

archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /
memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las
vanguardias

n°5

Las tapas de
semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El
cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos
mediáticos: los casos
de las tapas de revistas
en papel y en soporte
digital

n°10

Sobre historia y teoría
de la crítica I

búsqueda



Contacto

Comentarios

Suscripción

Las muertes de las vanguardias

n° 4

oct.2008

semestral

Secciones y artículos [1. La mirada atrás]

Espontaneísmo y convencionalismo en las
definiciones del arte de vanguardia

Eduardo Neiva

abstract
texto integral
notas al pie
autor
bibliografía
comentarios**Abstract**

Clement Greenberg y Harold Rosenberg disputaron el privilegio de vestir el manto sacerdotal en la bendición del Arte Nuevo (por la vanguardia, abstracta, contra el kitsch). Greenberg podía llegar a saludar en la abstracción una espontaneidad sin gobierno, síntoma de la vitalidad cultural americana, mientras que Rosenberg encontraba que el pintor se construye a sí mismo mientras trabaja. Y llegaría Goodman, afirmando enérgicamente que en las imágenes sólo hay convenciones; que las imágenes deben ser leídas... En otra vuelta al tema podrá decirse: la función de las convenciones es servir como marco estético a la innovación. Y para percibirla, será necesario investigar cómo funcionan los signos en el umbral de los códigos.

**Palabras clave**

espontaneísmo, convencionalismo, vanguardias, producción artística

**Abstract en inglés****Spontaneousism and conventionalism in the avant-garde art definitions**

Clement Greenberg and Harold Rosenberg strive for the privilege of carrying the holy mantle so that one of them would bless the New Art, the abstract avantgarde, which would be in confrontation with kitsch. Greenberg would salute abstraction as rudderless spontaneity, while Rosenberg claimed that the painter makes himself/herself as he/she labors. Then, comes Goodman stating forcefully that images are the direct product of conventions. Images come out of codes. Furthermore, the role of conventions is to serve as an aesthetic landmark to innovation. To perceive innovation, it would be necessary to investigate how signs function at the threshold of codes.

Palabras clave

spontaneous, conventionalism, avant-gardes, artistic production



Texto integral

- 1 No hace mucho, acabado ya su tiempo de celebración, el arte abstracto norteamericano (también llamado *Action painting*, representación no figurativa, abstraccionismo o expresionismo abstracto) parecía haber caído lejos del favor de los teóricos de la cultura, los críticos y el público en general. Se decía que no había sido más que una moda que Estados Unidos –más específicamente Nueva York– permitía, para descolocar a París del centro mundial del arte. Incluso ello fue sospechado: Eva Crockcroft (1974) indicó que el suceso internacional del Expresionismo abstracto pudo haber surgido de las condiciones políticas de su patronazgo. El MOMA, principal promotor del arte abstracto, no fue sólo una institución cultural, sino una herramienta de defensa corporativa del capitalismo durante la Guerra fría. Sus fundadores, la familia Rockefeller, directores y avisadores estaban directamente envueltos en la corporación cultural americana y la política exterior. El director del programa internacional del MOMA, Patrick McCray, trabajaba también durante la guerra en la Oficina de Asuntos Interamericanos. En semejante contexto, ¿cómo se puede separar la política cultural del capitalismo imperialista?
- 2 Los artistas abstractos, muchos de ellos miembros de la vanguardia bohemia y apolítica, fueron útiles para la promoción de la libertad como el rasgo dominante del *American way of life*, en contraste con la pavorosa opresión comunista. Subsecuentemente, Serge Guilbaut (1983) argumentaba que la transferencia de centros artísticos no fue un accidente sino parte de una astuta estrategia en el centro de la política de guerra para anular la tendencia parisina de hacer del arte una herramienta de subversión social. En el mejor caso, todo acerca del abstraccionismo fue momificación o historia^[1], si no ambos al mismo tiempo.
- 3 El abstraccionismo ha estado en el ojo público por demasiado tiempo. A fin de los años 40 y comienzos de los 50 el arte abstracto era un tópico recurrente en la prensa popular. Un pintor abstracto como Jackson Pollock se convirtió de la noche a la mañana en una celebridad cuando la revista *Life* publicó su fotografía con un cigarrillo colgando de sus despectivos labios con el título: "¿Él es el más grande pintor vivo de los Estados Unidos?". Siguiendo esa línea, Bradford R. Collins (1991) reveló cómo entre 1948 y 1951, *Life* publicó una serie de historias sobre el arte abstracto y sus artistas que estaban lejos de ser hostiles. De hecho fueron bastante tolerantes con la nueva tendencia, e incluso se convirtieron en su soporte. Frente a las composiciones abstractas el público tendría una nueva experiencia estética si mantenía una actitud abierta sin preocuparse demasiado en el reconocimiento del contenido de la pintura. *Life* consolaba: la pintura debe ser tomada en sus propios términos. El artículo incluso aseveraba que la dificultad de apreciación del arte abstracto puede ser más un problema del observador que del arte mismo. Sin embargo, al mismo tiempo el mundo oficial del arte podía ser beligerante hacia el abstraccionismo.
- 4 Francis Henry Taylor, entonces director del Metropolitan, declaró a *Time* el 5 de junio de 1950 que los artistas del arte contemporáneo eran como pingüinos vagando en la escena intelectual pero incapaces de criticar su propio trabajo y tragándose con gusto cualquier cosa con la que se encontraran en su camino.
- 5 Finalmente, la inicial aversión al reconocimiento de la importancia del arte abstracto disminuyó cuando los museos de Nueva York inauguraron departamentos dedicados a la adquisición y colección del arte contemporáneo estadounidense. En 1950 el museo Metropolitan de Nueva York presentó la exposición *American Painting Today* que fue vista como una victoria para el abstraccionismo. Pero el acontecimiento culminante en la lucha por el valor del arte abstracto ocurrió cuando en 1952, el Metropolitan compró *Autumnal Rhythm* de Jackson Pollock (Tompkins 1970: 312). Pollock se convirtió en una estampilla postal de 33 centavos del Correo de Estados Unidos. Finalmente, en el año 2000 su atormentada vida fue convertida en un film.
- 6 La polémica en torno del arte abstracto se trasladó de la izquierda a la derecha. Coherente con su agenda de populismo cultural derechista, Tom Wolfe (1975) criticó al Expresionismo abstracto: esa salida artística habría olido a deshonestidad y mala fe. Los abstraccionistas habrían sido unos tontos advenedizos, que sostenían sus ideales con soberbia y escasa articulación. Del lado de la soberbia, el más influyente maestro de los abstraccionistas, Hans Hofman, vio en el camino a la abstracción la quintaesencia de la búsqueda pictórica. La descripción realista de la realidad no definía ya las artes visuales: "el pintor está siempre implicado", escribió Hofman

- (1967: 57), "a través de la presentación, sino de la representación de los valores plásticos de la realidad". Era como sugería la revista *Life*: las composiciones visuales siempre refieren a sí mismas. Pero cuando se lo interrogara acerca de lo que había hecho de él un pintor, Pollock discurriría entre vaguedades acerca de cómo el pintor expresa su época, manifestando su visión del mundo, que no podría precisar.
- 7 Tom Wolfe sostiene que en las ideas de Hofman había un punto de partida básicamente falso. La experiencia de la pura visualidad no tendría ninguna relación con la naturaleza esencial de las artes visuales. El abstraccionismo habría sido la expresión de argumentaciones sin sustento, muy queridas por los críticos elitistas; las pinturas abstractas, meras ilustraciones de los textos críticos (Wolfe 1975: 7). Esa alianza entre críticos y artistas beneficiaría claramente a ambas partes. Los críticos podrían guiar la producción artística, posando de árbitros culturales, así como los pintores obtener mayores ganancias, colgando sus cuadros en las paredes de ricos coleccionistas. El público general, sin embargo, estaría totalmente excluido del negocio. Por definición, el público no tendría nada que decir. Todo crítico de la producción artística de los abstractos habría debido ser inmediatamente calificado de filisteo. Para peor, el público mismo se vio rodeado por objetos cotidianos –ceniceros, tapicería, muebles- que incorporaban las soluciones visuales del arte abstracto. El triunfo se habría completado cuando la Palabra de los críticos sustentó el credo del Arte Nuevo.
 - 8 Entre los primeros tribunos del arte abstracto, Clement Greenberg y Harold Rosenberg^[2] habían disputado afanosamente el privilegio de vestir el manto sacerdotal, en la bendición del Arte Nuevo. En algo coincidían: el público era, o bien un estorbo o, en el mejor de los casos, un factor irrelevante en la producción del arte en tanto tal. Si Greenberg and Rosenberg hubieran podido, habrían disuelto al público para elegir otro.
 - 9 Ya en 1939, en uno de sus primeros ensayos publicados, Clement Greenberg (1986a: 5-22) había presentado su visión del público, al preguntarse por qué la cultura contemporánea se divide en dos sendas estéticas radicalmente diferentes, una llamada vanguardia, la otra kitsch. ¿Se trataría de un síntoma de decadencia cultural? Greenberg argüía que la existencia misma de una vanguardia indicaba que los límites de la producción artística estaban en expansión. La vanguardia sería, simultáneamente, una interpretación del pasado y un faro de búsqueda avanzando hacia un futuro por descubrir. La vanguardia no trata a la tradición como un conjunto de creaciones intocables y atemporales. Mientras el arte burgués tradicional complace a la burguesía satisfecha, la vanguardia desprecia al público, o lo considera un campo de fuerzas reaccionarias. En el arte de vanguardia, no hay para el público ningún rol. El arte de vanguardia no está limitado a la búsqueda de un público; interpreta lo que hace, pintura, literatura, arte, en términos históricos^[3]. El kitsch, por otro lado, no puede ir más allá del presente de su cultura. Consiste en un conjunto de creaciones culturales precarias, "arte y literatura popular, comercial con sus cromotipos, tapas de revista, ilustraciones, avisos, relatos adocenados y *pulp fiction*, *comics*, música de producción industrial, *tap dancing*, films de Hollywood" (Greenberg 1986a: 11), pensados sin otro propósito que el de dar pan a los productores y circo a los consumidores. Quien produce arte para el público elige el lado malo de la historia, y está arrastrando un tacho de basura donde está lo viejo y malo que ha sido puesto al día, en el lado opuesto de lo que mueve a la vanguardia y su búsqueda de lo verdaderamente nuevo (Greenberg 1986a: 14).
 - 10 Acerca del público, Harold Rosenberg llega al punto de dudar de su realidad. Para él, lo que podríamos llamar "el público" nunca es una "entidad singular con alta o baja inteligencia, sino una suma de grupos cambiantes, cada uno con su propia focalización mental" (Rosenberg 1959: 60). Algo así como una entidad amorfa, sin verdadera vida intelectual, de la que nunca podría emerger un producto culturalmente relevante.
 - 11 Rosenberg proclama que los pintores no pintan para el público. El público nunca es cosa de tomar en cuenta cuando se está pintando. El pintor se construye a sí mismo mientras trabaja. A través de sus cuadros, se distingue de las masas. El pintor es un solitario héroe existencial, que forja su obra durante la ejecución de su pintura. ¿Qué es entonces la pintura sino acción? Y, entre todo lo pintado en el curso de la historia occidental, la abstracción es verdaderamente *action painting*.
 - 12 Es claramente evidente que toda pintura es el resultado de una acción, del desempeño del pintor individual en el proceso de producir un cuadro. Sin embargo, Rosenberg distingue los objetivos de la pintura tradicional de lo que los abstractos estaban haciendo en el momento en que escribía *The American Action Painters*. En el pasado, para un pintor como Rembrandt, la tela fue principalmente un medio de registro. El pintor concebía la pintura, iba definiéndola a través de elaborados bocetos, y a partir de allí el espíritu artístico podía ejecutar lo que había sido previamente planeado. Pero, en la Nueva Escuela Americana de Pintura, la tela pasa a ser el espíritu en el que la pintura acaece. El pintor piensa durante el mismo acto de producción de las formas visuales. Se altera la naturaleza del pintar. La pintura tradicional puede usar líneas para crear contornos, y entonces conformar lo visible. En los cuadros abstractos, sin embargo, el pintor deja marcas, trazos, huellas en la tela. Esta noción radicalmente nueva de pintura deja afuera la narración y el ejemplo: "la pintura

misma es la sola transformación; es un Signo" (Rosenberg 1959: 32).

- 13 Cuando está hablando de abstracción, el estilo que defendió con mayor pasión durante su carrera de crítico, Clement Greenberg se acerca mucho a la celebración de Rosenberg de la pintura abstracta. Sólo superficialmente Greenberg (1986b: 218) podría formular su posición distanciándose del vocabulario teórico de Rosenberg, llamando a la abstracción, no *action painting*, sino *American-type painting*, adjudicándole la característica dominante de una espontaneidad sin gobierno, síntoma representativo de la vitalidad cultural americana.
- 14 Greenberg (1961: 133) pudo también proclamar que la experiencia de su materialidad es la cualidad dominante de una pintura. Los temas tratados son fuentes secundarias del arte. La superficie pintada de una imagen es aquello de lo que trata, insustituiblemente, la obra real. Para ver cómo Greenberg justifica esta argumentación, hay que referirse a "Hacia un Nuevo Laocoonte" un artículo originariamente publicado en el número de julio-agosto de 1940 de *Partisan Review*. Allí, Greenberg afirma que, en relación con cualquier estilo pictórico, el camino real a la comprensión pasa por la ubicación en la época y los momentos vividos por los creadores; en otras palabras, considerando a ese estilo parte de la historia. La historia, para Greenberg, avanza hegelianamente hacia su *Aufhebung*, siendo la afirmación de un curso histórico que avanza a través de negaciones. Lo que aparece como necesidad histórica es una síntesis surgida de fuerzas contradictorias, que defienden y rechazan sucesivas soluciones culturales en una renovación sin fin. Desde esta perspectiva, la relevancia de la abstracción es claramente perceptible a partir de la noción de un parentesco de las artes legado por el choque entre el Romanticismo, arte burgués, y la pintura del siglo XIX. La aplicación de soluciones literarias y narrativas a la pintura, sólidamente instalada como paradigmática, empieza a abandonarse, y el ideal mimético empieza a considerarse inadecuado.
- 15 En el análisis de Greenberg las ruedas de la historia se mueven en un sentido lineal. Cualquier nueva solución visual auténticamente relevante, cada nueva creación de un estilo artístico, es la culminación de un derrotero que solo puede comprenderse históricamente. Siguiendo el curso de la historia, la abstracción abandona el arte mimético; no representa al mundo externo, se niega a ser parte de una tradición de pintura narrativa y declamatoria. La abstracción repudia el uso de dispositivos narrativos que podrían someter el medio visual a modelos literarios. La experimentación del arte abstracto con formas visuales acerca estrechamente a la pintura a otra forma de arte, la música. La música y la abstracción están libres de andar buscando a tientas referentes exteriores y en la abstracción, según Greenberg, la pintura encuentra su naturaleza más absoluta, orientándose inevitablemente hacia más altos niveles de expresión.
- 16 Otro importante y temprano intérprete del arte abstracto, Meyer Schapiro (1978), tiene una visión similar a la de Rosenberg y Greenberg, con una diferencia: Schapiro no proclama que la pintura no representacional debería ser vista como un logro cuspide. El arte abstracto es más una experimentación que un logro definitivo. Su relevancia cultural se sostendría en la creación de una actividad puramente estética, no condicionada por objetos y basada en sus propias leyes creativas (Schapiro 1978: 195). La invención radical del abstraccionismo, su subversiva ruptura con la tradición, es un rasgo general de nuestro tiempo, y podría ser percibida como una expresión de un mundo invertido. No solamente en el arte, ya que las jerarquías se ha estado subvirtiendo en todos los demás aspectos. La personal, íntima, liberadora, incluso indiferente expresión del abstraccionismo, indica más que una mera revolución estética. Podría ser comparada con el resto de las revoluciones del siglo XX, ya sea científicas, tecnológicas o sociales. El arte abstracto es parte del proceso de libertad extendida a todas las esferas sociales y creativas.
- 17 La actividad del artista abstracto es en consecuencia relevante en su espontaneidad. El orden que sus pinturas crean, su expresión fluida y su valiente naturalidad serían actos de libertad desde su inicio. Para Schapiro (1978: 221) ésta podría ser una razón para considerar toda la pintura moderna "el primer estilo complejo de la historia, que procede de elementos que no son preordenados como un sistema cerrado y articulado". En el arte abstracto, el orden emerge como un efecto posterior. Lo que parece azaroso es realmente libertad, en conflicto con la latente rigidez de las convenciones que plagaron el arte occidental tradicional. El arte abstracto no tendría codificación interna o externa. Este rasgo particular de producción de las pinturas abstractas es observable en la experiencia de los receptores, quienes no esperan comprender o incluso aprender a través de las imágenes. La experiencia de los receptores debe ser libre y espontánea; en perfecto juego con el modo espontáneo en el que las imágenes abstractas han sido realizadas.

Convenciones, espontaneidad y cultura

- 18 Pero, opuestamente, es innegable que los signos tienen una dimensión convencional. Siendo un conjunto de reglas de producción, las convenciones aseguran que el proceso de producción del signo será transmitido, tanto como compartido y comunicado a los actores sociales que tendrán el rol de receptores de los mensajes. El

contenido y la expresión del signo son entonces combinados y codificados en la mente de productores y receptores de los mensajes. El convencionalismo posee un doble borde. Posibilita la centralidad de las convenciones, sin las cuales los signos tienen una restringida capacidad comunicativa. Pero al mismo tiempo el convencionalismo rígido fomenta una postura crítica despectiva de todos los otros atributos de la producción del signo humano. Esto es lo que Nelson Goodman (1976) proclamaba fuertemente en *The Language of Art (El lenguaje del arte)*: analogía, semejanza, representaciones icónicas son espejismos teóricos inútiles para la comprensión de las imágenes. La iconicidad nunca podría definir la cualidad de una imagen. Para sostener esto, Goodman presenta un argumento comprometido. Tomando el caso de los gemelos, que pueden ser extremadamente similares entre sí, nunca se puede decir que el gemelo A es una imagen representativa del gemelo B. La semejanza es incapaz de funcionar como rasgo representativo necesario y suficiente respecto de las imágenes.

- 19 De acuerdo con los principios convencionalistas, una imagen sólo puede ser producto de códigos compartidos, de instrucciones culturales que hacen efectivos canales de reglas que circulan en sociedad.
- 20 Goodman concluye enérgicamente que en las imágenes solo hay convenciones. Lo que parece ser iconicidad es una impostura, un error evitable. El reconocimiento de la semejanza entre una imagen y el objeto que ella designa es resultado de hábitos fortalecidos por enseñanza y aprendizaje social. Las imágenes deben ser leídas, y la habilidad para leerlas debe ser adquirida (Goodman 1976: 14). Las impresiones de semejanza son totalmente dependientes de convenciones que fueron, a través de la enseñanza y el aprendizaje, integradas en nuestras percepciones. La teoría de Nelson Goodman presenta los siguientes rasgos en relación con las imágenes, la similaridad y las convenciones:
 - 1) La semejanza de una imagen se subsume a convenciones; por lo tanto no es una cualidad inherente de las imágenes;
 - 2) Explica porqué las imágenes parecen tener un grado relativo de semejanza respecto de sus objetos representados, planteando que la semejanza no es una propiedad de las imágenes mismas sino una consecuencia del hecho de que productores y consumidores comparten el mismo programa de producción pictórica, los mismos códigos, las mismas convenciones;
 - 3) Proporciona una especial función a las instrucciones culturales implícitas necesarias para la definición de cualquier imagen. La tradición juega por lo tanto un rol central en la producción de signos miméticos.
- 21 Los tres principios convencionalistas mencionados se encuentran en oposición con el arte abstracto y las creaciones espontáneas. De hecho, si las convenciones participaran siempre en la generación de imágenes, no habría modo de tener creaciones espontáneas, o incluso una reacción contra las normas dominantes.
- 22 Las convenciones reúnen soluciones que, siendo predictivas, son precisamente la antítesis de la espontaneidad. Además el abstraccionismo rechaza la idea de que existen programas de producción de ese arte, y si hubiera un programa, nunca podría preceder a la producción de sus pinturas: el programa debería ser producido como pinturas progresivas. Las convenciones no parecen tener rol en este tipo de producción artística.
- 23 Debido a su desaprobación de las convenciones, los artistas abstractos se oponen al legado de la tradición. En el ensayo "Convención e innovación", Clement Greenberg (1999: 47-58) mostró muy bien la paradoja. La convención, escribió, no es más que una fuerza restrictiva para la innovación, y porque participa de ella implícita pero no activamente, cada aspecto de la pintura se decide en el proceso. Las convenciones limitan los actos de producción de imágenes. La familiaridad, en otras palabras, la capacidad comunicativa de una imagen está comprometida si se parte de las convenciones. En ese sentido (y en ello coincide con la afirmación de Belgrad^[4] acerca de que la espontaneidad es reactiva) perseguir la novedad debería implicar siempre el abandono de viejas fórmulas cristalizadas bajo conjuntos de convenciones.
- 24 Las mayores objeciones teóricas y empíricas al abandono de las convenciones del abstraccionismo provienen de los antropólogos culturales. Pero antes de entrar en el espinoso tema de si la experimentación empírica confirma el rol exclusivo de las convenciones en la producción de imágenes, expondré la crítica del antropólogo Claude Lévi-Strauss (1969) al arte moderno. Lévi-Strauss afirma que la mayor parte del arte abstracto es una colección de soluciones visuales tomadas de ideas que definen imágenes no como han sido sino como debieran ser. La abstracción no es más que un paso por un momento histórico en el que la cultura occidental adoptó prescripciones que estuvieron en directa contradicción con su legado visual. Sin embargo, si el arte abstracto prevalece, entonces un radicalmente nuevo camino podría ser establecido, y podría perderse la completa perspectiva social de la pintura. Entonces pintar podría ser solamente un acto de extrema singularidad, transformando el rico potencial artístico de la producción de la cultura en simples manifestaciones individuales (Lévi-Strauss 1969: 57).

- 25 Claude Lévi-Strauss repudia la noción de que la creación artística puede ser pura expresión de la personalidad del artista. El productor nunca está solo. La creación es siempre la producción de un individuo que es miembro de una cultura dada. El objetivo del arte es el grupo al cual el artista pertenece. Si esto no es tenido en cuenta, la experiencia artística pierde su mayor dimensión vital. El arte puede ser verdaderamente significativo solo como parte de un sistema cultural específico. Cuando el inventario total de técnicas pictóricas es quitado de la habilidad del pintor, el arte se convierte en un arbitrario sistema de signos. El arte no es más una construcción social que une al grupo. Entonces si los pintores occidentales abandonan la tarea de capturar la realidad, se quedan con el inútil objetivo de reunir signos.
- 26 La ausencia de una dimensión social es, en términos antropológicos, el principal aprieto del arte moderno. Sólo tomando en cuenta este dilema se puede entender lo que hacía Picasso (Lévi-Strauss 1969: 78.) En su desprecio por las restricciones de la pintura figurativa tradicional, Picasso fue sentenciado a engañar con estilos en una infinita secuencia de soluciones visuales
- 27 Es bastante cierto que Picasso empujó al arte representativo a su extremo figurativo, y que nunca pintó composiciones abstractas, pero los problemas pictóricos de ambas tendencias artísticas, el arte representativo y el no representativo, son los mismos. De hecho, Lévi-Strauss sostiene que no hay razón para creer que los problemas del arte abstracto son muy diferentes de los de la pintura figurativa. El arte abstracto y el figurativo tienen los mismos dilemas: son composiciones de colores, formas y figuras. Si ello es cierto, la abstracción no vacía solamente el arte de pintar, abandonando la tradición cultural que se suponía debía seguir, sino también incumple su pretensión de ser algo radicalmente nuevo. Sin poseer relevancia social o formal, ¿cuál es la función del arte abstracto?
- 28 Otro tipo de crítica antropológica proviene de la investigación empírica. Arguyendo en su defensa de la centralidad de las convenciones en las imágenes, Goodman (1976: 15) cita las conclusiones de Melville J. Herksovits en *Man and His Works (El hombre y sus obras)*. Herksovits sugiere que los nativos no occidentales, no entrenados en el canon pictórico del arte occidental, no podrían reconocer fotografías de casas, gente y paisajes.
- 29 Diez años después de la afirmación de la asistencia de la cultura en la percepción de las imágenes, Mitchell (1986: 68) va más lejos. Mitchell plantea, sin dudar, que las imágenes solo son accesibles a aquellos que son competentes en la nomenclatura cultural de sistemas de representación específicos. Y ser competentes significa estar entrenados en las convenciones culturales que reglamentan la creación de imágenes.

Imágenes y aprendizaje cultural

- 30 Entre las fuentes que presentan argumentos convencionalistas se podría distinguir el extenso comentario de Brian Du Toit (1966) en la original investigación de W. Hudson (1966, 1962a, 1962b). Du Toit y Hudson sostienen que los Bantu africanos tienen dificultades para percibir imágenes tridimensionales. Du Toit promueve lo que Hudson mostraba presumiblemente, postulando que las convenciones lingüísticas conducen las percepciones de los individuos. Tanto Hudson como Du Toit proclaman que las diferencias perceptivas entre sociedades podrían ser atribuibles al aprendizaje cultural. En el caso de los Bantu, Du Toit (1966: 60) presume que su carencia de percepción tridimensional se debe a la ausencia de términos lingüísticos que puedan representar la profundidad. Otra razón para la dificultad en la comprensión de imágenes con profundidad podría deberse al hecho de que los Bantu clasifican los objetos de su entorno de acuerdo a taxonomías centradas en el color del ganado y la forma de sus cuernos. Puesto que esta taxonomía implica modos de representación completamente ajenos a los modelos occidentales, y la profundidad se encuentra notablemente ausente en el lenguaje Bantu, ¿cómo pueden reconocer el escorzo en las representaciones visuales?
- 31 En una revisión crítica de la investigación de Du Toit, Deregowski (1968) observó que la supuesta incapacidad de los Bantu para percibir objetos en tres dimensiones podría ser bien un resultado de la manera en que fueron originalmente aplicados los experimentos de Hudson. Deregowski mismo condujo entonces nuevas pruebas en escuelas infantiles y a trabajadores en África central para determinar la exactitud de la investigación de Hudson. El resultado fue sorprendente: una significativa mayoría de individuos identificaron fácilmente las cualidades tridimensionales de los modelos que les fueron presentados. El resultado final sugería que las imágenes de Hudson podrían haber sido ambiguas, dando margen a respuestas confusas. En consecuencia, Deregowski concluyó que la percepción tridimensional era consistentemente evidente en los miembros de culturas africanas, incluso si carecieran de términos lingüísticos para la profundidad.
- 32 Leach (1975) también se dirigió a la cuestión de la definitiva influencia de la cultura en el reconocimiento de las imágenes. Uno de los objetivos de Leach fue verificar si los tests realizados por Hudson podían resistir a las críticas. Para ello utilizó como material de los experimentos imágenes de diversos estilos en un rango amplio desde

- ilustraciones a fotografías, tanto como representaciones lineales con gradaciones tonales. Su hipótesis de trabajo era que, apropiadamente instruidos, los niños podrían funcionar mejor en los experimentos. Los resultados, como Leach esperaba, mostraron una mayor proporción de respuestas correctas en el reconocimiento perceptivo de imágenes (Leach 1975: 458.) La noción de que las culturas determinan la percepción de las imágenes podía ser examinada críticamente. Durante la aplicación de los experimentos hubo un cuidado especial: un africano nativo tenía los materiales en sus manos y daba las instrucciones en *chizeruru*, el dialecto de los niños Shona. Leach pretendía evitar cualquier tipo de sentimiento negativo en el caso de que las pruebas fueran aplicadas por un blanco. Es fácil adivinar que la presencia de un blanco podría ser intimidante o inhibitoria. El uso combinado de imágenes pudo haber sido también un elemento importante en el resultado de los tests. El investigador tuvo la posibilidad de cruzar las respuestas y compararlas, considerando en las conclusiones si ellas se dieron en relación con ilustraciones o fotografías. Se esperaba enriquecer la comprensión de diversos tipos de imágenes.
- 33 La combinación de imágenes con una vasta variedad de datos visuales se acoplaba con la presentación de instrucciones no ambiguas dirigidas efectivamente a elevar la cantidad de respuestas correctas. Con las instrucciones dadas, la proporción de respuestas correctas estuvo en el rango del 94%; y sin ellas, las respuestas correctas rozaron el 46%. El resultado de la investigación de Leach sostuvo el supuesto de que la identificación de las imágenes está determinada por la cultura en la que el actor social está inmerso. El análisis indicaba que observar imágenes podría reunir la operación de percepción con la de instrucción.
- 34 Los indicios de las imágenes con mayor detalle fueron identificados con gran precisión. La proporción de respuestas correctas para los dibujos realizados con línea fue del 62%. En el caso de los dibujos con gradación tonal, la proporción se elevó al 67%, y para las fotografías creció todavía al 71%. Este resultado debería confundir a todo aquel que aceptara estrictamente la definición cultural de las imágenes. Para muchos convencionalistas, las fotografías han sido consideradas una creación directa y exclusiva de la cultura visual occidental. En cualquier caso, incluso sin entrenamiento en la tradición visual renacentista pero con las instrucciones correctas, un significativo número de niños Shona leyeron correctamente las imágenes. La inmersión en una cultura no es obviamente un prerrequisito para la correcta comprensión de patrones visuales. El conocimiento cultural puede resultar de alguna ayuda, pero no es determinante en el reconocimiento de imágenes. A partir de este experimento es posible imaginar un desarrollo posterior: ¿podría decirse entonces positivamente que las instrucciones son vitales para la identificación efectiva de composiciones visuales?
- 35 Una crítica de la suposición acerca de que algún tipo de instrucción es un elemento vital en el reconocimiento de imágenes podría ser observada en el radical experimento conducido por Hochberg y Brooks (1962). Ellos intentaron establecer si un niño con escaso o casi nulo entrenamiento podía identificarlas. Para ello restringieron hasta lo más posible el acceso a imágenes a un niño desde su nacimiento y aproximadamente durante un año y medio. Virtualmente, el niño no tuvo contacto ni entrenamiento en identificación de imágenes durante ese tiempo. Sólo pudo haber observado ocasionalmente un grabado japonés colgado en una de las habitaciones de la casa y probablemente carteles urbanos cuando era transportado en el automóvil de sus padres. Aproximadamente seis veces, y en forma accidental, el niño tuvo contacto con un libro con imágenes que le fue inmediatamente extraído de sus manos. Puede haber visto la etiqueta del envase de comida para bebés, uno de sus juguetes tenía dibujos de enanos y el reverso de su silla tenía una pintura de un bebé que puede haber vislumbrado pero sólo ocasionalmente. No hubo modo en que sus padres hubieran instruido al niño o incluso mencionado que las imágenes representaban objetos (Hochberg y Brooks 1962: 626.)
- 36 El bloqueo comenzó a vacilar luego de 19 meses. Dos incidentes llevaron a los padres a suspender la abstinencia de imágenes. Por casualidad, el niño vio la imagen de un caballo en una pantalla de televisión y exclamó 'perro', y dio vuelta su silla diciendo 'bebé'.
- 37 El experimento continuó con la presentación de 21 ilustraciones montadas en marcos de alrededor de 3x5 pulgadas. El niño fue expuesto a dibujos realizados en líneas, y el objetivo fue evitar la menor inferencia a la exposición de imágenes miméticas y fotografías. El siguiente paso fue la identificación de objetos representados en imágenes, y las respuestas fueron grabadas. Luego se le entregó al niño un número considerable de libros con ilustraciones. Para entonces, tenía más acceso a imágenes, pero los investigadores evitaban exponerlo a films y programas de televisión que pudieran suministrar implícitas instrucciones realistas. Durante el experimento, los padres no mostraron reacciones de aprobación o desaprobación ante las respuestas del niño. Las pruebas fueron repetidas y las respuestas se volvieron a grabar. Un grupo de dos referís que no tenían ninguna relación con la investigación estableció si las respuestas eran correctas.
- 38 Hochberg y Brooks (1962: 628) concluyeron que sin entrenamiento o aprendizaje, el niño fue capaz de identificar la mayoría de las representaciones de objetos. Puede objetarse que la investigación fue realizada solo a un niño, pero luego de conocer las

pruebas y los resultados, es sin duda difícil adoptar una estricta teoría convencionalista o instruccional en relación con las imágenes. Los experimentos indicaron que es posible identificar imágenes sin entrenamiento e instrucción, y considerando que ellos son los que permiten las convenciones, se debe dudar de la suposición acerca de que las imágenes son producto de convenciones, aprendizaje o instrucción.

El individuo, el grupo y la creación de imágenes

- 39 Con esto en mente, retomamos la noción de Lévi-Strauss acerca del arte como creación de un productor individual primariamente dirigida hacia el grupo social. Queda por analizar entonces el interés del individuo en el grupo. ¿El creador está actuando en última instancia en beneficio de la sociedad, y por lo tanto colaborando con su arte en fomentar la cohesión social? ¿Qué beneficio individual impulsará al creador? Y ¿Por qué todos los creadores individuales querrían conducirse del mismo modo? ¿Qué fuerza podría provocarlos a actuar con tal uniformidad? Y más allá, ¿Por qué desearía un productor gastar tiempo, energía y sacrificio que son parte de su vida realizando objetos estéticos en lugar de perseguir otros intereses? ¿Sólo como favor a un ideal altruista -en otras palabras- el grupo? Debería existir una razón de más peso para actuar de ese modo a expensas de uno de los propios intereses egoístas.
- 40 La respuesta a este rompecabezas se encuentra en el modo en que el individuo ve al grupo. Para un hombre individual, el grupo nunca es una totalidad, sino una real fusión genética, un escenario para desplegar sus talentos, con la esperanza de resultar elegido como consorte. Si se reflexiona con la mecánica de la selección sexual, todo produce sentido. Desde la interacción de los individuos, la elección femenina de hombres, la selección sexual liga al grupo, estableciendo el lazo parental de una sociedad. La fundación de la sociedad es el individuo. La selección sexual implica elegir en base a indicadores individuales de aptitud biológica. Esta es la razón por la que tanto esfuerzo es desplegado en el mundo natural para la ornamentación, pintura, danza ritual, en definitiva, todas formas de competencia y ostentación, actividades que parecen tener un valor adaptativo en sí mismas (Miller 2000.) Al momento de su creación, el hacedor artístico hace exactamente lo que Lévi-Strauss objetaba principalmente: un despliegue individual para competir.
- 41 Es pueril pensar que la formación y estabilidad del grupo social depende del arte para su cohesión. Las sociedades animales existen sin artes visuales (Miller 2000: 262.) Si el grupo humano se conforma y mantiene junto, lo que realmente necesita es un conjunto de dispositivos comunicacionales como el lenguaje, pero no así el arte. Por medio del lenguaje los hombres pueden ordenar tanto la jerarquía como la estructura del grupo, y en consecuencia otras relaciones entre sus miembros. La manipulación artística del lenguaje se encuentra claramente en oposición con las directivas no ambiguas que provee el discurso ordinario. Las órdenes directas son mucho más importantes para la constitución y mantenimiento del grupo que las ambigüedades estéticas de la poesía o la canción. Entonces ¿por qué existe el arte? Es mucho más plausible que la existencia de las formas artísticas provenga de la necesidad de seducción de la compañera. El arte puede ser un instrumento biológico de éxito reproductivo.
- 42 La selección sexual también es capaz de explicar la penetrante existencia de reglas en la producción artística, sin caer en la trampa de que el grupo tenga alguna prioridad sobre los individuos. Si es cierto que se puede apresar una imagen sin la asistencia de reglas, sin la necesidad de ser instruido en principios que guían su reconocimiento, como Hochberg and Brooks concluyen en su investigación ¿por qué las reglas se siguen en forma persistente en la producción artística? ¿Por qué las pinturas realizadas en cierto período histórico resultan tan semejantes entre sí? ¿Se debe al hecho de que la fuerza del colectivo social e histórico funciona sobre los productores, conduciendo sus realizaciones? ¿O se trata de algo más? Las reglas de la producción artística no son el fin de la creación para la recepción, no son para beneficio del grupo. Son para los productores, y permiten la estandarización de los procedimientos, estableciendo los límites de la creación. Esta posición se encuentra incidentalmente muy cerca de la de Clement Greenberg acerca de que la función de las convenciones es servir como marco estético a la innovación. Las restricciones son sólo indicadores de excelencia: porque las reglas son respetadas y funciona un patrón común en las performances individuales, es factible evaluar más efectivamente la realización de cada creador individual ^[5]
- 43 Entonces las cualidades biológicas de los productores brillan, facilitando la selección del compañero sexual. No es curioso que artistas como Picasso puedan ser tan activos sexualmente durante tanto tiempo. El arte no es para el grupo. Se trata estrictamente de un asunto de individuos que eligen y son elegidos sexualmente. La selección sexual crea relaciones sociales, y cada sociedad forjará su propio sistema de valores para valorar el arte. Diferenciadas en niveles (el económico/tecnológico, el político y el cultural) y clases sociales, las sociedades contemporáneas tienden a sostener conflictivos conjuntos de principios para delimitar los productos estéticos de los objetos ordinarios. ¿Cómo podría sustentar la sociedad moderna un conjunto de nociones sobre excelencia, virtuosismo, destreza creativa, si es un enjambre de

vínculos contradictorios? En el arte abstracto, la división entre gusto popular y crítica experta es inevitable. Actualmente, la apreciación crítica no puede ser uniforme.

- 44 El gusto popular desacredita el juicio elitista sobre el arte abstracto con observaciones que suenan gruesas: "mi hijo puede hacer eso", "¿qué habilidad es necesaria para salpicar galones de pintura industrial en una lona?"; "mi puerta del garage es un Pollock: he estado limpiando mis cepillos allí por un año; lo venderé por 1500 dólares". Tales sentencias expresan un punto de vista razonable. Producir Abstraccionismo parece demasiado fácil, por lo tanto el arte moderno debe ser *basura*. El arte verdadero exige capacidad, exuberancia, habilidad, costo, y dificultad. Si no, es una cosa común. Molinero (2000: 281) discute que la actitud aparentemente filisteo represente una idea importante, si la entendemos desde el punto de vista de la selección sexual: "La belleza iguala dificultad y alto costo. Encontramos atractivas aquellas cosas que sólo podrían haber sido producidas por gente con atractivo, con altas cualidades como salud, energía, resistencia, coordinación de mano-vista, control motor fino, inteligencia, creatividad, acceso a materiales raros, capacidad de aprender habilidades difíciles".
- 45 En contraste con la reacción popular, los expertos han estado a favor del abstraccionismo. Así, finalmente, los críticos elitistas acuerdan con la visión popular de que el arte debe ser considerado el producto de la superioridad individual, una forma de logro heroico. La reacción popular y la experiencia crítica coinciden en su demanda acerca de que la producción artística debe ser un acto de excelencia. Los verdaderos artistas siempre harán algo especial (Dissanayake 1992). Para los expertos, el gran artista abstracto vuelve a dirigir el flujo histórico de la producción artística^[6] No un pintor ordinario de domingo, sino sólo alguien superior, podría ser amo de la excelencia suprema, un productor tocado por el genio. Pero este requisito, tomado literalmente, puede volverse una carga invalidante, lo suficientemente pesada para destruir al individuo, como sucedió con Jackson Pollock, quien, también debido a su búsqueda atormentada hacia la autodestrucción, se volvería adicto y se hundiría en la desesperación preguntándose: ¿No habré hecho lo suficiente? ¿Qué es lo que quieren? ¿Qué más desean? (Naifeh y Smith blanco 1989:772.). Sucumbido a la presión exagerada de hacer más y mejor,^[7] un artista como Pollock alcanzó el estado heroico del martirio, admirado por más de un colega. Muerto, ha sido convertido en emblema social.

¿Qué está primero?

- 46 Cuando las convenciones son el punto de partida analítico para interpretar productos sociales, el resultado provoca una circularidad que atormenta. Tempranamente, en 1762, Jean-Jacques Rousseau vislumbró esa trampa lógica, pero la clausuró de inmediato. En *Sur le contract social (El Contrato Social, 1978)*, dibujó una línea clara que separaba la naturaleza de las convenciones. Según los argumentos de Rousseau, hay una necesidad de reglas en la naturaleza, mientras que la libertad y la conciencia, típicas asociaciones humanas, son responsables de convenciones. Razón y voluntad, no fuerza, son las bases del pacto social. Discutiendo con los autores del despotismo que consideraban que el sojuzgamiento y la tiranía se basan en derechos naturales, Rousseau afirmó que el despotismo es sostenido por más que fuerza únicamente, más bien depende de un modo de deliberación política. Ya sea el despotismo o la expresión de una voluntad colectiva (la voluntad générale), la vida social es resultado de convenciones. Para la teoría política de Rousseau, la sociedad es un pacto, un organizador de convenciones derivadas siempre de otras convenciones. Esta referencia sin fin a las convenciones no debe ser confundida con una justificación del convencionalismo. Quine (1969) consideró que ellas son establecidas en el momento en que se llega a un acuerdo por un conjunto de acuerdos sociales y con un sistema de convenciones: el lenguaje. Una convención anterior es siempre necesaria para resolver un asunto actual, en una situación de repetición constante^[8].
- 47 Para evitar tal atormentante circularidad es necesario adoptar una alternativa teórica que niegue prioridad a las convenciones. De lo contrario, como sucedió constantemente en las ciencias humanas y sociales, el convencionalismo es desplegado como único abordaje analítico a las producciones sociales. Sin opción a que el reclamo por la significación se deba considerar solamente en referencia a un sistema abstracto de convenciones predatadas que regulan el uso de signos, la espontaneidad se convierte, en el mejor de los casos, en una desviación transitoria, un parpadeo agitado destinado a descansar en una jerarquía entrelazada de convenciones. Una vez más, las convenciones serían prioridad.
- 48 La presencia de reglas que eliminan la espontaneidad es considerada claramente por Lévi-Strauss (1966) en *The Savage Mind (El pensamiento salvaje)*, cuando reconoce la existencia de una tensión contradictoria entre espontaneísmo y convenciones en los intercambios de parentesco. Al escribir *The Elementary Structures of Kinship (Las estructuras elementales del parentesco)*, Lévi-Strauss pensó que podría tratar el intercambio de parientes tanto en la forma de expresiones espontáneas dentro de un grupo como "resultado de las reglas conscientes y deliberadas por las cuales esos mismos grupos pasan su tiempo codificando y controlándolas" (Lévi-Strauss

1966:251). Una posición excluye claramente la otra. Entonces ¿cómo proceder? Desde el punto de vista por el cual Lévi-Strauss consideró relevante a la investigación etnográfica, los mecánicos de reducción de la interacción social a las convenciones de codificación y control del intercambio de parentesco parecieron sin duda más importantes que la espontaneidad azarosa. Si esa asunción es correcta, si las convenciones son por lo tanto condiciones para la espontaneidad, entonces la espontaneidad arrastra la convención tanto como una sombra se subordina a su modelo. La espontaneidad nunca sería un valor independiente, sino apenas una desviación reactiva a las normas sociales codificadas.

- 49 La solución a la expansión imperialista de las teorías convencionalistas puede ser encontrada si, en el intento de disolver el salto que separa naturaleza y cultura, el proceso evolutivo que conduce al establecimiento de convenciones es tomado en cuenta. Para ello, sería necesario investigar cómo funcionan los signos en el umbral de los códigos, y así considerar la riqueza de representaciones que preceden y escapan a la censura de las convenciones.
- 50 Es cierto que cualquier ojeada cosmológica de la vida está irrecuperablemente perdida, pero suena lógicamente correcto que, en el momento inicial, toda existencia natural haya sido imbuida con "un elemento de absoluta casualidad, chance, espontaneidad, originalidad y libertad." (Peirce 1992: 243). Desde su origen, la naturaleza conserva un estado duradero de indeterminación, una manifestación de espontaneidad, sólo para convertirse en racionalizada y organizada de acuerdo con leyes futuras. El orden resultante es nada menos que una regularidad aproximada (Peirce 1992: 306), y el patrón conseguido es siempre influido por el azar. Algo más, aunque la regularidad de las reglas debe estar primero.

Creación, existencia y sentido estético

- 51 La creación no puede ser atribuida solamente a la existencia humana. Si la creación fuese el centro de todos los procesos naturales, entonces Rousseau estaría totalmente equivocado en su intento de ocultar las necesarias reglas naturales en oposición a la libertad encontrada en las interacciones humanas. Esta disputa es resuelta considerando lo que Darwin tiene para decir acerca del sexo y su rol en la vida biológica.
- 52 Como resultado de la presencia masiva de sexo en la naturaleza, cada nueva generación trae consigo mínimas variaciones dispersas en la población de organismos individuales. Esto implica la creación de una variación en los puntos iniciales de la evolución. Mutación gradual y selección natural –en otras palabras, la regla natural que preserva y multiplica variables que son ventajas para los miembros individuales de las especies– interactúan para crear diversidad y variedad que generan perplejidad. Este es el rasgo central de toda la vida natural, y no sólo un atributo de la cultura humana como alguna de las conclusiones de Rousseau puede sugerir. Invención y creación marcan todas las formas de vida. Uno sólo tiene que pensar en la inflación de la novedad, el exceso, la pérdida y los múltiples modos de adaptación fomentados por la selección sexual en la naturaleza para ver cómo la desesperación es para descartar la creación de la materia de la vida.
- 53 Más aún, incluso si uno intentó restringir la definición de creación, limitándola, como hizo Hediger (1979) en su excelente artículo sobre la creación entre animales, ello hará inevitable reconocer que soluciones creativas son encontradas en especies diferentes de la humana. Sabiendo muy bien que la dura separación dicotómica entre procedimientos innatos y adquiridos puede ser severamente criticada, Hediger delimita su investigación a la creatividad que no es innata en todos, sino adquirida, y por lo tanto aprendida. La pregunta entonces es la siguiente: ¿puede un organismo individual crear soluciones que se constituyen directamente desde ellas y no son legadas genéticamente? ¿Pueden otros organismos reconocer tales invenciones individuales y aprender de ellas? ¿Son estos inventos soluciones que trascienden el rasgo distintivo incluido en el programa de las especies?
- 54 Durante su trabajo como director del parque zoológico, Hediger notó que la práctica dañina de permitir que el público alimente a los animales demostró que ellos desarrollan maneras creativas y únicas de petición del alimento. Los monos utilizan sus colas; los elefantes idean una nueva función para sus trompas, narices, y labios superiores. Los osos son particularmente impresionantes: bailan, se ponen en cuclillas, y aplauden con sus patas frontales. En todos los casos, la dirección intencional que define la creatividad que guió a Hediger se resuelve: no se trata de soluciones naturales; se aprenden individualmente; están fuera de los catálogos de los procedimientos legados genéticamente a la especie; y no serán encontradas en cualquier otro lugar sino en las situaciones específicas para las cuales fueron creadas. Algunos otros ejemplos merecen ser registrados: los pinchazos, más específicamente *Carmarhyncus pallidus*, cortaduras de cactus y su utilización para provocar insectos fuera de los árboles antes de atacarlos. Los investigadores han observado que muchas de las acciones de estos pinchazos son para uso futuro. En un acuario de Florida, las cigüeñas (*Butorides virescens*) aprendieron un uso creativo para los bocados de alimento lanzados por el público; los llevan a lugares bajos donde encontrarán varios

pescados, y pueden así comer un tipo más abundante y satisfactorio de alimento. En 1953 un mono hambriento en cautiverio aprendió, según expedientes de investigación, a limpiar, en un río cercano, papas cubiertas con arena. Tres años después once de los sesenta monos de la colonia habían desarrollado el hábito de la limpieza de su alimento (Hediger 1979:213). Y por supuesto el canto de los pájaros cabría en la noción de Hediger de la creatividad aprendida, no heredada genéticamente, y concebida libremente para resolver la coerción de las circunstancias.

- 55 El reconocimiento de que la creación es un elemento central de la vida va más allá de la incuestionable conclusión de que, sin la adaptación intrincada y perpetua, las formas de vida desaparecerían totalmente. Todos los modos de creación –lo que incluye ciertamente el desarrollo natural de la belleza, la ornamentación, sin lo que los machos no podrían ser seleccionados sexualmente– deben ser una experiencia común para los organismos vivos. La creación no es tanto una producción intencional y consciente de meros objetos estéticos, sino una posibilidad permanente del proceso vital en sí mismo.
- 56 Si éste es el caso, los organismos vivos deben tener un sentido estético inherente. La selección sexual implica el aprecio de varios rasgos naturales, y ella incluye belleza. En términos de selección sexual, la belleza es una indicación de la aptitud biológica: los animales deben tener la capacidad de juzgar, de seleccionar y de discriminar cuál es hermoso de cuál no lo es.
- 57 Esta línea de pensamiento fue subrayada por Darwin en *The Descent of Man; and Selection in Relation to Sex* (1998): 456), donde fue cauteloso acerca del evidente descubrimiento de la apreciación de la belleza entre animales.

Hacia el orden

- 58 Con o sin intención; ya sea como una accidental caída de pintura o una colocación conciente de una figura en una hoja de papel, la creación de patrones visuales desencadena fuerzas ocultas que actúan sobre el espectador. Ellas pueden generar una apariencia de orden inteligible, lo que llevará a la conclusión precipitada de que un productor lo hizo en forma consciente, incluso si fue al azar, o por un agente no humano como un chimpancé. Alguien debiera sorprenderse al descubrir que esa pintura fue realizada por un mono pintor como las que se acopian bajo la dirección de investigadores como PH Schiller (1951) y Desmond Morris (1962). Sí, la pintura parece hecha por un miembro de la Escuela de Nueva York de pintura. ¡¿Qué?! ¿Quién lo hizo? Congo? ¿Un mono ha pintado esto? Esta es sin duda una broma.
- 59 No podría ser una broma, ya que cuando el abstraccionismo se encontraba en su apogeo, los biólogos estaban muy ansiosos de comprender el vínculo del hombre con su predecesor animal argumentando que el arte no era una actividad exclusivamente humana. Los monos pueden producir goteados, pintar sobre lienzos, y, por tanto, llegar muy cerca de la producción abstraccionista. Los biólogos evolutivos entonces argumentan que sensibilidades estéticas básicas pueden observarse en toda la naturaleza. El arte no es un bien cultural, por lo tanto, estrictamente humano, sino una acción que forma parte de la herencia biológica^[9]
- 60
- A pesar de estar justificada, esta posición teórica es difícil de tomar. El concepto evolutivo de la comunidad de descendientes de las formas de vida lleva al reconocimiento de un parentesco entre los seres humanos y los simios. Pero en el caso de la elaboración artística debe haber algo más. ¿Cómo combinar con facilidad la idea de la creación artística, a su vez la máxima expresión de la dignidad humana y el progreso, con la acción mecánica de los brutos habitantes del mundo salvaje? Este clamor encontró eco en muchos sectores, tanto en las humanidades como en la burla de la prensa popular. Sin embargo, después del análisis de Lenain (1995, 1997), la crítica del arte animal como clave para la comprensión de la estética humana alcanza un nivel que va más allá de la simple expresión de indignación. De acuerdo con Lenain, hay un salto irreductible que separa el arte humano de composiciones similares formuladas por monos, delfines o elefantes. Para él, los biólogos están equivocados por su desconocimiento del hecho de que el arte humano debe ser considerado como una especie de ruptura en relación con las creaciones animales. Existe una evidente discontinuidad entre arte animal y humano. Mientras el arte animal puede ser la expresión de la motricidad, el humano depende estrictamente de las acciones voluntarias y nace de las decisiones conscientes relativas a lo que se está haciendo y lo que se hizo antes. Ello puede ser parte de un gran plan histórico y progresivo inaccesible a los animales.
- 61 Las pinturas de monos no son más que el resultado de los movimientos rítmicos. Incapaz de escapar del aquí y ahora, el arte animal no existe independientemente de los dispositivos que lo hacen posible (Lenain 1995: 212). A lo mejor, surge del simple juego y es en realidad un callejón sin salida evolutivo, lo que es claro cuando se reconoce que el arte animal nunca se desarrolla, como lo hace eventualmente el de los niños, en una representación gráfica del mundo exterior. Los simios pueden incluso llegar a comprender bien el aspecto instrumental de la elaboración artística. No necesitan instrucción acerca de la manera más eficaz de manejar pinceles y

lápices, ya que lo hacen de la misma forma que los humanos. Pero su arte se limita a un aspecto de comportamiento. La inteligencia visual de los monos parece ser incapaz de transformar sus gestos visuales en sustitutos de lo que se percibe. Sus imágenes son principalmente respuestas inmediatas, y sólo superficialmente composiciones; de allí la asombrosa falta de interés por su parte en el resultado de sus composiciones.

- 62 La identidad del arte de humanos y simios se limita a su nivel pre-convencional. Lo que las composiciones producidas por seres humanos y simios tienen en común es sólo su materialidad. Ambos tipos de imágenes sólo expresan las condiciones de existencia de otros modos de representación. Sólo entonces una imagen puede trascender su estricta configuración visual, hasta alcanzar lo que está más allá de la mera acción muscular de sus creadores. Todo el esfuerzo de Lenain en señalar las diferencias entre arte humano y animal es una respuesta refinada a la conmoción de ver agrupados el orden natural y el humano, dos reinos tradicionalmente concebidos como universos separados.
- 63 En contra de la abrumadora evidencia de los experimentos de Schiller, Rensch y Morris que muestran las respuestas definitivas a las formas en las hojas ofrecidas a los simios pintores, que según ellos muchas veces demuestran una clara preferencia por la simetría, Lenain argumenta que el mono artista nunca es un hacedor. Cualquiera sea su acción es una mera reacción a las condiciones y herramientas que se han fijado para ella. Los simios juegan con lo que se les provee; el campo pictórico en el que la pincelada caerá nunca es un componente consciente de la pintura realizada. Si ese es el caso, si los monos son indiferentes a los materiales de base de sus pinturas, ¿pueden ser colocados junto a los creadores humanos? Si no lo es, ¿qué es lo que ellos hacen realmente? Para Lenain, el motor de intervención de los pintores simios ha de ser un simple acto formal de disrupción, como consecuencia de sus condiciones de juego. Incluso nuestro reconocimiento ocasional del arte de los monos viene de la coincidencia con las obras humanas, ya sea Pollock u otro pintor abstracto. Pollock es una figura central en la pintura moderna porque vemos sus logros en relación con la historia del arte de la humanidad. Lamentablemente, la configuración de la historia está más allá de la capacidad de los monos.
- 64 El tiempo de trabajo en la naturaleza es totalmente distinto de la noción de Lenain de la historia. De hecho, no es correcto reducir todos los modos del tiempo a la historia. La historia es sólo un modo temporal de existencia. Hay modos de tiempo que escapan a su desarrollo. El tiempo se despliega en el mundo natural como el trasfondo sobre el cual las mutaciones llegan. Por esa razón, los biólogos darwinianos han dicho que, junto con el tiempo de la evolución, los actos de selección natural actúan sobre mutaciones aleatorias, dando nacimiento a lo que existe ahora. El conjunto de la información genética de la herencia legada a un organismo es a la vez el origen y la condición para su desarrollo. La flecha del tiempo apunta en direcciones simultáneas: la vida es, por lo tanto, una salida gradual y lenta de un origen común en una ramificación de multitud de formas. Mirando hacia atrás en el tiempo, se encuentra que la insistencia en las diferencias es sólo una parte del problema, un efecto de un origen común. ¿Por qué se debería insistir en las diferencias a expensas de los orígenes que las produjeron? Los argumentos de Lenain evitan esta visión en su negativa a abordar la cuestión radical, aunque no del todo, planteada por Schiller, Morris y Rensch. ¿Existe una condición natural de la que devienen las formas visuales?

El orden mismo

- 65 Para responder esa pregunta hay que comenzar a considerar la posibilidad de que las formas visuales puedan existir sin la invención de cualquier hacedor, ya sea humano o animal. Si esto es correcto, las imágenes son en primer lugar el resultado de acontecimientos indiciales que desarrollan fecundidad visual (Thom, 1988: 266). La fecundidad visual deriva de las propiedades intrínsecas de su mecanismo semiótico. Sólo entonces la mente del observador agrupa un patrón de estructuración de la imagen para el reconocimiento. Transmisión y recepción coinciden. Un sentido de orden se logra (Gombrich 1979).
- 66 Como fenómeno, el mundo natural ofrece datos al espectador. La percepción de la mente capta la información con sorprendente eficacia, a pesar de cualquier presunción razonable de que es en forma difusa e imprecisa. De hecho ello es raro. Como se ha señalado, en condiciones normales, la visión es bastante precisa (Kennedy 1974: 106). Esto es posible gracias a los elevados límites de percepción causados por la luz y su envío preciso de información perceptual.
- 67 La luz es información en sentido técnico, no sólo porque permite a los apuntes ser, al mismo tiempo, capturados por la mente y transmitidos a través del medio ambiente natural, sino también porque, siendo una estructura binaria clara, las propiedades materiales de la luz coinciden con precisión con el concepto de información. En términos perceptuales, la base de información binaria es un conjunto de opciones excluyentes del tipo sí / no, 0 / 1, físicamente expresados en presencia y ausencia de luz. Cutting (1998) indica que la información se extiende desde el medioambiente a la percepción de la mente, conduciendo la evidencia que se deriva de las propiedades

físicas del mundo natural.

- 68 El espectador se mueve en un entorno seleccionando datos del mundo exterior que son percibidos como indicadores de las marcas y los objetos existentes. Las marcas básicas del entorno provienen de los bordes del mundo físico en el que vive el organismo. El sistema nervioso central del organismo duplica el material de los índices, las marcas, de hecho las fronteras del mundo externo. En este punto, las marcas de los bordes son más que indicadores directos de existencia: son representaciones emergentes. En ese sentido, cuando el organismo reconoce las formas en el espacio, el fenómeno de pregnancia se manifiesta. Las propiedades del mundo material se transforman en la percepción de la mente. La impresión es que el orden siempre existe, y esto es así debido a que las propiedades de la información subrayan la percepción.
- 69 Supongamos una zona iluminada uniformemente. En ella, uno encuentra un objeto. Este objeto es la información, ya que crea discontinuidad visual, quebrando así un fondo homogéneo. La simple presencia del objeto en el contexto genera sorpresa; en otras palabras, es la novedad precisamente de lo que trata la idea de información. Los bordes de los objetos, de sus esquemas, tienen un valor de supervivencia (Barlow 1961). El mensaje sensorial se comprime en datos condensados para asegurar un ambiente mejor para la existencia del organismo. La condensación de datos forja una posibilidad de orden.
- 70 En el núcleo de la noción de información, estrictamente definido como una medición de la rareza y la sorpresa, reside una aparente circularidad, de manera común en las teorías que son propensas a dar prioridad a los códigos y convenciones. Rareza y sorpresa no pueden ser medidas sin un marco de referencia previsible. No se dispone de información sin redundancia, sin la existencia de recurrencias y formas invariantes. Por ello, si la percepción del mundo material y de sus fronteras implica la identificación de las señales informativas, también es cierto que el ambiente físico tiene un alto índice de redundancia. Sin redundancia ninguna predicción podía hacerse, y el movimiento del entorno implicaría riesgo. La redundancia permite que el mundo aparezca ordenado y preservado por las leyes. Se trata de una interacción doble y complementaria. Por un lado, el espectador tiene que hacer frente a la repentina aparición de áreas informativas, con regiones en las que las formas y colores cambian abruptamente (Attneave 1954: 184). Pero, por otra parte, el reconocimiento de los cambios periódicos conduce a la predicción, no sólo en el transcurso del tiempo, sino durante el mismo acto, de la determinación de la novedad. Hay una súbita interrupción en la percepción. Todo lo demás es redundante.
- 71 Lo que era novedad y sorpresa se convirtió eventualmente en un patrón repetitivo y previsible. Aquí se tiene el proceso de codificación; y su resultado es "un conjunto de relaciones entre entrada y salida de mensajes. Ante la salida, la entrada de mensajes puede ser reconstruida exactamente" (Barlow 1966: 338).
- 72 Patrones visuales repetitivos y predictivos abundan en el mundo natural, que van desde la simetría bilateral de los órganos de los animales hasta el cerebro humano, de la forma química de las moléculas a las nubes, de los cristales a los panales de abejas. A través del reconocimiento de simetrías, la novedad de un evento parcial ordena el modelo en un conjunto: "Simetría entonces constituye otra forma de redundancia" (Attneave 1954: 186). La naturaleza está colmada de una inmensa variedad de simetría y de cuasi-patrones simétricos. No tanto como propone Ian Stewart (1995: 73) acerca de que "la naturaleza [...] parece estar insatisfecha con demasiada simetría, para casi todos los patrones simétricos de la naturaleza son menos simétricas las causas que les dan lugar". El hecho es que la simetría aparece como resultado de un proceso dinámico, de una regla que permite el desplazamiento de las formas, ampliamente observado en el fenómeno de la ruptura de la simetría. En nuestro cuerpo, vivimos la experiencia de ambas: la simetría bilateral y la simetría quebrada. El cuerpo humano es un todo compuesto de dos partes coincidentes en el que el corazón no está en el centro perfecto, y las dos partes del cuerpo no son idénticas. Las formas simétricas llevan el mismo tratamiento de los códigos: siguen las normas y muestran una reconocible invariancia.
- 73 La paradoja que subraya la redundancia y la novedad que se identificó en un párrafo anterior, es claramente visible en las definiciones de la simetría, más específicamente en la simetría bilateral de las formas: "la simetría de un objeto o un sistema es cualquier pasaje que deje un invariante" (1995: 75). Otra vez, dos características aparentemente contradictorias residen una junto a la otra: el cambio y la invariancia. El interjuego entre repentino y redundancia permite el escaneo de la mente para encontrar consuelo en un ambiente repleto de sorpresas potenciales. El argumento de que la visión funciona desde un incesante flujo de información obtenida por el organismo en movimiento a través del medio ambiente, lleva a una idea radical: las imágenes no son arbitrarias ni no-arbitrarias. Y si la representación es no arbitraria en sí, no hay necesidad de entrenar a los videntes en su comprensión. Los rasgos convencionales de las imágenes son los elementos secundarios de su hacer y en su reconocimiento. La principal característica de las imágenes es que se derivan de la experiencia de los organismos, de cualquier organismo, humano o no humano,

moviendo y extrayendo datos de invariantes del medio ambiente sin ningún tipo de referencia fijo o principio establecido. Por lo tanto, no se requiere habilidad especial para extraer información de imágenes. Esta conclusión coincide con la investigación de Hochberg y Brooks (1962) anteriormente citada. Dichas habilidades se desarrollan sin la necesidad de la tutoría o la justificación intelectual (Kennedy 1974: 57). El reconocimiento de las imágenes se difunde, en diferentes grados, en todo el mundo natural. El captar una imagen es una capacidad que no depende del aprendizaje social del organismo.

74

Por lo tanto, el reconocimiento de patrones visuales no estaría restringido y limitado a la especie que los creó. Otras especies distintas podrían identificar conceptos visuales creados por los seres humanos. Por lo menos algunas de ellas serían capaces de hacerlo. ¿Cuáles especies podrían reconocer imágenes? Si esa capacidad está efectivamente presente en todas es tal vez una pregunta muy difícil de responder. Pero la investigación para comprobar si las palomas y los monos son capaces de identificar fotografías ya se ha realizado. Si la prueba tiene éxito, entonces podemos afirmar que el reconocimiento de una imagen visual tiene poco que ver con el desarrollo de un vocabulario de la representación. El rasgo fundamental de reconocimiento de imágenes es sólo la identificación de los vectores ópticos sin mediación, como las variaciones en las superficies de las imágenes, los bordes, la variación de color, y las fuentes de luz. La representación visual sigue muy de cerca los acontecimientos del mundo exterior.

Contra el convencionalismo

- 75 La complejidad de la interacción individual en un momento histórico específico es tal que las explicaciones históricas están atrapadas inevitablemente en un torbellino de inferencias hipotéticas precarias, deshaciéndose sin fin. Si esto es cierto ¿Es posible el análisis histórico? ¿Se debe procurar su realización? Peirce (1998: 114) contesta estas preguntas diciendo: "Uno de los propósitos principales de la historia es liberarnos de la tiranía de nuestras nociones preconcebidas". La historia debe ser escrita desde el punto de vista de las asociaciones libres. La historia convencionalista no consigue el objetivo de encontrar una alternativa a la noción de que la historia es un campo controlado por sus propias fuerzas. Pero si se desea enfrentar el desafío de capturar la plenitud de la dimensión temporal, es lo que se debe hacer.

Traducción de Mónica Kirchheimer y Daniela Koldobsky



Notas al pie

¹ David Craven (1999) impugna de Cockcroft y Guillbaut la proposición de que la influencia del expresionismo abstracto y la de-Marxización de las artes es una indicación de que la corriente crítica contra el abstraccionismo está tornando en una diferente dirección. Craven se opone a la afirmación de Guillbaut por simplista, en su forma de ver el éxito de un movimiento artístico como resultado directo de las intenciones conspirativas de las clases altas. La multiplicidad de las conciencias en la sociedad moderna no se presta a ello. Craven también muestra cómo Guillbaut tomó declaraciones fuera de contexto, olvidando las verdaderas simpatías políticas de muchos artistas (Pollock, Lee Krasner, y Barnett Newman, que se inclinan hacia la izquierda). Antes de Craven, Anfam (1990) señaló las afiliaciones evidentes y públicas de muchos abstraccionistas hacia la izquierda política, desde Ad Reinhardt con la participación comunista en las publicaciones de pintura de Robert Motherwell, con títulos que evocan la simpatía hacia la República Española, según Guillbaut indicios de que las sugerencias sobre la des-Marxización fueron, "en el mejor de los casos, equivocadas". (Volver al texto)

² En una conferencia al final de su vida, Harold Rosenberg (1985: 319-320) provocó a Tom Wolfe, llamándolo periodista comediante, un bufón que "ha ganado gran atención por atacar al arte contemporáneo como 'palabras pintadas', y prediciendo que para finales de nuestro siglo, las exposiciones constarán de citas de los críticos acompañadas de imágenes, que ilustran las ideas". La relación de Greenberg y Rosenberg con los artistas fue más complicada de lo que sugiere Wolfe. Lee Krasner, siempre interesada en la promoción de la labor de su marido, Jackson Pollock, nunca vio a los críticos favorablemente. Según la biografía de Pollock realizada por Naifeh y White Smith (1989: 527), ella fue "escéptica acerca de la inteligencia de Greenberg". Pero esto no le impidió su utilización del crítico como púlpito bravucón, lo que hizo Greenberg, para promover a Pollock. Éste, sin embargo, parece ser respetuoso de

Greenberg y Rosenberg, aun cuando no podía comprender plenamente la exhibición de gran erudición de Rosenberg. Por otra parte, cuando el concepto de Rosenberg de la *action painting* convirtió a Pollock en una figura heroica, las relaciones de Krasner con Rosenberg continuaron en conflicto. Luego de leer el ensayo de Rosenberg sobre la *action painting* americana, Krasner vio en la aprensión de Pollock la condena: "al igual que la vida de Pollock iba al infierno, también su arte" (Naifeh y White Smith, 1989: 707). La hostilidad de Krasner a Rosenberg creció hasta la confrontación directa, aunque ineficaz, debido a la reputación de Rosenberg entre otros artistas. El resultado fue el creciente aislamiento de Pollock y Krasner de la escena artística de Nueva York durante en la última fase de su destructiva vida. (Volver al texto)

3 La teoría del arte de Clement Greenberg fue absolutamente histórica, no como TJ Clark (1982) afirma, una teoría con un sesgo histórico. Para Greenberg, la naturaleza radical del abstraccionismo no es el resultado de una ruptura arbitraria con la tradición. El abstraccionismo es la aparición de una fase latente en el desarrollo del arte occidental en su conjunto; cualquier solución visual importante en el arte abstracto puede ser encontrada en la pintura realista que lo precedió (Greenberg 1995: 82). Los juicios críticos deben brotar de una comprensión de las tendencias y desarrollos históricos. (Volver al texto)

4 Daniel Belgrad (1988) *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*, Chicago: The University of Chicago Press. (Volver al texto)

5 Esta idea es expresada en *The Handicap Principle* (Zahavi and Zahavi 1997). Geoffrey Miller's *The Mating Mind* (2000) extendió la noción de dominio de arte y estéticas. (Volver al texto)

6 La perspectiva de Belgrade es también grandiosa. Formas artísticas y cambios en el curso de la historia. Ella es más que la antena de la sociedad, ella es la luz que guía el cambio revolucionario. (Volver al texto)

7 *The handicap principle* (Zahavi and Zahavi 1996) explica la aparente paradoja de desechos y excesos en el mundo natural. Postula que si cada señal enviada impone un costo para el señalizador, a continuación, una desventaja es una garantía de la verdad biológica de la excelencia, una identificación a ser expuesta para la selección sexual. Zahavi y Zahavi (1996) formulan su idea revolucionaria de la siguiente manera: 'si una determinada señal del señalizador requiere invertir más en ella de lo que se beneficiarían por la transmisión de información falsa, la falsificación es poco rentable y por lo tanto la señal es creíble'. Sólo aquellos con alta aptitud serán capaces de entregar el mensaje, ya que sería demasiado costoso para un organismo de menor aptitud. El principio de desventaja explica un rompecabezas que parecía escapar de una visión estrecha de la idea darwiniana de la adaptación. Si la adaptación se mide por el equilibrio de la vinculación de los organismos con el medio ambiente, ¿por qué existe abundancia e inflación en el mundo natural? ¿Cuál es el punto por el que los pavos reales muestran exuberantes colas, estando así a expensas de ser presas más fáciles para los depredadores? ¿Por qué es que las gacelas saltan delante de los depredadores arriesgándose a la muerte? Muchos otros ejemplos podrían enumerarse: aves y artistas de circo haciendo lo que parecen saltos imposibles; el sacrificio altruista que impone asombro y el prestigio no sólo se dan entre los millonarios, sino también entre las aves, abejas, y ratas almizcleras. La vida parece ser una exhibición de derroche de características. Uno no puede dejar de pensar en Jimi Hendrix tocando la guitarra con los dientes, en un gran ajedrecista enfrentándose a muchos contendientes al mismo tiempo o renunciando a su reina, los vuelos llamativos de Michael Jordan para encestar sólo para obtener los mismos dos puntos que cualquier otro jugador en la cancha, Charlie Parker tejiendo en su saxofón improvisaciones salvajes, las pirámides de Egipto en el desierto para anunciar el poderío de los faraones. Los más ardientes creyentes, los fundamentalistas religiosos extremos, ondeando su inflada bandera de credibilidad imposible: su fe es tal que pueden pagar el precio, mejorando así su situación en su comunidad de los creyentes. Desde la perspectiva del principio de desventaja, la religiosidad no es mera ilusión, como Freud (1961) afirma, y, por tanto, un conjunto de ideas irracionales en contradicción con la realidad. La exhibición extrema de fervor religioso es más bien una elección estratégica, una forma de colocarse uno mismo en los niveles superiores de las comunidades religiosas. A raíz de una pista similar, Geoffrey Miller (2000), en el libro *The Mating Mind*, pone el principio de desventaja en el centro de su emocionante interpretación de la belleza, la estética, la seducción, la ornamentación, y todos los exagerados rastros que comandan la selección sexual. La selección sexual también pone de manifiesto el vínculo entre el conocimiento y el sexo, por lo que con frecuencia se olvida, niega o malentende. Una de las primeras ideas acerca de que la exhibición de los conocimientos puede ser seductora se encuentra en el *Phaedrus* de Platón (Hamilton y Cairns 1989). En el diálogo de Platón, Sócrates trata de seducir a Phaedrus a través de la exhibición de habilidades retóricas. Durante todo el *Phaedrus*, Sócrates describe el amor bajo diversas formas, que van desde la pasión física a un rasgo esencial de la sabiduría, cuando se persigue el amor a la verdad. Sócrates también se define a sí mismo como "un amante del aprendizaje" (*Phaedrus* 230, d-e). Mucho más recientemente, el informe del *New York Times* del 14 de agosto de 2000 no presentó toda la gama de causas de la enorme devastación del SIDA entre los docentes africanos, simplemente porque el periódico no tuvo en cuenta el vínculo entre la exposición del conocimiento y la selección sexual. En un continente ya destruido por la enfermedad, donde la estimación es que de los 34 millones de personas con el virus en todo el mundo 24 millones son africanos, todavía sorprende que en el sur de África 1300 profesores murieran por ser VIH positivo. El número puede parecer enorme, no al principio, pero si se considera que representa, entre los zambianos, dos tercios de todos los maestros capacitados en el país, y más del doble de su total de la tasa de mortalidad del SIDA en un año; entonces la cifra es asombrosa. El *New York Times* afirma que el desconocimiento de cómo usar los condones y la práctica de la promiscuidad sexual son las causas de la propagación de la epidemia. Sin embargo a pesar de que estas explicaciones pueden ser verdad, y teniendo en cuenta que los profesores son entrenados en el arte de aprender, es sorprendente que la propagación de la enfermedad mantiene su crecimiento. También es sorprendente que una parte importante del rompecabezas falta, y que debería demandar tener en cuenta el por qué los docentes son tan sexualmente atractivos en esta parte del mundo. El *Times* afirma que los profesores son atractivos por ser jóvenes y parte de una élite social.

Sin embargo, este argumento no aborda el hecho de que otros grupos de jóvenes que también forman parte de la élite no tienen una tasa de muerte tan alta como los maestros. Sin un conocimiento del principio de desventaja, el periódico pierde el punto de que la abundancia de conocimientos, de por sí costosa y derrochadora, es una indicación de la aptitud biológica en una región caracterizada por su escasez. Por último debe recordarse que en una nación industrializada como los Estados Unidos, la obsesión institucional acerca de los encuentros sexuales entre los estudiantes e instructores, o incluso las referencias superficiales a cuestiones sexuales en las aulas, sólo refuerza la hipótesis de que la exhibición de conocimiento puede ser un instrumento para una atemorizante seducción. Esto es muy sorprendente, y algo increíble, si se considera que los amantes son a menudo adultos que consienten y también que la sociedad norteamericana considera la libertad de expresión pilar constitucional de la nación. (Volver al texto)

8 Para una crítica de la semiótica convencionalista ver Neiva (1999: 7-12). La revisión de McGunn (2000) de Umberto Eco, "Kant y de la Platypus", señala un problema similar al de las aproximaciones convencionalistas que transforman la cognición en mera interpretación derivada de las convenciones. Si la cognición trata con las limitaciones de la realidad externa, entonces nunca podría estar centrada en sí misma, un universo autónomo anclado exclusivamente en signos arbitrarios y codificados mediando unos con otros. Si no se puede ver la cognición como la compleja interacción de los índices, los procedimientos de material, inferencias lógicas, reglas e interpretaciones falibles, hechos de por sí precarios por su inevitable discrepancia con el mundo exterior que tienen la intención de representar, entonces se queda con una simple interacción de las representaciones mediando entre sí. Esta es, precisamente, la concepción de los conocimientos que llevan a las teorías convencionalistas a una tautología en carrusel, con lo que la producción de los efectos de la regresión es infinita, la perpetua auto-referencia tan típica del solipsismo semiótico. Si las teorías convencionalistas rígidas tienen razón, el propósito de la cognición es derrotado. La conciencia nunca sería la conciencia del mundo natural. Y sin conciencia de lo que es lo otro, es imposible disponer de un objeto de conocimiento dirigido por signos, aunque sólo sea de modo parcial, distorsionado, o transformado. (Volver al texto)

9 Sebeok (1979) presenta una mirada global sobre las construcciones estéticas en el mundo animal. (Volver al texto)



Bibliografía

- Anfam, David** (1990). *Abstract Expressionism*. London: Thames and Hudson. Attneave, Fred (1954). "Some informational aspects of visual perception". *Psychological Reviews* 61, 183-193.
- Barlow, H. B.** (1966). "The coding of sensory messages". In *Current Problems in Animal Behavior*, W. H. Thorpe and O. I. Zangwill (eds.), 331-360. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bell, Daniel** (1996). *The Cultural Contradictions of Capitalism*. New York: Basic Books.
- Borges, Jorge Luis** (1999). "Kafka and his precursors". In *Selected Non-Fiction*, Eliot Weinberger (ed.), 363-365. New York: Viking Press.
- Cockcroft, Eva** (1974). "Abstract Expressionism, weapon of the Cold War". *Artforum* 12, 39-41.
- Collins, Bradford R.** (1991). "Life Magazine and the Abstract Expressionists, 1948-51: A historiographic study of a late bohemian enterprise". *Art Bulletin* 73(2), 283-308.
- Craven, David** (1999). *Abstract Expressionism as Cultural Critique, Dissent during the McCarthy period*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cutting, James** (1998). "Information from the world around us". In *Perception and Cognition at the End of the Century*, Julian Hochberg (ed.), 69-93. San Diego: Academic Press.
- Darwin, Charles** (1998). *The Descent of Man; and Selection in Relation to Sex*. New York: Prometheus Books.
- Davenport, R. K. and Rogers, C. M.** (1970). "Intermodal equivalence of stimuli in apes". *Science* 168, 279-280.
- Davenport, R. K. and Rogers, C. M.** (1971). "Perception of photographs in apes". *Behavior* 39, 318-320.
- Deregowski, Jan B. "Difficulties in pictorial depth perception in Africa". *Journal of Psychology* 59(3), 195-204.
- Dissanayake, Ellen** (1992). *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*. New York: The Free Press.
- Du Tort, Brian** (1966). "Pictorial depth and linguistic relativity". *Psychologia Africana* 11, 51-63.
- Freud, Sigmund** (1961). *The Future of an Illusion*. New York: Norton.
- Gombrich, E. H.** (1979). *A Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. Ithaca: Cornell University Press.
- (1983). "Drawings from Ancient Egypt by William H. Peck (book review)". *The Journal of Egyptian Archeology* 69, 192-193.
- Goodman, Nelson (1976). *Languages of Art: An Approach to the Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett.

- (1972). *Problems and Projects*. Indianapolis: Bobbs-Merill.
- Greenberg, Clement (1961). *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press.
- (1986a). *The Collected Essays and Criticism: Volume 1: Perceptions and Judgements 1939-1944*, John O'Brian (ed.). Chicago: The University of Chicago Press.
- (1986b). *The Collected Essays and Criticism: Volume 3: Affirmations and Refusals, 1950-1956*, John O'Brian (ed.). Chicago: The University of Chicago Press.
- (1999). *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*. New York: OxfordUniversity Press.
- Guilbaut, Serge** (1983). *How New York Stole the Idea of Modern Art*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hamilton, Edith and Cairns, Huntington** (1989). *The Collected Dialogues of Plato: Including the Letters*. Princeton: Princeton University Press.
- Hediger, Heini** (1979). Kreaativität beim Tier. In *Seele und Leb: Geist und Materie*, Svilar von Maja, 192-210. Bern: Peter Lang.
- Hernstein, R. J. and Lovelnad, D. H.** (1964). Visual concepts in the pigeon. *Science* 23, 549-551.
- Hochberg, Julian and Brooks, Virginia** (1962). "Visual recognitions as an unlearned ability: A study of a child's performance". *American Journal of Psychology* 75, 624-628.
- Hofman, Hans** (1967). *Search for the Real and Other Essays*. Cambridge: The MIT Press.
- Hudson, W.** (1960). "Pictorial depth perception in sub-cultural groups in Africa". *Journal of Social Psychology* 52, 183-208.
- (1962a). "Pictorial perception and educational adaptation in Africa". *Psychologia Africana* 9, 226-239.
- (1962b). "Cultural problems in pictorial perception". *Journal of Science* 58, 189-195.
- Kennedy, John M. (1974). *A Psychology of Picture Perception*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Leach, M. L. (1975). "The effect of training on the pictorial depth perception of Shona children". *Journal of Cross-Cultural Psychology* 6 (4), 457-470.
- Lenain, Thierry. (1995). "Ape-painting and the problem of the origin of art". *Human Evolution* 10, 205-215.
- (1997). *Monkey Painting*. London: Reaktion Books.
- Lévi-Strauss, Claude (1966). *The Savage Mind*. Chicago: The University of Chicago Press.
- (1969). *Conversations with Lévi-Strauss*, G. Charbonnier (ed.). London: JonathanCape.
- (1985). *A View from Afar*. Chicago: The University of Chicago Press.
- McGinn, Colin** (2000). "Sign language". *New York Review of Books* XLVII (10), 62-65. June 15.
- Miller, Geoffrey** (2000). *The Mating Mind*. New York: Doubleday.
- Mitchell, W. J. T.** (1986). *Iconology: Image, Text, and Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Moller, Anders** (1990). "Fluctuating asymmetry in male sexual ornaments may reliably reveal male quality". *Animal Behavior* 40, 1185-1187.
- Morris, Desmond** (1962). *The Biology of Art: A Study of the Picture-Making Behavior of the Great Apes and its Relationship to Human Art*. New York: Alfred Knopf.
- Moxey, Keith** (1994). *The Practice of Theory: Post-Structuralism, Cultural Politics, and Art History*. Ithaca: CornellUniversity Press.
- Naiefh, Steven W. and White Smith, Gregory (1989). *Jackson Pollock: An American Saga*. New York: C. N. Potter.
- Neiva, Eduardo** (1999). *Mythologies of Vision: Image, Culture, and Visuality*. New York: Peter Lang.
- Peirce, Charles S.** (1992). *The Essential Peirce; Selected Philosophical Writings; Volume 1 (1867-1893)*, Nathan Houser and Christian Kloesel (eds.). Bloomington: IndianaUniversity Press.
- (1998). *The Essential Peirce; Selected Philosophical Writings; Volume 2 (1893-1913)*, The Peirce Edition Project (eds.). BloomingtonIndiana: IndianaUniversity Press.
- Quine, W. V.** (1969). "Foreword". In *Convention: A Philosophical Study*, David Lewis, xi-xii. Cambridge: CambridgeUniversity Press.
- Rensch, Bernard** (1973). "Play and art in apes and monkeys". In *Symposia of the Fourth International Congress of Primatology*, Portland, Ore., August 15-18, William Montagne (ed.), 102-123. Basel: S. Krogan,
- (1976). "Basic aesthetic principles in Man and animals". In *The Nature of Human Behavior*, Günther Altner (ed.), 322-345. George Allen and Unwin.
- Rosenberg, Harold** (1959). *Tradition of the New*. Freeport. N.Y. Books for Libraries Press.
- (1985). *Art and Other Serious Matters*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Rousseau, Jean-Jacques** (1978). *On the Social Contract, with Geneva Manuscript and Political Economy*, Roger D. Masters (ed.). New York: Saint Martin's Press.
- Schapiro, Meyer** (1978). *Modern Art: 19th and 20th Centuries*. New York: George Braziller.
- Schiller, Paul H.** (1951). "Figural preferences in the drawings of a chimpanzee". *Journal of Comparative and Physiological Psychology* 44, 101-111.
- Sebeok, Thomas A.** (1979). "Prefiguraments of art". *Semiotica* 27 (1/2), 3-73.
- Stella, Frank** (1986). *Working Space*. Cambridge: HarvardUniversity Press.
- Stewart, Ian** (1995). *Nature's Numbers: The Unreal Reality of Mathematics*. New York: Basic Books.
- Thom, René** (1983). *Mathematical Models of Morphogenesis*. New York: Ellis Horwood.
- Tompkins, Calvin** (1970). *Merchants and Masterpieces: The Story of the MetropolitanMuseum*. New York: E. P. Dutton.
- Whiten, Andrew** (1976). Primate perception and aesthetics. In *Beyond Aesthetics: Investigations into the Nature of Visual Art*, Don Brothwell (ed.). London: Thames and Hudson.
- Wolfe, Tom** (1975). *The Painted Word*. Farrar, Straus, and Giroux.
- Zahavi, Amotz and Zahavi, Avishag** (1996). *The Handicap Principle: A Missing Piece of Darwin's Puzzle*. New York: OxfordUniversity Press.



Autor/es

Eduardo Neiva es Professor of Communication Studies na University of Alabama at Birmingham, en Estados Unidos. Fue professor dde la Universidade do Estado do Rio de Janeiro, de la Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro y de la Universidade Federal Fluminense. Escribió la entrada para la Encyclopedic Dictionary of Semiotics, editado por Thomas A. Sebeok y la entrada "Perspective, Pictorial" para la Blackwell/International Communication Associaton Enciclopedia. Sus últimos libros son O Racionalismo Crítico de Karl Popper (Rio de Janeiro: 1999) e Mythologies of Vision: Image, Culture, and Visuality (New York: 1999). Fue director del programa de maestrado del departamento de estudos da comunicação de la University of Alabama at Birmingham. E-mail: eduardo_neiva@hotmail.com / neiva@uab.edu

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar