. Realizada en 1951.



Figura N° 5

Oswaldo Vigas

El Espectro del Músico. 1945
Óleo sobre tela.

Colección Josefina García de Malpica, Valencia.

El Espectro del Música. Oswaldo Vigas

Valores Estéticos de la Obra

Color:

1) Este estilo de coloración tiende a conjugar los colores primarios ayudados por la ausencia de color, el blanco. Estos colores, suavemente presentados se mantienen con su misma tonalidad en toda la obra. El negro y gris no se presentan en ella, y como resultado, se obtiene una obra muy clara sin restarle nitidez a las formas. En resumen, los colores allí destacados son en primer lugar, de acuerdo a una mayor presencia, el azul, el blanco, el amarillo que tiende a ocre, y el rojo en contados elementos. Ya como color secundario se encuentra el verde como producto del azul que cubre casi todo el fondo de la pintura y las pinceladas de amarillo.

2) De acuerdo a su significación, la presencia evidente del color frío (azul) remite a una cierta pasividad en la obra, la misma pasividad que nos da el cuadro en todas sus formas. Las pinceladas de color amarillo ofrecen cierta actividad en la obra, sobretodo en el instrumento que toca el hombre y algún techo de una casa del fondo que es por lo demás lo que realmente la identifica como casa; sin embargo, la sensación agradable que ofrece la tonalidad clara de los colores, en su conjunción con el blanco, es lo que identifica la composición. El color mediador no parece tomar aquí tal denotación pues solo se presenta levemente como resultado visible de la agregación del amarillo.

Forma:

1) De acuerdo a su característica formal, las formas presentes en el cuadro se condensan en formas cerradas sólo en las figuras del primer plano, el resto (los lados y el fondo) se diluyen en el plano creando formas abiertas y asimétricas, propias de la influencia abstraccionista. Sin embargo, esta asimetría de las figuras del fondo no desmerece la simetría ciertamente lograda en el hombre, su instrumento y el perro que lo acompaña a su derecha. Aunque son formas que poco asumen las facciones reales de un hombre, a excepción de la alargada mano, y un perro, aducen a lo que se ha querido representar. Lo abierto y asimétrico del fondo desembocan en la ininteligibilidad de las formas, incluso, pareciera haber del lado izquierdo del hombre otro animal -creemos que un perro-, esta vez de espaldas con la cabeza volteada a un lado, asumimos que con la intención de atender al hombre y su instrumento. Por último, no hay complejidad en las formas pues por su trazado se hacen livianas y poco abarrotadas de elementos, cualidad asignada también por el color.

2) La apacibilidad de la obra, por medio de las formas simétricas, se encuentra en contraposición con la asimetría del fondo que ofrece al mismo tiempo alguna manera de actividad, lo que rompe evidentemente con el equilibrio conseguido en el primer plano de la obra. Esta contraposición entre los planos no deja, sin embargo, de representar ciertos elementos importantes para el análisis de esta obra de Vigas; ***es evidente la presencia de un hombre el cual propone la imagen del mundo que intenta constituirse, la unión entre el hombre y la música, representada por un instrumento musical (el cuatro) cuyo propósito es el cumplimiento de los deseos del hombre, de***

acuerdo a su simbología y dentro de un marco espectral. Sin embargo, esta unión parece detenida por la característica espectral del que detenta la música, pues implica un rechazo o temor a esta figura que inevitablemente representa un ser de otro mundo. El perro, representado cadavéricamente, acompaña al hombre en la vida y en la muerte -y quizás sea la muerte aquí en esta obra-, y de acuerdo a los elementos que hemos observado hasta ahora, es la clave fundamental de la obra; pues ella propone dos aspectos, *el límite de la vida y de las acciones que en ésta se han emprendido, y el paso a ese mundo de espiritualidad completa que ciertamente respira la obra más allá de su carácter fantasmagórico.*

El fondo de este cuento ofrece algunos elementos que deben detallarse, las casas y la vegetación. La primera aduce a la vida humana que allí habita, la presencia del hombre en todas sus partes, sobretodo el techo como la más notoria expresión del pensamiento y de la conciencia. Y la vegetación que expresa la vida como abundancia, fertilidad, no sólo por la cantidad sino por el verdor de la misma. Pudiese notarse en esta vegetación la presencia puntual de árboles y aplicarla aquí en el sentido de la regeneración, del crecimiento a pesar de la muerte del primer plano, lo que parecería indicado para nuestro análisis.

Línea:

1) De acuerdo a su aspecto formal, las líneas presentes en la obra se componen de unas cuantas líneas rectas entre las que se cuentan verticales e inclinadas que corresponden a las

estructuras de las viviendas. El resto se expresa en líneas curvas definidas así por las formas que representan: ondulaciones del terreno, el cielo, los árboles y la vegetación en general y las figuras humana y animal, estas últimas especialmente curvas mostrando finamente la linealidad en los pliegues de la ropa y el cuerpo. En cuanto a su continuidad, la misma curvatura persistente indica una orientación a la interrupción de las líneas por lo que podemos decir que estamos ante la presencia casi completa de líneas discontinuas.

2) Si lo observamos en función de su simbología, la obra vislumbra gran cantidad de movimiento, de actividad, lo que acentúa la vibración de las figuras principales. Este movimiento se ve encuadrado entre dos líneas verticales a cada lado del cuadro lo que expresa cierto equilibrio entre estas líneas efervescentes, pudiéndose dar a estas dos líneas un aspecto de espiritualidad que, de acuerdo a la simbología de la verticalidad, podría ajustarse al tema de la obra. La discontinuidad de las líneas también puede ajustarse a la interrupción del paisaje y por consiguiente, de la vida.

Composición:

La composición de la obra está basada en una idea general: un primer plano apropiado por las figuras principales, y un fondo donde todo se diluye en formas abiertas. Por consiguiente, las figuras de mayor tamaño se presentan en el plano anterior de la obra y así va disminuyendo hacia el fondo. La distribución de las unidades es proporcionada, de acuerdo a la cantidad de elementos presentes en la obra. Estos elementos presentan gran cantidad de movimiento, en función de su forma y color y la curvatura de sus líneas por lo que refleja, como

habíamos dicho hace un momento, una incesante actividad: la vegetación aleteada por el viento, los animales que rondan alrededor y la postura del músico.

Perspectiva / Espacio:

Evidentemente la perspectiva de la obra se funde de una manera ordinaria (cónica) donde las unidades visuales se van contemplando con un menor tamaño a medida que son alejadas del primer plano de la obra. Este manejo del espacio, que hemos visto repetidas veces a lo largo del análisis, sugiere una presencia viva de las figuras ubicadas en la superficie, dándoseles un mayor peso de esta manera. Proponiendo el manejo de la proyección del cuadro de otra forma, la importancia de las figuras ubicadas en el primer plano se diluiría en la obra en su totalidad.

Sombra / Luz:

En esta obra la sombra no aparece en ninguna de sus formas, ni se perciben a un lado de las figuras ni se ubican dentro de la forma misma, a excepción únicamente de la figura humana que en los copiosos pliegues de su ropa refleja una sombra que cae sobre su mismo cuerpo, pero aún así son sombras escasas. Al parecer este cuadro, cargado de una alta luminosidad generada por la utilización de los colores, maneja la luz de forma individual, como si cada forma emanara una luz propia; la influencia del color blanco en contraste con el resto de los colores pasteles utilizados, es de suma importancia en esta categoría de la luz.

Valores Extraestéticos de la Obra

Identidad Nacional:

La identidad en esta obra se presenta de modo singular y muy expresivo. Apartando el hecho de ser un espectro, ***la figura del hombre que allí intenta representarse responde a una figura cuyo traje y actitud frente al instrumento que porta definen un sentir de la tradición venezolana. Un liqui-liqui y un cuatro, propios de la venezolanidad, recobran un sentido y acercan al receptor a una atmósfera llena de pasado.*** Las casas de techos rojas también lo expresan, ubicadas al fondo en un campo fértil que asumimos como tierra venezolana, marcan el contenido de la obra que ha de asumir la tradición como elemento principal.

Cuando, a partir de esta moción, contemplamos lo que significa simbólicamente el espectro, nos ubicamos todavía dentro de esta categoría de la identidad. Una realidad rechazada pero mantenida en el subconsciente colectivo involucra esa realidad de la Venezuela de los años cuarenta donde lo pasado era dejado atrás a fin de encontrar nuevas formas de vida social. Estas "viejas formas" dejaron a un lado también serios elementos de nuestra vida socio-cultural que no tenían que ser olvidados. Lo espectral asume esta cuestión agregando características como el temor o el rechazo de estos valores. El instrumento musical por su parte parece ofrecer la otra cara del significado de este valor tradicional; el afán de obtener lo deseado parece considerar esta acción de tocar música como un anhelo de reconfiguración de la vida social venezolana a partir de las raíces. Esta idea de la vida social la encarna excelentemente la música, de acuerdo a su

simbología, pues ella es la constante de cada uno de los acontecimientos en la vida del hombre, es a la vez mediadora, en este caso, entre lo pasado que es nuestro y lo novedoso, elementos que conformarán más tarde nuestra identidad.

Modernización:

La vida social forma parte de esta obra de acuerdo a su contenido simbólico, a pesar de no ser expresado de manera evidente. Para la modernización podríamos añadir un elemento: las casas ubicadas al fondo de la obra. Esto no nos ubica de plano en un **intento de cambio o variación (de una Venezuela rural a una urbana), sin embargo, la conformación de un conjunto de casas dispuestas armónicamente nos llama la atención pues parecería un afianzamiento de sociedad que se erige en medio de la naturaleza fértil.** No se aproxima esto tampoco a un proceso de urbanización como el sucedido en esta época pero si se perfila como un deseo de desarrollo y de vida próspera, como una composición de la sociedad que surge de nuevas necesidades. **Los techos rojos de estas casas podrían hablarnos pues de una forma de consolidación de la vida social del venezolano, a través de nuestros valores más preciados, fruto de nuestro pasado.**

Pero aún este elemento no vislumbra al hombre como factor clave en el proceso de modernización, sólo podemos verlo en su papel de autodeterminación, en su autodefinición de ser venezolano.

Diversidad y Pluralidad:

En esta obra de Vigas existe un planteamiento: la expresión de una realidad que fue en un momento y representó el ser venezolano. Esta expresión determinó casi toda la década de los años cuarenta, y la consecución de ello se realizó a partir de planes que requerían la participación de la población venezolana. ***El proponer la música como la mediación entre lo pasado y lo deseado, presenta aquí resquicios de un planteamiento de vida, común a varias personas, a varios grupos. La representación de una figura espectral*** (ya definida simbólicamente con claridad), ***acompañada por dos animales, presumiblemente perros, que lo rodean, indican una convivencia;*** es el hombre y su fiel amigo (ambos fantasmas) quienes proponen una búsqueda de lo anterior para avanzar en el presente. El resto de los elementos no sugieren de ninguna manera un agrupamiento para la consecución de objetivos.



Figura N° 6

Oswaldo Vigas

Procesión en Guacara. 1945
Óleo sobre tela.

Colección Héctor Ramírez Avendaño, Caracas.

Procesión en Guacara. Oswaldo Vigas

Valores Estéticos de la Obra

Color:

1) De acuerdo a su aspecto formal existe en este cuadro una presencia muy rica de colores primarios, secundarios y terciarios, combinados de forma tal que producen gran vitalidad en la obra. Colores primarios: amarillo, azul y rojo como base del resto de los colores y con una mayor presencia; el verde el cual toma una posición importante en el espacio; y los colores secundarios naranja y violeta, que aportan un toque más de colorido a la gran procesión. Sólo en algunos toques se encuentra el blanco, el negro y el marrón, por último, quienes no entorpecen la pureza de los colores sólidos, no hay matices. Sólo en algunas formas vemos variación en los colores, este es el caso del azul del cielo, el rojo de los techos y ciertos ropajes de los feligreses. De esta manera todo el cuadro se encuentra absorbido por la belleza de los colores, cerrando la posibilidad de distinguir distintos planos ni formas con mayor o menor fuerza, todo es vibrante y nada pasa desapercibido.

2) Podemos asumir que la intención del autor de la obra fue colocarle igual peso a cada una de las formas presentes, por la intensidad con la que trabajó los colores. Así consideraremos cada uno de ellos para observar cómo su cualidad simbólica nos aporta una mejor noción de lo que allí intenta describirse. Pero antes de ello es conveniente explicar el equilibrio existente en la obra entre los colores cálidos y fríos, derivado de la presencia aparentemente igual de ambos grupos, sugiriendo esto la actividad que significa el hecho de una

procesión pero a la vez la pasividad que representa la acción en sí misma. En el caso del color amarillo, el color del sol, sugiere una iluminación de lo precedente y es el color de la intuición; este color lo encontramos, con cierta lógica, en la aureola del Nazareno, las túnicas de los feligreses o de los eclesiásticos y las vigas que soportan las casas, elementos que, de acuerdo a su simbología, pueden tener algún peso. El color azul, principalmente asimilado al cielo, se encuentra en esta obra mayormente allí creando una atmósfera clara y profunda (intención primera de la representación del cielo); otras pinceladas de este color se encuentran nuevamente en algunas túnicas y en las paredes de las casas que observamos al fondo. El color rojo, también importante de acuerdo a su significado, asume características ligadas muy de cerca a la vida, y a la sublimación de ésta, además de ser sinónimo de santidad, el rojo tiene una fuerte carga simbólica y se utiliza en esta obra en los techos de las casas y en otras túnicas. El color verde, mediador, se representa donde suele hacérselo: la vegetación y la tierra e incorpora, apropiadamente, la esperanza y la longevidad, todo lo que significa una eternización de las cosas. Ya el resto de los colores terciarios se reparten en algunas manchas: morado, anaranjado, marrón, gris y blanco, pasan a formar parte de la multitud de personas que allí se encuentran, y el negro, plasmado en la cruz, refleja el estado de muerte.

Forma:

1) De acuerdo a su aspecto formal encontramos en esta obra de Vigas una notoria combinación entre formas abiertas y cerradas. Como podemos observar existen formas que se encuentran

completamente continuas en su trazado, como son las casas, y otras parecen sumergirse en el fondo del cuadro como vemos en las vestiduras de las personas que van detrás del nazareno, incluso, él mismo se diluye en el fondo al no cerrarse la forma en su totalidad. Por esto mismo, las figuras que logramos percibir son totalmente asimétricas, pero no por ello existe desequilibrio en las mismas, notemos la armonía derivada de la irregularidad de las formas. En ciertos espacios, las figuras parecen ininteligibles si las separamos del conjunto, pero siempre hay indicios que nos permiten definir cada una de ellas.

2) Si contemplamos cada una de las formas de acuerdo a su simbología observaremos algunas cosas interesantes, sobre todo al comparar el significado de las formas como formas y el significado completo de acuerdo al tema de la obra. Observamos antes al hablar del color, que existía un cierto dinamismo en la obra por la utilización de colores cálidos, lo mismo parece ocurrir con el tipo de formas asimétricas que aquí encontramos, las cuales denotan gran movimiento sin verse opacado el simbolismo completo que representa la procesión en sí misma.

Vemos así cada una de las formas presentes en la obra. Lo que observamos en el centro de las formas es un Cristo apoyado en una cruz, cuyo significado es sumamente importante pues ya implica una carga valorativa en la composición. De acuerdo a la simbología universal, Cristo aparecería como la conjunción de cada uno de los símbolos del universo: el cielo, la tierra, el aire, el fuego, el agua, todo aquello que comprende el mundo; pero aunado a esto, y no por casualidad, la cruz insiste en esta idea de establecerse como el centro de todas las cosas, como el eje del mundo que reúne a los contrarios. Esta cruz,

ubicada igualmente en el centro de la obra, está dispuesta (tal vez con alguna intención) entre tres de los árboles más notorios por su forma y su color, participando en una de las representaciones más frecuentes de la cruz como es la de un árbol de la vida, cuya verticalidad es la elevación entre el cielo, el lugar de lo sagrado, y la tierra, portadora de la vida.

A partir de estos elementos, **el grueso de la obra se concentra en lo que representa la agrupación de personas que siguen a Cristo en la cruz, vestidas con trajes largos a los que hemos llamado túnicas y velos, los cuales tienen por simbología un acercamiento al espíritu, a la espiritualidad que emana de la imagen de Cristo y la compenetración íntima de la vida cristiana.** Por la vestimenta de este grupo, podríamos sugerir la idea de que estas personas son eclesiásticas; sacerdotes, monjas, lo que aproxima cada vez más a la obra a un ambiente completamente religioso. La idea del templo, la iglesia que apenas (pensamos) se percibe al fondo de la procesión, concluye esta religiosidad propuesta en la acción de esta peregrinación; es la orientación y el lugar donde Cristo descansa.

Línea:

1) Al observar la obra notamos la gran presencia de la linealidad en las formas que allí están consolidadas, de esta forma se gira en torno a la rectitud de las casas del fondo y la cruz, así como algunas líneas que definen las vestiduras del grupo de personas. De esta forma tenemos líneas horizontales y verticales correspondientes a los techos de las casas y la

cruz, y líneas inclinadas en algunos velos y túnicas; el resto corresponde a líneas curvas: los árboles, la procesión entera. Es muy importante para este cuadro el juego de líneas en el espacio pues no parece presentarse tan claramente la continuidad de las líneas porque realmente el conjunto de las formas se ubica en una tendencia mayormente orientada hacia el abstraccionismo, sin perder su sentido surrealista, el cual confecciona las figuras, a veces fusionándolas y a veces no, con el fondo de la obra.

2) Ciertamente esta obra es rica en formas lineales bien marcadas y establecidas; **vemos como las líneas rectas se presentan en las formas que constituyen la firmeza y la estructura: las edificaciones -el templo-, y la cruz, y esto no extraña cuando consideramos simbólicamente la rectitud en todas sus formas como el equilibrio (más o menos intenso), la estabilidad y hasta la espiritualidad.** Por otro lado, las líneas curvas dotan a la obra de un sentido de movimiento asociado a la vida, a la actividad rescatada por la procesión, a la gran vibración de los árboles que se agitan al fondo. **La excesiva linealidad de la obra no significa más que la intensificación de un mensaje religioso que, de acuerdo a su simbología, expresa la espiritualidad y la fortaleza.**

Composición:

La estructura de la obra comprende un tamaño bien proporcionado de las unidades visuales por cuanto, de acuerdo a la lejanía, las figuras disminuyen de tamaño en comparación con las encontradas en la parte anterior del cuadro. Sin embargo, esta diferencia se hace pequeña por la multitud de personas que van

en procesión que logran abarcar casi la totalidad de la obra. Esta consideración nos acerca a la distribución de estas unidades. Observamos como casi no existe separación entre el grupo de personas, las casas y el templo del fondo y los árboles, así como en menos medida entre los que conforman la procesión. Esto no significa la intención de no distribuir correctamente las unidades sino de considerar cada uno de los espacios y jugar con los elementos.

Por ende, cada uno de los elementos que conforman la obra producen, de acuerdo a los distintos componentes que hemos venido analizando como el color y las líneas, gran cantidad de movimiento, en una atmósfera vibrante además por la cantidad, donde la mirada se detiene continuamente para observar cada uno de los detalles. Se denota el desplazamiento de la procesión, así como el vaivén de los árboles los cuales confrontan la inamovilidad de las edificaciones.

Perspectiva / Espacio:

La perspectiva que la obra sugiere debe ser vista a partir de la concentración de personas que empieza en la parte anterior de la composición; de esta forma, la proyección trabajada pareciera cónica por la disposición de las formas, menos numerosas, al acercarse al medio de la obra. Sin embargo, el fondo del cuadro no corresponde a esta perspectiva ordinaria pues como podemos observar, la cantidad y disposición de unidades visuales aumenta desde la mitad del cuadro al fondo del mismo, obligándonos a percibir la obra desde dos puntos distintos. Podría pensarse entonces, desde otra visión

diferente a la que hemos establecido, que la obra puede ser vista tanto desde una perspectiva convencional (de superficie), si la observamos a partir de distintos planos, como desde una perspectiva cónica, si lo vemos en función de un fondo más próximo de lo habitual.

El tema del espacio ha sido mencionado someramente cuando presumimos que la distribución de las unidades visuales abarca la totalidad de la obra, es decir, que contempla casi todo el espacio, con excepción de huecos pequeños. Por este abarrotamiento, que a nuestro juicio no desarmoniza, las formas artísticas son las que determinan el espacio físico en esta obra de Vigas.

Sombra / Luz:

Al igual que en la primera obra de Vigas analizada, la luz no parece proceder de algún punto de la composición, aunque observemos en la representación del cielo un aura de luz alrededor de lo que suponemos sea el sol, y algún rayo a la izquierda del cuadro. Sin embargo las figuras, por la configuración de los colores brillantes, están iluminadas por sí mismas, notando cierta inexistencia de sombras proyectadas y propias, a no ser que el oscurecimiento de una de las ramas de un árbol y cara anterior de uno de los lados del templo, ubicados a la izquierda del cuadro, sean sombras generadas por las propias formas. De todas maneras, la mayoría de las unidades visuales que componen la obra, no despliegan sombra alguna.

Valores Extraestéticos de la Obra

Identidad Nacional:

Es evidente que la religión juega un papel importante en la determinación de los valores sociales de un país. Por ello, la presencia de una procesión en el pueblo de Guacara, en la región carabobeña de donde Vigas es oriundo, nos muestra una forma de sentir la tradición a partir de la cristiandad. Así vemos como las formas presentes en la obra: Cristo en la Cruz, el templo, las vestimentas, los árboles, todos nos indican el aferramiento a la espiritualidad traducida por medio de la religión. ***Es el recobrar de la vida cristiana lo que aquí pareciera expresarse, en el afán de continuidad de este mensaje de religiosidad se observa el reencuentro y la permanencia de estos valores religiosos más no su superación.*** La religión pareciera algo perdurable, no hay vestigios de ningún derrumbe, no hay hoyos en las túnicas de los eclesiásticos que pudieran simbolizar algún tipo de heridas en el alma cristiana.

La preponderancia de la religión en Venezuela a mediados del siglo XX pareció no repercutir en gran medida en la conciencia social del venezolano; las relaciones cordiales entre la Iglesia y los gobiernos democráticos no avivaron un sentido verdaderamente religioso en nuestra vida cotidiana, la realidad social venezolana no estaba fundamentada sobre bases religiosas a no ser que sólo se tratase de unas pocas visitas dominicales a la Iglesia. Esto se debía simple y llanamente a que no estábamos en una época de crisis aguda; a lo sumo el afianzamiento de los partidos políticos y su incesante manera de querer cambiar las estructuras, pero al fin y al cabo, nada que pudiera quebrantar el sistema religioso.

El retorno a la cristiandad, producto primero de nuestro mestizaje, era necesario para una configuración de nuestro paisaje, y esta obra parece denotar esta necesidad de establecer valores sociales perdidos que generan una nueva esperanza de superación, a pesar y acorde a las nuevas exigencias de la sociedad venezolana.

Modernización:

El problema de la modernización en esta obra parece no estar planteado directamente. Si bien la modernización implica un cambio, **la persistencia de la espiritualidad a través de la religión en función de sus valores tradicionales, parece representar una búsqueda de un nuevo espacio para la religión en la conciencia social.** Aunque este no pareció ser el propósito de la Iglesia para el momento de la realización de esta obra, si vemos un esfuerzo por consolidarse como un ente autónomo y no supeditado al Estado.

Pero hablando hasta ahora de la búsqueda de un espacio para la religión, quedaría entonces entender los cambios que podría sugerir esta vida cristiana en la sociedad venezolana; pues es cierto que uno de los objetivos de la Iglesia Católica es la formación moral y familiar del individuo, y aunque en la obra no existe una intención específica al respecto, ya la espiritualidad que, simbólicamente, respira la obra aduce a esta formación.

En esta obra no observamos, como puede notarse, ninguna variación (o intento de ello) en el ámbito social: no hay

reconstrucción de algo derruido ni un propósito de erigir nuevas edificaciones o estructuras, tan sólo el objetivo de perpetuar la fe en Cristo a través de su seguimiento.

Diversidad y Pluralidad:

Es curioso observar como una multitud de personas orientadas a un punto determinado, evoca inmediatamente un trabajo conjunto en la búsqueda de un objetivo. Ciertamente, es un grupo homogéneo lo que aquí se presenta -incluso creemos que no son feligreses los que van en peregrinación sino eclesiásticos-, por lo tanto no existe aquí una demostración de diversidad, pero sí hay una búsqueda de reconstrucción de algo que ha estado perdido.

Lo más preponderante es el hecho de la agrupación religiosa y toda la carga simbólica que esto conlleva; es la pretensión de los seguidores de la Iglesia Católica, quienes comparten fuertes y arraigados valores, de ofrecer a la sociedad entera otro sentido de vida, previo cumplimiento con los deberes que la Iglesia propone para alcanzar esa espiritualidad. Por este mismo acto es que la Iglesia mantuvo una estructura disciplinada que mantiene intactos sus objetivos, y promueve y anexiona a aquellos que buscan un sentido, como parte de un compromiso social. ***Por ello, el mantenimiento de la Iglesia como órgano cohesionado en pro de la formación social y cristiana, es lo que establece, pretendidamente definido en nuestro análisis, esta obra que apunta a una marcha hacia la esperanza y la unión de la sociedad.***



Figura N°7

Oswaldo Vigas

Bruja de la Culebra. 1951
Óleo sobre tela.

Colección Ateneo de Barcelona.

Bruja de la Culebra. Oswaldo Vigas

Valores Estéticos de la Obra

Color:

1) A diferencia de los dos cuadros anteriores de Vigas, la presencia de pocos colores primarios y secundarios, ubica la obra desde una perspectiva un poco más oscura. Dentro de los colores primarios tenemos el amarillo, que encontramos en algunas partes del cuerpo de la bruja que, matizado con gris, oscurecen un tanto el color; y partes de un ala y el pico del pájaro que encontramos a la izquierda del cuadro. También el amarillo, utilizado tenuemente, propone la idea de luminosidad en el contorno de algunas figuras como la serpiente con alas ubicada a la derecha del cuadro.

Ya pasando a los colores secundarios puede observarse el color naranja que resalta evidentemente en algunos sitios del cuadro. Utilizado en la cara de la bruja y en la superficie que la soporta, lo vemos además en algunas líneas que dibujan la vegetación, las semillas que carga la bruja y una parte de la piel de la serpiente. Este color es una derivación del juego propuesto con el color amarillo con añadiduras de negro y gris, y este mismo resultado es el que vemos sobretodo en el fondo de la obra, y en algunas partes del cuerpo de la bruja: el color marrón, el cual, como con un efecto de raspado de la superficie, detalla algunas delgadas líneas blancas repartidas en distintos sitios. Este blanco se repite, al igual que el negro, en algunos contornos de las figuras, aportando un poco de claridad a la oscuridad pretendida.

2) De acuerdo a su aspecto simbólico, la obra genera una cualidad que apunta evidentemente a una **calidez desembocando ello en una gran intensidad, en un poder que, por la oscuridad de los tonos utilizados, se demuestra en las formas allí representadas**. Si observamos cada color encontramos que, además de su cualidad de iluminación antes señalada -por ser el color del sol-, el amarillo representa la intuición, característica que lo aproxima a la representación de un ente mágico y misterioso como es el de la bruja; pero el color naranja le aporta mayor precisión a esta simbología, pues ya penetra más en la acción de las formas cuando propone un equilibrio entre lo espiritual y lo mundano, lo cual desembocará en alguna de las dos cosas. Sumado a esto, el blanco representa el color del espectro y la voluntad de llegar a ese estado, debe ser esta la razón por la cual este color se encuentra como una especie de aura alrededor de estos elementos mágicos.

Además de no presentarse ningún color secundario, a no ser el caso del negro (color secundario por extensión), no existe el verde como color mediador, lo que recalca aún más la característica de intensidad. Cuando vemos el significado del marrón como color terciario, ubicado en parte de la superficie el fondo del cuadro, no podemos más que aproximar su significado al de la tierra, un color concebido como degradación de los colores puros, no aporta una mayor simbología que la de la tierra en sí misma, portadora y generadora de todos los elementos minerales, animales, en contraste con el fuego que emana de la figura de la bruja, un elemento combativo y destructor. Ya los colores negro y gris utilizados para resaltar las formas, son colores de lo nocturno, la angustia y la muerte, características todas reflejadas en la presentación y simbología de las figuras -no

hay más que darse cuenta de la expresión en la cara de la bruja-.

Forma:

1) De acuerdo a su carácter formal, la obra presenta claramente formas bien determinadas, es decir, cerradas en su totalidad; las únicas formas abiertas son las líneas en sí mismas, por ejemplo, las que representan la vegetación. Por lo tanto, cada forma se diferencia completamente del fondo y la superficie del cuadro, aunque estemos hablando de dibujos sin volumen aparente. Esta forma de representación provoca la asimetría de las formas, en especial el cuerpo de la bruja, el cual se encuentra un tanto deformado.

Por su trazado, la sencillez de las formas con respecto a la totalidad le quita complejidad a la obra, pues aunque existen distintas formas ubicadas en cada uno de los espacios, no hay congestión alguna. Sin embargo, este trazado no conduce a una ininteligibilidad de las formas, se destacan muy bien la bruja, las partes de su cuerpo, la serpiente con alas, el pájaro que va en picada, y las semillas (o piedras) que lleva la bruja en la mano.

2) Aunque un poco escasa cromáticamente, las formas allí presentes contemplan un gran significado, el cual aporta un mensaje completo y determinado. En cuanto a su conformación, las formas conservan una suficiente independencia del fondo del cuadro, lo que genera una percepción mucho más cercana de cada una de las figuras. Dentro de esta percepción, el inequilibrio logrado por la asimetría de las formas parece proponer una

carencia de belleza de las mismas, desde el punto de vista de las formas como tal, no del trabajo en su conjunto. Y esta carencia además se asume de esta manera por la simbología implícita en cada una de ellas: la bruja, el pájaro, la serpiente... La primera de ellas, por su conexión evidente con los espíritus, encarna lo contrario de la definición de la mujer, incluso del aspecto femenino, por ello la belleza que se le otorga a la mujer es una insuficiencia en la figura de la bruja. El pájaro que allí se representa, de pico y alas muy largas, propone la idea de mediación entre el cielo y la tierra (quizá por ello el impetuoso vuelo que este pájaro realiza desde el cielo hacia la tierra), como pájaro nocturno se sugiere que está penando en busca de una antigua morada, pero **lo más importante es la diferenciación que se elabora entre el pájaro y la serpiente -figuras situadas a un lado y al otro de la figura principal- colocando al pájaro como símbolo del mundo celeste, opuesto al de la serpiente que es el mundo terreno.** La serpiente además rivaliza con el hombre que es la imagen viva del universo, y aunque la primera es símbolo de fecundidad y fuerza, es lo opuesto a la vida misma. **Pero esta serpiente curiosamente tiene alas, y esas alas lo elevan de la tierra al cielo; precisamente esta simbología que habla de elevación y trascendencia, acaba con el aspecto terreno y rastrero de la serpiente y vuelve a oponerse al pájaro que va en picada hacia la tierra.**

El resto de las formas representadas, las cuales pudiésemos llamar *secundarias*, colocan el acento último a la idea propuesta por el autor. Es muy importante señalar aquí las partes del cuerpo de la bruja que, al contrario de otras obras, se destacan en ella; los senos, por un lado, referidos al principio femenino, señalan una asociación con la intimidad y

la ofrenda, esto último anotado como acción de entrega de la bruja que tiene algo entre sus manos. ***Si bien el simbolismo de la bruja se opone al de la mujer, se dota a la misma de atributos completamente femeninos, manejando caprichosamente el sentido.*** Por otro lado, el ombligo se define como centro del universo lo que nuevamente coloca a la bruja en una posición que la deja fuera de un posible aspecto totalmente espectral. El cabello que vemos amarrado a los lados de su cara, de nuevo nos ubica en un principio de reserva u otorgamiento en cuanto esté o no amarrado, si bien es otra característica de la mujer en este caso. La cara, portadora de los pensamientos y sentimientos más profundos, denota cierta angustia, al contrario de lo que veríamos en la cara de una figura como la bruja. Ya las semillas que creemos tiene en las manos simbolizan la mutación entre la vida y la muerte, y las ramas aparentemente vegetales que se encuentran al fondo y cuyo significado es la muerte y la resurrección, pasarían a corroborar el significado global de la obra.

Línea:

1) En función de su aspecto formal, la obra esta compuesta por líneas rectas de trazado irregular; entre ellas están las horizontales y las verticales, encontradas en las pequeñas líneas de la vegetación; y las inclinadas, situadas notablemente en los pliegues del cuerpo de la bruja, y algunas que definen las alas del pájaro que va en picada, las líneas de la cara de la bruja, la piel de la serpiente y la línea de horizonte. El resto de las líneas son curvas. Pese a las características del trazado, las líneas que allí vemos son continuas en su mayoría, excepto las interrupciones en la

vegetación que presentan saltos en la conformación de la figura, pero esto se debe a que la representación es de esta manera.

2) El hecho de la poca linealidad recta, desde el punto de vista simbólico, se traduce en una escasez de estabilidad y de calma. A todas luces se nota la presencia de movimiento, de gran actividad, por ello observamos las formas en acción: el gesto de la bruja y el vuelo del pájaro y la serpiente, todo nos indica la vida de los personajes y la intensidad con la que la están viviendo. Incluso, la línea del horizonte que es naturalmente recta, en esta obra se presenta ligeramente inclinada. El ligero trazado de varias líneas unidas, alrededor de cada una de las formas en movimiento acentúan esa actividad. Lo único que parece un poco estático, y suponemos que esa es la intención, son las ramas vegetales que se esparcen por algunos sitios del fondo.

Composición:

Esta obra presenta una composición que agrupa las siguientes características: el tamaño de la figura principal sobrepasa la superficie del cuadro, vemos como el cuerpo no es representado completamente y aún así, la bruja abarca, verticalmente, toda la obra. A los lados de esta figura principal, dos formas de menor tamaño se desplazan también verticalmente, ocupando la mayor superficie posible ayudados por las ramas vegetales dispuestas arbitrariamente. Comparando la figura principal con el pájaro y la serpiente, los últimos no contemplan una proporción exacta a lo naturalmente establecido. Esto genera que la distribución del cuadro, si bien está dispuesto de la

mejor manera, no mantenga una distancia, en función de la lejanía o cercanía, suficiente.

Por otro lado, y siguiendo el comentario realizado en el apartado anterior, las ligeras líneas unidas dispuestas alrededor de las formas producen gran movimiento a las mismas, por lo que se nota gran tensión, aunado al manejo de la luz que también hace su parte. Por esto, ninguna de las formas allí plasmada parece estática.

Perspectiva / Espacio:

La disposición de las figuras en esta obra juega un papel importante, como ya se ha notado en el apartado anterior. A simple vista el manejo de la perspectiva es nulo pues, por el tipo de trazado, pudiésemos hablar que estamos ante la presencia de figuras planas, mucho más en la figura principal que en el pájaro, por ejemplo, quien sí presenta un poco de volumen. Lo cierto es que no observamos ni siquiera una perspectiva convencional pues no se mantienen proporciones ni distancias, y mucho menos hablar de una perspectiva cónica ya que no existe aquí una visión en profundidad, no hay un alejamiento de las figuras.

El manejo del espacio, por consiguiente, no determina las posiciones que conservan las figuras en la totalidad del espacio -entendido éste como tridimensional-, sólo sugiere tres figuras, una al lado de la otra, con un cierto alejamiento hacia el fondo producto de la vibración (movimiento) de las formas, y con un movimiento vertical de las mismas. Pero esto no quiere decir que no estemos ante una composición totalmente

estética, pues las formas existen y sí pertenecen a un espacio en donde habitan y sugieren una acción.

Sombra / Luz:

El papel de la luz en esta obra lo mantiene el color amarillo (color del sol) que se detiene en algunos puntos de cada una de las formas. Es el caso de la presencia de este color, con distintos matices, en todo el cuerpo de la bruja, lo que dota a la figura de una suficiente claridad en contraste con su rostro que apenas se distingue del fondo del cuadro; así vemos también sus ojos iluminados con el mismo tono, lo que aporta un poco de luz a la cara. Las figuras del pájaro y la serpiente conservan la luminosidad, expresada también en amarillo, en las alas, y en la primera también en el pico, como si hubiese alguna fuente de luz apostada frente a las figuras, del lado del receptor.

La sombra por su parte también juega un papel fundamental pues se ajusta a la figura en sí misma, expresada con ciertas líneas juntas que van dando el aspecto de mancha oscura. Así, como una sombra propia, las formas la presentan en distintas partes: la bruja, en sus cabellos y en algunas partes de su rostro; el pájaro, principalmente en el tronco y sus alas; la serpiente, en la parte baja del cuerpo y en alguna de sus alas. El resto de las sombras parecieran pertenecer al fondo de la obra, por su cualidad y tono marrón oscuro, pudiésemos atribuirle esta característica.

Valores Extraestéticos de la Obra

Identidad Nacional:

Existe un elemento resaltante, que va a ser trabajado profundamente en todo el análisis extraestético: ***la ruptura de los esquemas establecidos***. Como sabemos la simbología de la bruja es todo aquello referido a lo espectral, a la oscuridad del mundo en contraposición a la seguridad y belleza de la mujer. Sin embargo, en esta obra, ***el tratamiento de esta figura principal propone otra visión de suma importancia y es el del reconocimiento y el paso hacia otra forma de existencia, hacia otro mundo***. Esto va de la mano con la realidad de estos años en nuestro país, que iba en función tanto de un ajuste de las nuevas formas de vivir la venezolanidad, como de una búsqueda de ideas y conocimientos de otras latitudes para reconstruir una identidad menos aplastante y más acorde. Características como los dotes femeninos en el cuerpo de la bruja, las semillas que lleva en sus manos en señal de entrega o resguardo, la angustia reflejada en su rostro, nos indica una búsqueda de caminos hacia la reconciliación de lo que somos y sentimos y lo que queremos ser. Sin más, ***ésta es la propuesta principal de la idea de identidad nacional; es por un lado el reconocer lo que somos mirando el pasado (quizá a ello se deba la expresión del rostro), y retomar, por otro, el sentido de la existencia de una nueva manera que se ajuste al presente y al futuro***.

El pájaro y la serpiente con alas lo confirman: es el paso hacia otro nivel, el primero hacia lo terreno, llevando su mensaje desde el cielo, y el segundo, animal profundamente terreno, se eleva al cielo en una señal de trascendencia, de

elevación. Se asume aquí una propuesta contraria a la simbología lógica de las formas: es una trascendencia entre lo oscuro y la claridad (sublimación), propuesta que intenta hallar una nueva identificación de la vida.

En esta obra se establece una revisión de lo pasado y **se busca reconstruir otra realidad con nuevos elementos incorporados, en este caso, la entrega y seguridad de la mujer, el paso de la inactividad o muerte a una resurrección, y la trascendencia hacia un mundo espiritual.** De esta forma, la obra infunde una nueva carga valorativa, dejando atrás la oscuridad y asumiendo una nueva postura hacia el futuro.

Modernización:

En este apartado se concibe muy bien la idea de la modernización en el sentido de **cambio profundo**. Las formas aquí demandan otra forma de concebir la realidad social, pero esta forma es concebida con una variación en el sentido y función misma del ser humano. La bruja, el pájaro y la serpiente intentan reformar su razón de ser con intención de abrirse espacio en una estructura que hasta ahora los había mantenido alejados. Si bien la figura principal es producto de la oscuridad y maldad por definición, su representación atrae más bien la reconquista de un lugar perdido; en esta misma medida, la serpiente asume otra forma corporal incorporando alas que lo ayudan a elevar y ubicarse en otro espacio distinto al propio, esto es un indicativo del abrirse campo a nuevas posibilidades de vida, con nuevas funciones y nuevas exigencias.

En esta variación de las formas de vida social no se ve flagrantemente una reconstrucción de espacios sociales destruidos; si bien existe una cierta oscuridad al fondo de la obra que podríamos asumir como las tinieblas de la noche, o más cercano a una destrucción, considerarlo de acuerdo a su simbología como la nada, podríamos citar una correspondencia entre una figura principal que asume una nueva forma de existencia partiendo de un estado inicial oscuro, pero con un afán de cambiar eso, de cambiar ese espacio ajustado a una nueva forma de vida social, con la ayuda de nuevos elementos, las plantas, las semillas, en un intento de aprovechar las riquezas que la rodean.

Diversidad y Pluralidad:

Las formas en si mismas, por su carácter fantástico, aluden en primer lugar a una adecuación de elementos imaginarios para conformar una tríada -la bruja, el pájaro, la serpiente con alas- los cuales buscan con sus acciones los pasos a seguir para la ***consecución de un objetivo común***. Esta agrupación de personajes, unidos en función de su carácter mágico, contemplan formas de expresión de ese cambio a la meta establecida: la trascendencia a lo sublime, con especial énfasis en la celestialidad, y un viaje hacia una nueva realidad, con nuevas formas de vida.

Al parecer, sólo así, entre la heterogeneidad del grupo (animal y espectral), sus características propias y el enlace derivado de su objetivo, el autor logra transmitir una acción que promueve un cambio de estructuras de las formas mismas y del espacio donde habitan.

Este deseo de cambio es producido por el compromiso social con la realidad, una aspiración de pertenecer y vincularse con el entorno para lograr satisfacer las nuevas necesidades. La bruja, en su relación con las riquezas de la tierra, con otros animales, pretende encontrar nuevas formas de adaptarse a una vida social.

Consideraciones Parciales sobre Oswaldo Vigas y sus Obras

Es evidentemente notable la diferencia en el tratamiento de la realidad social de Oswaldo Vigas al compararlas con las obras seleccionadas de Poleo. En primer lugar, la utilización de los recursos expresivos en Vigas es de una enorme calidad: el color, las líneas, las formas en sí, integran un conjunto bien estructurado, donde cada elemento es finamente tejido para conformar una gran trama de significados con figuras muy sencillas. En segundo lugar, el tratamiento de los problemas, que indiscutiblemente existen en la obra de Vigas, se descubren a través de su carga simbólica, otorgándole un mayor aire de misterio y una repetitiva representación espectral que mucho dista de ensombrear la obra.

Dentro de las tres obras analizadas, el valor de la identidad nacional es el que goza de una mayor conexión. No podemos dejar de observar cómo Vigas define maravillosamente cada uno de los personajes y los identifica rápidamente con algún elemento de la realidad social sin dejar a un lado la esencia surreal. Es así como a través de una figura fantasmal extrae una síntesis de la tradición venezolana: un músico con

liqui- liqui y un cuatro, expresando sin mucho enmarañamiento un rasgo que le es propio al venezolano. En este sentido, Vigas elabora una revisión constante de nuestras raíces como una perspectiva para un futuro prometedor. No hay en su obra desasosiego ni desesperanza de un mañana, su propuesta enmarca las condiciones sobre las cuales debe empezarse a construir el futuro.

Sin duda, ya este sentimiento de por sí refleja el ímpetu por conseguir variaciones en la vida social y una búsqueda del lugar del hombre dentro de la vasta estructura social. Pero este lugar no se construye a partir de las ruinas de un pasado tormentoso, al contrario, el autor sugiere unas bases ya previamente asentadas sobre las que se habrá de trabajar para lograr el resultado deseado.

Esta propuesta positiva de la realidad social lo aproxima a una utilización de las formas imaginarias más sencillas; no se sugieren en estas obras analizadas elementos recargados con intenciones de lograr un mensaje más completo, basta con el poder de los colores y la vibración de las líneas para crear toda la acción.

Esta acción denota esfuerzos conjuntos evidentes sólo en la obra *Procesión en Guacara* (1945), donde observamos una multitud de personas alrededor de un objetivo común, sin embargo, se ha inferido en el análisis del resto de las obras, la diversidad de formas que son representadas en torno a cuestiones específicas. Este agrupamiento que en los dos casos (las otras dos obras) se debe a una unión mágica, por la característica de las formas, son convocadas con el propósito de transmitir ese

cambio, vigente para la sociedad venezolana de esta etapa de nuestra historia.

Discusión Global de los Resultados

Hemos señalado en diversas oportunidades cómo la Sociología del Arte se ha interesado continuamente por establecer las relaciones entre el arte y la sociedad en su conjunto, encontrando elementos que concatenen el trabajo del actor social y su influencia constate -y recíproca- con la vida social. Lo hemos visto hasta ahora, no sólo el hombre en su cotidianidad absorbe y transforma elementos de la realidad que lo circunda; el hombre contempla y propone una realidad que le es propia, pero esta proposición se expresa en formas diversas. Distintos elementos expresivos son válidos para generar una idea que esta allí y que se hace tangible para el que lo observa.

La plástica, como muchas manifestaciones artísticas, convierte en algo palpable el sentir de una realidad; y así lo sintieron Héctor Poleo y Oswaldo Vigas.

Este análisis global, luego de las consideraciones previas ya establecidas, acerca de la proposición de cada autor en las obras seleccionadas, asentará cómo esta realidad, a través de los valores sociales de mayor predominancia para el momento histórico propuesto, fue observada y transmitida por estos autores surrealistas, y cómo además, mediante cada uno de estos valores artísticos, se ha conseguido conformar una forma adecuada de expresión.

Pero este análisis debe comprender, de la misma forma como se ha realizado en el análisis individual de cada una de las obras, la carga simbólica que genera, aún en los valores que pudiésemos considerar más abstractos, una fuerte definición que nos aproxima a un sentido total de la obra. Y realmente éste es el propósito del presente estudio, el encontrar esos elementos de la realidad social venezolana en las obras de estos pintores. Pero existe un asunto aún más importante en el análisis y es cómo en cada obra se trasciende de una esfera estética a una extraestética. La respuesta es sencilla: el **símbolo** como conectivo. No es posible de otra manera, el valor estético ya afronta una significación en cada una de sus unidades visuales, y esa significación, formulada por antiguos grupos sociales, aún los más primitivos, va tendiendo el puente que conecta al fin con fenómenos de la realidad social venezolana del momento.

Estos fenómenos, ya definidos desde el punto de vista social: Identidad, Modernización, Diversidad y Pluralidad, fueron despejados, a partir del conocimiento de la tendencia plástica que hoy hemos escogido, desde el punto de vista del surrealismo, una realidad que se asume a sí misma como revolucionaria pero que en nada dista de los fenómenos sociales "reales" de mediados del siglo XX. Esta propuesta, que incluye la utilización en mayor o en menor medida de formas imaginarias o deformadas, transita en la atmósfera de la realidad social, aunque a primera vista nos parezca algo netamente imaginario.

Valores Estéticos

Hemos de comenzar entonces por analizar la cualidad artística de la obra, que antes ya habíamos definido como *Valor Estético* por conformar todo aquello que expresan, artísticamente, cada una de las unidades visuales de la misma. Cuando hablamos del **color**, la variedad cromática que obtenemos de estas obras es inmensa, sobretudo en aquellas cuyo intento es mostrar el origen de la existencia, nuestro pasado. Esto lo encontramos mayormente en las obras de Vigas, cuya diversidad aporta una carga significativa impresionante que poco a poco va conformando un sentido. En el resto de las obras, con igual calidad de colores, la sólida presencia de un paisaje desolado y arrebatado de vida, aparta la posibilidad de una gran utilización de distintos tonos. Si bien esto no influye en la fidelidad y fuerza de los mismos, pues hablamos también aquí de la intensa significación que cada uno de estos colores aporta a la comprensión de la obra, el sentido de la misma se absorbe en un primer instante sin necesidad de sintetizar a profundidad gran cantidad de valores cromáticos. De esta manera, el color ha aportado en este análisis una primera mirada a la significación total de la obra.

Dentro de estos valores estéticos, la **forma** juega un papel preponderante que vincula inmediatamente a la esfera estética de la extraestética. Por la simbología intrínseca de cada una de las formas, y la manera como están representadas sean abiertas o cerradas, continuas, ininteligibles, todo ello nos lleva a sugerir un contenido como valor artístico. La mayoría de las formas observadas corresponden a dos grupos, formas reales, es decir, fieles a la realidad, e irreales o imaginarias. La últimas siempre mantienen vínculos con la

realidad, bien porque sean sólo deformaciones o porque contienen elementos que la acercan a la realidad. Lo importante de esto es que los dos tipos de formas convergen en un mismo espacio (esto lo hablaremos mejor más adelante) y generan un discurso en este enlace.

El discurso de la *destrucción* y la *soledad* aparece en las formas expresadas por Poleo: cráteres en el piso, edificaciones deterioradas y heridas profundas, sumergidas dentro de una atmósfera de lo insólito, despliegan una significación propia. En Vigas, las figuras imaginarias se contemplan aún más como un pasaje onírico hacia una realidad completamente expresada. En estas obras no aparece la destrucción como telón de fondo pero sí la conformación de un ser en una realidad determinada.

Pasamos ya a un punto que mantiene similitud con el color por su capacidad de establecer cualidades de gran valor de significación. La ***línea*** contempla la vibración o la quietud, características que determinan la capacidad que las obras tienen de transmitir la actividad de las formas que hemos definido simbólicamente. La rectitud en sus diferentes formas se hace presente en las obras analizadas pero es la curvatura lo que promueve una significación de mucha más actividad y tensión. Esto es de suma importancia por corresponder a la actitud variante observada en la Venezuela de entonces, donde el reposo no era su característica. De acuerdo a este valor, quien más lo contempla en su obra es Vigas por enfatizar en una mayor cantidad, las formas representadas, es decir, mayor cantidad de formas en actividad en un mismo espacio, a diferencia de Poleo quien recurre a extensiones mucho más amplias, que podríamos definir más como de tensa calma.

En cuanto a la **composición**, las obras mantienen casi en su totalidad, una correcta proporción entre las figuras; existe un tamaño adecuado para cada una de ellas, otorgando con esto el peso correcto a las formas principales de las obras, de acuerdo a su importancia simbólica. Así vemos como en los dos paisajes de Poleo las formas se disponen de manera tal que el tamaño de las mismas se hace fiel a lo real, a excepción del ojo único sostenido en la tierra que evidentemente representa un elemento despojado de su ubicación natural y trasladado a un mundo donde espera el devenir del resto de las cosas. Así mismo las formas, en las obras de Vigas, se disponen de manera lógica a lo largo y ancho de la superficie, y aunque la cantidad de formas expresa cierta abundancia en su disposición, sobretodo en una de las obras, las proporciones que las figuras guardan entre sí generan una visualización adecuada de las mismas, sin discordancia alguna.

En esta visualización de las obras el manejo de la **perspectiva** se hace de gran ayuda, ya que determina la manera como le damos importancia a las formas o sencillamente las definimos como figuras principales. La mayoría de las obras encontró un manejo del espacio desde una perspectiva cónica, disminuyendo las formas de tamaño en la medida de su acercamiento al fondo, a excepción de uno de los cuadros cuya perspectiva se confunde entre cónica o paralela, o ninguna de las dos (propriadamente surrealista). Las características de las figuras se ven determinadas por este tipo de visión en profundidad, propio de la técnica utilizada en el Romanticismo de la Edad Media y que ha trascendido aún en el Surrealismo, sin contar la excepción una de las obras de Vigas.

La contemplación de la **sombra** y la **luz** parece igualmente pertinente, como fue la línea y el color, al describir la intensidad con la que son presentadas las formas en las obras de estos dos autores. La luminosidad está más presente aquí, como una luz emanada propiamente de las formas. Si observamos la obra de Poleo, esto remite a una ruptura en la concepción del paisaje de los Naturalistas donde la luz aparecía como una cualidad del sol, más que como iluminación propia, por lo que la sombra era plasmada naturalmente como fruto del contacto de esa luz con el objeto. Esta cualidad lumínica propia se agudiza en la obra de Vigas cuyas formas, a excepción nuevamente de un cuadro, mantienen una particular relación con la luz, generando a su vez una ausencia de sombras proyectadas. Las sombras propias sí aparecen en los dos aristas pero de una forma muy tenue, al parecer la idea de una conformación de figuras que expresen cada una por sí mismas una significación determinada, las aleja de la natural cualidad de los objetos.

Valores Extraestéticos

Cada una de las obras analizadas, de acuerdo a una cantidad determinada de colores, formas, líneas, entre otros, y mediante la simbología tradicional establecida para cada una de ellas, han expresado una y otra vez fenómenos de la realidad de mediados del siglo XX en Venezuela que hemos captado en los valores de **Identidad, Modernización, y Diversidad y Pluralidad**. En todos ellos, la persistencia de la idea del *recomienzo* se hace valer desde distintas perspectivas. **La desolación comienza a gestar una idea de reconstrucción de una realidad, con una mirada apropiada a nuestro pasado, con una**

lucha persistente para el mantenimiento de nuestra tierra, con una espera y un futuro promisorio fruto de una acción conjunta.

Lo anterior intenta sintetizar lo que significó para estos autores la realidad social del momento: no hay progreso sin una ruptura previa de las estructuras sociales, ninguna idea de cambio hubiese sido gestada si no contemplamos en Venezuela un abrupto y obligado salto a la modernidad, "ya no somos una Venezuela rural"; no puede haber desarrollo sin una construcción adecuada de lo que realmente somos y requerimos para la convivencia, la identidad que el venezolano ha intentado incesantemente forjarse no puede ser contemplada si no miramos nuestros orígenes, de dónde venimos y quiénes somos realmente.

Este punto de la ***identidad*** es quizás uno de los más recurrentes en la obra de Vigas, donde verdaderamente ha intentado mirarse profundamente en busca de respuestas. Es interesante ver cómo en la obra *El Espectro del Músico* (1945) [Figura N°5] se realiza una verdadera retrospectiva de nuestra tradición, pero quien la posee es alguien que ya no existe en forma humana, lo que procura expresar una búsqueda de ese origen perdido. Los valores tradicionales, la música, la religión, la búsqueda de la espiritualidad, son elementos que en las obras de Vigas se encuentran asentados y forman parte de un "reflejo" de la sociedad venezolana del momento.

En Poleo, esta búsqueda se orienta al conocimiento que ha de rescatarse para colocar la primera piedra en la reconstrucción social. Es la revisión de los valores de un pasado que generan las expectativas de un futuro: la torre a medio caer sostenida por las cuerdas y la llave de la puerta del conocimiento

sostenida también a la tierra en símbolo de resguardo, son elementos que figuran en *Ciudad Heroica* (1945) [Figura N°2]. Lo mismo ocurre con el poste de luz que no termina de caer al suelo en *Angustia de la Espera* (1948) [Figura N°3], cuya simbología expresa la intelectualidad y la evolución del conocimiento.

Desde el punto de vista de la **modernización**, mucho tiene que ver con esta reconstrucción de la vida social el reconocerse como pieza fundamental de este cambio. Nuevamente, la revisión de lo que somos entra en vigencia para equipar la evolución social en función de las esperanzas y necesidades de la sociedad. Por ello, el valor de la identidad se conjuga en este mismo devenir sobretodo en los elementos aportados por Vigas que podemos ver claramente en *Bruja de la Culebra* (1951) [Figura N°7], donde los personajes se abren paso en el mundo desde otra perspectiva, con una nueva función, trayendo además la bruja en sus manos, la riqueza de una tierra fértil que debe ser trabajada. Como en esta, cada una de las obras de los dos autores busca hacer un llamado al cambio, pero un cambio que revolucione las estructuras en función de una nueva realidad; ya hemos expuesto que éste era uno de los preceptos, sino el más importante, de la doctrina surrealista. Era necesario subvertir el orden de cualquier manera y contradecir aquello en lo que la sociedad estaba sumergida, en un sistema coercitivo. *El Héroe* (1948) [Figura N°4] de Poleo apunta precisamente a este rechazo a la inutilidad de la guerra y los objetivos militares para el resguardo de la soberanía; para el surrealista, la revolución era una revolución del sistema, el cual incesantemente coarta las acciones del hombre.

La ***diversidad y pluralidad*** se observa en la obra de Poleo *Ciudad Heroica* (1945) [Figura N°2], en la fuerza que se intuye en el levantamiento de la torre que está cayendo. Existe allí un esfuerzo amalgamado en la consecución de un objetivo común y es el florecimiento de grupos que eleven la meta de la reconstrucción lo que se afirma en esta obra, y menos evidente, en las obras de Vigas. En estas últimas existe un agrupamiento totalmente heterogéneo -sobretudo en dos de ellas- donde al parecer se unen con una finalidad: en *El Espectro del Músico* (1945) [Figura N°5] es la reconsolidación de las tradiciones venezolanas a través de tres figuras que ya no son de este mundo; en *Procesión en Guacara* (1945) [Figura N°6] se presenta un grupo de feligreses y eclesiásticos que busca, en procesión, el afianzamiento de los valores religiosos; y en *Bruja de la Culebra* (1951) [Figura N°7] se busca configurar la espiritualidad y la entrega a través de los dones de la naturaleza y de la ejecución de funciones asignadas (no propias) de un grupo evidentemente heterogéneo.

De cómo este análisis genera una forma de ver la realidad social venezolana

Indiscutiblemente el signo juega aquí un papel de suma importancia, y es el del *reemplazamiento* del valor extraestético o fenómeno social, como una forma de representación. La sociedad venezolana de mediados del siglo XX vivió muy de cerca los estragos de una evolución escabrosa, un salto abrupto de una realidad rural a una urbana -no sólo en términos de urbanización- generó un estado y una relación del hombre con su entorno.

El arte, y en nuestro caso particular la plástica, expresó esa relación de formas particulares en función de una tendencia y un bagaje individual. En especial el Surrealismo marcó una pauta en la concepción de esa misma realidad a partir de un punto de vista; esa fue la intención de estudiar los valores presentes en la realidad social venezolana a través de los preceptos de la tendencia surrealista: una revolución completa de las estructuras sociales, políticas y culturales.

“Frente al conocimiento de la impotencia de la razón en cuanto a la captación de misterios cósmicos, el surrealismo se vale de “analogías” en que intervienen el pensamiento primitivo y el nuevo deseo de desciframiento universal. Se recurre al mito en su carácter simbólico que supera el razonamiento discursivo, en forma de proyección inconsciente de la explicación del mundo y de las cosas. Tal proyección es la del subconsciente colectivo de una sociedad que anhela ver realizado el mito. La adaptación a esa finalidad supone el cambio de las estructuras sociales y mentales” (Martín, 1986; p.23)

Por la misma naturaleza de la doctrina surrealista, no podemos pensar que estos dos exponentes fijaron la realidad percibida de una forma fiel a ella. Como ya hemos propuesto a lo largo de todo este trabajo, para el surrealismo sólo las formas imaginarias, las deformaciones, los paisajes oníricos y la conjunción realidad-ficción, podían dar cabida a una representación de la realidad del momento. En este caso el signo evocaba elementos de la realidad, que unitariamente podrían no estar presentes en ella, bien sea por que no han sido convenidos socialmente o porque su entendimiento se debe a

la concatenación de uno o más signos dentro de la obra. Lo cierto es que muchas veces esta doctrina creó un nuevo significado para cada uno de los símbolos presentados en cada una de sus obras, y en Venezuela naturalmente, en una real sintonía con lo maravilloso y la ensoñación, se creó una forma de ver la realidad social venezolana a través de los ojos surrealistas.

"Lejos de traducir en pintura ideas abstractas por medio de signos puramente simbólicos, al inspirarse en la realidad vivida que los rodea, los artistas utilizan puntos de referencia inmediatamente procedentes de hechos tomados en la realidad. Sin embargo, la finalidad de ellos no es, de ninguna manera, dar la ilusión perfecta de la realidad global, física o social, sino, por el contrario, sacar del flujo ininterrumpido e indistinto de las sensaciones, ciertos elementos escogidos." (Francastel, 1969; p.59)

De esta forma, el símbolo presentado en estas obras pasa a formar parte de un proceso modelizador, se reasumen los valores sociales y el receptor incorpora otros tantos elementos a la obra, le aporta nuevos significados. De acuerdo a esta relación con el signo podríamos señalar entonces cómo fue para este momento la relación de la sociedad con el signo (semántico, sintagmático o Aparadigmático-asintagmático, semántico-sintagmático) de acuerdo a lo propuesto por la Semiótica de la Cultura, para así comprobar el efecto de la obra en la realidad social.

Debemos aceptar la idea de que, como la sociedad burguesa del siglo XIX, la intención de este momento en la sociedad

venezolana que va de 1940 a 1960, fue la de dar sentido a la realidad social, donde el hombre fuera el protagonista del cambio, sin dejar atrás el pasado, a partir de la estructuración de unidades significantes que den sentido a la realidad. Por ello, nos encontramos frente a un modelo semántico - sintagmático, donde el significado aduce a una realidad completa, cada hecho, cada fenómeno contempla un significado y es el hombre quien está en capacidad de reconstruirlo ya que forma parte de la estructura social.

De esta forma, la representación de la realidad social venezolana en función de un símbolo que sustituye la gran cantidad de valores presentes en ella, remite sencillamente a que éste ha sido utilizado de acuerdo a su función y la sociedad entiende que esta función es valedera y legítima, actuando de forma tal que, al absorber el sentido de la obra, se crean apreciaciones sobre la misma reestructurándola como resultado de una dinámica social, lo que Silbermann ha llamado "vivencia artística".

Debemos detenernos ahora en el tratamiento que de lo imaginario y su conjunción con lo "real", han realizado los autores de las obras analizadas, puesto que, en una intención por corresponder la significación de una obra de arte con la realidad social en donde ha sido creada, la presencia de puentes de ficcionalización aduce a una convivencia, a un paseo entre lo imaginario y lo real sin que esto choque con nuestra relación con la sociedad. Y así se ha visto en este análisis, cuando observamos como elementos netamente ficcionales, cómo las figuras fantasmales se integran a un mundo real, sosteniendo y promoviendo situaciones reales. Esta es una propuesta del establecimiento de un nuevo mundo donde lo real y

lo maravilloso existe, pero que en ningún momento se aleja de su significación como fenómeno "real" social.

Como una intención de explicar esta coexistencia entre estos dos mundos, la *semblanza estética*, reafirma que no hay diferencias entre uno y otro, y que aunque la forma representada no tenga realidad por sí misma, al entrar en relación con el resto de las unidades es capaz de significar los valores de nuestra sociedad.

La belleza de la *semblanza estética* es que precisamente, en la generación de un significado por medio de la presencia inequívoca de formas imaginarias, unidas a las formas reales, más que un símbolo que intenta reemplazar un fenómeno o valor social, las formas subvierten el sentido -el caso claro de la *Bruja de la Culebra* (1951) de Vigas [Figura N°7]- lo que llega a ser aún más un paisaje alegórico, reinventando una y otra vez el significado y proponiendo nuevas, y cada vez más variadas, formas que, en el juego eterno con el receptor, adquieren nuevos sentidos.

Interpretación Teórica de los Resultados

Pudiésemos ahora presumir, a partir de los resultados obtenidos, la gran cantidad de bondades que presenta el objeto artístico como "reflejo" de la sociedad; sin embargo es conveniente fijar detalladamente cada uno de los elementos que han surgido del análisis y contrastarlos con los distintos dictámenes que han servido de base teórica para nuestro estudio.

En primer lugar hemos de tener claro que, por tratarse de un estudio de la realidad social a través de elementos artísticos, se ha logrado destacar en las obras analizadas una evidente interacción entre el hombre como ser socio-artístico, emisor y receptor de una idea, y la obra de arte como medio de promoción de esta idea. En este proceso social logramos ver expuestos tres valores eminentemente sociales: la Identidad Nacional, la Modernización y la Diversidad y Pluralidad, que se concretan de acuerdo a las formas que, por si solas o como parte de la composición, simbolizan los fenómenos sociales para este momento histórico.

Es importante que consideremos cada uno de los puntos que han sido trabajados por los exponentes de la Sociología del Arte, pues debemos determinar cómo estas obras de arte encajan en una realidad social, que produce "valores". Al hacer referencia de estos valores presentes en un "momento" determinado de nuestra historia contemporánea, no hacemos más que definir -como bien se plantea en cada uno de ellos- un devenir, una evolución en la que suceden fenómenos que van conformando un valor, en interacción con el ser social. Hemos visto en las obras analizadas una intención de cambio, de

variación en los modos de vida y por ende, de variación en la relación del hombre con su entorno. Esta transición, demostrada por cada uno de los sucesos acaecidos en la Venezuela del siglo XX, pareciera gestar la producción de los distintos objetos artísticos. Es decir, mientras éstos reflejan la realidad en la que están inmersos, la realidad cambiante promueve su creación, y es en la ruptura donde se adquieren las herramientas para la creación. Jean Duvignaud (1969) admite la relación arte - sociedad en este instante, y aunque esta propuesta inamovible le otorga otro elemento a este análisis, no podemos alejar el hecho de que **ciertamente estas obras no sólo son creadas en momentos de cambio sino que muestran en sí mismas un motor de cambio: una nueva vida, nuevas estructuras, la reedificación de nuestro ser venezolano**. De esta forma, se traslada la ideología del surrealismo europeo a estas latitudes, y así se gesta una forma de enfrentar la realidad con la pretensión de cambiarla.

Héctor Poleo y Oswaldo Vigas percibieron una situación problemática en la Venezuela de entonces y también en el mundo entero, como también lo hizo André Bretón; de un problema muchas soluciones son propuestas, valiéndose de distintos medios expresivos. El hombre creador entra en contacto con el resto permitiendo la retroalimentación de su mensaje, de acuerdo a lo expuesto por Pierre Francastel (1981), lo que creará luego nuevas situaciones y nuevas formas de ver esa realidad problemática.

Y ya que sólo a partir de la *vivencia artística* (Alphons Silbermann; 1971) entre el emisor y el receptor, se presenta un hecho social, podemos asumir que las obras analizadas contemplan elementos que podrían hablarnos de esta relación: la reconstrucción de lo destruido refleja una intención "general"

de toda la sociedad en los distintos ámbitos: político, con la aspiración de crear un sistema democrático acorde con las necesidades del momento; económico, con el petróleo como una nueva y poderosa riqueza nacional; social, con imperantes reformas en materia de salud y educación; y cultural, con novedosas y diferentes formas de expresión en función de una incesante búsqueda de identidad. He aquí el hecho de la relación entre arte y sociedad, sólo a partir de la interacción de estos dos artistas y el receptor de las obras por ellos creadas, cada uno con su bagaje y sus modos de vida social, y la obra de arte en sí misma, podemos hablar de un estudio pertinente para la Sociología del Arte.

Tomando cada uno de los elementos de esta ciencia, hemos visto como, en función de las especificidades de las obras de arte enmarcadas en la tendencia surrealista, la representación de la realidad social se distiende al permitir significaciones que en algunos casos, no coincide con lo establecido. La Alegoría se presenta de esta manera reelaborando el sentido de la realidad, y esto es sencillamente una nueva forma de concebirla, creándose a partir de ello nuevos modos de relación entre la representación y el hombre.

Si bien la realidad social nos muestra eventos determinados acaecidos en momentos precisos, el artista perfectamente puede crear un paisaje alegórico que remita fenómenos de esa realidad pero plasmados desde su punto de vista.

Esta fue la idea utilizada al definir las categorías que explican los valores de la Venezuela que va de 1940 a 1960, desde el punto de vista de la tendencia surrealista, y el resultado de ello permitió comprobar que ciertamente existen

diferentes formas de representación de la realidad; lo encontramos en la figura del espectro, de la bruja, los cuales delinean, al ser analizados detenidamente en función de sus características estéticas y su determinada carga simbólica, cada valor social.

Cuando hablamos de representación de la realidad ésta plantea que existe una comunicación entre un ente emisor, un receptor, y un mensaje, y todo proceso comunicativo que contemple cada uno de estos elementos, bien sea que se acople o no a la realidad tal cual se presenta, puede concebirse como un proceso social. Los valores y creencias que cada individuo adquiere a lo largo de su vida social se encuentran implícitos en este proceso, y esto es lo que genera la fuerza en la representación social.

La representación social en el arte se extiende más allá cuando incorpora al objeto artístico como medio inequívoco de este proceso, pero es la idea de una representación de la realidad social alejada de lo "real" lo que produce en este análisis la sensación de artificio, donde son creadas formas y sentidos que distraen inevitablemente al más culto de los receptores, pues no es cuestión de tergiversación de la realidad, es sólo una forma de representación. Las deformaciones o transgresiones a la naturaleza humana en el ojo atado a la tierra, o una figura de la oscuridad como la bruja, que presenta atributos completamente femeninos contrarios a su naturaleza fantasmal, parecen a simple vista proponer una realidad inexistente, pero al estudiarlas con exactitud solamente podemos ver lo "real" de nuestra realidad social venezolana.

Pero es tanto más evidente que, a pesar de que la representación rehuya un poco de la realidad "real", es determinante el bagaje que posea el investigador que analiza la obra de arte como "reflejo" de la realidad social. Así como el receptor, ante los distintos elementos representados, el sentido otorgado a los mismos dependerá de cómo sea captado cada rasgo de la obra en confrontación con la realidad tal cual como la observamos. En nuestro caso, el análisis de las obras se ha valido de reiteradas búsquedas de fenómenos sociales plenamente visibles en la realidad social del momento, y aclaradas aún más al concebir cómo fenómenos de la realidad, son contemplados por la corriente de pensamiento surrealista que incursionó, a través de Vigas y Poleo, en esta época de nuestra historia.

La revolución surrealista presente en los valores de nuestra sociedad consiguió en estas seis obras analizadas, no sólo una total claridad de la representación que allí fue concebida, sino una cualidad completamente estética al proponer en un mismo espacio estos elementos alejados de la realidad -o ficcionales como hemos definido ya- con paisajes u otros elementos apegados a la realidad, lo que Wolfgang Iser (1993) ha dado en llamar *Semblanza Estética*.

Lo importante nuevamente radica en que exista una representación que de una forma u otra refleje nuestra realidad. Esta cualidad de *reemplazamiento* se ajusta perfectamente a la teoría del símbolo totalmente utilizada en nuestro análisis pues comporta la unidad significativa en esta representación. Y ya el hecho de la relación del signo y su significado hace de la que lo detenta (la obra de arte), un signo de cultura.

Pero este reemplazamiento no refiere una imitación de la realidad, y es algo que hemos reiterado una y otra vez en esta interpretación de los resultados obtenidos; la referencia a la que pudiésemos habernos dirigido, quizás sea distinta en el proceso de representación y por ello podríamos decir que el signo, gestado en una realidad determinada, alude a una nueva realidad -o a una distinta forma de verla-.

El hecho es que, ciertos elementos que han sido concebidos en nuestro trabajo en forma de valor social, en función de los fenómenos de la realidad venezolana, han sido reflejados -y en cierta forma descubiertos- por el signo que los evoca. Es el caso evidente del valor de la música tradicional venezolana representada en el liqui-liqui que viste el espectro, donde lo convenido socialmente es el traje y lo radicalmente nuevo (por contraste) es la figura que lo lleva puesto.

De esto trata la importancia del signo en nuestro trabajo, ***sí existe una significación que es eco de la realidad social y evidentemente forma parte de una estructura cultural, donde consta el impacto que estas obras de arte, por medio de su cualidad simbólica, tuvieron y aún tienen (con las variaciones propias del devenir histórico) en la sociedad venezolana; esto es parte del desarrollo cultural.***

El surrealismo, o el *abstraccionismo onírico* como algunos estudiosos del arte han denominado la pintura de Vigas, han sido portadores de un nuevo sentido en este desarrollo socio-cultural venezolano. Con la inserción de elementos imaginarios, estos autores han creado una nueva estructura en el objeto artístico, y es lo que hoy observamos cuando vemos muestras de

video-arte, en el que nuevos elementos son aportados a la estructura en respuesta a una generación artística diferente que se inició en el surrealismo y casi al mismo tiempo en el grupo de los disidentes, abocados al abstraccionismo.

Todo este impulso artístico, donde nuevas formas fueron generadas para explicar la realidad, se valió de elementos completamente ficticios o imaginarios para crear tensión. Esa coexistencia entre lo real y lo imaginario, que el surrealismo insertó en el arte venezolano y que observamos flagrantemente en las obras analizadas, responde a la consecución misma del arte, y esto es precisamente lo que explica cómo elementos de la realidad social venezolana pueden tener cabida en estas obras.

Tal como ya hemos demostrado ***no puede producirse una verdadera obra de arte, con todo lo que ello significa como representación de la realidad social y como cualidad estética en si misma, si no se contempla en un mismo espacio un dinamismo entre lo real y lo imaginario.*** Esto es sencillo de explicar de acuerdo a todo cuanto hemos visto, si bien comprendemos que en estas obras la existencia de este puente de ficcionalización es lo que ha hecho posible evidenciar (en unas en mayor medida que en otras) la presencia de valores eminentemente sociales.

Sin el elemento imaginario, tal como se conjuga en cada una de estas obras surrealistas, no sería posible representar una realidad que ya concibe en su seno esta imagen de lo real desde la ficción, ya lo ha hecho tangible y ha eliminado la diferencia.

La plástica venezolana contemporánea lo ha logrado, así como la literatura, la escultura, la arquitectura, la música, la danza. Con un nuevo trazado, un diferente y más profundo manejo de los colores, una cada vez más novedosa utilización del espacio, la plástica se liberó de la fidelidad de las formas, explicando igualmente la realidad desde una nueva actitud.

Esta actitud que ha generado una nueva forma de concebir y absorber el contenido de una obra de arte, tal como lo observó Mukarovský (1977), tiene asidero en la relación ya establecida en nuestro análisis entre el hombre y el signo con su función *comunicativa*. No está de más traer nuevamente a colación el hecho de que es evidente que el hombre ya ha sido "comunicado" previamente con la carga de significaciones que la sociedad misma ha generado a partir de su relación con las obras artísticas. Es decir, la sociedad contempla en su estructura cantidad de normas y valores que el hombre utilizará, como bagaje, para enfrentarse a cada una de las esferas de su entorno, en función del rol adquirido por éste.

Los fenómenos sociales, como podemos concluir de todo este análisis, no sólo pertenecen al ámbito de lo social, los encontramos igualmente en la esfera de lo estético y he aquí el punto de inflexión en la consideración del *valor*. Todas y cada una de las cosas, pertenecientes a nuestra realidad, son creadas y recreadas continuamente en ambas secciones -estética y extraestética- coexistiendo felizmente en la estructura social, y sólo en la unión entre estos dos factores podemos lograr concebir una obra de arte.

Así hemos logrado constatar que ***el hombre advierte en la obra de arte, como una conjunción de elementos estéticos y***

extraestéticos, todos y cada uno de los valores que la sociedad impone a través de su relación continua y cambiante con los objetos artísticos. Allí vemos todo lo que hemos aprehendido de nuestra realidad, pero es por esta valoración que podemos encontrar un significado propio o cercano a lo que evoca la obra, y al mismo tiempo redefinir nuestra relación con ella en forma incesante, en la búsqueda de un sentido en la vida social y en las futuras relaciones que hemos de mantener con ella a lo largo de nuestra existencia.

A modo de comprobación teórica

Sobre la base de las distintas aportaciones teóricas establecidas en el estudio de las obras de arte consideradas en este trabajo, es necesario corroborar la pertinencia o cumplimiento de las mismas en la presente investigación. No podemos dejar de lado el hecho de que sólo en función de los lineamientos de la Sociología del Arte, podemos ubicar los distintos valores sociales contenidos en el objeto artístico. De esta forma, podemos exponer las siguientes comprobaciones a la luz de la práctica de esta ciencia:

a) La obra de arte, como representación social, es creada dentro de una estructura, en el sentido del establecimiento de valores previos que determinan la creación artística. Como una "Sociología del Espíritu", Duvignaud (1969) se arrima a considerar una obra de arte como producto de un espíritu creador en un momento histórico y dentro de la vida social. Aunque es cierto que las variaciones en la historia gestan a este tiempo distintas formas de concebir los objetos artísticos, éstos no pueden ser separados de una sociedad que propone, en base ciertamente de la aparición de ciertos

fenómenos sociales, una forma de ver la realidad. La obra de arte nace de la sociedad. Y esto no sólo sucede al hablar de valores extraestéticos pues incluso, valores estéticos como el color y las formas, a pesar de las rupturas en la norma (sobretudo las ocurridas a partir de la aparición del surrealismo a finales de los años treinta), tienden a imponerse en la expresión artística como respuesta a las necesidades plásticas imperantes.

b) Esta ruptura de la norma -hablando en función de los conceptos propuestos por Mukarovsky (1975): función, norma y valor- se hace imprescindible para observar los cambios ocurridos en la representación de la realidad. Así lo planteado nuevamente por Duvignaud (1969) y afianzado más tarde por Francastel (1981), aduce a la gestación de la obra de arte como producto de variaciones abruptas en la vida social. Sólo así se hace posible el nacimiento de un nuevo signo artístico, y producto de ello, nuevas relaciones sociales derivadas de nuevos fenómenos. En este sentido podemos afirmar -adosando el punto anterior- que, la obra de arte nace como "reflejo" de la realidad social que lo rodea y su creación está determinada por los cambios ocurridos en momentos determinados, ejemplo de esto es la ruptura de la realidad figurativa del Circulo de Bellas Artes a los inicios de un arte abstracto producto de la irrupción del petróleo, que nos convierte en la Venezuela Petrolera.

c) Hablar de una obra de arte es hablar de sus relaciones internas y externas. Si bien ya hemos entendido que la obra de arte es simple y llanamente una representación de la realidad, no podemos alejarla del autor de ella y el que la recibe. En este sentido, y de acuerdo a lo establecido por Francastel

(1981), la obra de arte nace de la sociedad y es creada de acuerdo a la percepción que el autor tiene de la realidad; esta percepción garantiza que la representación de esa realidad se mantenga viva y trascienda al receptor, quien es capaz de captarla sencillamente y, en un acto recíproco, proveerla de un nuevo significado. Esta interacción entre emisor, objeto y receptor se establece en las obras analizadas, pues la realidad expuesta en ellas es el debate entre lo percibido por el autor y lo subvertido por la obra en contacto con el que la recibe. Ya el hecho de la "vivencia artística", definida por Silbermann (1971), como una respuesta del receptor al emisor en un proceso retroalimentativo, si bien puede comprobarse como un hecho social en el momento en que el primero asume la representación como válida y propia, se requiere más allá que un análisis unitario de la obra a la luz de los valores imperantes para el momento, un estudio y validación del impacto de la obra en la percepción de la realidad social.

d) Pero esta respuesta receptor-emisor adquiere diversos métodos, uno de ellos es la reproducción, lo que nos permite relacionarnos con el objeto de una forma más cercana y por tiempo más prolongado. Ya para 1972 Walter Benjamin concibió el proceso de "reproductibilidad técnica" como una forma de acceder a la obra para transformar la realidad. Lo que ya se ha extendido a libros, folletos, afiches, permite que esta investigación, realizada hace sesenta años, parezca hoy pertinente para explicar la realidad de aquella época en la esencia de las formas.

e) Por lo tanto, de un análisis profundo de las relaciones alrededor del objeto artístico, que bien han traído controversia en el seno de la Sociología del Arte, podemos

obtener cuatro conclusiones derivadas de nuestro estudio y que someten a examen los objetivos de la "Sociología Moderna del Arte" de Silbermann (1971):

1. Sí existe la posibilidad de estudiar sociológicamente, como ya lo hemos comprobado, los "procesos artísticos totales", es decir, el conjunto de interacciones sucedidas entre el objeto artístico, el autor y el receptor o público de la obra, partiendo de las formas artísticas, que nosotros hemos denominado valores estéticos -en conjunción de la carga simbólica que cada uno de estos valores, como hemos visto, representan socialmente-.
2. Estudiar al "artista mismo" en lo referido a su bagaje que promueve la consecución de la obra de arte, puede lograrse si se recurre a un análisis individual de los factores sociales que lo rodean, pero una profundización de esto, más que un elemento pertinente para el estudio, empañaría un tanto la objetividad derivada del encuentro de los símbolos por sí mismos en contraste con la realidad social a la que aluden. Sin embargo, esto no quiere decir que dentro de un estudio sociológico del arte, la realidad cercana y grupal del artista, incluso sus experiencias individuales, no pueda contener elementos importantes en la consideración de sus obras de arte.
3. Evidentemente, en el entendido de un estudio sociológico de la obra de arte, esta carece de sentido social si se analiza aisladamente, como un ente estético despojado de categorías sociales. Por ello nuestra orientación, como bien se explicitó en

el marco metodológico, consistió precisamente en un análisis completo y conexo entre los valores netamente artísticos y los valores sociales predominantes para este momento de nuestra realidad, sólo así puede producirse un verdadero efecto social.

4. La ocupación del "público artístico", como ya hemos mencionado, si bien interesa al sociólogo del arte por los elementos que ello propone: las modas, modelos de comportamiento del consumidor de arte, la instrucción artística, las tendencias imperantes, el hecho de la reacción explícita del receptor frente a la obra de arte debe ser estudiada como el impacto que la obra de arte, previa comprobación de ser un "reflejo" de la realidad social, produce en ella como proceso retroalimentativo.

De esta forma, la Sociología del Arte completa un abanico de factores que promueven el estudio de las manifestaciones artísticas, con todo lo que ello significa; pero es la interacción alrededor del objeto artístico lo que se hace preponderante en la medida en que esto explique en forma completa la presencia de una acción social.

Sin embargo, la recreación del objeto artístico parece ir más allá de lo planteado anteriormente. La importancia de lo simbólico representativo de una realidad a veces distinta a como es percibida realmente, pareciera proponer otro capítulo de estudio para la Sociología del Arte. Por ello una y otra vez lo hemos traído a colación para explicar el hecho de que:

a) La representación social en el arte no siempre asume formas y significados fieles a la realidad tal cual la observamos. Este ha sido el intento del Surrealismo cuando, por medio de deformaciones o figuras oníricas, induce al receptor a percibir una misma realidad desde otras perspectivas. Y esto es precisamente lo que una obra que contemple lo imaginario busca en el receptor: es ofrecer otra mirada de una misma realidad, que sólo entendemos de esta forma si entramos en contacto verdadero con la creación artística, asumiendo esas formas como definitorias de nuestra realidad. A este respecto Silbermann (1971) conoce la importancia de la vivencia artística en la reconfiguración de la realidad social, pero más allá de ello, en la conformación de un "signo polémico", definición utilizada por Duvignaud (1969) para referirse a aquel generado por situaciones contradictorias u obstáculos en el devenir de la vida social, se convoca a una resolución que muchas veces debe recurrir a lo imaginario, con la intención mayoritaria de que esta medida se encamine a la fidelidad de la realidad. No es descabellado que esto suceda en sociedades como la nuestra donde la ruptura de las instituciones y de la linealidad histórica desorienta a los hombres en la búsqueda de esta realidad. Ciertamente el hombre parece asociarse a una nueva realidad donde lo imaginario da nuevas respuestas, y es en este proceso donde las creaciones artísticas juegan un papel determinante.

b) Las obras de arte, de acuerdo a la percepción de su autor, introducen estos elementos imaginarios que coexisten con elementos reales generando una nueva dimensión en la obra. Con un conector que Wolfgang Iser (1994) ha denominado "puente de Ficcionalización" se genera una tensión entre cada polo - imaginario y real- pero sin crear conflicto alguno. Es así como

esta coexistencia aporta a la obra una cualidad eminentemente estética y representativa de la realidad, cualidad que hemos encontrado a lo largo de nuestro análisis donde observamos la respuesta a una incógnita plasmada en el contraste entre la vida y la muerte, lo celeste y lo terreno. La interacción entre los dos mundos -ficción y realidad- es lo que ha dado lugar a un posible análisis de la obra, pues no podrían entenderse, como ya hemos visto, sin la presencia de uno o de otro. Por lo tanto, podemos ratificar la teoría de la presencia de una obra de arte como "reflejo" de la realidad (sobre la base de la tendencia artística que hemos investigado) sólo en la coexistencia entre la realidad y la ficción.

c) La representación social se vale de signos que reemplacen la realidad, bien sea ésta cercana a lo real o alejada de ella; pero el signo en sí mismo ya evoca millones de interpretaciones de una realidad determinada. Cuando analizamos anteriormente las obras de arte recurrimos incesantemente a las distintas significaciones que tradicionalmente, en distintas sociedades, religiones, etnias, se le han otorgado a un signo determinado. Estas características adquiridas por el símbolo pueden en cualquiera de los casos, unos con mayor claridad que otros, evocarnos ese algo inexistente. Así, no tienen porqué decirnos que la llave atada a la tierra en *Ciudad Heroica* (1945) [Figura N°2] es lo que abre el espacio donde algo se guarda cuidadosamente. Esto es realmente pertinente para la Semiótica de la Cultura, en la que nos hemos basado para esclarecer el sentido del signo como proceso cultural; de acuerdo a Juriij Lotman (1998) ésta es la función de verdadera importancia del signo, el hecho de la formación de un sistema cultural a partir de la elaboración y reelaboración de los significados, el signo es la unidad dadora de sentido. Hemos de recordar que este

sentido no es único y puede perfectamente aludir a elementos no convencionales, como ya se expuso anteriormente, recurriendo a la invención, pero ello en sí mismo ya es una "unidad cultural".

Hemos corroborado cómo, en la incursión de lo imaginario, el sentido de la obra se mantiene dentro de la realidad que nos rodea por ello, la capacidad que el signo posee para describir los fenómenos sociales es realmente poderosa y no convoca a una simple imitación de la misma. En su función comunicativa, el signo permite contemplar dentro de la "conciencia colectiva" una forma de relación con la sociedad, volviendo nuevamente al punto de la interacción arte-sociedad. Esto nos remite a lo siguiente:

a) Toda la estructura social contempla una serie de funciones que el hombre deberá asumir en su contacto continuo con el resto de las esferas sociales, pero esta función es parte de él mismo y ha sido adquirida precisamente mediante el conocimiento de los fenómenos que forman parte del hombre. Con estas funciones, que pueden clasificarse como (Mukarovský, 1975) función estética y función social, el hombre concibe al arte y puede conducirse en sociedad. En este sentido, cuando hablamos en el apartado anterior sobre las normas y los valores, mencionamos la importancia que ellas tenían en las relaciones establecidas como producto de la actuación mediante la función. Son ellas las que le otorgan dirección al proceso de interacción entre lo estético y lo social, o como ha establecido la Sociología del Arte, entre arte y sociedad; y es a partir de allí como el hombre crea los objetos artísticos y recibe de ellos lo que ellos quieren transmitir. No es casualidad el hecho de que estas obras tengan la capacidad de

expresar, por medio de los recursos simbólicos que ya hemos expresado, los fenómenos sociales de los que forman parte; además de contemplar en un mismo espacio valores netamente artísticos con estos valores sociales, conviviendo en una misma realidad.

En esta esencia de la Sociología del Arte, nuestro análisis se ha desarrollado encontrando una y otra vez elementos que aducen a la presencia de valores sociales en las distintas manifestaciones artísticas. Ya la plástica ha creado indefinidas ataduras con la sociedad, como un ciclo que nace, desarrolla y se consume en la interacción social. Por ello, este análisis confiere al arte una forma de definirse más completamente, es la sociedad la que interviene en la génesis de su existencia y en el soporte de su mensaje.

Conclusiones y Recomendaciones

Nos queda ahora puntualizar cada uno de los logros alcanzados con esta investigación. En primer lugar debemos responder a la pregunta de si ciertamente existen elementos de la realidad social venezolana presentes en las obras de Héctor Poleo y Oswaldo Vigas; nuestra respuesta es afirmativa. Hemos observado que de acuerdo a la conformación de los distintos valores extraestéticos: *Identidad, Modernización, y Diversidad y Pluralidad*, presentes en la sociedad venezolana del período de 1940 a 1960, sí vemos configuradas formas que, en el conjunto de la obra, expresan una carga de significados que podemos ubicarlos dentro de cada uno de los valores.

En algunos casos más que en otros, el autor logra plasmar completamente en una sola obra cada uno de estos valores extraestéticos, pero siempre el énfasis se le coloca a uno de los valores con más fuerza. De esta forma el valor de la **identidad** se afianza, en el caso de Oswaldo Vigas, y el valor de la **modernización**, en Héctor Poleo.

Por lo tanto, los símbolos utilizados en cada una de estas obras de arte, sobre todo al representar los valores referidos anteriormente, reemplazan este valor de una forma completa, tanto individualmente, cuando observamos por ejemplo el espectro vestido de liqui-liqui en la obra de Vigas, o conjuntamente con el resto de las unidades visuales, cuando constatamos la atmósfera de reconstrucción en el que se observan la torre y la llave del conocimiento, atadas fuertemente a la tierra en símbolo de resguardo, en la obra de Poleo. Así como estas dos obras, cada una de las analizadas van

paseándose por cada uno de los valores extraestéticos los cuales, unidos a los artísticamente internos a la obra (estéticos), absorben el sentido de la realidad y sustituyen al fenómeno social.

Esta sustitución recurre, en el caso de los autores surrealistas, a un preciso uso de formas imaginarias o fantásticas -entendidas estas no sólo como algo mágico, sino como deformaciones de formas reales- las cuales, en función de su consideración simbólica, **aceptada o no** socialmente, conjugan un sentido total con el resto de formas que sí se acoplan fielmente a la realidad. Entonces vemos como, en la mayoría de las obras de arte analizadas, hay una presencia de elementos imaginarios que por sí solos aluden a algo fantástico, y podemos señalarlos de la siguiente manera:

- a) El **ojo** desencajado de su lugar habitual y sostenido a la tierra con estacas en *Angustia de la Espera* (1948) de Poleo [Figura N°3].
- b) El **billete** utilizado como un tapa ojos y las **condecoraciones** con pendientes insólitos como tuercas hojillas, corchos, entre otros, en *El Héroe* (1948) de Poleo [Figura N°4].
- c) El **espectro** sin rostro y los **perros** aparentemente sin piel, que evocan figuras fantasmales, en el *Espectro del Músico* (1945) de Vigas [Figura N°5].
- d) La **bruja** con dotes femeninos y la **serpiente** con alas en *Bruja de la Culebra* (1951) de Vigas [Figura N°7].

Por otro lado, lo fantástico generado por una atmósfera imaginaria compuesta de elementos "reales", que indican ciertamente esa conjunción entre realidad y ficción, se encuentran:

- a) El paisaje de una ciudad en ruinas con una torre a punto de caer y *sostenida* por unas cuerdas, e igualmente una llave *atada* por una cuerda en un montículo en *Ciudad Heroica* (1945) de Poleo [Figura N°2].
- b) Las formas de una *multitud* de feligreses y eclesiásticos, en momentos imperceptibles unos de otros, siguiendo una cruz que sostienen a un *Cristo* halado hacia un costado en *Procesión en Guacara* (1945) de Vigas [Figura N°6].

Esto supone distintas formas de representación de lo imaginario y lo real, pues es cierto, y ya lo hemos observado a lo largo de este trabajo, no necesariamente la obra debe acoplarse fielmente a la realidad para mantener un sentido que sustituya el fenómeno social. Ya esto en sí mismo es una ficcionalización.

Cuando hablamos de una vinculación de formas reales e imaginarias en un mismo espacio, nos referimos precisamente a este proceso de ficcionalización, y esto es lo que realmente nos permite, de acuerdo a lo expresado por Wolfgang Iser (1993), que exista una cualidad completamente estética en la obra; y lo hemos visto claramente en este análisis de las mismas: la destrucción y la intención de reconstrucción de una ciudad; la vida que espera a la muerte; la grandeza y el honor de un triunfo frente a la miseria y desilusión de los logros obtenidos; la muerte y el resurgimiento de la tradición; la espiritualidad y lo profano, son contradicciones en tensión que no se anulan, sólo convergen como polos opuestos, que separados, no tendrían sentido alguno.

Todo ello enfatiza un inicio y un fin, donde la vida social reclama un cambio inevitable, una regeneración al final del derrumbe. A esto aspiran cada una de las formas que juegan dentro estas obras, y esto es lo que significa la representación de la realidad social venezolana. Que ¿cómo repercute esta representación en la valoración que el hombre tiene de su realidad?, cada sociedad contempla las producciones de un arte que, inexorablemente, define sus modos de vida; así, como receptores, los hombres asumen este significado como propio y aportan otras significaciones generadas de su relación **hombre - obra - realidad**, proponiendo un proceso dinámico donde la realidad es reinterpretada constantemente.

Como una obra que representa un valor social, los valores se insertan en las estructuras sociales determinando sus relaciones y configurando nuevos valores que serán asumidos por la conciencia colectiva, no sólo en el ámbito social sino también en el de las consideraciones estéticas. A este respecto Mukarovský (1977) fue muy enfático, sólo el producto generado por la tensión entre un valor estético y un valor social (extraestético), le aportan a la obra su función de determinar una y otra vez, las relaciones del hombre y la realidad.

En esta relación además se crea una función social de aquellos hombres que perciben la realidad y desean expresarla por medio del arte; con esta función creadora, estos hombres representan la realidad mediante un signo de cultura, signo que se redimensiona, por las relaciones aquí esgrimidas, de acuerdo a los nuevos contextos al pasar de los años.

Por lo tanto, podemos decir que cada uno de los objetivos propuestos al inicio de nuestra investigación han sido

comprobados, en la medida en que fueron contrastados los elementos estéticos con los tres valores sociales en función, en ambos casos, de su alto contenido simbólico que adoptó formas extraordinarias para explicar la realidad venezolana para este período de 1940 a 1960.

Todo lo establecido indica que ciertamente existe una intención concertada de estos autores surrealistas, de representar la realidad social que les rodea, en función de dos puntos completamente diferenciables y predominantes:

1) Cualquier investigación social que implique el estudio del arte, debe basarse en la relación establecida entre **emisor-objeto artístico-receptor**, pues sólo de esta interacción es creada y recreada la obra de arte, y surgen nuevas relaciones entre los hombres y la realidad. El estudio parcelado del emisor por un lado, con la carga de nociones y experiencias propias, y el receptor, en función de modelos de comportamiento y tendencias, desvía el análisis del hecho social ineludible que representa el estudio completo de la acción retroalimentativa en el proceso de la representación social.

2) la representación social de la realidad a partir de elementos o formas imaginarias pareciera ser una respuesta a las interrogantes planeadas por la sociedad y los procesos de cambio abrupto que allí se suscitan. Es en la búsqueda de soluciones donde el hombre acude a la ficción para explicar la realidad, aunque eso signifique plasmar en una obra y asumir una figura deforme e irreal como "reflejo" de ella. Es así como estos autores recrearon su realidad, y son en esas formas donde encontramos reflejados los valores de nuestra sociedad.

Todas y cada una de las teorías se interesaron por cómo la representación de la realidad concebía las relaciones en el seno de la sociedad, por medio de los valores estéticos, los valores sociales, por medio del signo que toma formas diferentes y asume gran cantidad de significados. Esta coincidencia no es más que la aseveración del propósito de la Sociología.

Quizás ahora, a sabiendas de la importancia que mantiene la utilización del signo en su designación tradicional y como resultado de la concatenación de distintos conceptos, sea necesario hacer una revisión de los factores pertinentes para la elaboración de un análisis de las manifestaciones artísticas; y al igual que con la problemática de lo imaginario y su importancia para comprender los procesos de representación de la realidad, la Sociología del Arte se afane aún más por establecer nuevos métodos y consideraciones más completas en esta búsqueda.

La vigencia de la Semiótica de las artes como forma de estudio y metodología derivada, aportan a las Ciencias Sociales una nueva forma de ver la realidad que a veces nos parece tan ajena e indefinible, como sucede hoy en Venezuela, donde un incesante trastrocamiento de las estructuras sociales ha degenerado en un país sin definición aparente.

Quién sabe si la respuesta podamos conseguirla en el arte, en un arte que nace de la sociedad y vuelve a ella para definirla nuevamente.

Bibliografía Utilizada

ADORNO, Gretel, Tiedemann, Rolf (1983): **Teoría de la Estética**. Tercera Edición, Barcelona, España, Ediciones Orbis, S.A.

AUERBACH, Erich: **Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental**. México, Fondo de Cultura Económica.

BAILÓN, Christian y Paul Fabre (1994): **La Semántica. Con ejercicios prácticos y soluciones**. España, Ediciones Piados.

Bardín, Laurence (1977): **Análisis de Contenido**. España, Ediciones Akal (Trad. César Suárez).

BARROS, Adoración (1975): **El Signo en la Pintura Venezolana**. Trabajo de Grado. Caracas, Universidad Católica Andrés Bello.

BAXANDELL, Michael (1989): **Modelos de Intención sobre la Explicación Histórica de los Cuadros**. Madrid, Hermann Blume Central de Distribuciones.

BENJAMIN, Walter (1972): **Discursos Interrumpidos I**. Madrid, España, Editorial Taurus.

_____ (1990): **El Origen del Drama Barroco Alemán**. Tercera Edición, Madrid, España, Taurus Humanidades.

_____ (1998): **Imaginación y Sociedad, Iluminaciones I**. Editorial Taurus, España.

BOULTON, Alfredo (1987): **La Pintura en Venezuela**. Caracas, Macanao Ediciones. Tomos I y III.

_____ (1975): **Historia de la Pintura en Venezuela**. Caracas, Ediciones Armitano.

BOURDIEU, Pierre (1998): **La Distinción. Criterio y Bases Sociales de Gusto**. Madrid, Grupo Santillana de Ediciones, S.A, Taurus.

CALZADILLA, Juan (1978): **Movimientos y Vanguardia en el arte contemporáneo en Venezuela**. Caracas, La Huella, Consejo Municipal Distrito Sucre.

CIRLOT, Juan-Eduardo (1982): **Diccionario de los Símbolos**. Barcelona, Editorial Labor.

CRESPI, Irene, Jorge Ferrario (1985): **Léxico Técnico de las Artes Plásticas**. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires

CHEVALIER, Jean (1988): **Diccionario de los Símbolos**. Barcelona, Editorial Herder.

DIAZ S., Ramón, Mariano Picón Salas, Augusto Mijares (1992): **Venezuela Independiente. Evolución Político Social 1810-1960**. Caracas, Editorial Grijalbo.

DIEHL, Gastón (1990): **Oswaldo Vigas**. Caracas, Editorial Armitano.

DUVIGNAUD, Jean (1969): ***Sociología del Arte***. Barcelona, España, Ediciones Península.

ECO, Umberto (2000): ***Tratado de Semiótica General***. Barcelona, España, Editorial Lumen.

ELGAR, Frank (1970): ***Poleo***. Caracas, Editorial Armitano.

FRANCASTEL, Pierre (1969): ***La Figura y el Lugar***. Venezuela, Monte Avila Editores.

_____ (1981): ***Sociología del Arte***. Madrid, España, Alianza Editorial.

_____ (1988): ***La Realidad Figurativa, I. El Marco Imaginario de la Expresión Figurativa***. España, Editorial Paidós Estética.

GARCIA Canclini, Néstor (1986): ***La Producción Simbólica Teoría y Método de la Sociología del Arte***. México, Siglo Veintiuno Editores.

GONZALEZ-ANLEO, Juan (1986): ***Diccionario de Sociología***. Madrid, España, Ediciones Paulinas.

GOODMAN, Nelson (1976): ***Los Lenguajes del Arte. Aproximación a la Teoría de los Símbolos***. Barcelona, Editorial Seix Barral.

GUIRAUD, Pierre (1979): ***La Semiología***. México, Siglo Veintiuno Editores.

HALL, James (1996): **Diccionario de Temas y Símbolos Artísticos**. Madrid, Alianza Editorial.

HAUSER, Arnold (1977): **Sociología del Arte**. Volumen II. Barcelona, España.

HUYGHE, René (1968): **Los Poderes de la Imagen**. Barcelona, Editorial Labor.

Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes. **Diccionario Biográfico de las Artes Plásticas en Venezuela. Siglo XIX y XX**. Caracas.

ISER, Wolfgang, Anthony Giddens, Jean François Lyotard (Cont.) (1993): **The Aims of Representation. Subject/text/history**. California, Stanford University Press.

JODELET, Denise (1984): **La representación Social: fenómenos concepto, teoría**.

KALENBERG, Ángel (1971): **El Arte del Surrealismo**. Montevideo, Uruguay, Museo Nacional de Artes Plásticas.

LÉGER, Fernand (1990): **Funciones de la Pintura**. Madrid, España, Ediciones Piados.

LOTMAN, Juriij (1996): **La Semiósfera**. Tomos I y III. Madrid, España, Ediciones Fronesis Cátedra.

LOTMAN, Juriij y Escuela de Tartu (1998): **Semiótica de la Cultura**. Madrid, España, Ediciones Cátedra.

- MARTÍN, Carlos (1986): **Hispanoamérica: Mito y Surrealismo**. Bogotá, Procultura - Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura.
- MONDRIAN, Piet (1961): **Arte Plástico y Arte Plástico Puro**. Buenos Aires, Argentina, Editorial Víctor Leru.
- MORALES, Francisco (comp.) (1994): **Psicología Social**. España, Mc Graw Hill Interamericana de España.
- MUKAROVSKÝ, Jan (1977): **Escritos de Estética y Semiótica del Arte**. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A.
- NORIEGA, Simón (1983): **La Pintura de Poleo**. Mérida, Talleres Gráficos Universitarios.
- PASSERON, René (1982): **Enciclopedia del Surrealismo**. Barcelona, España, Ediciones Polígrafa.
- POZUELO, José María (1993): **Poética de la Ficción**. Madrid, España, Síntesis.
- PUIG, Arnau (1979): **Sociología de Las Formas**. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- RAMOS, María Elena (2001): **Armónico-Disonante (Reflexiones sobre arte y estética)**. Caracas, Publicaciones UCAB.
- RITZER, George (2002): **Teoría Sociológica Moderna**. España, Mc Graw Hill Interamericana.
- SCHMELLER, Alfred (1964): **El Surrealismo Tiempo y Color**. México, Editorial Hermes.

SIERRA B., Restituto (1998): ***Técnicas de Investigación Social. Teoría y ejercicios.*** Madrid, Editorial Paraninfo.

SILBERMANN, Alphons (1971): ***Introducción, Situación y Vocación de la Sociología del Arte.*** Argentina, Ediciones Nueva Visión.

TAYLOR, Steve J. y Robert Bogdan (1992): ***Introducción a los Métodos Cualitativos de Investigación.*** España, Ediciones Piados Iberoamérica.

VENTURI, Lionelo (1960): ***Cómo se Mira un Cuadro.*** Buenos Aires, Editorial Losada.

WOODFORD, Susan (1985): ***Cómo Mirar un Cuadro.*** Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

Páginas Web

<http://www.enciclonet.com>

<http://www.fad.es/estudios/bases.htm>

Anexo

Ficha para el estudio de los Valores Estéticos

Definición puntual de algunos elementos desde el punto de vista simbólico.

Definiciones sustraídas de los siguientes autores:

Juan-Eduardo CIRLOT (1982): *Diccionario de Símbolos*; Jean Chevalier (1988): *Diccionario de los Símbolos*; y James Hall (1996): *Diccionario de Temas y Símbolos Artísticos*.

Color

-  **Amarillo:** El color del sol, es el color de la intuición, es decir, de aquella función que, por así decirlo, ilumina instantáneamente los orígenes y tendencias de los acontecimientos. Por asociación: luz solar, iluminación, dispersión, generalización comprensiva.
-  **Anaranjado:** Es el color más actínico. Simboliza en primer lugar el punto de equilibrio del espíritu y de la libido, pero tal equilibrio tiende a romperse en un sentido o en otro, y se convierte entonces en la revelación del amor divino o en el emblema de la lujuria y la infidelidad. Por asociación: fuego, llamas.
-  **Azul:** color del espacio y del cielo claro, es el color del pensamiento. Por asociación: azul claro, cielo y día, mar sereno; azul oscuro, cielo y noche, mar tempestuoso.
-  **Blanco:** Significa ausencia o suma de colores. El blanco es primitivamente el color de la muerte y el duelo. Es el color del sudario, de todos los espectros, de las apariciones. Es el color de la pureza que no es originalmente un color positivo que manifieste la asunción de algo, sino un color neutro, pasivo, que muestra que nada aún se ha cumplido; tal es precisamente el sentido inicial de la blancura original. Tradicionalmente, el blanco es asimilado al andrógino, al oro, a la deidad. La blancura simboliza el estado celeste. Lo blanco expresa una “voluntad” de acercamiento a ese estado.
-  **Gris:** Para la simbología cristiana el gris designa la resurrección de los muertos. ES el color de la ceniza y de la niebla. Los sueños que aparecen en una especie de bruma grisácea, se sitúan en capas alejadas de lo inconsciente, que piden ser iluminadas y esclarecidas por la toma de conciencia.
-  **Marrón:** Es el color de la gleba, de la arcilla, del suelo terrestre. Es la degradación y el mal casamiento de los colores puros.
-  **Negro:** Contracolor del blanco. Está asociado a las tinieblas primordiales, a la indiferencia original. Lo negro expresa la pasividad absoluta, el estado de muerte consumado. Es color de duelo pero de manera más abrumadora que el blanco, es

un duelo sin esperanza. Evoca ante todo el caos, la nada, el cielo nocturno, las tinieblas terrenas de la noche, el mal, la angustia, la tristeza, lo inconsciente y la muerte. Pero también es la tierra fértil. Precede a la religión en todas las religiones pues evoca la nada.

Rojo: Color de la sangre y el fuego, es el color de los sentidos vivos y ardientes. Por asociación: sangre, herida, agonía, sublimación. El rojo es para muchos pueblos el primero de los colores, por ser el que está ligado más fundamentalmente a la vida. Rojo nocturno | es el color del fuego central del hombre y de la tierra. Es el color del alma, de la libido y del corazón, de la ciencia y del conocimiento esotérico. Rojo diurno | asociado al blanco y al oro, encarna el ardor y la belleza, la fuerza impulsiva y generosa, las virtudes guerreras. Sinónimo de juventud, de santidad, de riqueza y de amor.

Verde: El color de las plantas terrestres, representa la función perceptiva. Por asociación: vegetación, pero también color de la muerte, lividez extrema. Valor medio, mediatriz entre el calor y el frío, lo alto y lo bajo, es un color tranquilizador, refrescante, humano. Es el color del reino vegetal, del agua, es el color de la esperanza, de la fuerza, la longevidad y la inmortalidad.

Formas

Ala (pluma): El simbolismo de las alas, de las plumas, y en consecuencia del vuelo, se manifiesta en diversas formas, que traen consigo siempre la noción general de ligereza espiritual y elevación de la tierra al cielo. La acción de alzar el vuelo se aplica universalmente al alma en su aspiración al estado supraindividual. También naturalmente el ala y las plumas están en relación con el elemento sutil por excelencia. En la tradición cristiana significan movimiento aéreo, ligero y simbolizan el espíritu. Las alas expresarán, en general, una elevación hacia lo sublime, un impulso para trascender la condición humana; indican liberación y victoria.

Animales: El “animal domado” es muy característico y su significación puede corresponder a la inversión de la que tendría apareciendo en estado salvaje. Mientras el hombre es un ser equívoco (enmascarado), el animal es unívoco, posee cualidades positivas y negativas constantes, que permiten adjudicarlo a un modo especial de manifestación cósmica. Como determinación más generalizada, los animales, en su grado de complejidad y evolución biológica, desde el insecto y el reptil al mamífero, expresan la jerarquía de los instintos (una gradación jerárquica).

Aparecido (Fantasma): La imagen del aparecido materializa en cierta forma, y simboliza al mismo tiempo, el temor frente a los seres que viven en el otro mundo. El fantasma es quizás también una aparición del yo, de un yo desconocido, que surge del inconsciente, que inspira un miedo cuasi pánico, y al que se hace retroceder a las tinieblas. El aparecido sería la realidad negada, temida y

rechazada. El psicoanálisis vería ahí un retorno de lo rechazado, de los retoños de lo inconsciente.

Árbol: Representa la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración. Como vida inagotable equivale a la inmortalidad. El simbolismo derivado de su forma vertical transforma ese centro en eje. El cristianismo y en particular el arte románico, le reconocen este significado esencial de eje entre los mundos. Coincide el árbol con la cruz de la redención; y en la iconografía cristiana la cruz está representada muchas veces como árbol de la vida. La línea vertical de la cruz es la que se identifica con el árbol, ambos como eje del mundo.

Ave (pájaro): El vuelo predispone a los pájaros para ser símbolos de las relaciones entre cielo y tierra. El ave se opone a la serpiente como el símbolo del mundo celeste al del mundo terreno. Es también símbolo del alma que tiene un papel intermediario entre la tierra y el cielo. A menudo, los pájaros, como las mariposas, figuran no solamente las almas de los muertos, sino también las almas de los niños. Las aves nocturnas se asimilan a menudo a los aparecidos, las almas de los muertos que van a gemir por la noche cerca de su antigua morada.

Bastón (estaca): El bastón aparece en la simbólica con diversos aspectos, pero esencialmente como arma, y sobre todo como arma mágica; como el eje del mundo. Sostén, defensa, guía, el bastón se convierte en cetro, símbolo de soberanía, poder y mando.

Bruja: Es la antítesis de la imagen idealizada de la mujer. Proyección del ánima masculina, es decir, del aspecto femenino primitivo que subsiste en lo inconsciente del hombre: las brujas materializan esta sombra rencorosa de la que ellos pueden apenas liberarse, y se invisten al mismo tiempo de una potencia terrible. El ánima está a menudo personificada por una bruja o una sacerdotisa, pues las mujeres tienen más vínculos con los espíritus.

Cabellos: Los cabellos se cree que conservan relaciones íntimas con éste después de su separación, simbolizan sus propiedades, concentrando espiritualmente sus virtudes o poderes del hombre: la fuerza y la virilidad. Por ser la cabellera una de las principales armas de la mujer, el hecho de mostrarla o esconderla, anudarla o desatarla es frecuentemente signo de disponibilidad de don o de reserva de una mujer.

Cara (faz): La faz del hombre designa su cara, sobre la cual se inscriben sus pensamientos y sus sentimientos. Es el desvelamiento, incompleto y pasajero, de la persona.

Casa: La casa, por su carácter de vivienda, se produce espontáneamente una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamientos humanos (o vida humana).

Cercado: Esta noción que quiere decir seto, se refiere a la soberanía, poder al mismo tiempo que príncipe y país. La noción de soberanía es inseparable de la posesión real de la tierra.

Cielo: El cielo es una manifestación directa de la trascendencia, el poder, la perennidad y lo sagrado: lo que ningún ser vivo de la tierra puede alcanzar. Es universalmente el símbolo de las potencias superiores al hombre, benévolas o terribles. Es el origen de la luz, el guardián de los secretos del destino y la residencia de las divinidades. El cielo es también un símbolo de la conciencia.

Cráneo: El cráneo sugiere la sede del pensamiento y, por consiguiente, del mando supremo. Se compara a menudo al cielo del cuerpo humano; se lo considera la sede de la fuerza vital del cuerpo y del espíritu. Símbolo de la mortalidad humana pero también de lo que sobreviene después de la muerte: poseer el cráneo del enemigo es más que un trofeo, es la conquista de lo que hay en él e más alto y de todo germen de existencia.

Cristo: Síntesis de los símbolos fundamentales del universo: el cielo y la tierra por sus dos naturalezas, divina y humana; el aire y el fuego; el sepulcro y la resurrección. Cristo es el rey de los símbolos, la concatenación.

Cruz: La cruz se ofrece como una derivación dramática, como una inversión del árbol de la vida paradisiaca. Por ello, en la iconografía medieval, la cruz es representada muchas veces como un árbol con nudos y hasta con ramas, a veces en forma de “y”, y otras en forma espinosa. La cruz es un eje del mundo. Situada en el centro místico del cosmos, es el puente o la escalera por lo que las almas suben hacia Dios. La determinación más general de la cruz es la conjunción de los contrarios: lo positivo (vertical) y lo negativo (horizontal); lo superior y lo inferior, la vida y la muerte.

Cuerda: Símbolo cristiano de la traición, por las ataduras impuestas a Cristo por los romanos. Símbolo general de ligazón y conexión como la cadena. La cuerda bajo el aspecto de cordón, reviste un significado principalmente social. También es un símbolo ascensorial. Los trenzados de cordoncillo de los militares y funcionarios, las bandas y lazos, galones y cintas no son sino emblemas de una fuerza de cohesión y ligazón, aunque en forma particularizada que alude a un estamento social.

Fruto: Símbolo de abundancia. Expresión de los deseos sensuales, del deseo de inmortalidad, del de prosperidad.

Grano (semilla): Significa la alternancia de la vida y la muerte, de la vida en el mundo subterráneo y la vida a plena luz, de lo no manifestado y la manifestación.

Héroe: El héroe simboliza la unión de las fuerzas celestes y terrenas. Simboliza el impulso evolutivo (el deseo esencial), la situación conflictiva de la psique humana, por el combate contra los monstruos de la perversión. El héroe también se adorna con los atributos del sol, cuya luz y calor triunfan sobre las tinieblas y el frío de la muerte.

Hombre: Es la imagen del universo. El ser humano concreto y existencial, como hombre y mujer, expresa la escisión de la totalidad no sólo física, sino anímica de “lo humano”. Las posiciones del cuerpo tienen gran importancia simbólica, porque realizan y a la vez figuran los mismos sentidos simbólicos. La actitud erecta es la expresión esencial humana de tendencia ascendente y evolutiva. La posición con los brazos abiertos concierne al simbolismo de la cruz, como la que da al cuerpo la forma de un arpa se refiere a la unión de los dos mundos.

Hueco: Subrayan el carácter de profundidad, de vacío. Significado pasivo o lo negativo, la otra cara del ser y de la vida: receptáculo virtual, pero vacío de la existencia. Es el aspecto nocturno, negativo de cada símbolo.

Instrumento: Simbólicamente, son objetivación de las posibilidades, acciones y deseos. Cada uno de ellos posee un significado literal correspondiente, pero también el derivado de su transposición al plano psicológico y espiritual.

Luz (electricidad): Es la manifestación de la moralidad, de la intelectualidad. Es fuerza creadora. La luz se pone en relación con la oscuridad para simbolizar valores complementarios o alternantes de una evolución. Es el conocimiento.

Llave: Simboliza una obra a realizar pero también el medio de su ejecución. El encuentro de una llave expone una fase previa a la del hallazgo del tesoro difícil de encontrar. Doble papel de apertura y cierre. Es a la vez un papel de iniciación y discriminación, lo que indica con precisión la atribución de las llaves del Reino de los Cielos a San Pedro. Este poder permite unir y desunir. Símbolo del poder y del mandamiento, la llave domina (abre y cierra la puerta). Acceso a un estado iniciático.

Mano: Símbolo de unión y fraternidad. Es la manifestación corporal el estado interior del ser humano pues ella indica la actitud del espíritu cuando este no se manifiesta por la vía acústica (gesto).

Montaña: Las montañas se consideran fácilmente como símbolos de la grandeza y la pretensión de los hombres, que no pueden escapar sin embargo a la omnipotencia de Dios. Expresa también las nociones de estabilidad, inmutabilidad y a veces también de pureza. Es a la vez el eje y centro del mundo. En cuanto alta, vertical, elevada y próxima al cielo, participa del simbolismo de la trascendencia.

Muerte: Designa el fin absoluto de algo positivo y vivo: un ser humano, un animal, una planta, una alianza, una época. En cuanto a símbolo, la muerte es el aspecto precedero y destructor de la existencia. Indica lo que desaparece en la ineluctable evolución de las cosas: se relaciona con la simbólica de la tierra. La muerte también es liberadora de las penas y las preocupaciones, no es un sin en sí misma; abre el acceso al reino del espíritu, a la vida verdadera. En la iconografía antigua la muerte se representa con una tumba, un personaje armado con una guadaña, una divinidad que tiene a un ser humano entre sus quijadas, un genio alado, dos muchachos (uno negro y otro blanco), un jinete, un esqueleto, una danza macabra, una serpiente o cualquier animal psicopompo (caballo, perro, entre otros)

Música: En todas las civilizaciones, los actos más intensos de la vida social o personal van acompañados por manifestaciones en las que la música desempeña un papel mediador, para ampliar las comunicaciones a los límites de lo divino. Se distinguen tres tipos simbólicos de música: la música del mundo, que corresponde a la armonía de los astros; la música del hombre: esta rige al hombre y es en sí mismo que él capta. Supone un acuerdo del alma y el cuerpo.. una armonía de las facultades del alma y de los elementos constitutivos del cuerpo. Por último, la música instrumental que regula el uso de los instrumentos. La música, en fin, es el arte de alcanzar la perfección en los tres órdenes, el del cosmos, el del hombre y el orden instrumental.

Nube: Las nubes son tomadas simbólicamente como mensajero. El papel de la nube productora de lluvia, se entiende también en relación con la manifestación de la actividad celeste. Su simbolismo se refiere al de todas las fuentes de fecundidad: lluvia material, revelaciones proféticas, teofanías.

Ojo: Símbolo casi universal de la percepción intelectual. En el caso del ojo único su significado es ambivalente; por ser menos de dos (ojos) expresa infrahumanidad. El ojo único, sin párpados, es el símbolo de la esencia y el conocimiento divino. El ojo frontal unido a la idea de destrucción. Los ojos heterotópicos, es decir, desplazados de su lugar anatómico y trasladado a diversas partes del cuerpo, aluden al correlato espiritual de la visión, de la clarividencia.

Ombiligo (Omphalos): Universalmente el omphalos es el símbolo del centro del mundo, así como también el centro del microcosmos humano.

Perro: La primera función mítica del perro, universalmente aceptada es la de guiar al hombre en la noche de la muerte tras haber sido su compañero en el día de la vida. Pero en sí el perro tiene muchas acepciones: héroe civilizador, antepasado mítico, símbolo de potencia sexual y por consiguiente, de perennidad, seductor, incontinente, desbordante de vitalidad como naturaleza en primavera o fruto de un enlace prohibido. Estas características se deben a su carácter antagónico: es perro y lobo a la vez.

Piedra: La piedra entera simboliza la unidad y la fuerza; la piedra rota en muchos fragmentos, el desmembramiento, la disgregación psíquica, la enfermedad, la muerte y la derrota. La piedra rota es símbolo de libertad. La piedra cónica representa el elemento masculino y la piedra cúbica el elemento femenino. La piedra como elemento de la construcción, está ligada a la sedentarización de los y a una especie de cristalización cíclica.

Puerta: Umbral, tránsito, pero también parecen ligadas a la idea de casa, patria, mundo. Lugar de paso entre dos mundos, es la invitación a un viaje. La puerta evoca también una idea de trascendencia, accesible o prohibida, según que la puerta está abierta o cerrada, sea atravesada o simplemente mirada, es presencia o ausencia, llamada o defensa, perspectiva o plano ciego, inocencia o falta.

Ruinas: El significado es destrucción, vida muerta. Sentimientos, ideas, lazos vividos que ya no poseen calor vital, pero que todavía existen desprovistos de

utilidad y función, en orden a la existencia y el pensamiento, pero saturadas de pasado y de realidad destruida por el paso el tiempo.

Seno: Símbolo de protección y de medida. El seno se relaciona con el principio femenino, es decir, con la medida, en el sentido de limitación. El seno es sobretodo símbolo de maternidad, de dulzura, de seguridad y de recurso. Ligado a la fecundidad y a la leche, que es el primer alimento, está asociado a las imágenes de intimidad, de ofrenda, de don y de refugio.

Serpiente: Hombre y serpiente son opuestos, complementarios o rivales. El simbolismo de la serpiente está efectivamente ligado a la idea misma de la vida. Es relámpago y, por excelencia, el dios de la fuerza y la fecundidad.

Sombra: Personificación de la parte primitiva e instintiva del individuo. Alma e imagen.

Techo: El techo y el piso superior corresponden a la cabeza y el pensamiento, y a las funciones concientes y directivas.

Templo: El templo terrestre es una imagen del templo celeste y las primeras ideas que dominan en su construcción son la de orden y orientación. La Iglesia es la imagen y lugar de Cristo así como del mundo religioso. Dios es la razón absoluta y logos el mundo, y el templo es la casa o residencia de Dios, es por ello que se identifica “templo y razón”.

Tierra: Se opone simbólicamente al cielo como el principio pasivo al principio activo. Positivamente sus virtudes son suavidad, sumisión, firmeza apacible y duradera. Universalmente la tierra es una matriz que concibe las fuentes, los minerales y los metales. Simboliza la función maternal, Ella da y toma la vida; por asimilación, es un símbolo de fecundidad y regeneración. Con su carácter sagrado y su papel maternal, la tierra interviene en la sociedad como garante de los juramentos. Si el juramento es el lazo vital del grupo, la tierra es madre y nodriza de toda sociedad.

Torre: Corresponde al simbolismo ascensorial, lo que está por encima de algo. Elevación. Las ventanas del último piso, casi siempre grandes, corresponden a los ojos y al pensamiento. A mayor altura más profundidad de cimientos. Para el mundo cristiano, la torre se convirtió en el símbolo de vigilancia y ascensión, un mayor alcance al cielo.

Túnica: De todas las vestimentas la túnica es la que más se aproxima en su simbolismo al alma, revela una relación con el espíritu. Los agujeros en la túnica simbolizan las heridas del alma.

Vegetación: La vegetación en todas sus formas, ofrece dos aspectos principales: el de su ciclo anual, por el que simboliza la muerte y la resurrección, como el mismo invierno y la primavera; y el de su abundancia, del que deriva un significado de fertilidad y fecundidad.

Velo: Evoca la disimulación de las cosas secretas; el desvelo es una revelación, un conocimiento, una iniciación; simboliza el conocimiento reservado. Tomar el velo significa, en la tradición cristiana monástica, separarse del mundo, pero también separar el mundo de la intimidad en la que entramos en la vida con Dios.

Ventana: Por constituir un agujero, expresa la idea de penetración; de posibilidad y de lontananza, por su forma cuadrangular, su sentido se hace terrestre y racional. Es también un símbolo de la conciencia, especialmente cuando aparece alta de una torre.