

00261
2ej.
4

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

EL VIDEO Y LAS ARTES PLASTICAS

Tesis para obtener el grado de Maestria en Artes
Visuales orientación en pintura.

Presenta:

LIC. BETSABEE ROMERO GONZALEZ

Director de Tesis:

MTRO. JOSE DE SANTIAGO

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

INTRODUCCION: DEFINICION DEL PROYECTO . . . 1

CAPITULO I 3

LA PERCEPCION HUMANA Y LA HISTORIA

- 1.1 Justificación Historica
- 1.2 La Visión Humana
- 1.3 Percepción y Cultura
- 1.4 La Visión y la Vida Psíquica

CAPITULO II 14

FACTORES SOCIOCULTURALES

- 2.1 Factores Socioculturales
- 2.2 Concepto de Arte en la Estética Marxista
- 2.3 Historia del Arte y Público Masivo
- 2.4 Problemática en el Consumo Social del Arte Contemporaneo

CAPITULO III 35

PERSPECTIVA SEMIOLOGICA Y DISCURSO PICTORICO

- 3.1 Las Artes Plásticas desde la Perspectiva Semiológica
- 3.2 Semiología Aplicada a la Capacitación de la mirada
- 3.3 Niveles de Lectura de una Obra Pictórica
- 3.4 Distribución Social de la Capacidad de Mirar
- 4.5 La Televisión Masiva y el Mercado de las Artes Plásticas

CAPITULO IV 61

LA TELEVISION COMO MEDIO ALTERNATIVO PARA LA DISTRIBUCION DE LAS ARTES PLASTICAS

- 4.1 La Televisión Masiva y el Mercado de las Artes Plásticas
- 4.2 Elementos Constitutivos de la Tecnología Televisiva
- 4.3 Especificidad del Producto Televisivo
- 4.4 Televisión Alternativa y Sociedad

CAPITULO V 75

VIDEO ARTE

- 5.1 Definición
- 5.2 Historia del Video Arte
- 5.3 Intento de Clasificación
- 5.4 Posibilidades Tecnológicas del Video frente al Tratamiento de las Imágenes

CAPITULO VI 95

MODELO DE ANALISIS PICTORICO APLICADO
A LA PRODUCCION TELEVISIVA

- 6.1 Plantillas de Análisis Semiológico Propuestas para Realizar Recorridos Televisivos de una Obra Pictórica
- 6.2 Desgloce del Proceso de Análisis
 - a) Ficha Visual de la Obra
 - b) Estructura Preicónica de Cuadro
 - c) Enumeración Jerárquica de los modos plásticos Usados en una Obra Pictórica
 - d) Plantilla de los Modos Plásticos
 - 1 Figura
 - 2 Color
 - 3 Línea
 - 4 Textura
 - 5 Claro Oscuro
 - e) Figuras Retóricas de la Imagen

CAPITULO VII. 114

EJEMPLO DE VIDEO CUADRO: ANALISIS Y GUION TELEVISIVO

CONCLUSIONES 127

INTRODUCCION: DEFINICION DEL PROYECTO.

Se busca analizar la posibilidad y la necesidad de desarrollar y producir videos que sean el trabajo terminal de análisis factuales, iconológicos y sociopolíticos de obras plásticas. El resultado de los análisis permitirá que el ojo de la cámara haga recorridos visuales dentro de las obras de tal manera que los video-cuadros o video-catálogos de una exposición sean una invitación práctica a interpretar creativa y activamente la imagen artística y la realidad en general.

La cámara de video sería el instrumento mediante el cual se busca la calificación visual que propicie la polisemia con respecto a las artes visuales.

Socialmente la idea es que dichos videos funcionen como un dispositivo tecnológico apto para circular internacionalmente de una manera simultanea tanto en los países que son centro de producción cultural dominante, como en los que hasta el momento no han tenido acceso ni a la recepción simultánea de las corrientes artísticas de las grandes urbes, ni a la exportación de sus propios productos culturales.

Hasta el momento la distribución de libros, revistas y posters no supe la necesidad de capacitación no solo racional sino principalmente sensible hacia el arte contemporaneo, el cual cada vez parece mas distante de las pautas de observación inmediata y superficial de la imagen de la cultura de masas.

Para lo anterior se requiere:

- 1) Conocimiento de los componentes fundamentales de una obra plástica
- 2) Conocimiento y selección de los tipos de análisis semiológico iconológico y sociopolítico propios para el análisis de la imagen artística.
- 3) Práctica y conocimiento de las técnicas de producción de video principalmente artístico.
- 4) Aplicación de los resultados de los análisis en la producción de videos que mas que explicar el significado de las obras, sean coreografías televisivas calificadas e intencionadas que abran iconicamente al espectador las principales fuentes de significación al interior de las obras.

CAPITULO I: LA PERCEPCION HUMANA Y LA HISTORIA

1.1 JUSTIFICACION HISTORICA DEL PROYECTO

En un mundo de imágenes, la publicidad, las artes decorativas y los mensajes comerciales de los medios masivos suplen casi en su totalidad las necesidades de reproducción simbólica del poder de las clases dominantes y por tanto son las imágenes privilegiadas para circular en extensión y en rapidez en los espacios cotidianos de distribución y consumo visual.

La imagen de las artes plásticas en relación con dichas necesidades ideológicas ha perdido vinculación directa con la sociedad civil y aunque ha ganado en libertad temática y estilística, se ha aislado de los espacios cotidianos. Eso se debe a que su consumo crítico y liberador está muy restringido y no tiene capacidad de competencia simbólica con los demás mensajes visuales del mundo contemporáneo.

Por otro lado tanto la historia del arte en los espacios pedagógicos tradicionales como en los museos y medios de difusión, tiende fundamentalmente a la información y no a la sensibilización social de los sentidos estéticos del hombre.

Es importante que todos los que intervienen en el circuito del arte se responsabilicen no solo de la producción y distribución de los productos plásticos sino también de la distribución de las

capacidades sensibles necesarias para consumirlos creativa y polisemicamente. La rebelión del arte ante la banalización de la cultura de masas, antes de destruir y negar los espacios y objetos artísticos tradicionales, podría generar las condiciones sociales que permitan la comprensión ampliada de su crítica social.

Consideramos necesario que después de casi un siglo de arte tendiente a la negación formal y conceptual de sí mismo y de la sociedad, que se experimente plásticamente nuevas formas de distribución y consumo en este caso a través de la apropiación de nuevos canales, códigos y espacios de distribución no de los objetos plásticos en sí mismos, sino de las capacidades necesarias para que su consumo social vaya más allá de la posesión comercial del objeto.

En este sentido, el video puede ser un canal de distribución y archivo social del mensaje plástico en la medida en que se le habilite para responder a proyectos culturales alternativos a los intereses de la producción comercial masiva de la televisión y a la limitada búsqueda de difusión social de las artes visuales por parte de coleccionistas, galerías y museos.

La idea no es ceder nuevamente y con mayor intensidad a las demandas de reproducción del poder de la sociedad contemporánea, sino acceder a los medios y técnicas de archivo, distribución y consumo actualmente dominantes en materia de imagen, para hacerles responder a los paradigmas de producción visual del mensaje plástico, buscando ante todo, la sensibilización de públicos más amplios ya que es importante que desde la producción

plástica se construyan nuevas estrategias de relación con la sociedad civil y sus espacios cotidianos de distribución y consumo cultural.

Consideramos pues que el museo y la programación destinada a la difusión de las artes plásticas en los medios masivos no es suficiente y que principalmente la televisión es un medio que tecnológicamente tiene posibilidades de creación y distribución de imágenes diferentes a las convencionalmente atribuidas a dicho medio , prueba de ésto son los videos considerados experimentales o artisticos de los que hablaremos posteriormente.

Estas capacidades creemos que podrían responder a proyectos culturales alternativos , dentro de los que una de las prioridades sería la mayor facilidad de intercambio internacional de las artes plásticas principalmente entre los países desarrollados y subdesarrollados.

Nos interesa buscar una intención pedagógica en la distribución del mensaje plástico, pero al mismo tiempo un rompimiento con la televisión educativa que por lo general reproduce televisivamente esquemas de comunicación autoritaria y unívoca.

El proyecto de realización de videocatálogos y videocuadros parte del siguiente cuerpo hipotético:

El objeto de arte es un mensaje que puede responder mejor a sus propósitos comunicativos y estéticos, en la medida en que sus productores y distribuidores no solo se preocupen unicamente de su ejecución formal y conceptual, sino que sean capaces de relacionar la distribución de dichos mensajes con nuevos

lenguajes, códigos y medios que les permitan vertir una auténtica intencionalidad artística, mas allá del circuito comercial que le ha otorgado la cultura dominante en la sociedad actual.

El mensaje artístico de los países dependientes como México puede acercarse a medios de distribución cultural hegemónicos como la televisión, pero alrededor de instituciones o grupos ideológicos que hayan perdido fuerza frente a la cultura de los medios masivos, como la escuela o la familia.

La función del arte podría vertirse mas allá de los museos, libros y colecciones privadas, en la dinamica cotidiana de la construcción social del sentido de una sociedad decadente pero aún capaz de convertirse en otra, en la medida en que haya mas hombre capaces de ver critica y creativamente el arte y la realidad misma.

El videocassette es un objeto potencialmente óptimo para la distribución y consumo internacional de exposicions y obras plásticas de un modo audiovisual y casi simultaneamente en todo el mundo.

La televisión es un medio que si bien conforma su imagen a partir de puntos y en el cual la reproducción de éstas no es muy fidedigna, es también un medio en constante perfeccionamiento tecnológico.

Las corrientes de producción plástica contemporanea podrían conformarse y confrontarse con mayor simultaneidad en diferentes puntos culturales, interviniendo en esta dinámica, elementos de

culturas que hasta el momento no han tenido acceso mas que esporádico a los espacios de exhibición hegemónicos internacionalmente en el mundo plástico.

La maduración de paradigmas formales y conceptuales en la producción plástica puede darse con mayor intensidad si se funda en una dinámica de asimilación y reproducción plural y polisémica mas fluida y con mas focos de retroalimentación.

1.2 LA VISION HUMANA

El hombre ve mas con su cerebro que con sus ojos. La visión no puede estar aislada de otras actividades mentales y ésta depende de la historia del sujeto y de la cultura del grupo, lo que fundamenta la necesidad de una educación de la mirada.

Fisicamente parece ser que el hemisferio izquierdo cerebral gobierna el pensamiento abstracto y el lenguaje, mientras que el hemisferio derecho es el del pensamiento concreto e intuitivo, asi como del espacio y las formas.

La escuela gestaltiana habla de que la percepción de una imagen es inmediata e intuitiva, a la vez sensible y cognitiva, según ellos, el sujeto percibe un Gestalt, conjunto estructurado dentro del que no distingue los elementos, lo que aparece por ejemplo en el juego de errores donde son presentadas dos imágenes percibidas

como idénticas pero dentro de las que los elementos diferentes no pueden ser distinguidos mas que mediante un esfuerzo de atención y por un afocamiento visual sistemático y ordenado.

De hecho, la imagen no puede ser conocida mas que gracias a un análisis preciso.

Sin embargo: 1) El todo domina y jerarquiza las partes, lo que permite que la percepción complete mentalmente las figuras que son presentadas incompletas.

2) El todo no puede ser asimilado por la simple adición de sus partes ya que : - si omitimos un elemento de un conjunto , obtendremos un conjunto diferente y no el mismo conjunto menos un elemento.

3) Si remplazamos un elemento por otro, el efecto es como el anterior.

4) Si suprimimos un elemento de un conjunto para transferirlo a otro, éste elemento tomará significaciones nuevas y diferentes.

5) Todo campo perceptivo se disocia en un fondo y una forma.

6) La naturaleza del fondo puede alterar las características de la figura, provocando frecuentemente ilusiones ópticas.

7) Un conjunto de elementos es percibido como una forma en razon de las siguientes leyes:

a) Ley de la pequeñez: una forma pequeña se nota mas en un fondo mas grande.

b) Ley del contorno: una forma o contorno cerrado se remarca mejor que una forma no delineada.

c) Ley de la simplicidad: la forma simple se impone sobre las complicadas.

d) Ley de la regularidad y de la simetría: se trata de la tendencia a la repartición regular o simétrica de los elementos de una forma.

e) Ley de la diferenciación: una forma original se percibe mejor.

f) Las leyes de segregación de unidades completan las anteriores principalmente en lo que concierne a los signos no figurativos.

Los elementos son percibidos como constitutivos de una forma según tres criterios:

Criterio de proximidad, criterio de semejanza y de continuidad:

La continuidad de un conjunto de puntos de una curva tiende a mantener la dirección de cada una de sus partes dentro del sentido que exige el conjunto.

Estas leyes son utilizables dentro de la búsqueda tanto de grafistas como de pintores no figurativos, por ejemplo Kandinsky daba ejemplos de ritmos fundados en la repetición de rectas o curvas.

1.3 PERCEPCION Y CULTURA

En el desarrollo de las actitudes perceptivas y cognitivas, la cultura, en el sentido antropológico, tiene un lugar muy importante, durante mucho tiempo ignorado, por lo que ahora es importante profundizar sobre el papel del aprendizaje de roles y valores visuales.

LA TERCERA DIMENSION.

No se debe confundir extensión y espacio ya que la primera es aprendida por el niño de una forma intuitiva e inmediata mientras que el concepto de espacio requiere para su dominio de una reflexión de tipo abstracto y matemático.

Con respecto a la percepción de la distancia en profundidad, la percepción se debe mucho al aparato sensorial, pero ella se afina y se prolonga dentro el concepto de espacio gracias a los aportes de cada cultura.

Las capacidades visuales de los niños pequeños son importantes: ellos tienen muy rápidamente la intuición de los volúmenes.

La percepción de la distancia se establece muy rápidamente gracias a los fenómenos sensoriales siguientes:

- El paralelaje binocular , es decir la diferencia entre las dos imágenes retinianas que permite la visión estereoscópica;
- El grado de convergencia de los ojos que ven un objeto, y se expresa dentro de una fórmula matemática: $\text{tg } X/2 = 2E/D$, siendo X el ángulo de convergencia, D la distancia entre el ojo y el objeto y E la apertura entre los ojos.
- El grado de acomodación del cristalino.
- El movimiento aparente de los objetos cuando el observador se desplaza (o paralaje de movimiento).
- Entre 0 y 2 años, el niño adquiere los primeros esquemas senso-motores, de los que habla Piaget. Poco a poco, los objetos vistos serán percibidos por el niño como exteriores a él y

autónomos. También hacia el final del segundo año, hay el sentimiento de una extensión que engloba los objetos, los seres y a sí mismo.

Asociados, la locomoción y el tacto permiten al niño apreciar las distancia, así como explorar las superficies y los volúmenes: gracias a la coordinación de los datos visuales y táctilo-quinésicos, el desarrolla su percepción de la tercera dimensión.

La memorización de estas experiencias le permiten afinar su conocimiento de los objetos , así como la sensibilización a las diferencias de color, de forma y de tamaño según la distancia.

El niño será cada vez mas sensible a:

- la disminución de la dimensión de los objetos, desde sus ojos hasta el horizonte;
- contraste de valores, variable según el alejamiento.
- la desaparición de detalles con la distancia;
- cambio de colores según la lejanía.

DE LA PERCEPCION DE LA EXTENSION A LA CONCEPCION DEL ESPACIO.

La inteligencia liga los otros datos sensoriales a la percepción visual y juega un doble rol de síntesis e interpretación, sus juicios dependen de la memorización de experiencias perceptivas anteriores y de las explicaciones dadas por los grupos sociales.

También el sujeto pasa de lo vivido de la extensión al concepto de espacio, un espacio abstracto y geométrico que representa la esquematización, la cristalización de múltiples experiencias motrices y visuales de los individuos dentro de un lugar.

Un problema esencial del arte gráfico y de la pintura se plantea aquí: (Cómo construir sobre una tela de dos dimensiones un espacio que tiene tres? y al respecto sabemos que la solución euclidiana que condujo a la ley de la perspectiva no es la única; los conceptos de espacio, obligatoriamente se suceden dentro de la historia ya que son tributarios del conocimiento.

1.4 LA VISION Y LA VIDA PSIQUICA.

El funcionamiento psíquico asegura las ligas entre percepción visual, memoria, actividades cognitivas, subconsciente y imaginario.

-Percibir es recordar decía Bergson. sí, dentro de la medida que la memoria permite anticipar la percepción siguiente, constituir las pre-percepciones. dicho filósofo también insistió sobre el rol de la memoria dentro de la percepción: Dentro de nuestra percepción, tan simple como uno quiera tomarla, hay siempre recuerdo, constitución, resumen de experiencias. Lo que explica que un paisaje parezca otro anteriormente percibido pero también

a un Corot o a un Van Gogh. De éste hecho, la fórmula célebre de Oscar Wilde es "La naturaleza imita al arte, es a penas una paradoja".

-Hay que precisar que la vista es tributaria de nuestras pulsiones, ellas mismas productoras de emociones, sentimientos e imágenes, susceptibles de mantener la atención despierta. La intensa actividad que se efectúa dentro de estos laboratorios íntimos y secretos conduce a una concepción muy proyectiva de la percepción: "yo veo el mundo tal como soy" dice Gaston Bachelard, y la famosa prueba de Rorschach, de interpretación de manchas de tinta, muestra cuanto la percepción visual está ligada a nuestro aparato psíquico y sobre todo al inconsciente.

El arte no figurativo, el tachismo en particular, se vuelve transmisible gracias a sus potencialidades psíquicas del sujeto observador. André Breton, en su obra "El amor loco" teoriza sobre estos fenómenos de interpretación calificada por Dalí como paranoia crítica, quien agrega que "el ejercicio puramente visual de ésta facultad que uno ha calificado a veces de paranoica ha permitido constatar que si una misma mancha, casi siempre es interpretada diferentemente por dos individuos distintos, en razón de deseos distintos, pero esto no quiere decir que uno de ellos no pueda hacer percibir al otro lo que él vio".

CAPITULO II: FACTORES SOCIOCULTURALES

2.1 FACTORES SOCIOCULTURALES

En relación a la relevancia del contexto cultural en la percepción del hombre tomaremos como primer elemento la lengua ya que ésta traduce las diferencias de interpretación entre una cultura y otra, por ejemplo, un término masculino en una lengua, es femenino en otra; para ciertos pueblos , los colores percibidos por nosotros como distintos no son mas que los tonos de uno mismo para otras culturas. El simbolismo ligado a ciertos objetos y signos lingüísticos varia de una cultura a otra, lo que permite afirmar la influencia determinante de una lengua en la percepción.

Los cuadros de la percepción evolucionan con relación al espacio, pero también al tiempo. Estudiando la influencia del medio natural y del medio técnico sobre la percepción, Georges Friedmann, en "Siete estudios sobre el hombre y la técnica" dice: en lo que concierne a la percepción, como a sus cuadros, las relaciones de tiempo y espacio, habrían sido las mismas que hoy, en los hombres que no conocen nada mas que el paso de su caballo o del de sus toros? ellos parecen no observar el mundo con los mismos organos naturales que nosotros, sus sensaciones o mas exactamente sus

percepciones visuales son menos ricas que las auditivas, olfativas y gustativas, éstas sensaciones parecen preceder y desbordar la vista.

Es así que los escritores del S.XVI no saben hacer un croquis, captar una semejanza, describir un personaje frente al lector. Esta relativa debilidad de la vista que es, además, como lo hemos hecho notar, el sentido más abstracto, el sentido geométrico por excelencia.

" En la edad media , el hombre por su condición general de vida en el medio natural, rural y artesanal, su contacto incesante, directo con los elementos y ritmos naturales , así como su impregnación del campo, hacían de ellos, seres más particularmente concretos, alimentados sin cesar de un rico flujo de imágenes sensoriales." (1)

La percepción visual depende grandemente de modelos, patrones y valores culturales.

Sin educación, sin transmisión, el individuo aislado queda prisionero de una visión muy utilitaria. En 1900, en una conferencia, V. Jaurés señaló esta carencia trágica: "Yo vi a veces en nuestros campos, viejos que regresaban del bosque; ellos traían sobre sus espaldas toda una carga de verdes ramas, y el viento que pasaba sobre su follaje despertaba alrededor del viejo campesino, como un vasto ruido del bosque; pero él no oía y caminaba con un paso automático, sin comprender esta canción de sueño que murmuraba a su oído , y bien, el proletario campesino va también, envuelto de un viento de la naturaleza, pero no tiene

el derecho cultural de oír nada. Esto habla de como las capacidades sensibles en una misma sociedad se distribuyen desigualmente.

El prejuicio, la edad, la pre-percepción, el deseo creador de fantasmas conducen a frecuentes errores perceptivos.

En nuestro proyecto todo esto es importante pues toda educación visual debe tener en cuenta esos fenómenos para buscar el descubrimiento en éste caso por parte del público artístico de las múltiples significaciones de un mensaje.

Por otro lado es importante pensar en los espacios alternativos a los canales de televisión en los que puede circular mas libremente el video y el mensaje artístico en general.

2.2 CONCEPTO DE ARTE EN LA ESTETICA MARXISTA.

El arte participa en la actividad de lo real como circuito de producción, distribución y consumo de bienes culturales o simbólicos. los productos artísticos dan a lo real nuevos significados, vivificándolo a través de lo imaginario. El cometido de una estética materialista, en el ámbito de una intención transformadora de la sociedades históricamente determinadas, más que auspiciar una práctica del arte fundada en una visión de la realidad y del mundo optimista y progresista, como lo ha sido la del realismo socialista, consiste en hacer surgir, sobre el fundamento de una dialéctica viviente entre

imaginación y realidad, la necesidad para la producción artística- de ser una de las modalidades del proyecto de la voluntad humana hacia un porvenir siempre distinto y en revelar a los humanos el sentido mutable y permanente de su propia existencia.

El arte según Duvignaud constituye una hipótesis formulada acerca de lo posible y por lo tanto, sobre lo que pueden ser la vida y la experiencia de las colectividades y de los individuos.

Según Adolfo Sanchez Vazquez la observación del arte puede conducir a un efectivo aprovechamiento del mismo, solo si existe un arte de la observación.

Si bien es cierto que el hombre es el mas dotado de sentido artístico de todos los animales, es cierto así mismo que tal disposición puede ser desarrollada y puede decaer.

Esta reflexión contradice la hipótesis de que la obra de arte es universal y el goce estético es natural y automático para contraponer en última instancia la concepción histórica de la cultura y del arte en tanto manifestación humana y por otra parte el hecho de que la visibilidad del hombre es selectiva e histórica y culturalmente determinada.

" La obra de arte explica la realidad que representa, refiere y traduce las experiencias que el artista ha llevado a cabo en la vida, enseña a ver justamente las cosas del mundo " (2)

" El ojo se ha convertido en ojo humano, del mismo modo que su objeto se ha convertido en un objeto social, humano, procedente

del hombre y para el hombre...El hombre solamente no se pierde en su objeto cuando éste se convierte para él en objeto humano o en hombre objetivado..." (3)

De ahí que el oído musical o el ojo capaz de captar la belleza de la forma sean considerados como sentidos culturalmente desarrollados como parte de lo que Sánchez Vázquez llamaría la naturaleza humanizada, pues según dicho autor, la formación de los cinco sentidos es la obra de toda la historia universal anterior.

"...no es exacto el hecho de que cualquier persona puede juzgar una obra de arte escuchando simplemente la voz interior de su alma desnuda. Es bien sabido que las personas a quienes les agrada mirar cuadros, han observado muchos y lo hacen continuamente, por lo que están mejor capacitados para juzgar una pintura, sea esta buena o mala, que aquellos que carecen de este conocimiento. Y aquellos que han tenido la paciencia de comparar sus propios juicios con los de otras personas, tratando de comprender porqué están de acuerdo o no lo están, estos han dado un paso mas hacia el enriquecimiento de su sensibilidad ya que la acción recíproca de la sensibilidad y las ideas es esencial para la cultura artística." (4)

Y ya que la capacidad de ver tiene su historia, lo importante es descubrir el estrato o estratos ópticos reales del que parte un espectador medio para enfrentarse a una obra pictórica contemporánea, para comprender que el punto de desarrollo visual en que se encuentra la pintura actual está muy lejos de la capacidad visual que desarrolla la cultura cotidiana en general.

"Es verdad, no se ve más que aquello que se busca, pero tampoco se busca más de lo que se puede ver" (5)

Arte Contemporaneo y Cultura de Masas

Se puede decir que el arte ha tenido momentos de mayor y menor cercanía hacia las culturas populares, así por ejemplo, el romanticismo conquistó muy pronto el pueblo, para el cual el viejo arte clásico no había sido nunca cosa entrañable. El enemigo con quien el romanticismo tuvo que pelear fue precisamente una minoría selecta que se había quedado anquilosada en las formas arcaicas del antiguo régimen cultural. Después de ese momento, el arte nuevo tiene a la masa en contra suya, y la tendrá en tanto que la dirección cultural de la cultura de los medios masivos, sobre todo los mas comerciales, sustenten un proyecto contradictorio al que se desarrolla en las artes.

Por otro lado el tipo de respuesta generada por el arte contemporaneo frente a un público desprovisto de los mecanismos para comprenderlo, es de un rechazo a veces sistemático pues el disgusto que la obra causa nace de que no se la ha entendido, el hombre queda humillado, con una oscura conciencia de su inferioridad que necesita compensar mediante la indignación como afirmación de sí mismo frente a la obra.

"Para ver un objeto tenemos que acomodar de una cierta manera nuestro aparato ocular. Si nuestra acomodación visual es inadecuada, no veremos el objeto o lo veremos mal. Imagínese que estamos mirando un jardín a través del vidrio de una ventana. Cuanto más puro sea el cristal menos lo veremos. Pero luego, haciendo un esfuerzo, podemos desentendernos del jardín y,

retrayendo el rayo ocular, detenerlo en el vidrio, por lo tanto ver el jardín y ver el vidrio de la ventana, son dos acciones incompatibles que requieren de ejercicios visuales diferentes. Esta analogía es interesante pues la mayoría de la gente sería incapaz de acomodar su atención en el vidrio que sería simbólicamente la obra de arte; en vez de esto, pasa a través de ella sin fijarse y va a revolcarse apasionadamente en la realidad humana que en la obra está aludida, cuando la encuentra, pues si no, la indiferencia es total, tanto hacia el vidrio como para lo que hay detrás.

Si se le invita a detener la atención sobre la obra de arte, dirá que no ve en ella nada, porque en efecto no ve en ella las cosas humanas, sino sólo las transparencias artísticas como abstracciones ajenas a su mundo visual, es decir puras virtualidades.

De acuerdo con la perspectiva Marxista sobre la función social del arte la tarea mayor de una sociedad es doble: Por un lado, conducir al público hacia un disfrute correcto del arte, es decir despertar y estimular su comprensión; y por otro lado acentuar la responsabilidad social del artista. Lo que no significa que este acepte los dictados del gusto dominante, ya que la función del arte no es la de derribar puertas abiertas, sino más bien la de abrir puertas cerradas.

El arte en este sentido, es quien descubre nuevas zonas de la realidad haciendo visible y audible lo que no lo era antes, por lo que nos parece imperativo buscar nuevas formas para que la comprensión artística pueda ser aumentada y ajustada más finamente con la realidad contemporánea.

Este proyecto busca poner al video al servicio de la sensibilización visual hacia la obra plástica de tal manera que éste funcione como medio transmisor de las obras, en tanto mensajes visuales que están siendo vistos por un ojo calificado y sensible que es capaz de encontrar las puertas de entrada a una obra de la cual podemos hacer múltiples lecturas.

Esto se hace más necesario en un momento donde el arte ha dejado atrás el alegorismo clásico que atribuía a cada figura un referente perfectamente determinado, tendiendo más a un simbolismo abierto que pretende fundamentalmente ser comunicación de lo indefinido, de lo ambiguo, de lo polivalente.

Es importante que en la distribución social del arte se busque la conciencia de la indeterminación de la obra, no solo es necesario difundir las obras sino la necesidad de que estas entren en vigor pues no se concluyen hasta que son vistas o leídas creativamente. es por eso que la idea es poner de manifiesto un nuevo significado de la relación entre obra y consumidor, una integración activa entre producción y consumo, una superación de la relación puramente teórica de presentación contemplación de una obra.

Se presenta la obra y se exige una interpretación activa , la cual no se resuelve mas que mediante una educación del gusto, una renovación de la sensibilidad perceptiva.

2.3 HISTORIA DEL ARTE Y PUBLICO MASIVO.

Debido a que la creación de una imagen plástica es siempre una selección, una simplificación, una abstracción, su práctica significa la constitución de códigos, de códigos de conocimiento gráfico que historicamente determinan la posibilidad o imposibilidad comunicativa del arte con la sociedad es por esto que a continuación haremos un pequeño resumen de los principales paradimas gráficos que han regido la historia del arte :

Los artistas prehistóricos utilizan modelos ritualizados dentro del dibujo y la pintura de animales.

Los egipcios adoptan un sistema convencional de representación: dibujo-contorno de superficies coloreadas, rostros de perfil pero con ojos de frente para insistir en lo esencial de ciertas actitudes estereotipadas.

En la Edad Media el dibujo sobre todo encargado de definir los motivos propios de la pintura, es muy claro y firme tanto en la pintura como en el vitral. Se realiza a partir de modelos, entre ejemplos que encontramos el más célebre es el album de Villard de Honnecourt, dentro del cual los personajes se inscriben dentro de figuras geométricas simples.

Con el renacimiento italiano, el dibujo se convierte en un medio de conocimiento de la anatomía y de la perspectiva. Con este doble título aparece el fundamento de las artes plásticas como género autónomo, beneficiándose también por la generalización en el uso de materiales como el papel, la piedra negra, la sanguina y el carbón. Se busca lograr una gama muy amplia de valores, de sombras y luces, a través del ashurado paralelo ó entrecruzado que logra la sensación tridimensional del espacio.

Después de De Vinci ciertos artistas de la época consideran la línea como artificial por que no existe en la naturaleza. Para evitar los efectos de corte brutal que provoca, es reemplazada por un juego de degradaciones de blanco a negro gracias al empleo del ashurado de carboncillo, etc., asegurando el pasaje del dibujo a la pintura.

Al final del siglo XVI en Italia, una teoría de las artes plásticas y del dibujo se constituye y es resumida por F. Zuccari quien distingue el "Dibujo Interno", de origen divino, "Cosa Mental" del externo que es el que se ensaya en las Academias por referencia a los modelos antiguos con sus cánones y proporciones. Durante el Siglo XVII y XVIII tanto el dibujo como el grabado se afirman como artes autónomas codificándose los criterios del barroco y el clasisismo, el Romanticismo busca la vida y el movimiento, los caricaturistas crean un genérico en porvenir, los Impresionistas desvanecen el dibujo-contorno y es en el postimpresionismo donde se gestan los principales fundamentos del arte contemporaneo con Cézanne, Gauguin y Seurat quienes vuelven a la cerradez del trazo.

Según Arnold Hauser siempre ha habido una oscilación entre formalismo y antiformalismo, pero la obligación de que el arte sea sendero para la vida y fiel a la naturaleza nunca ha sido puesta en duda fundamentalmente desde la Edad Media y en este sentido, el impresionismo fue la cumbre y el fin de un desarrollo que ha durado más de cuatrocientos años. El arte postimpresionista es el primero en renunciar por principio a toda ilusión de realidad y en expresar su visión de la vida mediante la deliberada deformación de los objetos naturales.

Cubismo, constructivismo, futurismo, expresionismo, dadaísmo y surrealismo se apartan todos con la misma decisión del impresionismo naturalista y afirmador de la realidad, y es a partir de este momento que el arte se ocupa de la producción de objetos que existen junto a la realidad, pero no desean ocupar el lugar de ésta.

El arte moderno de esta manera se aparta poco a poco de la expectativa visual del público en general, el arte moderno es un arte que olvida la eufonía, las atractivas formas, tonos y colores del impresionismo, destruye los valores pictóricos pasados, el sentimiento y las imágenes cuidadosas y coherentes en la poesía, y la melodía y la tonalidad en la música. Implica una angustiosa huida de lo agradable y placentero, de todo lo puramente decorativo y gracioso.

" El nuevo siglo está lleno de tan profundos antagonismos y la unidad de la visión de la vida está tan profundamente amenazada , que la combinación de las más grandes contradicciones, se convierte en el tema principal, muchas veces el único , de su arte" (6)

Según Hauser, la apreciación de un arte más complicado se presenta a las masas con mayores dificultades que el arte menos desarrollado, pero la falta de comprensión adecuada no les impide necesariamente aceptar este arte, aunque no sea exactamente a causa de su calidad estética. El éxito entre ellas está completamente divorciado de criterios cualitativos, Parecería ser que las masas no reaccionan ante lo que es artísticamente bueno o malo, sino ante lo que les impresione, pero por las cuales se sientan aseguradas o alarmadas en su propia esfera de existencia. Toman interés en lo artísticamente valioso con tal de que les sea presentado de forma acomodada a su mentalidad, esto es, con tal de que el tema sea atractivo. Al respecto creo que no es necesario satanizar el concepto de masas al cual no basta para explicar el mal funcionamiento del arte en la sociedad contemporánea ya que valdría mejor explicar las causas fundamentales de la actuación burda de las masas frente a las expresiones artísticas contemporáneas. Sin embargo no creo imposible el hecho de presentar en forma adecuada a la mentalidad de un público más amplio un arte que ha llegado a un punto de desarrollo en el que el problema de su relación con el espectador no se sitúa en la producción artística sino en su distribución,

cayendo así la responsabilidad no solo en el artista sino en los aparatos ideológicos encargados de la conformación ideológica y cultural de la sociedad.

A principios de nuestro siglo, en diferentes países de Europa, las bases de una estética nueva, la del arte abstracto, cambian las directrices del arte, para lo cual la publicación del libro De lo espiritual en el arte de Kandinsky (1910) puede considerarse como un manifiesto de la no figuración.

A partir de este momento el creador no se siente obligado a utilizar significantes con referente.

De 1914 a 1939, el movimiento no figurativo está caracterizado por el geometrismo presente en : el suprematismo de Malevitch, los holandeses del grupo De Stijl, a la manera de Mondrian, no utilizando más que ángulos rectos y colores primarios asociados al negro, al blanco y al gris. Rechazando el realismo y el naturalismo, intentan expresar las relaciones dialécticas entre dimensiones y colores.

Paralelamente en la Bauhaus, escuela fundada en Weimar en 1919, un estilo internacional de arquitectura y de artes decorativas se elabora, Walter Gropius, su director escogió como profesores artistas de vanguardia como Kandinsky, Malevitch y Klee, posteriormente trasladado a Dessau en 1925, será cerrada por los Nazis en 1933. Sin el Bauhaus, no se podría hablar ni de estética industrial, ni de diseño, pues uno de sus fines era reconciliar la ciencia, la industria y la estética.

Después de 1945, la no figuración se desarrolla según tres grandes tendencias: Geometrización, principalmente en París con Pillet y Dewasne, abstracción lírica, como una suerte de expresionismo abstracto con Hartung, Soulages, Atlan, Nicolas de Stael, Mathieu y action painting, en Estados Unidos con Pollock. Por otro lado, el surrealismo, en pintura, se desarrolla paralelamente a la no figuración, en éste movimiento se crea un espacio pictural mítico y onírico que además utiliza a veces la perspectiva central y otros, motivos perfectamente reconocibles. Los procesos fundados en los automatismos como los (frottages, collages, fumages, décalcomanias, paranoia crítica) facilitan el acceso del creador a este universo surreal y a la significación nacida de la mezcla de motivos, DE FORMAS, DE COLORES. Es decir de reglas de composición puestas al servicio de un disfrute de lo fantástico que estructura de ésta manera un orden frecuentemente retórico.

Por lo anterior la función comunicativa en relación a la estética en la obra de arte se deteriora y con el nacimiento de los medios de difusión masiva principalmente desde la aparición del cine, el arte progresista, dice Hauser, se convierte en un libro casi cerrado hoy para los iniciados; " Es intrínsecamente impopular porque sus medios de comunicación se han transformado en el curso de un largo y autónomo desarrollo en una especie de cifra secreta, mientras que aprender el lenguaje del cine que se iba desarrollando era un juego de niños hasta para el mas primitivo público de cine" (7)

Según dicho autor el lenguaje que cualquier arte va evolucionando de tal manera que llega a un estado de abstracción cada vez menos popular , de ahí que según él talvez todos los medios cinematográficos de expresión no sean ya inteligibles en la próxima generación , y ciertamente más pronto o más tarde surgirá el abismo que incluso en este campo separe al lego del entendido.

Parece ser que solo un arte joven puede ser popular, porque tan pronto como se hace viejo es necesario para comprenderlo, estar familiarizado con los estados anteriores de su evolución. entender un arte significa ver la vinculación necesaria entre sus elementos formales y materiales . Mientras un arte es joven hay una relación natural y sin problemas entre us contenido y sus medios de expresión, es decir, hay un camino directo que va desde su tema a sus formas. En el curso del tiempo estas formas se hacen independientes del material temático, se vuelven autónomas, más pobres en significaciones directas y mas difíciles de interpretar, hasta que resultan accesibles sólo a un estrato muy pequeño del público.

"El problema no es limitar el arte al horizonte actual de las grandes masas, sino extender el horizonte de las masas tanto como sea posible. No la simplificación violenta del arte, sino la educación de la capacidad de juicio estético es el medio por el cual podrá impedirse la constante monopolización del arte por una pequeña minoría." (8)

Ya que si no es el productor de arte, nadie en la realidad exige una visión crítica y plural de las cosas, es necesario que este intervenga en otros medios de distribución cultural de tal manera que se creen también al lado de los productos artísticos nuevas formas de ver la realidad.

2.4 PROBLEMÁTICA EN EL CONSUMO SOCIAL DEL ARTE CONTEMPORÁNEO.

Parece ser que la pintura esconde más que enseña, o más bien, que por el artificio de lo que enseña, se oculta a la mirada, dice María José Baudinet, y con esto habla de la visibilidad organizada socialmente, la cual tiene como función principal la justificación y selección visual de los datos que permitan la reproducción del poder social tal cual.

En este sentido el arte, y en este caso la pintura tiene una función específica en Occidente, que no es la de exaltar el orden óptico y visual sobre el cual el Occidente prospera, pues por el placer que busca provocar, hace sentir lo arbitrario, la precariedad y cuando la historia lo exige, el escándalo.

Cuando se cree que el arte está enfermo, quizá debería de hablarse del cuerpo social, que no acaba de ir del todo bien, se ha de descifrar el cuerpo invisible en el cuerpo visible de la pintura. La invisibilidad de la pintura tiene que ver con la que no es más que el efecto del oscurecimiento ideológico de la mirada en el deseo alienado. Esta simple observación no tiene

otro objeto que anunciar que la invisibilidad ideológica de la pintura no es un efecto de la ignorancia, de la miopía o del azar, sino que una máquina institucional organiza una opacidad legítima y jerarquizada de la pintura, una ceguera de buen tono, "Un distanciamiento amable que registrará también las visitas a los museos, o a tal curso de historia del arte, o a cual conferencia sobre estética, de la misma manera que" el mercado de valores seguros, en el que la contrapartida monetaria por lo menos muestra claramente que lo visible no es otra cosa que la opacidad de la mercancía en el circuito luminoso de la economía bien temperada" (9)

" La veneración y la ceguera van juntas: no ver, rechazar ver o estar privado socialmente de los medios para ver, es convertirse mas o menos en satélite de otro deseo, el de la ideología dominante, el placer de ver es el placer del cuerpo entero, el ojo es un orificio que nos abre a todo, cráter minúsculo como la puertecita que se traga a Alicia y de golpe la lanza a un abismo de tenebrosos vértigos dice Baudinet.

La relación estética aparece como un cuerpo a cuerpo en el que la mirada va a llevar a cabo un desciframiento del invisible cuerpo del deseo, sobre la visibilidad del cuerpo social. Es el cuerpo entero el que es interpelado en lo vivo en su deseo, por un objeto que se le enfrenta" (10)

Contra lo que tendría que luchar toda alternativa de proyecto cultural es contra la idea del goce gratuito y espontáneo del arte, contra la relación automática que se hace de éste con un concepto estereotipado de belleza intemporal y por último con el

olvido pertinaz de que el arte no solo está hecho de la obra producida y de quien la produce sino que es un proceso histórico cultural mucho mas complejo en el cual intervienen para hacerlo funcionar quienes lo producen, quienes lo distribuyen y quienes lo consumen.

El espectador también ha de realizar un trabajo sobre el objetivo: La observación del arte, que no es fácil y su percepción exige un gran esfuerzo. Las figuras del deseo no serán nunca las de la simplicidad. Al contrario, son del ámbito del rodeo y de la elaboración. El trabajo invertido en el arte, el saber que exige tanto por parte del creador como del espectador componen esta opacidad específica que produce el placer, "Saber para sentir mejor y sentir para saber mejor" Baudinnet.

Si algunos grupos sociales están tan facilmente fascinados por el único virtuosismo y por la trampa de la similitud realista, es porque su situación corporal en el trabajo social, y a la vez en el placer, los somete a la patología cultural de una sociedad avara de sus privilegios y no pueden ver, porque están privados de los medios de la visión; el acceso mas inmediato a las obras no derribará jamás la opacidad organziada relativa a su goce, es decir, el invisible mecanismo por el cual deshace lo real y no lo imita.

Es por esto que las tentativas de democratización del arte basadas unicamente en una mayor distribución del arte cuantitativamente hablando, resultan tan superficiales como el discurso que promueve un arte revolucionario, entendible de un solo golpe por un público masivo.

La invisibilidad del arte no es inmediata para nadie. La invisibilidad pictórica no es más que el resultado de una elaboración de la mirada en el reconocimiento de las figuras del deseo, " Así el goce del arte es la cosa peor repartida del mundo. Aprendido o heredado, el saber es a la vez fuente del arte y fuente de su goce" (11)

El goce de las obras exige que se disponga de instrumentos que produzcan su evanescencia subversiva. Sin información histórica sobre el trabajo, sin liberación de la mirada y del cuerpo, siguen cerrados en una invisibilidad ininteligible. El arte no libera mas que a aquellos que ya disponen de los instrumentos para su liberación.

La idea es pues, que los productos artísticos accedan a otros espacios de distribución cultural como es la video, pero que a través de éste u otros nuevos medios, se distribuyan nuevas formas de ver, se capacite directamente al ojo para recorrer recorrer una obra y gozarla hasta las invisibilidades últimas.

El objetivo de la opacidad ideológica montada por el poder es reservar el acceso al deseo . El aparato de los museos, el mismo concepto de arte, funcionan como cómplices de la ocultación orgánica del poder.

Se trataría pues de buscar no solo el acceso a la obra sino a todo lo que permite, descifrar la historia, la ciencia, la técnica que rigen esta producción de lo visible.

Pero si ésto fuera cuestión de información, cualquier curso de historia del arte nos llevaría al goce de las obras, sin embargo el problema no solo es racional, parte de los sentidos y la

selectividad tan restringida que cada vez se tiene para gozar y para comprender los fenómenos sociales, se necesita una capacitación de la sensibilidad.

Lo visible aparece como la máscara del tirano que dicta leyes, que gobierna, que engaña, que se aprovecha. Lo invisible es el trabajo y el inconsciente, dice Baudinnet, y según dicho autor, después de Cezanne, por diversas vías, los pintores no han tenido otras obsesiones que la de escapar a lo visible, como se escapa de la policía.

Sin embargo la sociedad vigilante se aprovecha de todo; ahora convierte en visibilidad omnipotente y fetichista cualquier invisibilidad que se le proponga. Los técnicos del comercio visual han aprendido incluso como nosotros el poder invisible del deseo y aquel otro, oscuro, rechazado por la epidermis: se puede evocar la publicidad que tiende a crear un mercado de lo rechazado, liberado al fin por la imagen: el sexo, el olor, todos los territorios del goce entran actualmente en la retórica comercial pero no para cuestionar sino para exaltar lo prohibido en sus capas mas superficiales, sin embargo estas aparentes osadías de la lógica comercial principalmente publicitaria, hacen la ceguera de lo interiormente invisible mas complicada pues lo que el artista haría visible del cuerpo social no es su piel desnuda sino el desmembramiento del cuerpo y de su razón, en un mundo en el que el deseo no tiene más que un porvenir patológico. Sin embargo, actualmente es paradójica la relación entre los paradigmas plásticos y publicitarios pues la lógica comercial retoma cada vez mas rápido los espacios descubiertos en la imagen

artística y los integra y banaliza dirigiéndolos hacia una lógica comercial, la cual también genera nuevos medios o canales que en dimensión, multiplicidad y materia también han influido últimamente desde el movimiento POP y en última instancia desde el dadaísmo a los artistas plásticos, quienes buscan desacralizar el objeto de arte, así como sacarlo del circuito de producción y consumo comercial dominante.

CAPITULO III: PERSPECTIVA SEMIOLOGICA Y DISCURSO PICTORICO

3.1 LAS ARTES PLASTICAS DESDE LA PERSPECTIVA SEMIOLOGICA.

El arte se halla íntimamente unido a la esfera de los signos de la comunicación, pero también constituye -según Mukarovsky - la negación dialéctica de la verdadera comunicación, la verdadera relación con la realidad resulta, a tal nivel, múltiple que remite a realidades que son conocidas por el usuario pero que son expresadas o sugeridas sólo indirectamente por la obra.

Las realidades con las cuales la obra de arte puede confrontarse en la conciencia o en el subconsciente del usuario radican en su actitud intelectual, sentimental y relativa hacia la realidad en general. Mukarovsky también subraya que el cambio que surge en estas experiencias a partir de la percepción de la obra de arte, se da en la transformación de la imagen global de la realidad en la mente del usuario.

Lo indeterminado de la relación de la obra con la realidad, resultaría, por consiguiente, compensado por el hecho de que el usuario no responde con una reacción parcial, sino con todos los aspectos de su actitud hacia el mundo y la realidad.

Desde el punto de vista del usuario, la intencionalidad se manifiesta como tendencia a la unificación semántica de la obra, sólo una obra con sentido unitario se presenta como un signo.

Todo aquello que en la obra se opone a dicha unidad y la dificulta es advertido por el usuario como la falta de intención. Según Mukarovsky, la percepción del usuario oscila como un continuo entre un sentimiento de intencionalidad y otro de no intencionalidad, en el sentido de que para él la obra es signo, fin de por sí, sin ninguna relación unívoca con la realidad y es al mismo tiempo cosa. En una representación esquemática, estos conceptos podrían delinearse del siguiente modo.

CARACTER SEMIOTICO-INTENCIONALIDAD-SENTIMIENTOS ESTETICOS

REALIDAD-ININTENCIONALIDAD - SENTIMIENTOS DIRECTOS (12)

Como todo signo, la obra de arte media entre dos partes; por un lado, el autor del signo, que es el artista, y por el otro la parte receptora, que es el usuario.

La obra de arte es, ciertamente, un signo de tipo complejo, puesto que entre otras cosas, cada una de sus partes contiene un significado parcial. Estos significados parciales se componen sucesivamente en el sentido global de la obra. Solamente cuando su sentido global es complejo, la obra de arte se convierte en un testimonio de la relación de su autor con la realidad y en una llamada al usuario para que establezca con la realidad una relación propia, a un mismo tiempo sentimental, cognoscitiva y volitiva, Mukarovsky dice al respecto que todas las componentes, sin ninguna distinción, son portadoras de significado y, por lo tanto, elementos del sentido global de la obra. Todas las componentes participan en el proceso semántico, es por eso que el problema empieza por aumentar la posibilidad social de percepción

de tal manera que el receptor artistico sea capaz de distinguir todos los componentes de una obra para posteriormente generar una verdadera interpretación libre y creadora.

En la obra pictórica contribuyen a la formación de su totalidad tanto los componentes tradicionalmente considerados, como la línea el color, el contorno o el volumen pero también intervienen :la organización de la superficie del cuadro, las maneras de utilizar los componentes y las relaciones recíprocas entre ellos.

Según Mukarovsky en el ámbito de la producción artística, los significantes pueden: a) determinar, por un lado, la negación absoluta a nivel de transparencia comunicativa) de los significados, dando lugar, de tal forma, a una situación que se puede caracterizar como de autosignificación.

El caso más evidente de dicha situación puede encontrarse en la pintura abstracta e informal; b) por otro lado, se puede introducir una multiplicidad de significados posibles, dando lugar a una plurisignificación, siendo el caso de todos los tipos de arte temático, o sea de aquellos en los cuales los contenidos culturales asumen un papel determinante y hasta cierto punto evidente.

1) A nivel de significados, la función estética es portadora en el arte, de todos los significados posibles y esto precisamente debido al carácter polisémico del arte considerado como lenguaje;

2) A nivel de significantes, la función estética tiene un carácter global; este carácter se expresa en la capacidad, por parte del artista, de incluir en el proceso formativo de la obra, niveles semánticos y culturales globales, que se depositan en las unidades estilísticas de la estructura de la obra artística.

En este sentido nos parece fundamental que este proyecto se destine a la capacitación sensible del espectador hacia el nivel de los significantes de tal manera que sea ésto una invitación a que éste acceda por si mismo al nivel de los significados posibles.

El código artístico como sistema de los principios de división posibles en clases complementarias del universo de las representaciones ofrecidas a una sociedad dada en un momento dado del tiempo, tiene el carácter de una institución social.

En este sentido, cada época organiza el conjunto de las representaciones artísticas según un sistema institucional de clasificación que le es propio y a los individuos les cuesta trabajo pensar en otras diferencias que las que el sistema de clasificación disponible les permite pensar.

Al respecto, la cultura de masas habla de la pintura renacentista o clásica como el momento mas sublime de las artes visuales y reconoce en todo lo que no tiene una intención imitativa de la realidad el "arte moderno" dentro del cual con mucha dificultad distingue entre arte abstracto y figurativo pero sin mayor profundización.

El arte tiene un lugar privilegiado en cuanto a la función estética ya que tiende gracias a ella a la polifuncionalidad más rica y variada sin impedir por ello que la obra ejerza una acción social ya que dicha función ayuda al hombre a superar la unilateralidad de la especialización, que empobrece no sólo su relación con la realidad, sino también su posibilidad de actuar en relación con la misma.

Entre mas elementos tenga el hombre para observar profunda y creativamente el arte mas elementos tendrá para percibir y actuar sobre su realidad, fenómeno que se da dialécticamente.

Nos interesa buscar ciertas categorías de analisis pictórico que nos permitan buscar a través de la cámara de video recorridos visuales pertinentes según la obra analizada,

Sin embargo los analisis semiológicos buscan en general como producto final del analisis , la elaboración de un discurso lingüístico que muchas veces no tiene equivalencia o traducción en términos visuales o pictóricos y al respecto Louis Marin dice que la semiología tiene por objeto todo sistema de signos, cualquiera que sean sus límites, como escribe Barthes, pero que en la medida en que los cuadros, los gestos, las melodías no son objetos lingüísticos, la constitución de la semiología y en particular de la semiología pictórica implica la mediación necesaria del lenguaje .

Según él, ésta dificultad es bien conocida y ha sido superada por la distinción del lenguaje objeto y del metalenguaje.

Pero si bien el discurso que uno pronuncia sobre un discurso no se instaure al mismo nivel que su objeto habría que buscar devolver el análisis si no a su contexto a un código cercano, es por esto que para exponer el resultado de un análisis pictórico, nos parece pertinente el video que puede expresar visualmente el resultado de una calificación visual, resultado de una sensibilización analítica y profunda de la mirada humana.

3.2 SEMIOLOGIA APLICADA A LA CAPCITACION DE LA MIRADA

Desde la perspectiva semiológica el interés es buscar que la mirada cumpla un circuito frente a la imagen plástica, que una capacitación optico-conceptual le ayude a superar obstáculos, a retardar o diferir, a acelerar o detenerse como ante un proceso espacio-temporal.

Es por eso que la mirada humana es considerada por Louis Marin como una totalidad estructurada cuya dinámica está formada por seguimientos de direcciones u orientaciones y jalones hacia puntos estratégicos o nudos de direcciones..

Es importante también que el circuito de la mirada sobre la superficie plástica es un circuito aleatorio, con múltiples posibilidades: No es jamás necesario. Los jalones plásticos son signos de movimientos virtuales y comportan posibilidades de elección.

En este proyecto este punto es fundamental pues nuestro interés

es descubrir a partir del video los jalones fundamentales de un cuadro de tal manera que a partir de eso los recorridos sean personales y múltiples.

De ésta manera si bien es una experiencia pedagógica, no es directiva ni univo ya que es la forma aleatoria del circuito de la mirada la que hace aparecer - en la sucesión temporal de los recorridos posibles - el carácter sincrónico de la unidad de visión como totalidad estructurada de miradas.

La relativa libertad de recorrida que implica vacilaciones, vueltas y diferencias, no compromete jamás la mirada en un movimiento lineal irreversible. El tiempo de lectura se espacializa por esto mismo, se instala o irradia alrededor de puntos estratégicos del cuadro. Se convierte en espacio dinámico y cuaslitativo en las modulaciones y los acordes de los valores y de los colores.

La imagen plástica desde este punto de vista es una unidad espacio-temporal que se debe leer como tal y eso es importante pues antes que los puntos estratégicos para leer un cuadro debemos aceptar que nuestra vista reconstruye la imagen en un proceso de recorrido visual , que la vista no es un sentido dirigido solo hacia los espacios sino que estos se actualizan en el tiempo.

La suma abierta de los recorridos posibles realizados o vistuales forma un sistema. En términos fenomenológicos, se podría decir que cada recorrido es un perfil parcial sacado sobre la visión unitaria, que implica la puesta en juego simultánea de tres actividades: perceptiva, estructurante y memorizante.

Según Louis Marin , este análisis produce dos consecuencias: la primera es que el objeto pictórico para el estudio semiológico está constituido por el conjunto indisoluble del cuadro y de su lectura entendida como totalidad encadenada y abierta a los recorridos posibles. El cuadro forma una matriz de recorridos de la mirada a partir de la cual son generadas las figuras del cuadro.

La segunda consecuencia es que el cuadro como sistema de lectura comporta dentro de la libertad aleatoria de los circuitos de la mirada, diversos grados de presión. Este punto nos parece muy importante: Cada recorrido es libre, pero es la sucesión abierta, indefinida, de los recorridos la que les hace solidarios unos de otros, como elementos o direcciones privilegiados.

La significación, como hemos visto, no puede nacer más que de una articulación, de un desglose y para ello Louis Marin considera como condición necesaria la indisolubilidad de lo visible y de lo nombrable como origen del sentido , para él " Las unidades de sentido del cuadro son determinadas, gracias al análisis de la estructura narrativa y la figura se presenta en el sintagma figurativo como el equivalente de lo que el semiotista del relato llama una función." (13)

Según dicho autor al pasar al cuadro - sin historia - , como el paisaje o la naturaleza muerta, el problema que nos preocupa no hace más que desplazarse. Si no tenemos aquí posibilidad de análisis estructural del relato, para intentar el desglose del sintagma pictórico disponemos aún como sustancia visual articulable , de lo que es nombrable en el cuadro: árboles,

arroyo, puente, nube , vaso de cristal o guitarra, y el reparto de esos elementos nombrables en unas zonas de la superficie plástica que presentarán así mas o menos densidad informativa.

El sintagme del cuadro se organizará en zonas informativas diferenciales articuladas entre sí, en y por el sintagma. Por ejemplo, sería interesante hacer la teoría de la pintura de naturaleza muerta a partir de un análisis de la sintaxis figurativa de los cuadros; es decir, de la articulación de los objetos entre sí y de la articulación de las zonas de alta densidad informativa y de la escasa densidad." Un estudio del tipo del intentado por J. R. Demoris sobre Chardin permite llegar a diferenciaciones finas y significativas de la naturaleza muerta flamenco y de la de Chardin. Por ahí aparecería y sería verdad igualmente del retrato - la posibilidad de extender el análisis del sintagma del cuadro, mas allá de las figuras, hasta un desglose de subunidades y a su articulación sintáctica en la figura que constituye así la unidad de integración de sentido de los signos figurativos. " (14)

Desde éste punto de vista vemos al cuadro como un conjunto signifiante, como un sistema de signos que se articula en recorridos visuales , donde se efectúa la interpretación.

Pero antes de las interpretaciones el problema se plantea a nivel del discernimiento del modelo de lectura ,pues no hay un modelo lingüístico sino sistemas estilísticos que permiten darles un sentido único a cada cuadro.

La interpretación parece así implicar uno o dos códigos de interpretación y lectura para reconocer y comprender el sentido:

En primer lugar la perspectiva representativa que dispone del código perceptivo inmediato para enfrentar una imagen.

A medida que la obra adquiere cuerpo, ocurre fácilmente que se incorpora una asociación de ideas que compondrían de cierta manera series paradigmáticas, que son el segundo código de interpretación.

Este es un proceso individual y particular en cada momento que cada perceptor se enfrenta a un cuadro pues en general también hay una disposición a veces un poco forzada a la interpretación figurativa, a la comparación con realidades conocidas en el contexto de cada quien.

Al nivel de la legibilidad primaria del cuadro, es el código de desciframiento y sólo ese, dice Marin, el que se utiliza al parecer por la inmediatez analógica de la representación.

El cuadro es atravesado como representación del mundo, el cuadro es percibido como es percibido el mundo. No es leído, descifrado. El cuadro es captado como analogón del mundo o de las cosas. Dicho de otra manera, la lectura del cuadro se bloquea y se fija en lo que no es todavía un sistema de figuras articuladas, sino una simple sucesión de imágenes.

Si la imagen pictórica en una pintura representativa es signo figurativo, esto significa que además de su función de designación, posee una expresión.

Se dirá pues, que un sistema connotado es un sistema cuyo plano de expresión está constituido él mismo por un sistema de significación mientras que el plano de connotación revelará, según las pinturas y las épocas, en la estructura expresiva significados diferentes.

Es por eso que en el nivel expresivo de la obra es donde se constituyen las series paradigmáticas particulares de cada obra y donde jerárquicamente los planos de connotación acceden al plano superior.

Un signo pictórico, tiene un valor definido por la situación recíproca de los signos en el sistema de un cuadro. Como indica R.Barthes , la comparación de los signos se instaure en el plano de las reservas virtuales paradigmáticas o campos asociativos de un cuadro.

Como observa De Saussure, a propósito de las relaciones asociativas, los campos carecen de orden determinado, se comprenderá entonces que el valor de un signo figurativo o de un figura pueda modificarse en cada lectura profunda de la obra.

El concepto de valor que se encuentra igualmente en Panofsky es uno de los conceptos claves también para el análisis comprensivo de las evoluciones, de los cambios o de las mutaciones de estilo, pues así como el valor de un signo depende de su relación con los demás dentro de una sola obra, éste también puede relacionarse con el lugar que ocupaba en otras obras de un mismo autor o si es un signo que se reitera entre los pintores de una época .

Semiológicamente, debido a que cada cuadro se considera un sistema de significación al interior de si mismo, cada cuadro es él mismo su propio código , y es en éste sentido un Nombre propio.

Esto significa que un término de su código no puede ser definido fuera de su referencia al mensaje. Sin embargo, el cuadro se nos presenta como símbolo indicial, pues los signos figurativos, y hasta los grafismos y sistemas cromáticos dependen de códigos culturales específicos.

Pero los campos paradigmáticos quedarían vacíos si los signos y figuras, no se llenasen de sentido gracias a su integración particular en un discurso pictórico dado, si no se actualizasen en un cuadro. Un cuadro pintado, pero también necesariamente visto.

Cada obra tiene referencias a otros códigos, es necesaria y posible construir siempre una paradigmática estilística o temática a partir de un cuadro, pero es igualmente necesario descubrir su propio código.

El conjunto de las series connotativas no tiene significación más que en su actualización, en la significación primaria del símbolo indicial. El mundo y la cultura están en el cuadro en toda pintura y por ahí se afirma la absoluta autonomía del orden pictórico en el cuadro, es decir, no se puede leer un cuadro sino por recurso a todos los cuadros, a toda la pintura, pero todos los cuadros no adquieren sentido más que en ésta lectura.

3.3 NIVELES DE LECTURA DE UNA OBRA PICTORICA

El acto de lectura desarrolla un tiempo, una sucesión en el interior del instante de visión, despliega una multiplicidad en la totalidad ofrecida a la unidad de la mirada, una sucesión englobada, integrada en el instante de unidad de visión.

El problema que se plantea al análisis semiológico es analizar la articulación de los diferentes tiempos y , más particularmente, preguntarse como la unidad de visión será articulada y dividida por la discursividad de la lectura sin jamás cesar de ser una. La unidad de visión del cuadro es una totalidad estructurada, organizada por movimientos del ojo, una estructura de miradas y el cuadro es el jalonamiento de la superficie plástica por un conjunto de - signos - a la vez tópicos y dinámicos destinados a guiar la mirada hacia diferentes puntos y direcciones.

Según la escuela de Saussure también podríamos distinguir una doble orientación de la paradigmática, una estilística y otra temática. La lectura de un cuadro establece las categorías esenciales de la sintagmática: percepción, realidad, presencia, segmentación en secuencias de lecturas o figuras unidas por contigüidad en el sintagma del cuadro. Pero la lectura del cuadro es un sistema de recorridos: cada figura que el recorrido de lectura analítica hace aparecer invoca en la memoria una clase de figuras asociadas - in absentia - diríamos en lenguaje saussuriano, en serie virtual. A la superficie de lectura que define el nivel de legibilidad primaria del cuadro, se articula

un espacio de lectura o nivel de legibilidad secundaria en el cual se abren la series sustitutivas de figuras, espacio metafórico donde se descubre la tercera dimensión de los códigos pictóricos, y que, en la misma medida, se constituye como espacio de cultura, lectura culta que no implica necesariamente la conciencia personal de una sabiduría tanto en el pintor como en el contemplador, pero que debe ser articulado por un espectador preparado para hacerlo .

Nuestro interés no es suplir los cuadros referenciales de cada contemplador por un discurso directivo y pedagógico de las significaciones, sino por el contrario, nuestro objetivo se dirige hacia la sensibilización de los elementos sintagmáticos de una obra que si son descubiertos en sus signos expresivos y en sus relaciones de identidad y oposición al interior de la obra generarán evocaciones paradigmáticas mucho más ricas en cualquier espectador.

La relación sintagmática está en presencia mientras la asociativa que es tarea exclusiva y particular del espectador está en ausencia.

No se puede leer un cuadro sino por recurso a todos los cuadros, a toda pintura, pero todos los cuadros no adquieren sentido más que en su lectura.

El cuadro como objeto en lectura es así, una instancia espacial y temporal. El cuadro-lectura se presenta como siempre presente, siempre ostensivo en una suerte de eternidad del objeto pictórico. En contrapartida, la instancia de lectura no puede actualizar el discurso pictórico sino por el rodeo

paradigmático, desplegando debajo de la superficie de lectura un espacio de legibilidad cuyo sentido se encuentra y no puede encontrarse más que en la actualización presente. Así podemos decir que en su presencia misma, el cuadro no es nunca contemporáneo, que huye, se escapa de sí mismo por una suerte de evasión de las figuras y de los signos fuera de su superficie en el espacio de lectura, figuras y signos que, sin embargo, el contemplador debe hacer volver sin cesar, reconducir sin tregua en la superficie plástica que anima por el recorrido de su mirada.

Si cada recorrido de lectura es relativamente aleatorio eso significa que en el sistema de las lecturas las figuras se rehacen sin cesar. Los acentos que cada lectura pone se desplazan, surgiendo entonces algunos signos sobre los cuales la lectura se apoya sucesivamente, transfiriendo en cada momento nuevas energías.

"La tela que teje el tejedor es, como lo indica la etimología, el texto figurativo en el cual las figuras son los nudos, ofreciendo al desciframiento su polisemia activa, productora de numerosos sentidos" (15)

Creemos como Louis Marin que para cualquier análisis semiológico de la pintura es importante retomar la noción de Greimas de eje semántico - denominador común de los dos términos, fondo sobre el cual se separa la articulación de la significación -. Así, la oposición blanco-negro permite postular el eje semántico de ausencia de color, como la oposición grande-pequeño, la medida de lo continuo. El análisis de los ejes semánticos fundamentales de

un cuadro nos lleva a las estructuras significativas vistas como las relaciones polarizadas a partir de las cuales se articula el sentido.

Cuando Klee define los modos plásticos primarios: líneas, valores, colores, los subsume bajo las tres categorías de la medida, la densidad y la cualidad: la línea depende de la medida, los valores admiten medida y densidad, los colores medida, densidad y cualidad.

A pesar de sus diferencias fundamentales, los elementos plásticos resultantes de la extensión, el peso y la cualidad mantienen entre sí ciertas relaciones. La naturaleza de esta solidaridad aparece en este breve examen: El color es primeramente cualidad, luego densidad, porque no tiene solamente un valor cromático, sino también un valor luminoso. Por último, es medida, porque también tiene sus límites, su contorno, su extensión, todo lo que es medible en él. El claroscuro es primeramente densidad, y luego medida en su extensión y límites. La línea por su parte es únicamente medida, dice Klee pero nosotros pensamos que la línea es también densidad pues su grosor es también un elemento expresivo.

Estas categorías dadas por Klee, así como el principio de los ejes semánticos serán fundamentales para el modelo de análisis que propondremos más adelante.

El objeto nos presenta, en efecto una sucesión productora de significantes cuyo conjunto está al mismo tiempo abigarrado y abierto.

Shefer comenta sobre el discurso de lo pictórico que el objeto de la semiológica pictórica es la multiplicidad de los movimientos discursivos por los cuales un cuadro es dicho, reiterado sin cesar en los nombres que le convienen y que, por otra parte, el conjunto de los nombres designan un centro ausente, un foco vacío y ciego, un "ou topoc", la utopía que es aún el simulacro dramático. No puedo decir nada del cuadro y no puedo sino decir el cuadro. No existe otro sistema que esta búsqueda constitutiva que relaciona, en una unidad sin cesar desplazada, el cuadro- la lectura, y el texto.

Al respecto, consideramos que en éste caso la perspectiva semiológica no se dirige como último destino al texto y ni siquiera a la verbalización de la interpretación del observador de una obra pictórica, ya que nuestro interés fundamental es construir recorridos visuales como actualización del cuadro-lectura en el tiempo y el espacio televisivo, de tal manera que el descubrimiento de los elementos constitutivos de un cuadro se pongan al servicio directo de la mirada y no del discurso lingüístico.

Sin embargo, al principio y al final de la experiencia esta el cuadro mismo frente al espectador, que lanzará su mirada desde un espacio existencial que será siempre el espacio vivido que se anula en el lugar del espacio existencial de la pintura; pues " es el espacio vivido que se convierte en una fiesta utópica; es el contemplador que ve en el centro de la pintura y que la pintura mira " (16)

Habiendo definido el cuadro como un recorrido de la mirada, no podemos olvidar que es una totalidad encadenada y ligada.

Passeron retoma a Louis Marin para decir que él sobrepone la descripción profunda de los procesos de producción y recepción, de creación y de lectura de la obra pintada sobre que la retórica figurativa.

Al final de cuentas lo que buscamos es atraer la atención hacia las obras y no a su descripción o comentario, a su reproducción o copia. Creemos que no hay libro, repleto de reproducciones, que supla este contacto directo entre el ojo y la obra. Delante de la obra es donde la mirada comprende y capta. Delante de la obra, el discurso semiológico puede -modestamente- insinuarse, dice Passeron.

Sin embargo Klee decía que uno debía seguir las vías que han sido trazadas por las obras y en ese sentido consideramos válido proponer su actualización a partir de un proceso sensibilizador de la mirada acostumbrada a posarse momentaneamente en imágenes, en su mayoría planas y esquemáticas como son las mas representativas de la cultura visual contemporanea.

La mirada está sometida a la regulación, histórica y psicológicamente variable de los centros de interés. Mirar un cuadro se plantea así, como una operación perceptiva con las posibilidades intencionales mas dispares.

Lo peor es que cada uno esté tan orgulloso de su propia lectura, llegando a veces hasta reducir la obra a las lecturas que puede hacer de ella. Cuando la obra es ocasión para cualquier lectura, es la clave de su propia diversidad, siempre y cuando haya obra y lectura.

Es por eso también que en última instancia los video-cuadros o video-catálogos tiene como intención buscar cuando menos la lectura visual, la mirada activa frente a la obra pues no basta una ojeada para echar a funcionar los mecanismos significativos contenidos en una obra, es necesario concebir a ésta como una unidad espacial y temporal por la que hay que pasear nuestra mirada lo mas profundamente posible.

La relación de alteridad interpersonal que une la obra a quien la ama, accede al silencio, que es el estatuto superior de la admiración dice Louis Marin.

En este mismo sentido nos parece importante recordar que la relación del espectador con la obra de arte no puede limitarse a las categorías semiológicas, cualquiera que sean pues el espectador se comportaría ante la obra de arte como aquel que para conocer mejor una persona, se contenta con hacerle responder a unos tests.

La estética exige que se pase por la emoción, pero una emoción no es una regresión al estado infantil o mágico, no es un estado gratuito y natural en el caso de la pintura, por lo que la búsqueda es hacia el aprendizaje de una sensibilidad que se

inspire verdaderamente por la pintura y no se contente con cerrar los ojos con sorpresa, sino que por el contrario, a su vez se ponga a crear.

Creemos que de la semiología de lo pictórico se puede escribir o hablar, pero para hacerla verdaderamente se ha de ser capaz de pintar el cuadro de miradas nuevas y sensibles.

3.4 DISTRIBUCIÓN SOCIAL DE LA CAPACIDAD DE MIRAR.

Hasta el momento raras son las excepciones de artistas cuyas obras tengan como público fundamental la mayoría de la población. Los artistas han trabajado para una clientela rica y holgada, para el Estado que les hace encargos o para instituciones como la Iglesia que tuvo la hegemonía cultural durante mucho tiempo.

Sin embargo la demanda que hace del arte la nueva Institución cultural hegemónica que es la de los medios masivos, es casi nula. Es por esto que el sostén económico de las artes plásticas está dada por una elite cada vez mas pequeña y poderosa de coleccionistas o por los reducidos espacios oficiales que organizan exposiciones y concursos. El resto del público decía Froust: gente, en suma, para quien el arte carece de existencia salvo por algunos nombres que no pasan de ser nombres.

La escuela por su parte, es un aparato Ideológico de la sociedad que practicamente no desempeña ningun papel con respecto al arte; la enseñanza artistica se reduce casi siempre a lecciones de dibujo, en donde los alumnos aprenden a copiar bustos egipcios y

romanos, en fin, a copiar un modelo de papel. En la Universidad, las cátedras de arte son en general, optativas y poco abundantes y dispensan así una enseñanza reservada a una minoría que aprecia más la información que la sensibilización, la cronología del arte que las obras como tales.

Sin embargo, estamos en un momento tecnológico en el que cualquier utopía sería posible y si la distribución y consumo del arte no cumplen la función liberadora y creativa que tiene como esencial es porque el proyecto cultural dominante de esta sociedad no tiene ni a la imaginación, ni a la libertad ni a la creatividad como valores fundamentales.

Como ejemplo de esto hablaremos de las reproducciones. La percepción de las imágenes del mundo ya no funciona como hasta hace poco tiempo, a partir de su presencia directa, del contacto singular de un concepto de cultura tan diferenciado que aseguraba una distribución ordenada en objetos, ideas y categorías. Actualmente ese tipo de cultura va cediendo cada vez más espacio a un campo de intercambios permanentes cuya reproducción industrial no cesa de multiplicar las formas, desde lo meramente impreso hasta la imagen televisada: El artista ahora forma parte de una continuidad cultural densa e incontrolada que carece de principio y fin.

La reproducción que es el medio de acceso más generalizado hacia las artes plásticas hace depender la existencia de la obra como tal de la decisión particular del espectador ya que según sea la actitud, éste podrá disolver la reproducción como tal reemplazándola por la representación mental del original como

imagen y no como objeto fetichizado pues en el peor y mas común de los casos, la reproducción llega a ser cosa material entre las manos: papel, cartón, tejido, que puedo recortar, usar etc. y que en la mayoría de los casos obstaculiza y disuelve la intención comunicativa del original. El marco de referencia temporal cambia también según la actitud que el espectador adopta ya que se requiere de una conciencia de presencia diferida con respecto a la obra, aspecto que en lo general es obstaculizado por la finalidad de los objetos en los que están impresas las imágenes. Por otro lado, las obras que componen ésta extraña herencia cultural integran parte de objetos que en su mayoría no propician la contextualización, ni histórica, ni artística de la obra, pues éstas experimentan una especie de metamorfosis singularmente compleja. Al proclamar que las artes plásticas habían inventado su imprenta, André Malraux ya había insistido sobre la transformación operada por la reproducción y en particular sobre el hecho de que con ella se borran las fronteras tradicionales entre bellas artes y artes menores pero sobre todo en materia de percepción, el marco, la iluminación, el ángulo de visión, la escala (ampliación o reducción) produciéndose así, artes ficticias o sugeridas .

Y ya que no es una simple sustitución el cambio de canal, la operación multiplicadora acarrea una desestructuración y una reestructuración del mensaje. Por una parte el mundo de los originales y el mundo de las reproducciones tienden a mantener un paralelismo, a conservar su autonomía y por otra, disminuyen sus fronteras, se interfieren los mundos, se interpenetran, se traban

entre sí. Todo lo que se basa en una fidelidad, se resquebraja; las distinciones se vuelven elásticas; las formas sufren una amenaza de metamorfosis permanente dice René Berger en su Aventura de Pigmaleón .

Este fenómeno también ha influido a los productores de arte, por ejemplo el arte Pop que trata de incorporar éste fenómeno, diluyendo aún mas la distancia entre arte culto y popular como en el caso específico de Andy Warhol.

Actualmente, las técnicas de reproducción se han industrializado y por un lado ha habido un mejoramiento técnico y por otra una disminución de los precios . El repertorio de las reproducciones vendidas sueltas o enmarcadas se amplía considerablemente y permite que cualquiera tenga la oportunidad de estar con los Girasoles de Van Gogh, sin embargo éste proceso no ha dado tomado a las artes plásticas como imagen prioritaria, sino por el contrario, las imágenes de éste género son claramente minoritarias en comparación al uso de reproducciones de fotografías de estrellas cinematográficas o deportivas e incluso de fotografías de paisajes exóticos o diseños producidos con un fin comercial específicamente.

Por otro lado , dentro las imágenes artísticas difundidas tampoco es casual la preferencia por imágenes del renacimiento o de la antigüedad clásica o, (como más moderno), el impresionismo, en lugar de obras contemporaneas de las cuales pocos son los que se salvan.Parecería ser que el arte es sólo el consagrado en el pasado.

Pero no podemos negar que la tarjeta postal llega a ser mensajera de monumentos y pinturas; los calendarios en color logran que mensual o semanalmente desfilen los tesoros del arte; pañuelos, chales, manteles, toallas, tapetes, neveras se vuelven periódicamente los portavoces; ni siquiera el papel de embalar, los folletos y las cajas de cerillos escapan a la inclusión de estatuas griegas o bailarinas de Degas.

Otro problema es que la reproducción de imágenes industrialmente insertan al arte en la forma dominante de mirar, que se ocupa para ver cualquier poster publicitario o caricatura, cuando en principio las imágenes artísticas son de las pocas que tienen una historia de la mirada y que exige por tanto de recorridos visuales más lentos y profundos. La mirada pictórica en última instancia va en contra del consumo instantáneo e unívoco de imágenes, pues no busca la memorización de sus rasgos más obvios o evidentes como sería la finalidad de la imagen comercial, que necesariamente tiene como principio básico la búsqueda del reconocimiento, recuerdo y asociación instantáneo por parte del perceptor.

Con todo lo anterior nuestro interés es profundizar en la problemática de la distribución de las artes plásticas en la actualidad, la cual consiste principalmente en la dificultad para acceder no al mensaje en sí, ni tampoco a canales con capacidad para ampliar cuantitativamente el público del arte, sino a las capacidades que permitan una lectura polisémica y creativa del mensaje visual, pues no sirve de mucho distribuir

mensajes para los que no se tienen dispositivos culturales que permitan interpretarlos como tales y no como imagenes de marca solamente.

El proyecto de video-cuadros y video exposiciones se relaciona no solo con el problema de la distribución de las artes plásticas en general sino con la necesidad de una distribución mas igualitaria de las capacidades sensibles del ser humano no solo para interpretar los mensajes plásticos sino el mundo en general. Los medios masivos desempeñan un papel que no cesa de incrementarse pero parece que se ocupan de las artes plásticas mas bien como materia de información de masas. Y si bien hoy cada persona puede constituir su propio museo imaginario, enriquecerlo y perfeccionarlo mediante diapositivas en color, combinadas con el sonido gracias al magnetoscopio; la realidad cultural del público masivo nos indica que éste no lo hará por lo menos a corto plazo, pues la percepción es selectiva y parece ser que entre mas acceso a mensajes se tiene mas selectiva tiende a ser la atención, tanto por la necesidad de definir gustos y necesidades dentro de un continuo indiferenciado de imágenes que penetran masivamente y sin pedir permiso dentro de la cotidianidad, así como por la competencia de mercado de las principales industrias culturales que tienen que hacer llamados cada vez mas violentos hacia una población cada vez menos sensible.

CAPITULO IV: LA TELEVISION COMO MEDIO ALTERNATIVO PARA LA DISTRIBUCION DE LAS ARTES PLASTICAS

4.1 LA TELEVISION MASIVA Y EL MERCADO DE LAS ARTES PLASTICAS

La televisión es solo un instrumento técnico del que se ocupan los manuales de electrónica, basándose en los cuales, una organización hace llegar al público, en determinadas condiciones de escucha, una serie de servicios, que pueden ir desde la comunicación comercial hasta la representación de Hamlet. Ahora, hablar en bloque de estética de tal fenómeno, es como hablar de estética de una casa editorial dice Umberto Eco.

Y al respecto, pensamos que un medio es usado según sus precisas características técnicas, las cuales se van ampliando según las necesidades a las que se les haga responder pues son en última instancia éstas últimas quienes imponen una gramática y una sintaxis particular al medio, las cuales en el caso de la televisión tienen un carácter principalmente narrativo y solo embrionariamente artístico.

Sin embargo y a pesar de todos los adelantos técnicos de este medio, parece ser que la cámara de televisión otorga a la imagen un tono esférico y una tridimensionalidad distinta de aquella de la cámara cinematográfica y según algunos autores detractores del medio, la observación de un film normal, transmitido por televisión pierde la mitad de su eficacia, pero éstas

características ni son eternas , ni nos deben llevar a concluir que la televisión carece de posibilidades artísticas pues éste es mas bien un campo dentro del cual puede haber y de hecho hay mucha experimentación tanto formal como de contenido.

Por otro lado , hablando de la televisión masiva, tenemos que considerar tambien como característica fundamental ,el hecho de que determinadas imágenes sean transmitidas sobre una pantalla de dimensiones reducidas a determinadas horas del día, para un público que se halla en determinadas condiciones sociológicas y psicológicas, distintas a las del cine o a las que presenta al visitar un museo o leer un libro, sin embargo, es considerado como un medio técnico de comunicación a través del cual se pueden dirigir al público diversos géneros de discurso comunicativo, cada uno de los cuales responde, además de a las leyes técnico-comunicativas del servicio, a las típicas de aquel determinado discurso.

Al respecto Eco dice que calificar a la televisión de suma de preexistentes modos y formas, no significa negar la existencia de un lenguaje televisivo: significa ir en busca de éste lenguaje a la luz de la definición señalada.

Cohen -Sdeat habla de que la comunicación de una palabra pone en actividad, en mi conciencia, todo un campo semántico que corresponde al conjunto de diversas acepciones del término (con las connotaciones afectivas que cada acepción comporta); el proceso de comprensión exacta se verifica porque a la luz del contexto, mi cerebro, por así decirlo, inspecciona el campo semántico y localiza la acepción deseada excluyendo las demás (o

manteniéndolas en el trasfondo). La imagen, en cambio, nos afecta precisamente de modo inverso : concreta y no general como el término lingüístico, me comunica todo el complejo de emociones y significados a ella conexos, me obliga a captar instantáneamente un todo indiviso de significados y sentimientos, sin poder discernir ni aislar el que me sirve. Es la vieja diferencia entre "lógico" e "intuitivo" . La visión de efectos en acto se hace causa de un saber alógico, complejo, entretelado de reacciones fisiológicas.

Una comunicación como la que nosotros buscaríamos entablar a partir del video busca convertirse en experiencia cultural, exigiendo una postura crítica de la mirada, y por otro lado la conciencia de la relación en la que se está inmerso, de tal manera que se aprenda la intencionalidad de gozar de dicha relación.

Como hemos venido diciendo, la percepción del mundo (como suma de experiencias selectivas) tiende a hacerse hipertrófica, masiva, superior a las posibilidades de asimilación; e idéntica inicialmente para todos los habitantes del globo. Por otra parte, este aumento de experiencia se da según modalidades cualitativas nuevas: por vía sensorial y no conceptual: sin enriquecer la imaginación y la sensibilidad según las modalidades de catarsis estética (que requiere conciencia de la ficción, realización del acontecimiento representado y juicio de él) dice Eco, sino imponiéndose con la evidencia de la realidad indiscutible. El hombre de la era visual recibe vertiginosamente información sobre lo que ocurre en el espacio, en detrimento de

los acontecimientos temporales, es por eso que buscamos la conciencia de temporalidad del proceso de lectura de una imagen que también está inscrita en un proceso temporal como es en éste caso el de la historia del arte.

Pero, en general, el público de esta civilización de la visión no renuncia a crear modelos de conducta y puntos de referencia axiológica. Pero paradójicamente las élites que elige o más bien aprende a elegir como modelos son élites irresponsables.

" En todo tipo de sociedad existen categorías de personajes, casi siempre detentadores de algún poder, cuyas decisiones y comportamiento influyen en la vida de la comunidad, pero ahora se ha ido perfilando junto a las elites de poder una élite irresponsable cuyo poder institucional es nulo, y que por tanto no está llamada a responder de su conducta ante la comunidad y cuya postura sin embargo se propone como modelo, influyendo en el comportamiento masivo." (17)

Sin embargo Eco contrapone ésta cultura a la cultura del libro y dice que una prudente política cultural(mejor, una prudente política de los hombres de cultura, como corresponsables de la operación T.V.) será la de educar, aun a través de la televisión, a los ciudadanos del mundo futuro, para que sepan compensar, según él , la recepción de imágenes con una rica recepción de informaciones " escritas" , lo que si bien, nos parece necesario, no creemos suficiente, pues la imagen difundida por la televisión masiva no es la única imagen del mundo y las capacidades visuales para percibir o analizar otro tipo de imágenes también se están atrofiando.

La necesidad de distribución internacional simultanea del mensaje artistico sobre todo contemporaneo, es aún mas necesaria en esta segunda posguerra que en el arte sobre todo estadounidense y europeo se expresa a través de un aceleramiento de los procesos de destrucción de la forma que a su vez, se traducen en ciclos rápidos de novedad y obsolescencia, cada vez mas breves para cada una de las corrientes que surge.

Además como dice Angel Kalemberg, es necesario combatir el hecho de que la distribución del arte ya no se trata más de una cuestión de gusto, ya que aquella relación de tres términos (mercado-interior y exterior - gusto público y producción artistica) se han transformado en una relación de dos :mercado y producción, o al revés, producción y mercado, ya que se produce para un mercado hecho, que a su vez compra lo que sabe que se va a producir.

Según éste mismo autor en el libro " América Latina en sus artes", quien fija este nuevo criterio de valor en nuestro continente es por un lado el inversionista de la burguesía local y por otro lado el hecho de que la obra busca ser mercancía de exportación de tal manera que se entabla una dependencia respecto de los países ricos , importadores, que siempre ha existido pero que actualmente tiene una nueva modalidad según Kalemberg, quien dice que ya no se pinta como en N.Y. sino para N.Y. lo que implica para los países que se consideran del tercer mundo una ubicación propia y reducida dentro del mercado del arte internacional que no espera de ellos mas que manifestaciones con rasgos primitivos y folklóricos.

Sin embargo, Kalemberg es uno de los autores que estaría de acuerdo en que los medios de difusión pueden agrandar o acortar el desfase que existe entre el consumo de los diferentes mensajes culturales según el interés de quienes dominan dichos medios, porque tienen un carácter instrumental y éste posee un sentido, una dinámica. Un modo particular de transmitir. El informante es el que determina. Los medios de difusión, por sí mismos, no lo aumentan ni lo disminuyen, lo dan de modos diferentes.

Octavio Paz en su texto "El precio y su significación" dice que para el mercado, las obras sólo tienen precio y, así no impone ninguna estética, ninguna moral. Según él, en el pasado, el mecenas obtuso o inteligente, el burgués sensible o grosero, el Estado, el Partido y la Iglesia eran patrones difíciles y que no siempre han mostrado buen gusto, pero el Mercado ha rebazado la voluntad de sus promotores y éste ahora no tiene ni siquiera más gusto. Es impersonal; en virtud del principio que lo mueve, el mercado suprime automáticamente toda significación: lo que define a las obras no es lo que dicen sino lo que cuestan. Por la circulación, se transforman las obras, que son los signos de los hombres (sus preguntas, sus afirmaciones, sus dudas y negaciones), en cosas no significantes. La anulación de la voluntad de significar hace del artista y de sus obras seres y cosas insignificantes, siendo éste uno de los estatutos más denigrantes para esta sociedad del Espectáculo en donde lo más importante es SER VISTO.

4.2 ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DE LA TELEVISION Y EL VIDEO.

1) El magnetoscopio.- Cinta electro-magnética delante de la cual desfilan algunas cabecillas lectoras de impulsos. Puede tener 1/2 pulgada , 3/4 de pulgada o hasta 1 o 2 pulgadas de largo; su duración no excede en su mayoría los 60 minutos. Es fragil. Actualmente se prefiere los cassettes de 3/4 de pulgada que son de una utilización mas simple.

2) El monitor.- Para el color existen diferentes sistemas de transmisión : Francia S.E.C.A.M., Inglaterra y otros P.A.L., Estados Unidos N.T.S.C., lo que no facilita la difusión de las cintas videograbadas. Además, la difusión de la televisión francesa se hace en 819 líneas mientras en la mayoría de los países europeos utilizan 625 y en Estados Unidos 525 líneas.

La cámara.- Está conectada al magnetoscopio y comprende a veces un micro monitor

La imagen negro y blanco - Es una imagen basada en la transformación optico-electrónica de la emisión, y electrónico-óptica a la recepción. Al interior del tubo catódico, un haz de electrones, animado por un movimiento de vaiven, explora toda la superficie de la imagen a fin de definir la luminosidad de cada punto.

Imagen a color. No es solamente la luminosidad la que se define, sino el color de cada punto, la base de definición siendo los colores primarios del espectro: el rojo, el azul, el verde. La mezcla en proporciones variables de estos colores permite la

reconstrucción de toda la gama del espectro y comprende el blanco y negro. Al interior de un tubo catódico especial para el color, la imagen real bajo sus verdaderos matices se obtendrá pues por superposición.

3) Montaje. Es posible realizar montajes por medio de un aparato provisto de un dispositivo automático " editor" que suprime las deformaciones de las imágenes no deseadas. Se puede también conectar tres o cuatro cámaras a una tabla de mezclaje equipada de monitores de control.

A éste dispositivo de base pueden agregarse utilidades variadas de los sintetizadores, colorizadores y computadoras, lo que representa una gama casi ilimitada de medios que permiten la manipulación electrónica de las imágenes. También, una cinta en negro y blanco, o en color, pre-grabada, puede ser retrabajada con un colorizador. Gracias a los sintetizadores capaces de generar formas y colores a partir de signos electrónicos que pueden ser modulados a voluntad tan fácilmente como los sonidos, una simple modificación de componentes - por ejemplo, el acercamiento de un imán al tubo catódico perturba el trayecto de los electrones pudiendo estirar o retraer la imagen voluntariamente.

En fin, la síntesis de imágenes es la creación de imágenes artificiales que serán definidas por curvas, líneas o contornos, por los colores, las texturas, y después por los sistemas (traslaciones, rotaciones, reflexiones) definidos anteriormente.

El tratamiento de las imágenes utilizada muy frecuentemente por Paik dentro de sus "collages" - se aplica a las imágenes preexistentes, tanto reales como artificiales. Consiste en hacer modificaciones a los elementos que componen la imagen inicial (la posición de éstos, su naturaleza y su luminosidad). Su tratamiento puede ser realizado sea de una forma analógica, sea de una forma numérica, según lo que uno intervenga directamente sobre la señal de video a color, o sobre los datos binarios de una imagen previamente numerada.

4.3 ESPECIFICIDAD DEL PRODUCTO TELEVISIVO.

Es en el video donde se verifica un fenómeno que se considera específico del Video arte y que sólo con éste medio permite contemplar la posibilidad de completar la acción, verla reproducirse simultáneamente en el monitor y a la vez, mostrarla a los espectadores: un artificio de increíble eficacia que puede ser acrecentado sobre todo cuando se utiliza un desfase temporal por el cual la misma escena proyectada se acompaña simultáneamente de la repetición de la precedente o de un brevísimo desfase temporal. (como ejemplo, en el caso del conocido tape de dan Graham, titulado, today o como en otros de sus trabajos sobre los desfases temporales.) La repetición en tiempo real y la repetición en directo constituyen sin lugar a

dudas, los elementos más singulares de especificidad televisiva, lo que también se debe a su inmutabilidad. (aún en los casos de yuxtaposición de rasgos temporales).

Por otro lado, parece ser que los efectos de coartación, dilatación e interferencia temporal son, más complejos en el videotape que en el producto filmico común porque, en vez de abarcar todos los efectos utilizados en el cine, el video no utiliza ni inventa otros que no puedan realizarse en otro medio. Esto puede aplicarse al efecto de desdoblamiento de la imagen ; la imagen real del actor-operador y aquella que es eventualmente pre-registrada y retransmitida simultáneamente. Así para aquellos casos donde, en una representación del género "Body art" se asiste a la presencia en carne y hueso del artista que actúa en forma simultánea a su aparición en la pequeña pantalla; así, también, en el caso de repeticiones distanciadas cronológicamente y yuxtapuestas a tiempos cercanos. Estamos aquí ante la utilización de un tiempo real y (debido al perfecto sincronismo de la T.V.) casi derrotando a la realidad misma por su inmediatez y alteración cronológica.

4.4 TELEVISION ALTERNATIVA Y SOCIEDAD.

Durante los años 60, las industrias electrónicas pusieron en el mercado aparatos grabadores de sonido e imagen con los cuales fueron realizadas las primeras experiencias sobre la posibilidad

de hacer televisión al margen de las grandes emisoras. El video traía, comparado con el Super 8, algunas ventajas adicionales: Inmediaticidad, bajo costo operacional, agilidad para grabación y exhibición, bajo costo por copia y capacidad de regrabación y reaprovechamiento de los tapes casi ilimitada.

Internacionalmente , los grupos de producción de televisión independientes ocupan espacios culturales olvidados por las grandes emisoras, como ejemplo están los grupos que producen material de stock sobre fenómenos naturales de los cuales aunque las grandes cadenas tengan algunas tomas, en cuanto a calidad y cantidad no se pueden comparar con las producciones que son hechas por un grupo especializado en ese tipo de trabajos. Este tipo de grupos tambien venden imágenes inéditas de acontecimientos internacionales que los noticieros de todo el mundo siempre están dispuestos a comprar como material visual inédito.

En éste mismo sentido hay compañías europeas que producen clips de muy pocos minutos sobre temas variados y creativos los cuales según ellos son productos que siempre tendrán cabida en una programación de canal pues habrá minutos que sobren o falten en el ajustamiento de series y publicidad, los cuales pueden muy bien ser ocupados por producciones independientes ya que además, las grandes cadenas de televisión se preocupan cada vez mas en sus superproducciones periódicas de larga duración que son las que más les reeditúan.

Es evidente que el poder de penetración y difusión de los videos es mucho menor, (hasta el momento) que el de la T.V. pero los otros pueden conseguir un público organizado y muchas veces incluido dentro de proyectos bien definidos y sistematizados de difusión y discusión.

En América latina éste tipo de producción televisiva también está proliferando y como ejemplo tenemos en Brasil al grupo que realizó el video de la fundación de la Central Unica de los trabajadores en 1983 el cual fue terminado a unos pocos días del suceso y del cual fueron solicitadas 80 copias en el mes siguiente sin que hubiese la menor propaganda de video o cualquier estructura de distribución. Luis Fernando Santoro en el libro " Video, cultura nacional y subdesarrollo", dice al respecto que aún siendo un video fragmentado y desorganizado, demuestra la expectativa de éste tipo de producción por parte del movimiento sindical, agregando que en los últimos meses muchos sindicatos han adquirido equipos de video por su agilidad ante la necesidad de información rápida y específica.

Según Gillo Dorfles, es necesario distinguir ante todo entre una televisión transmisora de noticias, informaciones y eventos, de una televisión considerada como un verdadero medio expresivo autónomo y presente que en sus íntimas características técnicas y formativas, lleva la peculiaridad de su lenguaje.

René Berger diferencia entre 3 categorías fundamentales de la T.V.: 1) una macro-televisión, 2) una meso-televisión y 3) una microtelevisión.

La macrotelevisión estaría constituida por la T.V. oficial de cada nación o por la comercial y monopolista que también tiende a transnacionalizar todos sus productos, ésto es, aquellas redes televisivas decididamente monopulares heterodirectas. La meso-T.V. es la regional, local o comunitaria, es también monopolar y heterodirecta, no solo porque el origen de su razón de ser es esencialmente comercial y utilitario, sino porque sus transmisiones son casi siempre mediocres y hedonistas. Esto tiene que ver con que su producción responde al mercado que se quiere formar según el precio y tipo de productos que se anuncian en los diversos horarios de sus canales de televisión, también responde a que son ellos quienes han utilizado hegemonicamente el medio y por lo tanto son ellos quienes han hecho las reglas del juego televisivo dominantes, de tal manera que el público masivo aprendió a ver la televisión a través de sus ojos y no puede exigir mas de lo que siempre le han dado.

La micro-televisión, es por el contrario, la televisión individual, o de grupo, que utiliza por instrumento característico el video portatil o la videograbadora de una forma mas que reproductora, productora o editora. Su interés es ofrecer no sólo un contenido nuevo de las nociones de educación, democratización, formación e información, sino poner a trabajar a la creatividad en una relación de emisor-receptor que no se da mas que en la interoperación.

Esta clasificación se refiere mas que nada a la diferenciación entre el video producto de grandes cadenas de televisión que tienen asegurados canales de distribución permanentes de los

productos televisivos que tienen igualmente canales pero en contextos locales y por último de aquellos que buscan otro tipo de espacios de distribución pues no tienen ninguno asegurado.

Consideramos que la característica fundamental por la que nos parece óptimo el video para la distribución ampliada de las artes plásticas y de las capacidades que permiten percibirlo como tal es el hecho de que es un medio de imágenes como la pintura y que tiene movimiento como la mirada que requiere la pintura para funcionar. En otro sentido también nos interesa la posibilidad de producir y distribuir casi simultáneamente en todo el mundo sus mensajes, pues un videocassette puede circular tan diferente de los canales de televisión como los discos musicales de la radio y como ejemplo solo basta citar la rapidez con la que se han consolidado internacionalmente los video-clubs como una industria subsidiaria del cine y los video-clips musicales como producto independiente de la radio y de los discos pero muy importante en la distribución de éstos mensajes que eran solo auditivos, pero a través de la televisión.

Esto habla hasta cierto punto de como todos los medios de comunicación, al aparecer nuevos canales de distribución se reacomodan y generan subproductos que amplían y solidifican su condición cultural en la sociedad y al respecto parece ser que el videocassette es un medio que no ha sido suficientemente utilizado para la distribución de las artes plásticas, pues si bien, en casi todas las grandes exposiciones internacionales es casi obligado el uso de videos, éstos en general son solo, o

mensajes artísticos también en exposición o entrevistas con artistas y críticos que buscan la contextualización teórica de la exposición.

Este tipo de videos podrían encontrar espacios de distribución no solo en los canales de T.V. cultural, sino como material de archivo fundamental para cualquier videoteca de museos, galerías universidades, videoclubs, cines y demás espacios pedagógicos donde podrían exhibirse periódicamente.

Según Gillo Dorfles la única distinción auténtica de la T.V. debería establecerse por la diferencia existente entre aquellas operaciones artísticas (o creativas), que son realizadas con la finalidad de conducir a un resultado videoartístico y según él todas las otras: macro, meso o micro, que registran fenómenos que pueden ser artísticos pero no en forma autónoma, en cuanto que están destinadas a la repetición y a la transmisión a través del video, para él, hablar de la T.V. como canal de una nueva expresividad visual significa considerar solamente a aquellas realizaciones que 1) pueden efectuarse a través y solo a través del videotape; 2) que tienen una finalidad, ya en marcha, especialmente estética; 3) que , en una fase sucesiva, pueden ser utilizadas también en diversos circuitos de T.V. o en pantallas cinematográficas pero con la condición de que sus características no sean adulteradas por manipulaciones sucesivas o filmicas.

CAPITULO V: VIDEO ARTE

S.1 DEFINICION

Parece difícil definir de una forma precisa el videoarte. Talvés porque existen tantas formas como prácticas artísticas contemporáneas, pero sobre todo porque éste género oscila constantemente entre dos polos: el arte y la comunicación.

Diremos por tanto, que el videoarte define la producción de un artista utilizando una cámara electrónica ligada a un magnetoscopio, conectado a si mismo a una pantalla de televisión llamado monitor que retransmite instantáneamente la imagen filmada por la cámara. Este instrumental permite registrar las imágenes y los sonidos sobre una banda magnética. la cámara busca la información, el magnetoscopio graba y el monitor la retransmite. A partir de estos tres elementos, podemos decir que el videoarte es una forma de expresión que la mayor parte de las veces, utiliza soportes diferentes a los pictóricos.

El video-arte es un hijo de la televisión, como esta también se encuentra estrechamente ligada a la radio y al cine, el video arte está relacionado con el teatro y a la fotografía.

La cinta "objeto de arte" no puede identificarse solamente a su material objetivo o maquinaria, sino mas bien a la manipulación de factores psicológicos y humanos que constituyen su objeto mismo como producción de imágenes.

Históricamente la noción de arte tiene connotaciones pictóricas o escultóricas principalmente, que juegan un rol de transmisión de informaciones visuales, la mirada del espectador da su propia realidad a la obra. Esta realidad, en el caso del video nos es impuesta con la demanda de nuestra participación tanto psíquica como visual. El mensaje se ha convertido en imagen y representación, transmisión en directo de eventos, acciones e informaciones. La obra ha cambiado de código.

El videoarte se sitúa de hecho entre la obra de arte que con frecuencia se dificulta para el aprendizaje y la emisión televisiva informativa/narrativa.

5.2 HISTORIA DEL VIDEO ARTE.

El video-arte está muy ligado a la época de nacimiento y desarrollo del grupo Fluxus el cual tuvo mucho que ver con las principales corrientes de vanguardia, así como con los principales happenings que tuvieron lugar en Europa y Estados Unidos en los años 60.

Este grupo tuvo que ver con aspectos tan importantes del arte contemporáneo como : el arte postal, las artes de la comunicación, la utilización de los medios masivos, particularmente el video, los performances, happenings, arte conceptual en general, poesía concreta, cooperativas de artistas, espacios alternativos, música nueva, museos intermitentes o ambulantes etc.

Este grupo tuvo como coordinador a Georges Maciunas quien participaba mas con sus proyectos y actividades que con una estrategia profesional.

Los artistas Fluxus tienen en común una actitud innovadora hacia el arte pero internacionalmente los focos principales fueron Ben Vautier en Niza, Georges Maciunas en Nueva York, Beuys y Vostell en Alemania. A fines de los años 60 , su impacto desciende y a principios de los 70 vuelve a popularizarse a partir de la retrospectiva organizada por Herald Szeemann.

Nam-June Paik dice que Fluxus no es un movimiento sino un estado de espíritu con el cual uno vive y con el que uno morirá.

Con el surgimiento de éste movimiento el video-arte tuvo un clima propicio para surgir. Desde finales de los años 50, en Estados Unidos, Allan Kaprow, David Tudor, Morton Feldman, Jasper Johns y Robert Rauschenberg, en el Black Mountain College, tienden a hacer explotar los conceptos tradicionales del arte. Rauschenberg osa instalar al público en medio de una pieza, presentando pinturas que eran espejos sobre los que jugaban la luz y la sombra, mientras un pianista golpeaba siempre la misma nota sobre su instrumento. Ese fue uno de los primeros conciertos

Fluxus en Estados Unidos. A partir de 1959, Rauschenberg fue poco a poco penetrando la tecnología dentro de sus "combine-paintings" mientras a principios de los años 60, Andy Warhol escribía " yo quiero pintar como una máquina, yo quiero ser una máquina" Wesselman incorporaba postes de televisión a sus cuadros y Clément Greenberg escribía: " Crear una obra de arte, es de mas en mas establecer una convergencia entre arte y técnica. La televisión juega un rol cada vez mas importante dentro de la vida cotidiana del americano medio; Bill Viola pudo tambien escribir "Yo tuve una infancia a 7 canales" Los "artistas en residencia" comienzan a trabajar por la industria y los ingenieros a penetrar dentro del mundo del arte.

Es dentro de éste contexto que en 1963, a partir de una exposición en la Galería Parnasse de Wuppertal, en Alemania, dos artistas Fluxus, el alemán Wolf Vostell y el coreano Nam-June Paik percibieron que acercando un imán al tubo catódico de un poste de televisión se puede transformar la imagen. Nam June Paik "prepara" ahora sus televisores transformando los circuitos electrónicos, como su amigo John Cage, preparaba sus pianos de 1938. Para Vostell, este fue el debut de los Decollages", para Paik, el principio de una reflexión sobre las posibilidades de la distorsión de la imagen televisiva.

Sus investigaciones daban lugar así, al nacimiento del arte electrónico, o video-arte.

Nam-June Paik comienza a pensar en el video en terminos artisticos, Después de haber obtenido muy simplemente la deformación de la imagen negro y blanco, se va a Japón a estudiar

CAPITULO V

ESTA TESIS NO DEBE
SAIR DE LA BIBLIOTECA

las propiedades de la imagen a color. y logra junto con el japonés Shuya Abe, construir el primer sintetizador de imágenes que lleva sus dos nombres y que permitirá generar cualquier forma coloreada a partir de la imagen negro y blanco, no importando el sonido, puede mezclar todos los géneros: música, teatro, discursos, danza, imágenes de spots publicitarios, según una repartición frecuentemente aleatorias.

Fero para él, que es un músico antes que todo, esto se trató de un piano a luces.

En 1965, Paik se instala en Nueva York y publica "Understanding media". El mismo año Sony lanza su portapack, unidad ligera de video que Paik utiliza para grabar todo lo que veía y oía desde la ventana de un taxi que lo llevaba en Nueva York. Ese mismo año la banda será presentada dentro de una galería neoyorkina, con lo que el video-arte penetra debilmente en el circuito mercantil.

A partir de ésta fecha, los principales canales de televisión americanos ofrecen a los investigadores/artistas del video, la posibilidad de realizar programas experimentales que serán difundidos regularmente. como la serie "El medio es el medio" producida por Fred Barzyk (1969).

Pronto, los laboratorios de las grandes universidades van igualmente a dar medios para la investigación a numerosos artistas y a fines de 1969, la Howard Wise Gallery de N.Y. organiza la primera exposición de videoarte titulada "T.V. como un medio creativo" en la cual participaron numerosos artistas como Frank Gillete, Ira Schneider, Nam-June Paik y charlotte

Moorman, su compañera violonchelista de formación clásica que se volvió Fluxus al contacto con Paik , con el cual ella realizará conciertos-happenings, y por la cual Paik concibe su famoso "T.V. Cello", performance que uno reencuentra dentro de la mayor parte de las cintas.

A partir de 1970, la revista "Radical Software" va aparecer regularmente y Gene Youngblood publica " Expanded Cinema". Bill Etra y su esposa Louise, Woody y Stina Vasulka fundan en N.Y. un laboratorio de imágenes electrónicas que es hasta ahora el mas importante de dicha ciudad.

Canadá se interesa también muy pronto por las investigaciones sobre video-arte, en relación con las experiencias de televisión por cables y a partir de 1971 , el Videografo de Montreal propone a los habitantes de la ciudad realizar ellos mismos sus bandas que seran difundidas rapidamente por todo el país.

En Europa, todo surge a partir el grupo Fluxus y Wolf Vostell y sus "décoll/ages". En 1969 Gerry Chum abre su video-galería en Dusseldorf, y edita bandas de tirage reducido y numerado. El Museo de Essen crea la primera videoteca europea, seguida por la nueva galería de Berlin. La 5a Documenta de Cassel propone en 1972, una importante sección de videoarte; después, en 1974, "Project 74" en Colonia consagra muchas salas para las instalaciones de video. La 6a Documenta - 1976 - propone un gran número de instalaciones y bandas de los principales artistas europeos y americanos.

En Suiza, las investigaciones son hechas desde 1969 por artistas teóricos como Minkoff, Otth, Bauermeister, Olesen) quienes abren en Lausanne la Galería "Reencuentro" donde son proyectados programas de video-arte; ellos son fuertemente apoyados por René Berger, crítico de arte, autor de numerosas obras sobre la importancia de los medios tanto a nivel artístico como en el plano de la comunicación.

En Italia, Luciano Giaccari funda su propia videoteca - 1967 - en Varese ; en Bélgica, el Palacio de Bellas Artes de Bruselas con Michel Baudson, ,El I.C.C. de Amberes con Flor Bex, presenta programas e instalaciones video de artistas belgas y extranjeros. En Francia el A.R.C. propone la primera gran exposición internacional de video-arte "Art Video confrontation 74" en noviembre 1974.

Los Países Bajos, Inglaterra, Portugal y Austria también tienen una producción de videoarte que comienza a hacer autoridad.

En cuanto a Japón, país donde la tecnología de punta, da a los artistas las mas grandes posibilidades de utilización de material sofisticado, existe una producción abundante dentro de la que destacan algunos artistas como: Yamamoto, Idemitsu, Nakajima, Yamaguchi - Situación que le da un primer lugar en cuanto al video experimental.

5.3 INTENTO DE CLASIFICACION DEL VIDEO ARTE.

Dany Bloch en su libro "L'Art Video" intenta hacer un sistema de clasificación de dicho género artístico que es el siguiente:

a) Las Cintas

Cintas realizadas por medio de un dispositivo electrónico sofisticado (sintetizador, colorizador, computadora) que puede estar reagrupadas bajo el nombre de "Video formal" o "Experimental".

Cintas reagrupadas - son las que los americanos llaman muy vagamente "conceptuales".

b) Instalaciones

O video-esculturas , video-ambientaciones o video-dispositivos. En todo caso, el videoarte oscila entre el documento y el evento reconstituido; y dentro de esta nueva práctica, el silencio y el inmovilismo, tradicionalmente conferidos a las artes plásticas, van a estar reemplazados por nociones nuevas, específicas de la video: el movimiento , el espacio y el tiempo.

a) Las Cintas.- formales o experimentales, son un tipo de trabajo que se refiere muy frecuentemente al cine del mismo nombre. Para esto fue muy importante el descubrimiento accidental de Nam-June Paik quien en 1963 descubre que se puede producir imágenes sin tener el recurso de una cámara, al perturbar, descomponer o estirar la imagen televisiva. Paik dice que no tenía ninguna idea preconcebida, que sólo acumuló errores y salió un elemento positivo. En efecto, no había más que aplicar a la imagen televisada, las prácticas utilizadas desde hace mucho tiempo dentro de diferentes formas de música experimental, electrónica, electro-acústica. Gracias a ese dispositivo electrónico, es posible en la actualidad, crear formas variadas, ritmos musicales, juegos de colores. La utilización del color siendo mejor en este tipo de trabajo televisivo, de ser fría y abstracta como decía Mac Luhan se vuelve caliente y sensual. Las combinaciones de formas y colores son casi infinitas y sus aspectos más interesantes son:

1) El dispositivo tecnológico tomado él mismo como sujeto-objeto.

- cuando el colorizador permite colorear artificialmente las imágenes según diferentes grados de luminosidad.

- El truqueador que permite cortes e inversiones de valores, incrustaciones, los cambios de color y sobre todo, la mezcla de la imagen sintética. la destrucción y su regeneración puede ser explorada a fondo por una utilización experta del sintetizador.

Es interesante estudiar la plasticidad de la imagen televisiva descubierta por el juego de los artistas dentro de éste medio pues la deformación de las imágenes y colores se vuelve casi infinito, de cierta manera Paik hace identificar a la televisión con el arte y para ello construye piezas técnicas que conforman nuevos televisores que permiten comprobarlo, él decía que " la tecnología no sirve mas que para fabricar cosas que no podrían existir sin ella ". De ahí, que su sintetizador propondrá imágenes, a veces abstractas, pero nacidas de la alianza entre la máquina y el cerebro humano.

Las otras características de este tipo de cintas son: su configuración que muy seguido introduce un fluido de elementos que se combinan al seno de un espacio bien construido.

El feedback televisivo es muy utilizado por los realizadores de bandas , visto como el regreso de la imagen a su punto de emisión, tanto como el caso en el que la cámara es dirigida sobre la pantalla del monitor lo que la devuelve a si misma, ofreciendo como imagen una pantalla que difunde su propia imagen al infinito.

Sin embargo la mayoría de éstos trabajos, si son perfectos técnicamente , usan recursos repetitivos , a veces con falta de imaginación o profundidad conceptual.

Si en las primeras bandas June Paik jugó con los sintetizadores y otras máquinas, él utilizó las tecnologías mas tradicionales como en "Allen and Allan's complaint", sus preocupaciones actuales parecen trasladarse hacia otras formas de tecnología : rayo laser o transmisión via satélite. Bill Viola, uno de los

artistas del video americano quien tambien utiliza la tecnologia mas nueva , acaba de descubrir en los laboratorios Sony de Tokyo que se puede hacer buen video , utilizando medios muy simples: variando la potencia del objetivo de la cámara, grabando los sonidos ambientales y de ésta manera, controlando perfectamente las dos características específicas del video arte: el espacio y el tiempo.

CINTAS DE VIDEO-GRABACION

Parece ser que a partir de los años 60, las fronteras entre las diferentes disciplinas artisticas fueron abolidas. Cuando los artistas del comportamiento descubrieron que el video permitia una reproducción inmediata de la imagen grabada, todo dejando la posibilidad de regresar , de borrar, de volver a grabar, comprendieron que es un medio que les abria las puertas de la investigación de ellos mismos y del mundo.

Al respecto yo añadiría, que éstas son características que también permiten a los creadores de miradas nuevas y sensibles de utilizar el video al servicio de la distribución de las imágenes artisticas.

En éste sentido, la banda de video se vuelve memoria viviente, permitiendo interrogar los factores humanos, sociológicos, psicológicos y perceptivos, pudiendo hacer intervenir otros lenguajes como el del cuerpo, la escritura y sobre todo lenguajes icónicos como el de la pintura.

Cuando el artista porta él mismo la cámara, y se incorpora a un performance, se conoce como Video-Performance.

Cuando se graba mientras un performance, un happening, un concierto por otra persona.

En éstos casos, el video utilizó como instrumento de grabación las acciones artísticas de otros, convirtiéndose así en un medio de documentación infinitamente mas completo que la fotografía, mas práctico porque no necesita de revelar posteriormente, menos caros, mas rápido que el cine. Porque, los happenings, performances o acciones de arte corporal no son objetos culturales convencionales pero sí fragmentos de un acto cultural, frecuentemente hecho posible y viable por la utilización de un medio, como el video, que gracias al feedback permite una verificación inmediata y permanente de grabación.

Parece conveniente diferenciar lo mas escuetamente posibles las diferencias entre : happening, performance, bodyart y video-performance.

El happening es una acción inmediata espontanea que hace participar al público no preparado previamente, según un tema establecido de una forma informal. Se define según dos corrientes principales: - una de tipo teatral (Allan Kaprow)
- otra de tipo musical (John Cage).

Las nociones esenciales que lo definen son el no profesionalismo de los participantes y la noción de indeterminación que procede en su desarrollo.

El arte corporal: Utiliza su propio cuerpo como medio de expresión y es una de las corrientes principales de los años 70.

Su importancia radica en las maneras de reconsiderar las relaciones entre los artistas y el público mas que en sus objetivos intrínsecos. Distinto de la teatralidad del happening, y del formalismo de la danza contemporanea, los cuales tienen influencia del performance y del cual el arte corporal es bastante cercano, pero ante todo es íntimo e individual; posee la mayoría de las veces un contenido autobiográfico y sus temas esenciales son los ritos de autotransformación, las relaciones entre la sexualidad y la muerte, la hostilidad, la marginalización, la agresividad, el deseo reprimido y después liberado. El arte corporal puede también referirse a la situación del cuerpo dentro de un espacio dado, dentro del tiempo a veces real, o a ceremonias y a transformaciones a veces narcisistas. En éste tipo de experiencias, la receptividad es indispensable para el buen desarrollo de la acción. Como ejemplo están : SchwarzKogler, Muehl, Brus de Viena, Vito Acconci y Bruce Naumann en Estados Unidos, el Suizo Urs Luthi, Castelli en Alemania y en Francia, Michel Journiac y Gina Pane.

El performance frecuentemente tiene lugar frente a públicos pasivo, funciona sobre la propia experiencia del artista como en el arte corporal. Los términos que la definen mas precisamente son: acción, intervención, evento, hechas mas para dirigir la atención del espectador. El tiempo, la duración del performance , sus ligas al pasado, al futuro, el sonido, la grabación normal o cambiada de la voz, la coreografía, y el lenguaje forman parte de los elementos que la constituyen. La fusión de diferentes

disciplinas artísticas es cada vez mas numerosa pues se utilizan cada vez mas como: proyecciones, mezcla de sonidos, efectos ópticos y sobreimpresiones.

El Video Performance.

Se puede definir por la utilización simultanea del medio y del cuerpo de un artista mientras sucede un performance. la cámara tiene un lugar muy importante en el cuerpo de la obra y todo se juega con la misma importancia . La tecnología funciona como complemento de la vida.

El denominador común de los happenings , performances y performances-video, es el cuerpo, pero el cuerpo sobre las espaldas del video. El artista construye un cuerpo a cuerpo con los materiales empleados , como lo haría con la tela, el pincel o el tubo de color, ahora con la cámara de video, ayudándose del feedback que le permite verificar a cada momento el desenvolvimiento de la acción que desea.

A través del video los performances pueden ser percibidos a dos niveles con un ligero desfase de tiempo entre la acción vivida y la observada.

En este sentido nos interesa el lenguaje del video arte como una exploración mas profunda tanto técnica como conceptual sobre este medio que en nuestro caso queremos utilizar en su aspecto posibilitador de una memoria viva de la cultura plástica contemporanea.

Como ejemplos de video-performances que tienen como sujeto el discurso sobre el arte estan artistas como : Lea Lublin, Hermine Freed y otros.

Lea Lublin en su " Discours sur l'art" que expuso en la exposición "Art Vidéo Confrontation 74" en paris, ella proponía al público un cuestionario de 20 preguntas sobre el arte: operación que se repetía en Bélgica, Alemania e Italia.

Ella grababa en video las respuestas y las reacciones del público y así acumuló un centenar de horas de testimonios brutos provenientes tanto de público iniciado (críticos, coleccionistas etc.) como no especializado (pasantes, clientes de un supermercado).Ella intentaba definir un discurso continuo/discontinuo sobre los conflictos y las contradicciones que el arte conlleva dentro el proceso histórico social actual. Esta experiencia de video da luz sobre la relación entre video y la percepción del arte pero en éste caso hacia el discurso verbal.

b) Las instalaciones.

Muy pronto, la simple grabación, y la difusión de una banda grabada en video, no fue suficiente para un buen número de artistas que deseaban explorar otros campos abiertos por el medio electrónico. Ellos se prendieron sobre las esculturas o ambientaciones video que les parecían muy directamente ligadas a las diferentes prácticas artísticas contemporaneas.

Como antecedente tenemos a principio de los años 60, artistas americanos como Jasper Johns, Robert Rauschenberg o Tom Wesselman - europeos como Wolf Vostell - quienes incorporaban objetos diversos, como radios o televisores a sus trabajos que ya no podían llamarse más pinturas sino obras de tres dimensiones. Además las películas de Warhol o Vostell, proponían imágenes muchas veces fijas de un solo plano, que necesitaban una participación activa de los espectadores para escapar al aburrimiento progresivo que se presentaba ante ellos. Estos fueron las primeras tentativas de utilización del tiempo real, elemento constitutivo de las instalaciones de video.

Pero, puede haber nada más una cámara, algunos monitores y un sistema sonoro con una proyección de bandas, pero puede haber igualmente pantallas, proyectores o espejos, todo depende del lugar donde la instalación será presentada y de cual será la relación con el público que se busca, pues en general en este tipo de instalaciones en lugar de observar pasivamente una cinta el espectador participa activamente de la instalación dentro de la que se integra desde el instante en que penetra.

Al principio, el video-arte se esforzó por generar un movimiento circular en el que el tiempo no tenía ni principio, ni fin, en lugar de seguir una progresión lineal y según Dany Bloch, este método implica una comunicación entre el espíritu del autor y el público y no una inteligencia individual y otra.

El video-instalación -en circuito cerrado- propone el paradigma de la experiencia del espejo. La imagen del espectador se desplaza, después vuelve a entrar en una cierta posición,

apareciendo y desapareciendo sobre los monitores y en las proyecciones sobre las pantallas instaladas en el espacio que ella enviste.

La instalación hace del espectador la fuente y el objeto de la visión del mundo creado por y para él; él se vuelve objeto de la mirada del otro, es decir, del artista.

5.4 POSIBILIDADES TECNOLOGICAS DEL VIDEO FRENTE AL TRATAMIENTO DE LAS IMAGENES

Tecnologicamente el video es un medio que sigue perfeccionando su imagen y los recursos para jugar con ella así que la imagen electrónica tal como la conocemos desde el origen de la televisión está adquiriendo otra dimensión. Esta dimensión resulta de la evolución y la conjunción de dos tecnologías hasta aquí bien distintas: La tecnología video y la tecnología de la informática.

Conviene analizar la entrada de nuevas máquinas dentro de la producción televisiva de tal manera que descubramos las vertientes formales dentro de las que el video puede desarrollarse creativamente.

Los sistemas de tratamiento y síntesis de la imagen se dividen en cuatro grandes categorías de sistemas:

- 1) tratamiento de imágenes 2D

= de tipo analógico; por ejemplo los sintetizadores:

- Movicolor (Marcel Dupouy)
- Spectron (I N A)
- Truqueador Universal de Coupigny
- Sintetizador ETRA= tipo numérico (utilizando memorias de imágenes.)
- como el ADO y el Autoflex que efectúan vistas de imágenes en perspectiva o con dispositivos de filtraje numérico.

2) Síntesis de imágenes 2D

= terminales videográficas

= paletas electrónicas (con posibilidad de animación de imagen por imagen).

3) Tratamiento pseudo 3D

la característica esencial de este tratamiento es la animación en tiempo real por una tecnología híbrida analógica/numérica.

4) Síntesis y Animación 3D

= creación de objetos 3D

= síntesis y animación en tiempo real por representación vectorial (con prolongación sobre los dispositivos de tomas de puntos de vista)

Diferencia entre síntesis de la imagen y tratamiento de la imagen.

= La síntesis de la imagen corresponde a la creación de imágenes enteramente artificiales. Es el artista creador quien alimenta el total de informaciones que permiten componer esta imagen. El deberá por eso:

- definir por las curvas y las líneas el desarrollo o los contornos de los objetos.
- después los colores, las texturas,
- con la ayuda de diferentes funciones dichas " de imagen editada" alimentadas por los sistemas (translación, rotación, reflexión), definir la composición del conjunto de la imagen.

=El tratamiento de la imagen, que es el que nos interesa principalmente para el objetivo de nuestro proyecto, se aplica a las imágenes pre-existentes, en éste caso, las pictóricas, o sea reales o artificiales. Consiste en hacer modificaciones a los elementos que componen la imagen inicial. después modificaciones sobre un solo punto de la imagen donde se expandan hasta hacer modificaciones que afecten zonas enteras de la imagen.

- podemos modificar la posición espacial de los elementos de la imagen.
- podemos también modificar su naturaleza (cromatismo, luminosidad)
- podemos hacer resaltar sus elementos dentro de series de transformaciones geométricas.

Este tratamiento de la imagen será realizado:

- sea de forma analógica,

- sea de forma numérica,
- sea sobre los datos binarios de una imagen previamente numerada.

En la actualidad existen múltiples programas de tratamiento de la imagen hechos para aplicaciones diversas , sin embargo , en la televisión masiva este tipo de recursos tecnológicos no son muy utilizados pues el interés no está en la experimentación sino en la repetición de lo ya sabido comercialmente hablando. Es por eso que nos interesaba hablar del video-arte ya que es el tipo de producción de televisiva que en cuanto intención y recursos técnicos es la que mas puede aportar a la realización de videos al servicio de las artes plásticas.

La televisión es el arte de la comunicación, y el arte ha sido siempre la mejor forma de comunicación.

Los artistas se refieren frecuentemente al video como un espejo. Las cámaras y los difusores equipados de espejos para invertir las imágenes en combinaciones complejas facilitan el acercamiento de los espejos electrónicos. Como analogía creemos que el video puede darle un espejo a la pintura , la cual nos permitirá ver la mirada que se hace de sí misma, el espejo es la mirada que no existe sin la búsqueda de reflejos y es en ese sentido que buscamos nuevas rutas para hacer viva la imagen pictórica.

CAPITULO VI: MODELO DE ANALISIS PICTORICO APLICADO
A LA PRODUCCION TELEVISIVA

6.1 PLANTILLAS DE ANALISIS SEMIOLOGICO PROPUESTAS PARA REALIZAR
RECORRIDOS TELEVISIVOS DE UNA OBRA PICTORICA

Elementos constitutivos del análisis:

- a) Ficha técnica- (contextualización histórica, biográfica y pictórica de la obra)
- b) Plantilla compositiva- reticulado de la estructura preicónica de la obra. (espacios, líneas, puntos fundamentales, zonas de mayor o menor densidad informativa.
- c) Enumeración de los modos plásticos utilizados en las obras plásticas:
 - 1) figura
 - 2) color
 - 3) línea
 - 4) textura
 - 5) claroscuro.

Detección y clasificación de los modos que están presentes en la obra analizada, de mayor a menor importancia.

d) Realizar plantilla sintagmática de cada modo plástico según sus diferentes categorías

e) Encontrar y hacer una plantilla de la obra que permita localizar las figuras retóricas dadas en la obra a partir de los diferentes modos plásticos.

6.2 DESGLOCE DEL PROCESO DE ANALISIS.

a) Ficha visual de la obra.

Debe contener: Título de la obra, el cual se acompaña de la imagen de la obra analizada .

Nombre del autor con su fecha de nacimiento y muerte, éstos datos tendrán que ser ilustrados con fotos biográficas del autor, principalmente a la edad en que realizó la obra, así como de otras obras que haya realizado.

Año y país en el que fue realizada lo que incluye imágenes internacionales y del país en que fue concebida la obra en la época en que se realizó.

Dimensiones y técnica del cuadro. datos que pueden ser ilustrados con otras obras realizadas en la misma técnica que pertenezcan a la misma época.

b) Estructura preicónica del cuadro.

Esta plantilla equivale al reticulado de la obra a partir de los ejes virtuales y reales que rigen la ordenación de los elementos constitutivos de la obra.

En ésta plantilla se señalarán: las líneas de fuerza, manifiestas o latentes que rigen la dirección de las figuras, la luminosidad en los colores y en general la acumulación de elementos significativos en ciertas zonas del cuadro.

La cámara podrá hacer un seguimiento a través de los ejes para encontrar las interjecciones de éstos con elementos significativos de la obra, señalando lo que se encuentra en los puntos aureos así como lo que se encuentre en relación de simetría.

En éste sentido también se podrán hacer recorridos horizontales, o del centro a la periferia para diferenciar la acumulación o dispersión de elementos de acuerdo a su localización alta o baja, central o periférica en el espacio pictórico.

Las líneas que rigen la geometría oculta de la obra también pueden evidenciar los ritmos o módulos de elementos que se repiten en su dimensión dentro del cuadro, lo cual también puede ser objeto de seguimientos de la cámara sobre la retícula sobrepuesta a la imagen pictórica.

c) Enumeración por orden de importancia de los modos plásticos utilizados en la obra analizada.

Este paso consiste simplemente en señalar cual es elemento o elementos mas importantes mediante los cuales el pintor construyó el sentido del cuadro , sea: figura, línea, color, clarooscuro o textura. Esto significará que el recorrido televisivo empezará a partir del modo plástico dominante en la obra y que no tomará en cuenta mas que los modos y categorías que aparecen de mayor a menor grado en la obra analizada.

d) Plantilla de los modos plásticos.

Para hacer un seguimiento de las categorías cromáticas o lineales de una obra es importante descubrir los polos dentro de los que se mueve la obra dentro de cada elemento expresivo que utilice.

Nosotros hemos tomado como fundamentales las siguientes categorías para cada modo plástico:

En primer lugar pondremos las categorías comunes a todos los modos que son: cualidad, posición, densidad y extensión, las cuales se moveran dentro de diferentes gamas de posibilidad según cada elemento o modo plástico de expresión por lo que pueden ser mostradas: a) por gradación

b) por contraste

1) FIGURA:

Cualidad: realista, alegórica, geométrica, lírica. Televisivamente se harían cortes a diversos acercamientos de las figuras que contiene el cuadro, según la naturaleza de cada una de ellas.

Posición: descubrir las figuras del primer al último plano del cuadro en cuanto a su situación el orden mas evidente: adelante - atras, arriba abajo, izquierda -derecha o viceversa.

Para ésto se propone hacer seguimientos televisivos por gradación de las figuras en el espacio.

Extensión: bajo ésta categoría deberán señalarse si el posible aisladamente las figuras en relación a la totalidad del espacio pictórico. Se pueden hacer esquemas donde solo aparezca una figura en relación al todo.

Densidad: localización y recorrido de la cámara en las zonas de mayor convergencia de las figuras.

A partir de éste momento los recorridos de la cámara buscarán la relación de cada figura con las demás y con los espacios en los que están situadas.

SEGUNDO NIVEL DE LECTURA DEL DISCURSO FIGURATIVO PICTORICO.

De ésta manera se verán sus funciones mas importantes que son :

Dirección de cada figura u orientación.

intersección de unas figuras con otras.

Conjunción de Figuras

Yuxtaposición

En un nivel un poco mas profundo de éstas categorías podemos encontrar las relaciones de oposición e identidad dadas entre las figuras según su diferencia o igualdad de posición ,orientación intersecciones etc.

Con respecto al modo plástico de la figura es pertinente hablar del análisis argumentativo y narrativo muy utilizado para el discurso literario y político el cual ha sido desarrollado tanto en la antropología como en la lingüística y otros métodos de análisis del discurso de la escuela estructuralista como Greimas y Todorov con sus esquemas de análisis actancial.

Del análisis actancial proponemos:

En primer lugar es importante entender que éste tipo de análisis se realiza a partir del eje semántico de la acción , lo cual en una imagen tiene que ver con las funciones que relacionan a unas figuras con otras y con los elementos que la componen.

En éste sentido también es importante el tiempo de la acción que en una pintura narrativa expresaría el grado de dramaticidad en manejado en la escena que representa ya que si hay ciertos personajes relacionados por una acción ésta puede : estar sucediendo, haber sucedido pocos momentos antes o en espera de que suceda.

También la acción se da en general dirigida hacia algún objeto o espacio valorativo básico para la relación de los personajes , elemento que reconoceremos como : OBJETO VALORATIVO BASICO.

El corpus de análisis actancial en la pintura se proponen de la siguiente manera:

PERSONAJES Y ACCIONES

1) Hacer un desgloce por personaje figurativo (abstracto geométrico o lírico o realista) de primer a último plano.

Esto quiere decir que se debe hacer una plantilla en donde se aisle primero al personaje mas importante y se analice por partes de tal manera que se vayan agregando en la imagen primero los otros personajes de su misma especie con los que está relacionado.

2) Despues se incluirían los espacios y objetos o elementos de otra naturaleza de los protagonistas con los que están relacionados por inserción o dirección, por ejemplo : (en cuanto a los espacios) un personaje que está situado en el cielo, pero que dirige su mirada hacia la tierra.

(en cuanto a los objetos) un personaje que tiene un cuchillo en la mano pero que camina hacia un conejo.

De esta manera el procedimiento para hacer el análisis actancial es el siguiente:

I.- Reconocer la acción fundamental del cuadro

II.- A partir de ella se puede saber quienes son los protagonistas de dichas acciones

III.- También según la acción tenemos que descubrir el objeto o espacio al que se dirige la acción de los personajes (objeto valorativo básico)

IV.- Realización del esquema actancial que incluye:

Ayud. ---- SUJETO ----- OBJETO VALORATIVO <----- OPONENTE --- Ayud

ACCION

ACCION

El esquema se tendría que ir ilustrando paso a paso televisivamente.

Esto quiere decir que se haría la reconstrucción televisiva del cuadro tantas veces como número de personajes haya en la escena del cuadro , lo que equivale a partir de un personaje como principio generador de toda la obra y después ir agregando los demás elementos de acuerdo a la relación de mas cercana a mas lejana que cada uno tenga con los demas personajes , objetos y espacios.

PERSONAJES ACTIVOS Y PASIVOS.

Posteriormente se haría una plantilla videográfica dentro de la cual se señalaría la zona u objeto hacia el que se dirigen todos los elementos o en el que convergen y alrededor de él se señalarían por orden de importancia los personajes activos o personajes que dirigen su acción hacia o en contra de él.

Con esto se podrían encontrar los personajes opuestos o complementarios en función a la acción fundamental del cuadro, lo cual tambien se puede evidenciar visualmente a través de la televisión .

Posteriormente se señalarían los personajes pasivos o receptores de la acción, es decir los elementos que en general tienen una función estética pero no dentro de la acción.

ANALISIS ARGUMENTATIVO

Este tipo de análisis se puede efectuar con respecto a cualquier estilo pictórico pues no requiere de una acción ni narración solo desglozará el discurso por : SUJETOS Y PREDICADOS

OBJETOS Y PREDICADOS

Iconologicamente los predicados se refieren a las características de los otros modos plásticos (color, textura, claroscuro, línea) que califican a cada figura.

Televisivamente esto equivale a ir incorporando a cada personaje sus características cromáticas y texturales pues hasta el momento el análisis de la figura solo ésta planteado a nivel icónico pero no responde a las demas características plásticas con las que cuenta de ésta manera se podría ver al cuadro visto como en su estructura osea, es decir, a través de líneas de tal manera que se le fueran incorporando los colores primero a los personajes despues a las cosas y por último a los espacios para después si tecnológicamente es posible hacer un close-up de la textura que tiene cada personaje objeto y espacio, sean éstas virtuales o reales.

2) COLOR:

Para realizar la descripción analítica del color en la pintura, tenemos que tomar en cuenta como categorías comunes con los demás modos plásticos: la cualidad, posición, extensión y en éste caso como características particulares, el valor, que sería equivalente a la densidad y la temperatura.

Como funciones en cuanto a la relación entre ellos tenemos: contraste, gradación, contigüidad, repetición, gradación.

Como leyes de la teoría del color que no podemos olvidar están: 1) Entre mas se alejan 2 colores en la rosa de colores, mas se resaltan. Los mas contrastantes son los complementarios juntos: amarillo y violeta, azul y naranja, verde y rojo.

Si los complementarios se mezclan se destruyen.

2) entre mas se acercan, mas se mezclan.

3) un color claro al lado de un oscuro resalta mas ambas características.

4) la armonía está basada en el equilibrio y repartición de los colores frios y cálidos : frios (amarillo-verde, verde, azul-verde, azul, azul-violeta.

cálidos (amarillo, naranja, naranja-rojo, rojo-naranja, rojo, rojo-violeta)

El valor está dado por la saturación de blanco y negro en cada color.

Se dice que los contrastes mas eficaces son:

negro sobre blanco

negro sobre amarillo

verde sobre blanco

blanco sobre rojo

amarillo sobre negro

blanco sobre azul

blanco sobre verde

rojo sobre amarillo

azul sobre blanco

blanco sobre negro

verde sobre rojo

Cabe mencionar que uno de los primeros en hacer una teoría del color fue Chevreul en 1839, con su ley de armonía cromática en la que dice fundamentalmente que un color atrae a su complementario, que la saturación de un color puede ser efecto del complementario. Dice también que el ojo parece desear la totalidad de la luz y que dos complementarios mezclados se destruyen.

A partir de todo lo anterior los recorridos televisivos que proponemos se harían a partir de las siguientes plantillas de la obra analizada:

1) En ésta primera plantilla cromática se aíslan los colores primarios y la gama quisivos que proponemos se harían a partir de las siguientes plantillas de la obra analizada:

1) En ésta primera plantilla cromática se aíslan los colores primarios y la gama que existe de cada uno de ellos. Se harían un recorrido por color para ver la posición y extensión de cada uno con respecto al todo y después se haría el recorrido para ver su gradación desde el mas luminoso hasta el mas oscuro.

2) colores secundarios : En ésta plantilla se procede igual que en la anterior para localizar tambien : cualidad, valor, posición y extensión dentro del todo.

3) Contraste: Para el color se pueden hacer seguimientos de contraste independientes para cada categoría localizando:

Los blancos y negros.

Los colores complementarios que trabajan juntos, . como ejemplo de mayor grado de contraste.

Colores primarios al lado de blanco o negro.

Colores secundarios al lado de blanco o negro.

Colores contiguos, (un secundario al lado de un primario que lo compone)

Colores complementarios mezclados, siguiendo en ésta plantilla desde el menor grado de suciedad hasta el gris total.

Colores frios y calientes, para mostrar los contrastes cromáticos por temperatura.

3) LINEA:

Para hacer un seguimiento de la línea en una obra consideramos importante definir a la línea como : dirección , como proceso de definición de la forma dado a partir de un instrumento con punta o capaz de realizar sucesiones de puntos .La línea tiene como categorías similares a los otros modos plásticos: cualidad densidad, extensión y posición.

Como en los otros modos, se haría un recorrido o señalamiento de cada una de las categorías anteriores que en éste caso señalarían lo siguiente:

Cualidad: en esta plantilla se seguirían por orden de importancia los diferentes tipos de línea que se utilizan en la obra, (puede haber una sola) : mecánica o geométrica - manual o informal.

recta, angular - curva

precisa - ambigua.

Densidad : recorrido de lo mas grueso a lo mas delgado o tenue de las líneas utilizadas.

Extensión: con ésta plantilla se señalan por gradación desde las líneas mas largas hasta las mas cortas pudiendo con la cámara enfocar al final los contraste entre la mas grande y la mas pequeña.

Posición : Aquí se haría el recorrido según la estructura compositiva del cuadro (centrifugo, aureo, simétrico) señalando el acomodo de las líneas desde los espacios mas importantes del cuadro hasta los menos significativos.

Como funciones de relación de las líneas entre sí , se harían los siguientes recorridos:

- 1) Localización de los espacios de mayor a menor convergencia de líneas.
- 2) Interjecciones
- 3) Conjunciones
- 4) Oposiciones

De estas cuatro funciones se harían 4 recorridos rápidos con sus respectivos subtítulos al pie de la pantalla.

4) TEXTURA.

Para éste modo plástico de expresión que está considerado como el conjunto de cualidades táctiles que posee una imagen proponemos las siguientes categorías a desarrollar en recorridos televisivos:

Cualidad; a) texturas reales o virtuales.

b) realista o abstracta (si refiere o no a texturas con referencia a la realidad o son meros recursos estéticos).

Según sea la obra se pueden hacer dos plantillas en las que se señalen por orden de importancia en cuanto a la extensión que ocupan las texturas reales y virtuales y en otra las reales y las abstractas o solo una de cada clasificación si solo existe una de cada una o ninguna.

Densidad: rugoso - liso.

Este recorrido se puede hacer como todos los de las categorías sea por gradación o por contraste , de mayor a menor importancia o viceversa . Pero ésto ya depende del realizador y del caso al que se refiera pues en última instancia este método busca mas que nada ser una batería de posibilidades que permita manejar un instrumental de análisis lo suficientemente completo como para poder aplicarlo a cualquier estilo de pintura.

Extensión: Este recorrido que se refiere a las texturas que ocupan los espacios mas grandes o mas pequeños del cuadro , se puede hacer separada o junto con la de cualidad pues se pueden seguir

los diversos tipos de texturas que presenta un cuadro por orden de importancia cuantitativa o posicional como ya lo habíamos mencionado.

Posición: Esta categoría que señala la posición privilegiada de ciertas texturas frente a otras por el lugar que ocupan en la estructura compositiva del cuadro también se puede separar o no a la de la extensión y cualidad según se crea pertinente por el realizador del análisis y por la importancia de de la textura dentro del cuadro analizado.

5) CLAROSCURO.

Dentro de éste modo plástico incluimos todo el manejo de sombras y luces dados por el juego de blanco y negro en una obra.

Nos parece pertinente recordar que según la técnica y el estilo de la obra, los modos plásticos se presentan solos o en complementación con los demás pero es muy difícil que se presenten todos en una sola obra. En éste caso el claroscuro es la base del dibujo y del grabado pero en la pintura contemporánea casi no se emplea.

Cualidad; Para ésta categoría solo propondríamos hacer un close-up del tipo o tipos de ashurados o sombreados utilizados para dar el claroscuro en una obra determinada. Esto depende del instrumento técnico y del soporte que se utilice para realizar la obra.

Densidad; En ésta plantilla se haría un seguimiento de gradación

y uno de contraste de las zonas negras o mas oscuras hasta las blancas.

Extensión: categoría que como en los demas modos plásticos señala la cantidad de zonas oscuras en relación frente a las mas claras.

Posición: Se propone seguimiento del tipo de claroscuro utilizado en las zonas mas importantes del cuadro de acuerdo al esquema preicónico del cuadro.

e) Figuras retóricas de la imagen

La retórica como parte del análisis lingüístico puede ser aplicado en algunas de sus figuras al análisis de la imagen pictórica, al respecto hemos hecho una selección de las figuras retóricas que pueden tener implicaciones visuales evidentes.

La detección de estas figuras a pesar de estar en un plano denotativo o descriptivo, es posterior a un primer análisis sintagmático de los principales códigos y ejes semánticos de una imagen:

1) Metáfora.- como desface de los significados de un elemento hacia otro universo simbólico, en la imagen figurativa se podría ejemplificar con la personificación de animales, animación de cosas, animalización de hombres, etc.

2) Antonomacia.- se encuentra cuando en la pintura existen personajes con nombre propio, es decir, estereotipos conocidos dentro de la temática tratada.

- 3) Alegoría.- Es la narración metafórica de algún hecho. Pictóricamente está dada por la narración iconográfica de algún hecho a partir de personajes metafóricos y hechos simbólicos.
- 4) Sinecdoque.- figura retórica que parte de la idea, es este caso de presentar la parte en lugar del todo, lo que es muy frecuente en la pintura, donde se escogen las partes mas significativas de los personajes para representarlos.
- 5) Metonimia.- consiste en representar un hecho a partir de sus consecuencias, es decir, elegir como imagen de un proceso la escena mas significativa de sus efectos.
- 6) Elipsis.- esta figura se presenta en aquellas donde lo principal es la síntesis y supresión de elementos accesorios como la mayoría de los cuadros cubistas.
- 7) Anáfora.- se refiere a la utilización de estrofas icónicas periódicamente en una obra, por estrofas icónicas, entendemos los grupos de figuras que por tamaño, color y cualidad, se repiten casi rítmicamente en un cuadro.
- 8) Implicación.- esta figura aparece cuando uno o varios elementos de una obra pictórica tienen como función implicar o hacer participar al público en la acción de la obra.
- 9) Hipérbola.- Cuando existen exageraciones, sobre todo de dimensión de alguno o varios elementos dentro de la lógica de la obra.

10) Inversión.- invertir el orden normal de cualquiera de los elementos de un cuadro con referencia a la realidad, por ejemplo, los cuadros de Baselitz donde los personajes están de cabeza, o aquellos donde lo normalmente pequeño es representado como enorme y viceversa.

11) Silepsis.- en ésta figura la ruptura de lógicas y la combinación de elementos llega a lo chocante, como ejemplo están los collages cubistas o algunas obras del surrealismo.

Los seguimientos televisivos que se pueden hacer de éstas figuras dependen de las que se encuentren, pues cada una podrá describirse visualmente de diferente manera.

Antes de desarrollar un ejemplo de aplicación del método cabe aclarar los siguientes puntos.

Para aplicar los resultados del análisis televisivamente es necesario experimentar con todas las herramientas técnicas que tiene actualmente el video para el tratamiento de la imagen y de las cuales ya hablamos en el capítulo anterior.

Esto es importante puesto que si queremos producir un mensaje visual creativo es necesario pensar en las posibilidades específicas del lenguaje televisivo para activar de una forma creativa la imagen pictórica. Si naturalmente el ojo humano hace recorridos visuales de un cuadro en fragmentos de segundo es imposible lograr el interés y reproducir el fenómeno de la mirada con recorridos demasiado lentos o espaciados.

Con respecto al lenguaje televisivo, este tipo de producciones que no tienen como soporte el lenguaje hablado y que ponen al servicio el audio y pequeños subtítulos para ir señalando las

categorías de una imagen fija, requieren de la recreación múltiple de la imagen que la convierta en múltiples imágenes fijas que se desarticulan y se vuelven a articular en una sola a partir del proceso de la mirada en éste caso televisiva.

Por otro lado , la mayoría de las producciones televisivas se componen de una serie de sucesos técnicos dados por cortes o desvanecimientos de varias imágenes que se realizan en la edición lo cual obstaculiza una producción casera de un video cuadro, pues ésta talvez solo distorcionaria la búsqueda de actualización de la imagen pictórica en el espectador televisivo.

El uso del sonido y la inserción de subtítulos de categorías, así como la velocidad y ritmo del video dependen de la sensibilidad del realizador que ya debe haberse familiarizado con el sentido de la obra gracias al análisis.

Creemos que ésta propuesta podría generar por eso, producciones muy diferentes que solo tendrían en su fundamento la necesidad de ser reflejo de una mirada calificada, sensible y creativa de la obra pictórica .

Como último capítulo desarrollaré un ejemplo a partir de fotografías que serían el story-board o guión de imagen de un video-cuadro.

OBRA ANALIZADA

FICHA TECNICA

TITULO: Comiendo

AUTOR: Betsabeé Romero G.

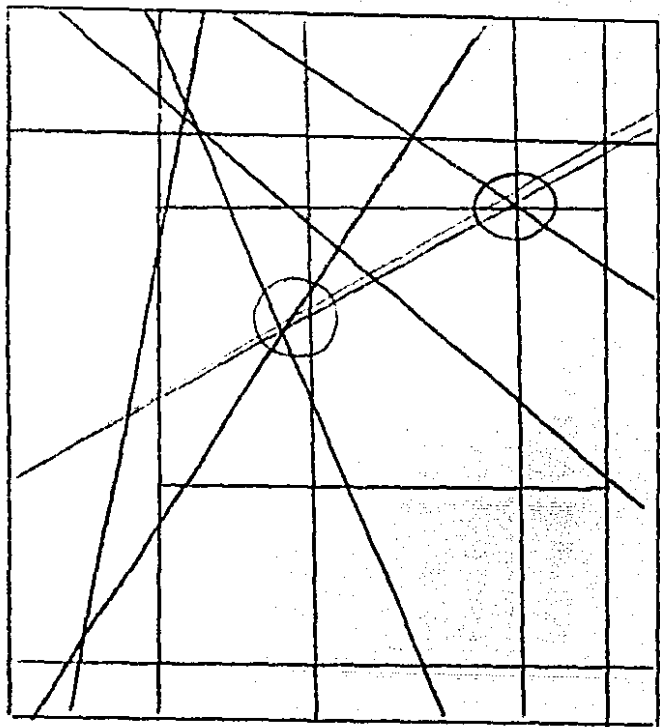
AÑO Y NACIONALIDAD: México 1987

TECNICA: Acrílico sobre papel

DIMENSIONES: 1.00 x 1.20 Mts.

Televisivamente, cada dato debe acompañarse por imágenes que contextualicen a la obra histórica y artísticamente, con imágenes del autor, del lugar y época en que la hizo, así como, de otras obras del mismo.

PRIMER PASO: ESTRUCTURA FREICONICA



Recorridos Tevisivos Posibles

10. Recorrer ejes verticales
20. " ejes horizontales
30. " ejes inclinados
40. Acercamientos desde todo el cuadro hasta los 2 puntos de mayor intersección de líneas.
50. Cortes rápidos de uno al otro punto
60. Visión separada del esquema y del cuadro que se mueve hasta la sobreposición de ambos
70. Disolución del esquema hasta el cuadro original



Estos recorridos deben ser rápidos y sólo ralentarse en las intersecciones.

PLANOS DE LA OBRA



PRIMER PLANO



SEGUNDO PLANO

- Televisivamente se recomienda:
- 1) Hacer una división de la pantalla con estas dos imágenes.
 - 2) Yuxtaponerlas hasta reconstruir el cuadro original.

PERSONAJES EN EL ESPACIO



Protagonistas: su lugar en el espacio

Recorridos posibles:

- 1) Partir de un close up de cada personaje e irse abriendo a todo el espacio del cuadro.
- 2) Hacer una toma con uno de cada lado, haciendo recorridos verticales de cada figura que permita la comparación de una y otra en el espacio.
- 3) Hacer la sobreposición de ambos esquemas hasta dejar el cuadro original

ACCION Y OBJETO VALORATIVO



Subtítulos

- 1) Acción: comer
- 2) Acción: Lamer
- 3) Objetos Valorativos:
Alimento expuesto

Alimento oculto

Recorridos

- 1) Close up de boca, manos y alimento de la figura izquierda
- 2) Close up de boca, manos y plato de la figura derecha
- 3) Corte a:
Pan de la figura izquierda
Plato de la figura derecha
- 4) Espacio blanco y negro del cuadro

RECONSTRUCCION DEL CUADRO

A PARTIR DE CADA PERSONAJE

PERSONAJE IZQUIERDO



Reconstruido T.V.:

Personaje

Acción

Acción del otro personaje

Todo
el
cuadro

Substituido durante el recorrido:

Tiempo de la acción: presente continuo-comienzo
(mediados del proceso)

RECONSTRUCCION DEL CUADRO

A PARTIR DE CADA PERSONAJE

PERSONAJE DERECHO



Reconstruido T.V.:

Personaje
accion

accion del otro personaje

Todo
el
cuadro

Subtitulo durante el recorrido:

Tiempo de la accion: presente continuando
(fin de la accion)



Original - color original



Color dissolved - color dissolved

RECORRIDOS T.V.
1) de todo el cuadro a:
espacio azul
espacio rojo
espacio amarillo
(por separado)

2) disolución de cuadro con todos los colores al esquema de colores primarios juntos.

3) recorrer independientes los espacios con colores secundarios por orden de importancia: al naranjas al verdes.

4) disolución de cuadro original al esquema de colores secundarios.

5) movimiento del pastel: disolución de las líneas horizontales y verticales que se van superponiendo, hasta tener uno solo.

NIVELES DE CONTRASTE
¿De mayor a menor?

Bianco sobre negro



COLORES PRIMARIOS Y SECUNDARIOS EN EL LADO DE BLANCO Y NEGRO:



El color rojo, el
verde y el azul
se ven en el dorado
del rectángulo
de blanco y negro.

El color rojo, el
verde y el azul
se ven en el dorado
del rectángulo
de blanco y negro.

COLORES CONTIGUOS:
amarillo-naranja
amarillo-verde



RECORRIDOS T.V.

- 1) De todo el cuadro a :
zonas amarillo-naranja
zonas amarillo-verde
- 2) pantalla con los 2 es-
quemados
- 3) acercamiento hasta yux-
taposición de ambos esque-
mas en uno solo.

CONTRASTE POR TEMPERATURA.
Colores Frios.



RECORRIDOS POSIBLES:

10. Colores frios por orden de importancia, independientemente:

- a) espacios azules
- b) " verdes
- c) esquema de todos los frios.

20. Colores calidos:

- a) espacios rojos
- b) " naranjas
- c) " amarillos
- d) todos los calidos

30. Interseccion de ambos esquemas.



OTROS ELEMENTOS DE
LA OBRA.

L I N E A

geométrica-rectángulo
central.
informal-dibujo de las
figuras:
mas fuerte en la parte
blanco y negro.
desvanecida en
zonas de color.

T E X T U R A

Es virtual y no rea-
lista. Materia de los
diferentes tipos de
marcas dejadas por el
pincel
Mayor diferencia de
trazo en la parte
blanco y negro.
El brazo izquierdo
del personaje que
come es el que tiene
mas materia en la par-
te a color.



NOTA:

Aunque la figura y el color son lo mas importante a analizar en
ésta obra, los seguimientos de la línea , la textura y el
claroscuro pueden ser interesantes .

C L A R O S C U R O .

En esta obra la acción parte del claroscuro para despues
dispersarse en el color, el claroscuro esta dentro del color, la
división depende de la acción no de las figuras.
Se puede partir del negro hasta buscar con la cámara lo mas
lúminoso : lo en la parte central y despues en la de color.

FIGURAS RETORICAS

- 1) SILEPSIS: Ruptura de la logica del color o del dibujo al mezclar ambas en un solo cuadro.
- 2) ELIPSIS: sintesis de las figuras en sus elementos expresivos.

Recorridos posibles: 1) aparición del cuadro desde la parte inferior de la pantalla lentamente hasta que surge la parte en blanco y negro, donde se haría un alto, después continua el recorrido hasta que se vuelve a cortar el blanco y negro donde se vuelve hacer un alto y termina de pasar el cuadro en la pantalla.

2) cortes seguidos de acercamientos a todas las parte de las figuras que se caracterizan por no tener detalles: caras, manos , brazos , cuerpo etc.

AUDIO: El sonido en éstos video-cuadros o catálogos tienen la función de: 1) hacerles un ambiente sonoro, siguiendo con la lógica de los elementos del cuadro, a través de sonidos o ruidos.
2) puede remarcar el ritmo y los acentos que haría la cámara según la velocidad que le impone el cuadro a la mirada.

En éste sentido para éste ejemplo se propone utilizar ruido de alguien que muerde , mastica y traga (que se identificaría con el personaje de la izquierda) y ruido de alguien que lame y traga (personaje de la derecha).

Estos ruidos pueden aparecer juntos o separados de acuerdo a la imagen presentada que podrá alejar dichos sonidos uno del otro o acercarlos y subir el volumen cuando se encuentran integrados en el cuadro.

Para los cortes y acentos y como segundo plano de sonido, se oyen, platos y cubiertos que caen, se rompen, chocan y que suben de volumen cuando la imagen se detiene, para remarcar la importancia de algunas partes del análisis.

Para el final del ejemplo de video cuadro:

Se puede pasar de la imagen ultima del cuadro a la multiplicación paulatina de esta en la pantalla, con el respectivo aumento de ruidos en el sonido hasta que las imágenes no sean distinguibles en la pantalla y con un corte se regresar a la imagen del cuadro, sin subtítulos ni sonido quedando sola al arbitrio de la mirada del espectador durante algunos segundos, para por último alejar la cámara hasta hacerlo desaparecer en el infinito.

CONCLUSIONES

Incluyendo al cine y la televisión , los medios masivos, son dispositivos culturales desarrollados en relación al lenguaje, fundados y pensados sobre la palabra escrita.

La tecnología de telecomunicaciones desde el telégrafo, el teléfono hasta la televisión, ha estado considerada como vehículo para el envío de mensajes hechos de palabras, permitiendo hablar o informar a distancia.

En este sentido, un hecho muy importante en la historia de las comunicaciones , es que las primeras aplicaciones de un nuevo medio reflejan casi siempre las técnicas y códigos de utilización del medio que lo precedió. Gutenberg, por ejemplo, después de haber descubierto su técnica revolucionaria de impresión gráfica, se esforzó solamente por reproducir algunos centenares de viejos caracteres manuscritos. Hecho que contradecía las virtualidades de su propio invento, porque en lugar de buscar la simplificación de la forma de las letras, en función de una reproducción mas rápida , él se creía obligado a respetar los hábitos de lectura de la época. En éste mismo sentido, los primeros retratos fotográficos respetaban todavía las leyes de composición pictórica del S.XVII y S.XVIII y las primeras

películas (hasta las experiencias de Chaplin, Eisenstein y los pioneros del cine experimental) reproducen los códigos de la representación teatral).

En cuanto a la televisión, sucede en muchos casos que es utilizada como un radio ilustrado que dispone de un gran repertorio filmico para alimentar su programación.

Es por esto que los espectadores masivos, si bien son más asiduos a la cultura visual que a los libros, la imagen que saben ver, la de la cultura de masas, es en general una imagen con estructuras y esquemas narrativos derivados de la palabra y que a fin de cuentas como palabra o como imagen es un mensaje empobrecido y sin profundidad.

La imagen de la cultura masiva es plana en el espacio y en el tiempo, sin pasado, no se mira, se conforma con ser ojeada y recordada en sus rasgos mas burdos, objeto de una mirada apresurada, sin tiempo para detalles. Ha ido atrofiando la sensibilidad visual del público masivo no solo hacia las manifestaciones visuales del hombre sino hacia su realidad misma. La imagen artistica demanda una mirada activa, critica, exige el conocimiento de su historia.

El arte ya no es el mensaje mas utilizado por los grupos hegemónicos para mantener estructuras de convencimiento.

La producción cultural de los medios masivos que tienden a la transnacionalización de una cultura comercial son incluso mas importantes que la escuela como formadores ideológicos de la sociedad civil.

La sociedad no está sensible ni racionalmente armada para hacer frente a los movimientos artísticos, sobre todo, de la 2a mitad del siglo XX. y parece ser que todos los textos sobre historia del arte o sociología y psicología del arte no son suficientes para contrarrestar este malestar cultural generalizado sobre todo en países donde hay una problemática económica tan fuerte como es México y demás países del llamado Tercer Mundo.

Sin embargo el presente proyecto parte de considerar posible el reforzamiento y la reconstrucción cultural de resistencias al fenómeno de alienación y empobrecimiento de la percepción social. hacia los mensajes artísticos.

La idea de realizar video-cuadros o video-catálogos es solo una muestra de la posibilidad de insertar la búsqueda de una nueva cultura visual en nuestra sociedad, a través de los canales tecnológicos que el mundo contemporáneo nos ofrece.

Es por esto que el proyecto es no solo la producción de una u otra cosa, sino la invitación a la experimentación plástica sobre medios que para servir al arte requieren de ser rehabilitados para ello tanto en forma como en contenido.

Si queremos refuncionalizar el papel del arte en la sociedad, debemos recordar que el poder es organización, vertebrado a través de una tecnología y del mito de su eficacia y solidez, pero como dice Sergio Bagú, todo poder es poderoso, pero puede dejar de serlo a la hora siguiente, es decir, todo poder es histórico.

En este sentido, las resistencias según Michel Foucault, son más reales y más eficaces cuando se forman ahí mismo, donde ejercen las relaciones de poder; no tienen que venir de fuera para ser reales. Existen porque están ahí, donde el poder está, son pues como él, múltiples, e integrables en estrategias globales.

Los mensajes artísticos carecen de poder pues en general se han desarticulado de los espacios cotidianos del hombre.

Para comunicar no solo basta fabricar el mensaje, es necesario responsabilizarnos de la construcción de las condiciones de recepción adecuadas, pues de lo contrario el mensaje siempre será desvirtuado en sus elementos esenciales.

Sin embargo, el reaprendizaje de la realidad y de su crítica, requiere de un proceso pedagógico tan o más elaborado que el que se requirió para que estas capacidades se atrofiaran, de tal manera que la vía más convincente es la vivencia comprensiva de una incapacidad que poco a poco se revierta en necesidad de cambio hacia todas las relaciones fundamentales en las que se participa.

El fenómeno de la aculturación es un proceso que se transmite principalmente a través de la enseñanza continua y múltiple de una percepción cultural carencial que propicia la disposición cada vez menor hacia el arte y hacia la historia en general, propiciando así, hombres sin memoria y sin sensibilidad.

Como primer paso, esta tesis buscó ubicar el problema tratando de proponer vías alternativas para solucionarlo y en este sentido, consideramos que el problema del arte recide principalmente en su distribución social.

Dentro del arte visto como un fenómeno de producción, distribución y consumo de bienes culturales, el momento de distribución está formado por dos elementos : 1) la distribución del mensaje plástico como tal y 2) la distribución social de las capacidades sensibles para consumirlo, siendo en éste segundo momento en el que quisimos insertar nuestra propuesta.

Actualmente el acceso a la información cualquiera que ésta sea es técnicamente posible, el problema es ampliar y profundizar nuestros criterios de selección conscientes e inconscientes.

Nuestra capacidad se vuelve inconscientemente mas selectiva, los impactos visuales son cada vez mas violentos, cada vez tenemos que hacer menos para recibir mas mensajes, a la mirada pasiva, se le imponen vertiginosamente mensajes que buscan a los ojos aún a pesar de su voluntad.

La mirada se ha vuelto plana, solo capaz de decodificar impactos fuertes, exageraciones, contornos y pocos elementos.

Farece que hemos perdido capacidad para distinguir matices, para ver trazos o texturas, para darle volumen, profundidad y sobre todo tiempo a las imágenes.

Consideramos que el medio es el mensaje en tanto que el mensaje no cambia, pero que cuando éste se transforma, el medio tambien se convierte en otro.

En éste sentido, la television es un medio que tecnológicamente no ha sido suficientemente explotado por las artes plásticas y que tiene en común con ellas la imagen y el tiempo, por lo que nuestra propuesta es la de experimentar televisivamente en función de una distribución mas equitativa de las artes visuales.

Para ésto, la idea de hacer video-catálogos y video-cuadros abarca también la búsqueda de espacios alternativos para la distribución de estos, ya que el video-arte existe desde los años sesentas pero como objeto continúa dentro del circuito comercial de las artes plásticas, cuando la dinámica comercial del videocassette puede ofrecer mas ventajas para su distribución.

En última instancia, nuestra preocupación es la mirada, como parte sustancial de una pintura, como elemento actualizador de las expresiones humanas.

La responsabilidad está también en los productores de arte, quienes somos los únicos interesados en ampliar el público de este.

Creemos que el video aplicado al arte tiene que partir de utilizar la cámara como un ojo calificado para hacer recorridos creativos y múltiples dentro de una obra.

La cámara haría lo que el ojo del espectador no puede hacer en un museo, devolverle a la imagen el movimiento en el que fue creado, pues el pintor pinta mas con los ojos que con las manos, en general el pintor observa su obra a través de todos los espejos posibles, alejándose y acercándose de múltiples maneras, el espectador ha aprendido un respeto demasiado formal ante las imágenes plásticas.

La idea es hacer una coreografía de la mirada creativa y curiosa, que abra las principales puertas de entrada a una obra, de tal manera que la significación sea elaborada por el espectador mismo que podrá disponer de herramientas directamente visuales para enfrentar las artes visuales. La crítica de arte aparte de

elaborar un discurso muy complejo sobre las imágenes no se refiere casi nunca a los elementos constitutivos de la obra y en general, prefiere dar interpretaciones subjetivas y personales sobre su contenido.

Por otro lado los videos que se hacen como complemento de las grandes exposiciones internacionales se basan principalmente en entrevistas que dan mas importancia al artista que a su obra, lo cual tambien es válido pero insuficiente para la búsqueda del acercamiento entre el público y las obras plásticas.

Además éstos videos son parte del acervo cultural de los museos que los producen sin extender su distribución a espacios pedagógicos y televisivos en general.

Nuestro proyecto no intenta sustituir el contacto con la obra pues por el contrario es una invitación a verla lo mas directa y profundamente posible, sin embargo la circulación internacional de las exposiciones es muy disparejo y en países dependientes economicamente como el nuestro, el intercambio de expresiones culturales no es simultaneo ni equilibrado.

En este sentido, las artes visuales no pueden dejar a un lado las posibilidades del video no solo aplicadas a su distribución, sino al archivo de obras como los performances, videos e instalaciones que por su diversidad factual, hacen a la fotografia insuficiente.

Los catalogos de las exposiciones internacionales más importantes no pueden dar cuenta de todas las manifestaciones del arte contemporáneo mas que gracias a un medio que registre la imagen y movimiento, como es el video.

De hecho, una de las principales características de los medios, es esconder su naturaleza a través de sus contenidos o mensajes. En la medida que la proliferación de nuestras tecnologías ha creado una serie de nuevos medios, los hombre se han dado cuenta que las artes son "contramedios" o antidotos que nos dan las herramientas para percibir al medio mismo.

El arte visto como un contramedio o antidoto del medio se vuelve más que nunca un medio de formación para la percepción y el juicio crítico.

INDICE DE CITAS

1. COCULA y PEYROUTET; Semantique de L'image; Librairie Delagrave Paris 1986. Pag. 20
2. SANCHEZ VAZQUEZ Adolfo; Antología de Textos de Estética; UNAM; México 1977. Pag. 112
3. Ibid. 2.; Pag. 34
4. Ibid. 2.; Pag. 196
5. Ibid. 2.; Pag. 267
6. HAUSER Arnold; Historia Social de la Literatura y el Arte; Editorial Labor; Barcelona 1983. Pag. 275
7. Ibid. 6.; Pag. 294
8. Ibid. 6.; Pag. 297
9. BAUDINET y otros; La Práctica de la Pintura; Colección Punto y Línea; Editorial Gustavo Gili; Barcelona 1982. Pag. 87
10. Ibid. 9.; Pag. 91
11. Ibid. 9.; Pag. 95
12. MARIN Louis; Estudios Semiológicos, Elementos para una Semiología Pictórica; Colección Comunicación; Editorial Paidós; Barcelona 1982. Pag. 34,35
13. Ibid. 12.; Pag. 35,36
14. Ibid. 12.; Pag. 52
15. ECO Umberto; Apocalípticos e Integrados; Editorial Lumen; España 1984. Pag. 262

BIBLIOGRAFIA

FOUCAULT Michel; Microfísica del Poder; Ediciones La Piqueta, Edissa 2a. Edición; España 1982.

FOUCAULT Michel; Vigilar y Castigar, Nacimiento de la Prisión; Editorial Siglo XXI, 8a. Edición; México 1983.

MATTELART Armand; La Televisión Alternativa; Editorial Anagrama; Barcelona 1981.

PRIETO Daniel; Diseño y Comunicación; UAM Xochimilco; Departamento de análisis de teoría; Carrera de Diseño para la Comunicación Gráfica, 1a. Edición; México 1982.

PRIETO Daniel; Discurso Autoritario y Comunicación Alternativa; Colección Comunicación; Editorial Edicom; México 1981.

ARRIAGA, BALDIVIA y otros; Estado y Comunicación Social; Editorial Nueva Imagen; México 1984.

HAMELINK J.; La Aldea Transnacional; Editorial Gustavo Gili; Barcelona 1981.

MARIN Louis; Estudios Semiológicos. Elementos para una Semiología Pictórica; Colección Comunicación; Editorial Paidós;

Barcelona 1982.

PAZ Alfredo De; Crítica Social del Arte; Colección Punto y Línea; Editorial Gustavo Gili; Barcelona 1979.

NICOL Eduardo; Metafísica de la Expresión; Fondo de Cultura Económica; México 1978.

SANCHEZ VAZQUEZ Adolfo; Antología de Textos de Estética; UNAM; México 1977.

BAUDINET, BONET y otros; La Práctica de la Pintura; Colección Punto y Línea; Editorial Gustavo Gili; Barcelona 1982.

KALEMBERG Angel; Mercado, Gusto y Producción Artísticos; Col. América Latina en sus Artes; Editorial Siglo XXI; México 1984.

FERNANDEZ, MATTELART y otros; Video, Cultura Nacional y Subdesarrollo; Filmoteca de la UNAM; México 1985.

ECO Umberto; Tratado de Semiología General; Editorial Nueva Imagen; España 1980.

ECO Umberto; Apocalípticos e Integrados; Editorial Lumen; España 1984.

AGUIRRE Jesús María y BIRBAL Marcelino; La Ideología como Mensaje y Masaje; Monte Avila Editores; Venezuela 1981.

BARTHES, ADORNO, VERON y otros; Análisis Estructural del Relato; Premia Editora; México 1982.

BARTHES Roland; SZ; Siglo XXI; España 1980

DAUCHER Hans; Visión Artística y Visión Racionalizada; Col. Comunicación Visual; Editorial Gustavo Gili; Barcelona 1978.

BLOCH Dany; L'Art Vidéo; Editorial Limage; Alin Avila; Francia 1984.

GOMBRICH, HOCHBERG, BLACK y otros; Arte, Percepción y Realidad; Editorial Paidós; Barcelona 1983.

MORENO V. Jaime; La Línea y el Círculo; Colección Correspondencia; UAM Iztapalapa; México 1981.

PUIG Luisa; La Estructura del Relato y los Conceptos de Actante y Función; UNAM; México 1978.

GORZ André; Historia y Enajenación; Colección Popular: Tiempo Presente, FCE; México 1978.

HAUSER Arnold; Historia Social de la Literatura y del Arte;
Colección Punto Omega; Editorial Labor; Barcelona 1983.

HAUSER Arnold; Teorías del Arte. Tendencias y Métodos de la
Crítica Moderna; Colección Punto Omega Guadarrama;
Editorial Labor; Barcelona 1982.

FERNANDEZ Justino; El Hombre. Estética del Arte Moderno y
Contemporáneo; UNAM; México 1962.

OLIVO Ramón Del; Cine y Lenguaje; Colegio de Michoacán;
CONACYT; México 1985.

ACHA Juan; El Arte y su Distribución; UNAM; México 1984.

VERON, MEDINA PICHARDO, ADORNO y otros; La Ventana Elec-
trónica; Colección Comunicación; Editorial Eufesa;
México 1983.

LACAN Jaques; Psicoanálisis de la Radiofonía y Televisión;
Editorial Anagrama; Barcelona 1977.

BAYON Damián; América Latina en sus Artes; Editorial Si-
glo XXI; México 1984.

DORFLES Gillo; Últimas Tendencias del Arte Hoy; Nueva Co-
lección Labor; Barcelona 1980.

MICHELI Marco De; Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX;
Editorial Alianza Forma; Madrid 1984.

RODRIGUEZ, HORALEK y otros; Lecturas de Semiología; UNAM;
México 1980.

BACHELARD Gaston; El Derecho de Soñar; Breviarios del Fon-
do de Cultura Económico; México 1985.

COCULA y PEYROUTET; Semantique de L'Image; Librairie Dela-
grave; Paris 1986.

KLEE Paul; Bases para la Estructuración de Arte; Colección
la Nave de los Locos; Premia Editora; México 1981.

LUTZEMBERG, BERNARDI y otros; Cultura Comunicación de Ma-
sas y lucha de Clases; Editorial Nueva Imagen; Méxi-
co 1978.

BUNET, EUGENI y otros; En torno al Video; Colección Punto
y Línea; Gustavo Gili; Barcelona 1980.

HEMEROGRARIA

ACEVEDO Maria y GOMEZ Nuria; La Producción Social del Sentido y la Comunicación Educativa; Una Serie de Radio para Niños.
Revista Ticom 19, México 1984.

ADOMO, ALEMAN, ALSINA y otros; El Estado y La Televisión;
Revista Nueva Política. Vol. 1 ,Num. 3. México 1976.

BELLOIR DOMINIQUE; Video Art Explorations; Cahiers du Cinema;
Paris 1981.

FARGIER Jean-PAUL; Dú va la Video; Editions de L'étoile; Paris
1986.

VARIOS; lo Semana Internacional de Video; Catálogo; Ginebra
Suiza 1985.