



Sociológica

ISSN: 0187-0173

revisoci@correo.azc.uam.mx

Universidad Autónoma Metropolitana

México

Guzmán Rocha, Martha Nohemí

Reseña de "El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales" de Julio Amador Bech.

Sociológica, vol. 24, núm. 71, septiembre-diciembre, 2009, pp. 281-290

Universidad Autónoma Metropolitana

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305024675015>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



El significado de la obra de arte.
Conceptos básicos para la interpretación
de las artes visuales, de Julio Amador Bech¹
por Martha Nohemí Guzmán Rocha²

Julio Amador Bech, investigador y artista, pertenece a la generación que ha privilegiado el estudio de los imaginarios sociales en sus múltiples dimensiones. Con base en su recorrido por diversas disciplinas de las ciencias sociales, como comunicación y antropología, generó una propuesta hermenéutica para la comprensión de las artes visuales y, dentro de éstas, específicamente la pintura. Amador Bech dilucida la posición imaginaria del creador y de su obra de acuerdo con el contexto histórico desde una posición conceptual amplia, y aporta elementos para el estudio del arte prehispánico. El resultado será un entendimiento del arte en una forma culturalista significativa y profunda.

Es meticulosa la presentación de los distintos apartados del libro detallando con claridad el punto de partida: el aporte de la obra de Panofsky en el estudio de la iconografía e iconología del arte del Renacimiento. Amador, por su parte, amplió los límites históricos conceptuales del modelo interpretativo de Panofsky con base en su conocimiento de las distintas áreas de las ciencias sociales y en torno a su práctica artística.

El primer acercamiento a la obra de arte será su dimensión formal. Aunque en la historia del arte se ha privilegiado el contenido sobre la forma, existe una sutil relación entre forma y contenido. Por ello, será necesario en un primer nivel detallar los componentes formales de la obra de arte, constituida por dos aspectos: la signi-

¹ Julio Amador Bech, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008, 241 pp.

² Maestra en Ciencias Sociales de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Flacso), sede México. Correo electrónico: nohe_mi@hotmail.com

ficación fáctica, o configuraciones de líneas y color, además de, en un segundo momento, la significación expresiva.

De lo simple a lo complejo, se requiere una relación asociativa entre las cosas y los seres con su representación gráfica. La comprensión de este primer paso pone en juego la cultura en la que se desarrolló el autor al igual que el intérprete. De acuerdo con Hans-Georg Gadamer (1999), coloca en juego las significaciones de la cultura específica donde se ha formado tanto el observador como el creador de la obra.

Panofsky define la dimensión cultural como un conjunto de códigos pertenecientes a una cultura particular y la denomina *universo ultrapráctico*, subrayando la diferencia entre lo natural y lo social. Amador supera la dicotomía que coloca a la imagen en una concepción bidimensional. Por eso, la imagen se desarrolla en tres dimensiones colocando en juego su contenido simbólico.

En la exposición de este primer nivel será necesario considerar los cinco elementos formales básicos: la forma, el color, el tono o la luminosidad, las cualidades matéricas, y la composición. Elementos que serán definidos de acuerdo con la función que cumplen dentro de la obra de arte.

Así, la forma será definida como la disposición de las partes. En ella se considera la interdependencia entre lo lleno y lo vacío, al igual que la configuración visual externa de la estructura física de la obra, ubicando a la primera de ellas como “una abstracción” y a la segunda como “una definición”.

Con base en la física de la luz y la fisiología de la percepción, se delimita la función que cumple el color dentro de la imagen visual. Define los conceptos de matiz y tono. El primero resulta de la mezcla cromática con otro color y el tono como la capacidad de reflejar la luz. En un recorrido por el arte, Amador Bech dota al lector de todos los instrumentos teóricos, y menciona la importancia de los colores primarios: el azul, el rojo y el amarillo, que son irreductibles, no contienen mezcla alguna; en contraposición a los colores secundarios que resultan de la combinación de dos colores. Con ello, la amalgama de tonos le otorga sentido a la estructura visual, creando atmósferas junto con la integración de la composición.

Es imprescindible el color dentro de la historia del arte, pues éste se liberó de la subordinación del diseño lineal dentro de la pintura.

Por medio de la superposición de manchas libres del color “se empezó a dibujar pintando”; el ejemplo utilizado es la obra de Rubens, llena de bocetos pictóricos.

La luminosidad o el tono se presentan como la capacidad de reflejar la luz que incide sobre las artes visuales. Un ejemplo de su utilización se observa en la fotografía en blanco y negro. Asimismo, es necesario considerar las cualidades materiales: los soportes, los materiales, las herramientas utilizadas en la producción de la obra y las técnicas específicas que caracterizan a la época, el estilo y el modo artístico. La composición depende de la organización de los elementos abstractos de la estructura visual; su importancia reside en los conceptos renacentistas de equilibrio y armonía, que se materializaron en fórmulas matemáticas utilizadas para cualquier creación artística. Por último, a cada uno de los elementos de la obra se les puede atribuir un peso: la forma, el color, el tono, la ubicación y el tamaño, tomando como principio básico el equilibrio.

La significación expresiva corresponde también al primer acercamiento a la obra de arte. Panofsky la define como las cualidades expresivas: una postura o un gesto, y la atmósfera doméstica tranquila del interior. Amador Bech amplió este concepto afirmando que toda obra de arte expresa algo: los elementos de la imagen manifiestan una *voluntad formal*. Serán dos elementos los que caracterizan esta dimensión: el campo específico de la apariencia física del cuerpo humano, sus movimientos y sus gestos corporales, aunado a la atmósfera, o escenografía, dentro de la cual se sitúan estas figuras.

Sin duda, el estilo será fundamental porque configura los sistemas conceptuales de la creación artística junto con la valoración estética de cada cultura. Sin embargo, superando las limitaciones de la pura historia de los estilos, el autor penetra en estudios de fisiología, psicología de la percepción y nuevas teorías sobre comunicación visual y no verbal, para la elaboración de una hermenéutica de las dimensiones visuales de la obra de arte. Con un razonamiento interdisciplinario estructura una posición metodológica para hacer visible lo invisible.

De acuerdo con una revisión detallada de la historia de los estilos, el autor coloca en la mesa de discusión una definición más rigurosa. Tres elementos son los que dimensionan el concepto. En

primer lugar, se detallarán los medios de la expresión artística determinados por la constancia de formas, elementos, cualidades y expresión. El segundo aspecto lo constituye la articulación interna de los medios de expresión, revelando los rasgos esenciales del “estilo”, como los materiales, técnicas, elementos formales, figuras, motivos, temas y composiciones. El tercer elemento será el estilo como manifestación esencial de cada cultura, una manifestación de principios espirituales, sistemas de pensamiento y de valores estéticos.

Para superar las distintas aristas que presupone el estudio de los estilos artísticos, Amador Bech propone tres niveles de análisis: orden, estilo y modos, diferenciación que perfilará su propuesta metodológica. Los órdenes artísticos presuponen un nivel de generalidad superior, que comprende manifestaciones espirituales, sistemas conceptuales y expresiones formales, características que, al igual que las técnicas, corresponden a un periodo histórico determinado. En el arte occidental se pueden definir los grandes periodos, llamados también megaperiodos. El estilo, entonces, corresponde a las diversas variantes formales y conceptuales dentro de cada periodo. El modo es un complemento del estilo de acuerdo con sus formas particulares en las que se manifiesta.

El siguiente paso lo constituye una interpretación de los símbolos visuales para la representación gráfica pictórica. A partir de su conocimiento sobre antropología simbólica y con base en autores tales como Gilbert Durand, Carl G. Jung, Mircea Eliade, Kant Kerenyi, Henri Corbin, Gershom Scholem y Joseph Campbell, coloca al pensamiento simbólico como el núcleo esencial de la imagen comunicada.

El símbolo es el que posibilita la formación de imágenes mentales, es la primera unidad inteligible de la expresión del imaginario y, además, representa para el hombre la posibilidad de penetrar en los distintos niveles de la realidad. Hacer visible al símbolo significa una dificultad inmensa porque es concreto, motivado, inadecuado; el significado y el significante son abiertos, haciendo referencia a la mejor representación de lo desconocido. Sin embargo, es necesario, pues será lo que le dé sentido a la obra, ligando entre sí todos los órdenes de la realidad. Así, para el proceso de interpretación del símbolo se requiere el análisis de las estructuras, el aná-

lisis histórico-cultural, su relación con la epistemología de la acción, y el análisis del contexto discursivo del relato mítico. De forma particular, se mantiene la persistencia de que el desciframiento del imaginario que supone la obra de arte comienza y termina en la interpretación de los símbolos. Nada más claro que configurar un cuerpo conceptual en el nivel más profundo del signo.

De acuerdo con su carácter polisémico, el símbolo contiene múltiples sentidos e interpretaciones. Por ello es necesaria la referencia histórico-cultural para la comprensión de la obra, así como considerar la constante resignificación de los símbolos.

Amador presenta de manera lúcida los distintos símbolos de los elementos visuales básicos. En cuanto a la forma, su simplicidad, organicidad o rigidez pueden referirse tanto a las formas plásticas como a las emociones; por ejemplo, el simbolismo de un ser o figura suele ser ratificado o ampliado por su forma.

El valor simbólico del color se encuentra determinado de forma común a todas las culturas y épocas. El autor afirma que el simbolismo de los colores tiene un origen religioso: éste mantenía un carácter esotérico el cual fue trasladado al arte. De acuerdo con la doctrina simbólica religiosa, los colores tienen su origen en los principios de la luz en contraposición a las tinieblas. La luz está representada por el color blanco, aunque también puede existir gracias al fuego por el color rojo y a las tinieblas por el negro. Por último, expone el simbolismo de la luz, uno de los más antiguos: en las cosmogonías representa el dualismo de dos poderes, cuyo punto de referencia será el conflicto entre el bien y el mal. Amador cita a Durand (1971) para presentar dos grados regímenes: el diurno y el nocturno.

Las figuras simbólicas expresadas en las artes visuales también constituyen un aporte singular del autor, quien de acuerdo con una dimensión más profunda se pregunta: ¿cómo localizar las figuras simbólicas en el interior de la imagen artística? De forma lúcida ejemplificará cómo las imágenes narran historias. Existen dos tipos de obras: las descriptivas y las narrativas; el autor dedicará su atención a estas últimas.

La historia narrada que caracteriza a las artes visuales será mítica. El autor se ve en la necesidad del reconocimiento de los elementos singulares que caracterizan al mito: su sentido sagrado, los personajes y, por último, el sentido del relato. En el cuadro pintado

por Diego de Velázquez entre 1634 y 1935, *la rendición de Breda*, hace referencia a un pasaje histórico que supone el reconocimiento no sólo de lo representado, sino también de lo que sucede en la escena. Con fundamento en la comprensión del mito se revela la necesidad de observar a la imagen como un acontecimiento o suceso.

El eje rector para el análisis narrativo serán los motivos, que al articularse dan origen a los temas. Se identifican los signos visuales o figuras en forma de motivos para el reconocimiento del tema en la obra de arte. Con base en un proceso de investigación, se requiere el conocimiento de la vida del autor junto con el contexto histórico. La obra se detallará en un arduo camino que pasa por las fuentes originales de sus interpretaciones.

Para la descripción mítica resulta necesario identificar la historia, pues es en ella donde se contienen personajes, acciones, situaciones, lugar, escenografía, elementos naturales, vestuario y atmósfera visual. En relación con la lógica particular de los mitos, en su inmediato carácter cualitativo, significa dotar al mito de contenido y describir sus relaciones internas. Destacando en la narrativa las estructuras estéticas, sintácticas, lógicas, semánticas y simbólicas de los mitos. Leonard P. Wesell, Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss y Clifford Geertz ofrecen el sustento para la interpretación narrativa en la imagen pictórica.

Un sustento único, acabado, detallado, construido de forma meticulosa dará como resultado un estudio comprensivo de la narrativa de la imagen dentro de la obra de arte; con ello, el autor sostiene que la religión ha sido una de las principales fuentes de riqueza de la obra de arte.

Sin embargo, Amador también presenta al intérprete las limitantes del método. La dificultad de la traducción del signo lingüístico será relativamente validada para la descripción de la acción de la obra y el cuidado del desciframiento del relato.

Además, si la escritura tiene la posibilidad de múltiples interpretaciones de acuerdo con el campo histórico y cultural, la narrativa mítica tendrá asimismo una infinidad de interpretaciones no sólo por su contexto, sino por las propiedades mismas de los símbolos que contendrán los mitos. La polisemia de la imagen se refiere a la relación con el mundo, con otros seres humanos, porque dota de

sentido a las cosas en todo momento a partir de la experiencia vivida y, por ello, la obra de arte generará múltiples interpretaciones. Amador mantiene una raíz única en su propuesta hermenéutica: el arte gira en torno al reconocimiento de la vida y la posibilidad ontológica de expresión y transformación en torno a ella.

Configurar una propuesta amplia para la interpretación de la obra conlleva a trabajar los problemas en torno a la definición y el concepto del arte para detallar el aparato conceptual de su metodología interdisciplinaria. De acuerdo con su fuente primaria, el autor retoma de los elementos expuestos por Panofsky en su obra *La historia del arte en cuanto disciplina humanística* su definición de humanismo; las semejanzas y diferencias entre las ciencias naturales; las definiciones del campo específico de las ciencias sociales y, por último, el método de investigación de la historia del arte. Amador rescata la primacía de su método culturalista, que es el que caracteriza al estudio de las ciencias sociales.

Siguiendo el hilo argumental, Panofsky (1955) define a la obra de arte como “una cosa que posee significación estética”. El autor profundizará en la definición y la dotará de nuevos elementos, construyendo un puente entre Panofsky y Heidegger. En este sentido, la obra de arte es un objeto que posee un significado que se denomina “estético”. En sus dimensiones utilitaria y estética Amador menciona, junto a los diversos debates que origina, que la obra de arte es tautológica: “contiene su verdad en sí misma”; en un terreno incierto la obra contendrá un valor en sí mismo conforme a la correlación entre la intención del creador y la experiencia estética subjetiva.

Fuera de las concepciones reduccionistas sobre el arte, este libro ofrece una posición amplia en torno a su definición. Tanto la experiencia estética como la intención del autor pueden entenderse social e históricamente; y de esa manera es posible determinar lo que en cada época y lugar se considera como obra de arte. Por eso, los códigos estéticos cambian de tiempo en tiempo y de lugar a lugar, al igual que la intención del creador. Como consecuencia, serán posibles las distintas concepciones sobre arte circunscritas culturalmente.

Para la hermenéutica interpretativa se pone a discusión la ambigüedad que genera la creación e interpretación de las artes visuales, pues aunque la cosa estética se inscriba en un significado esté-

tico cultural no se pueden detallar los elementos ocultos propios del imaginario del creador y su obra. Por último, la obra que reseñamos nos revela la condición del arte, entre lo sagrado y lo profano, y su contenido espiritual. Con base en su práctica antropológica detalla cómo el arte tradicional mantiene una condición sagrada dentro de la cultura de la que forma parte. Su aporte: la incorporación de la relación entre el arte y el ritual en las culturas del México prehispánico.

De acuerdo con un concepto amplio de arte, Amador retoma a Coomaraswamy (1983) para describir las semejanzas en el arte de las sociedades premodernas —distinguiéndolo del arte moderno—, entre las cuales destaca el arte de Asia, el de Grecia hasta el final del periodo arcaico, la Edad Media europea, el arte popular y el arte primitivo del mundo. Porque el arte tradicional sólo cobra sentido en un campo semántico más amplio, Amador incorpora al arte mexicano prehispánico.

De esta forma, dota de sentido al arte indígena, pues la idea es ejemplificar lo complejo de las sociedades antiguas que contienen una correlación entre lo mítico, lo ritual y lo artístico, de acuerdo con el sentido de la vida cotidiana.

Con ello, valida las semejanzas presentadas por Coomaraswamy para el arte prehispánico: la existencia de la relación intrínseca entre el arte y la religión, o el sistema de creencias, siendo ésta la razón por la cual podemos hablar de arte indígena religioso a nivel colectivo. Además, el código de comunicación es bien conocido, difundido y socializado por los miembros de la comunidad. Por último, lo simbólico del arte permite compartir, entre los miembros de la comunidad, los elementos simbólicos y arquetípicos que aparecen en el pensamiento indígena, reconociéndose también que el arte está articulado directamente con la reproducción social.

El autor sustenta que el significado esencial de los objetos de arte tradicionales depende por completo de su función religiosa y de su valor estético, y no se opone al sentido espiritual, sino que de hecho le sirve como medio idóneo de expresión.

El prisma artístico de la mexicanidad será la última estación que aborda el autor en su libro, demostrando un amplio conocimiento sobre las culturas prehispánicas. Allí ejemplifica de manera lúcida lo majestuoso de ellas, como en la poesía de Nezahualcóyotl,

quien utiliza la palabra nahua *yectli* para referirse a “los hermosos cantos de Tezozomocitzin”.

La forma no puede separarse del contenido y sí puede ser alterada para producir los atributos de lo sobrenatural por medio de esterilizaciones específicas que los simbolizan, como en el caso de la diosa Coatlicue de los mexicas, la de la falda de serpiente, la “Diosa Madre”. Su doble cabeza simboliza la dualidad de la deidad suprema “Nuestra Madre, Nuestro Padre”; su cráneo bajo su pecho habla de la diosa como dadora de la vida y de la muerte. Las garras de los pies representan al águila, que simboliza el límite de la vida cuando los hombres al morir regresan a la tierra para ser descarnados. Por último, los muñones representan los chorros de sangre del sacrificio.

Las representaciones artísticas de la flora y la fauna las describe como armónicas representaciones culturales. Los centros ceremoniales demuestran la total integración de las artes que existían en las culturas del México antiguo. En Teotihuacan, Cacaxtla o Bonampak se observa la perfecta unidad del paisaje artístico en una relación estrecha entre la pintura y la arquitectura. Los ritos formaban parte del paisaje; se perciben los espacios para la música, el canto y la danza junto con aquéllos para las consideradas dentro de las artes menores, como la orfebrería, la joyería, el arte del vestuario y el arte plumario, para realizar los efectos del drama ceremonial.

El aporte principal del autor consiste en su descripción de los elementos y en el reconocimiento del “arte tradicional” dentro de un campo semántico más amplio. En las sociedades antiguas se determina una relación ontológica entre religión, comunidad y arte.

En México se encuentran dos tipos diferenciados de arte prehispánico, uno del centro y otro del sur, en donde los objetos artísticos sólo cobran sentido en el complejo cultural de la sociedad de la que forman parte. En palabras del autor:

Utilizar el concepto de arte para definir objetos y procesos culturales, con funciones y significados tan diversos, implica someterlos a una lógica de la homogeneización que obedece a una pretensión romántica de universalidad del arte y a la proyección de categorías occidentales sobre fenómenos culturales cuya especificidad está en función de otras ideas.

El arte no se encuentra separado de las cosas útiles o de la significación simbólica.

Frente a la postura que sobrepone el arte occidental sobre cualquier otro tipo de creaciones estéticas, el autor desarrolla una concepción amplia sobre el arte, resignificando la belleza del arte prehispánico a partir de sus significados profundos, y vinculándolo con la relación armónica entre la comunidad, el individuo y la naturaleza.

En el ABC propuesto por el autor se determinan los elementos que se requieren para la comprensión de las artes visuales. En todos los rubros, como se ha demostrado, emprende un análisis minucioso, delimitando las tensiones conceptuales y, con ello, coloca en la escena una propuesta también conceptual para que el lector consolide sobre bases sólidas las distintas aproximaciones y genere una postura propia.

Este libro constituye un aporte ingenioso para el estudio del arte en distintas dimensiones. Además, resulta un honor generar la reseña de una propuesta tan innovadora, culturalista, inigualable, que da cuenta de la complejidad de la realidad. Asimismo, deja claro que sólo se puede profundizar en ella con ayuda de la interdisciplinariedad. Por último, en representación de sus alumnos de posgrado, me permito festejar este aporte con Julio Amador Bech.

BIBLIOGRAFÍA

Coomaraswamy, Amanda Kentish

1983 *Sobre la doctrina tradicional del arte*, Ediciones de la Tradición Unánime, Barcelona.

Durand, Gilbert

1971 *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Buenos Aires.

Gadamer, George

1999 *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca.

Panofsky, Erwin

1955 *Meaning in the Visual Arts*, The University of Chicago Press, Chicago.