



Jornadas de Hum.H.A.

Bahía Blanca - República Argentina

11 al 13 de agosto de 2005



Ver, conocer, representar: reflexiones acerca de la “imagen plástica”

*María Alba Bovisio*¹
(Fac. Filosofía y Letras, U.B.A.)

Hablar de “imagen o representación plástica” implica ineludiblemente hablar de “percepción visual”, concepto que a su vez se conecta con la dimensión de los procesos cognitivos y nos envía a las preguntas: ¿cuáles son los mecanismos que articulan percepción y cognición?; ¿qué rol le cabe a la imagen en estos mecanismos? Circuito que desemboca en la cuestión del arte como forma de conocimiento y la imagen plástica como representación de imágenes mentales, vale decir, conceptuales.

Es acerca de esta tríada: representación plástica/percepción visual/cognición que pretendo reflexionar, revisando autores claves, y ya clásicos, del campo de la teoría del arte como Rudolf Arheim, Ernst Gombrich y Pierre Francastel y del la semiótica visual, Charles Peirce, Charles Morris y Umberto Eco aludiendo a ejemplos de la plástica no moderna (arte prehispánico, arte popular y arte etnográfico) a fin de ampliar la mirada sobre estos problemas que generalmente se ha confrontado con obras del arte moderno occidental (a partir del siglo xv).

Percibir/conocer: pensar en imágenes

Merleau Ponty² atribuía al pensamiento y el arte modernos el mérito de haber redescubierto, para Occidente el mundo de la percepción, despreciado desde Descartes en adelante como el reino de la apariencia y el engaño. Si el impresionismo, bajo el influjo de los estudios sobre la fisiología y la psicología de la percepción centró sus investigaciones en la luz en tanto realidad óptica dinámica y vital, el posimpresionismo puso el acento en el funcionamiento de la percepción visual como actividad estructurante, y en la producción plástica como continuación formativa del proceso visual, proceso de carácter racional. Recordemos las kantianas preocupaciones de Cézanne:

“Pintar significa registrar y organizar sensaciones cromáticas. En el pintar ojo y cerebro deben prestarse mutuo apoyo [...] El paisaje se refleja, se humaniza, se piensa dentro de mí, Yo lo objetivo y lo fijo en mi tela [...] me parece como si yo fuera la conciencia subjetiva del paisaje y mi tela la

¹ mariaalbab@yahoo.com.ar

² Merleau-Ponty, M., *La fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1975.

conciencia objetiva. Mi tela y mi paisaje ambos exteriores a mi, mas este último caótico, fugaz, confuso, sin vida lógica, sin ninguna inteligencia; y la primera duradera, categorizada, partícipe de la modalidad de las ideas.”³

La física de la relatividad, por su parte, “confirmó que la objetividad absoluta y última es un sueño” puesto que demostró que cada observación es relativa al sujeto y a su situación, lo que “hace justicia a todos los elementos de la experiencia humana y en particular a nuestra percepción sensible.”⁴

Si asumimos con el filósofo francés que “todo ser exterior sólo nos es accesible a través de nuestro cuerpo”,⁵ la percepción será el fundamento de los mecanismos humanos de aprehensión cognitiva del mundo; pero, además, en tanto en el proceso mismo de la percepción, el sujeto estima, infiere y deduce, la actividad perceptiva es una actividad cognitiva. Percibir, sostiene Arheim, no es registrar estímulos mecánicamente, sino captar activamente rasgos estructurales de lo percibido, lo que implica operaciones mentales de recepción, almacenaje y procesamiento de la información, a partir de las cuales se constituyen los conceptos: “No parece existir ningún proceso del pensar que, al menos en principio, no opere en la percepción. La percepción visual es pensamiento visual”.⁶

Es importante considerar que la visión es selectiva porque el desarrollo de los sentidos humanos estuvo motivado por necesidades biológicas de supervivencia, apuntando a los rasgos del medio que facilitaban o dificultaban la vida misma. Según Gombrich –atendiendo a los estudios de Lorenz y de la Gestalt- la percepción se adapta a nuestras necesidades biológicas y psicológicas “por más que la cubran las influencias culturales”, por eso cuanto “mayor importancia biológica tiene un objeto para nosotros, más nos sintonizaremos para reconocerlo...”.⁷ En la percepción de la forma estaría el origen de la formación de conceptos o categorías visuales, proceso esencial para la constitución misma del pensamiento ya que, consideramos que Arheim está en lo cierto al afirmar que, “el pensamiento tiene lugar en el reino de las imágenes”.

Francastel, por su parte, entiende que ver implica conocer y que las formas concretas o abstractas, imágenes mentales, que sirven de sostén al pensamiento no existen con

³ Gasquet, J., “Conversaciones con Cézanne”, en Hess, Walter, *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1984, pp. 27, 29.

⁴ Merleau- Ponty, M., *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, México, F.C.E., 2002, p. 14.

⁵ *Ibid.*, p.25.

⁶ Arheim, R., *El pensamiento visual*, Buenos Aires, EUDEBA, 1985, p. 13.

⁷ Gombrich, E., *Meditaciones sobre un caballito de juguete*, Barcelona, Seix Barral, 1968 [1ª edición en inglés 1963], p. 18.

anterioridad en el universo, sino que son creadas por cada grupo humano constituyendo esquemas cognitivos a través de los cuales se organiza lo real.

El lenguaje plástico expresa una forma específica de pensamiento irreductible a otras, el arte es figurativo no porque copie la realidad externa sino porque proporciona a la sociedad un instrumento específico para explorar el universo sensible y el pensamiento es uno de los modos mediante el cual el hombre informa al universo, es decir, lo conoce. Lo que se "dice" a través de una obra plástica no se podría haber dicho por otra vía, de modo que el arte sería una forma específica de conocimiento.⁸ Figurar, es decir, construir una imagen plástica, implica un proceso de representación dialéctica entre lo percibido, lo real y lo imaginario, "es integrar en un sistema, a la vez material e imaginario, elementos cuya yuxtaposición crea nuevos objetos susceptibles de reconocimiento, de unión y de interpretación...".⁹

Imagen, icono: ¿qué es una representación plástica?

Ahora bien, veamos cómo acotar el concepto de "imagen" en relación al de "representación". Arheim distingue entre "representación", "signo" y "símbolo" (*picture, symbol, sign*) como tres funciones que cumple la imagen y que pueden darse simultáneamente.¹⁰

La *representación* es una imagen de carácter análogo en tanto consiste en un enunciado fundado en la captación de las cualidades visuales -forma, color, movimiento- de objetos o actividades ubicados "a un nivel de abstracción más bajo que ella misma."¹¹ En tanto que el *signo*, de carácter puramente arbitrario, denota un contenido particular sin reflejar sus características visuales. Finalmente una imagen actúa como *símbolo* en la medida que retrata cosas ubicadas a un más alto nivel de abstracción que el símbolo mismo, dando una forma particular a tipos de cosas o conceptos.¹²

Detengámonos entonces, en esta idea de la representación, como una función que podríamos poner en correspondencia con un tipo de imagen "el icono", en la medida que este se ha definido por su carácter analógico en relación al referente.

⁸ Francastel, P., *La realidad figurativa*, Buenos Aires, EMECE, 1970 [1ª edición en francés 1965], p. 25. Lévi-Strauss desde la perspectiva de la etnología también concibe al arte como una forma de conocimiento específico: "a mitad camino entre el conocimiento científico y el pensamiento mítico". Lévi Strauss, C., *El pensamiento salvaje*, México, F.C.E., 1964 [1ª edición en francés 1962], p.43.

⁹ Francastel, P., *Op. cit.*, p. 30.

¹⁰ "Un triángulo puede ser un signo de peligro, la representación de una montaña, o un símbolo de jerarquía", Arheim, R., *Op. Cit.*, p. 133.

¹¹ En este sentido la famosa serie del árbol de Mondrian sería una representación, pero incluso las obras surgidas de la culminación de esa experiencia (la retícula) también lo serían.

¹² Arheim, R., *Op. Cit.* p. 136.

Recordemos que Charles Peirce, padre de la semiótica, definió el icono como “un *representamen* o signo cuya cualidad representativa es una primeridad de él en tanto primero”, es decir, que en tanto cosa puede ser sustituto de otra a la que es similar. Un signo por primeridad es una imagen de un objeto, dice Peirce, que debe producir una idea interpretante. Más específicamente define al “*representamen icónico*” como *hipoícono*, y lo clasifica en tres tipos: *imágenes*, los que comparten con el objeto cualidades simples (primeras primeridades); *diagramas*, los que fundan su relación con el objeto en relaciones análogas entre sus partes y *metáforas*, los que representan en función de un paralelismo con otra cosa.¹³ Podemos agregar que en todos los casos se abstraen del referente ciertas propiedades y/o relaciones en un proceso dialéctico en el que interviene lo real (el objeto) lo percibido (lo que el sujeto capta a través de sus sentidos) y lo cognitivo (los esquemas mentales del sujeto que categorizan lo percibido), proceso del que resulta un signo de carácter análogo que podríamos corresponder con la idea de “representación” enunciada más arriba.¹⁴

Un fundamental continuador de Peirce, Charles Morris, define: “un signo es icónico en la medida que posee las propiedades de sus denotados”,¹⁵ por ende, el iconismo es una cuestión de grado de semejanza, según las propiedades comunes que el signo posea en relación a su denotado. Si Morris entiende que la semejanza es con la *denotata*, para Eco, la semejanza es con el *modelo perceptivo* del objeto, que construimos al conocerlo y recordarlo: el signo icónico puede poseer del objeto las propiedades visibles (ópticas), supuestas (ontológicas) o convencionales (adaptadas aun modelo). El signo icónico es analógico en tanto es homólogo al modelo conceptual.¹⁶

Gombrich, por su parte, identifica la imagen pictórica como *representación*, signo que funciona como sustituto de algo a partir de material dado. La relación entre el signo y el referente se basa más que en semejanzas formales, en el aspecto formal que cumpla los “requerimientos mínimos” para realizar la función de aquello que sustituye”.¹⁷

Podemos, entonces, pensar que la iconicidad no sería una cuestión de grado de mimesis sino que habría diferentes modos de semejanza. Pero, además, toda imagen

¹³ Peirce, Ch., *La ciencia de la Semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1986, p. 16-17.

¹⁴ Recordemos que Peirce define otros dos tipos de signo a partir de la relación con el referente: “índice” como representamen por secundaridad, es decir, signo que posee una relación existencial real con el objeto; “símbolos”, representamen que es una regla que determina al interpretante, signo convencional, que no denota una cosa en particular sino una clase de cosas, una idea o concepto. Vemos que esta definición de símbolo coincide con la que Arheim propone como una de las funciones de la imagen.

¹⁵ Morris, Ch., *Signos, lenguaje y conducta*, Buenos Aires, Losada, 2003, [1ª edición en inglés 1946], p. 371.

¹⁶ Eco, U., *Struttura ausente*, Milán, Bonpiani, 1968, p. 105.

¹⁷ Gombrich, E., *Op. Cit.* pp. 14-15.

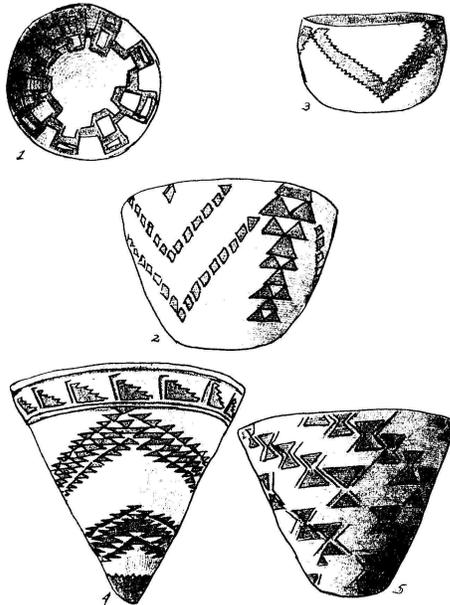
plástica o representación tendría de un modo u otro un carácter analógico en la medida que surge indefectiblemente de la experiencia del hombre en el mundo y esta acontece a través de la percepción, y en este sentido, aun las formas abstractas tienen una analogía con la naturaleza. Pero no estamos proponiendo que ojo y cerebro colaboren para reconocer formas preexistentes (como sostiene las posiciones neokantianas derivada de Cassirer) sino que a través de procesos perceptivo- intelectivos se constituyen imágenes conceptuales que organizan lo real y que luego se proyectan en las imágenes plásticas.

Ahora bien, los iconos reproducen algunas condiciones de la percepción común del objeto después de haberlas seleccionado según *códigos de reconocimiento* (aspectos que se quieren comunicar) y registrándolas según *convenciones gráficas* por la cuales el signo denota ciertas condiciones de la percepción. Esta cuestión se articula directamente con el desarrollo del conocimiento y la construcción de imágenes mentales, imágenes conceptuales, que no son universales sino relativas a cada contexto cultural e incluso a las distintas etapas evolutiva del ser humano: cuando un niño empieza a (re)conocer el cuerpo humano no es significativa la distinción entre torso y pelvis, en sus dibujos lo primero que se significa es la cabeza y luego las extremidades, más tarde, el cuerpo, y por último, aparece la distinción entre torso y cadera. Por otra parte, como señalamos, en cada cultura y cada época se establecen ciertas convenciones que determinan los rasgos pertinentes. En este sentido intervienen en la constitución del icono/representación dos factores: los aspectos que se seleccionan de acuerdo al concepto del objeto que se quiere comunicar y las convenciones gráficas establecidas. Para el occidente moderno un busto no es percibido como un cuerpo cortado, o un *scorzo* como una deformidad, pero está claro que este reconocimiento no es universal y que la relación entre percepción y representación está atravesada por la constitución de una convención gráfica que es absolutamente cultural. Este es el punto álgido del problema de la representación: hasta dónde entenderla a partir de procesos humanos universales, fundados en la capacidad simbólica del hombre y hasta dónde intervine la cultura y construye una perceptividad específica: "un código convencional actúa en combinación con algo que se percibe como "natural" sostiene Gombrich,¹⁸ de modo que, el único modo de que la "interpretación del autor" se corresponda con la del observador, es que este último cuente con suficiente información acerca del código que aquel está utilizando (sino el espectador la imagen se leerá la imagen de acuerdo a lo que ha almacenado en su memoria). Solo cuando nos enfrentamos a un tipo desconocido de

¹⁸ Idem, p. 83.

estructura nos percatamos del elemento desconcertante que se da en toda representación al no conocer la convención que lo hace inteligible.

Veamos el ejemplo de la cestería de los indios maidu de California, esta cestas



[Figura 1]

realizadas por las mujeres desde el siglo XIX, presentan una profusa ornamentación geométrica que las informantes designan en directa relación con sus referentes: mariposas, coatí, montaña, gansos volando, mariposa con manchas blancas, el cielo después de la tormenta, una cascada, etc..¹⁹ Con un reducido repertorio de formas basadas en el triángulo y el rectángulo, los aborígenes del California *representan* es decir, codifican, construyen imágenes conceptuales de su entorno y las plasman en la principal de sus artes, la cestería, técnica en la que elaboran prácticamente todos los

enferos necesarios para su vida cotidiana y ceremonial. Es claro aquí que se trata de una representación o icono en el sentido de un signo que sustituye a otra cosa, pero su analogía no está centrada en la apariencia física externa, o en todo caso, de esta se seleccionan algunos aspectos o relaciones que hacen al significado atribuido a estas cosas. A su vez estas representaciones cumplen una función simbólica vinculada a las significaciones mágico-religiosas que estos seres y lugares tienen para los indígenas, puesto que los diseños surgen de la imaginación de las cesteras que articulan el conocimiento de su entorno con la memoria de los cuentos y mitos tribales.²⁰

Gombrich plantea que "una representación selectiva que indique sus propios principios de selección será más informativa que la réplica [...]",²¹ pero si no conocemos las posibilidades de las que dispone el creador de la imagen y cuáles son las convenciones vigentes será muy difícil decodificar la información. En el caso de las representaciones maidu, es claro que son imágenes selectivas fundados en principios específicos de selección pero acceder a estos principios sería imposible sin los informantes. Sin embargo, frente a los bisontes y mamuts del arte rupestre del Paleolítico superior no hallamos

¹⁹ Boas, F., *El Arte Primitivo*, México, F.C.E., 1947 [1º edición en inglés 1927], p. 24.

²⁰ Furst, P. y J. Furst, *North American Indian Art*, New York, Rizzoli, 1982, p. 73.

dificultades en decodificar la información visual que permite identificar los referentes de las representaciones. Ciertamente no podemos afirmar que conocemos a ciencia cierta los *códigos de reconocimiento* y las *convenciones gráficas* del hombre del Paleolítico superior, sin embargo en virtud de la analogía visual podemos leer estas imágenes. Este sería el principio que permite distinguir entre imágenes arbitrarias y no arbitrarias; Gombrich toma como ejemplo la imagen fotográfica: de acuerdo a estudios²² realizados en grupos etnográficos no entrenados para decodificar una foto estos la han interpretado correctamente, "...parece que aprender a interpretar una foto es algo bastante distinto de aprender a dominar un código arbitrario".²³ Alude también convenciones que son funcionales a los mecanismos perceptivos, como el caso de los dibujos con contornos: menciona que se han hecho estudios con tribus primitivas, niños e incluso animales y que todos aceptaban los dibujos con contornos sin previo adiestramiento, puesto que aunque en la naturaleza no existen contornos, no es en virtud de una convención cultural que "los vemos", sino que en la percepción los contornos tienen una función determinante como indicadores de discontinuidades visuales.²⁴

De acuerdo a los desarrollado hasta aquí podemos pensar que toda representación se funda en la analogía pero que no toda analogía esta fundada en la apariencia visual del referente sino también en propiedades ontológicas o convencionales ligadas a valores y significados atribuidos al mismo.

En este aspecto interviene el problema del "estilo", entendido como modo de configurar el icono-representación de acuerdo a determinadas convenciones gráficas que establecen los principios selectivos en los que se funda la analogía con el referente. Toda la historia del arte demuestra que no se puede identificar el estilo con un cultura o sociedad pese al equívoco construido en la tradición misma de la disciplina que se ha organizado como una "historia de los estilos" identificando con un mismo mote, barroco, por ejemplo, obras tan diversa formal y plásticamente como las de Caravaggio, Claude Lorrain y Anibale Carracci. Las "concepciones de mundo" propias de cada época y cultura no se "reflejan" en un estilo único, por el contrario lo que se verifica es la coexistencia de varios. En este sentido el desarrollo de los distintos estilos en la historia del arte estaría vinculado a las funciones que la imagen debía cumplir en relación a la información, valores, conceptos que se quieren transmitir.

²¹ Gombrich, E., *Op. Cit.*, p. 138.

²² Cita el trabajo de John M. Kennedy, *Psychology of picture perception, images and information*, San Francisco, 1974.

²³ Gombrich, E., *Op. Cit.* p. 265.



[Figura 2]

Nos interesa en este punto integrar la materialidad de la representación en nuestras consideraciones y plantear que en algunos casos en distintos soportes se dan distintos estilos, motivados quizás por convenciones gráficas específicas de cada tradición plástica (escultórica, pictórica, etc.). Tomemos el caso del arte de la cultura moche desarrollada en la costa norte del Perú entre principios de nuestra era y el 600 d.C.

Tomo este arte porque se ha hecho famoso por su cerámica escultórica merecedora de calificativos como “realista” y “naturalista”, sobretodo en alusión a los “huacos retratos” como así también numerosas escenas que dan cuenta de momentos y seres de la vida real mochica. Sin embargo, analizando sistemáticamente la iconografía moche constatamos que no se representan descripciones de lo real cotidiano sino aspecto de la naturaleza y la sociedad que son claves para su cosmovisión: la guerra, el sacrificio de prisioneros, la preparación de la chicha para las ceremonias religiosas, el parto, ciertos animales y plantas, que se identifican con seres míticos, etc. El tratamiento naturalista, no impide el uso de la perspectiva jerárquica para dar cuenta de la existencia de una sociedad y un panteón igualmente jerarquizados. En la pintura sobre cerámicos el estilo se funda en la síntesis esquemática de rasgos que caracterizan a los personajes (los atributos permiten identificar a señores, dioses, guerreros, etc.) y seres (animales y plantas) a partir de convenciones que no responden a la realidad visual, tales como ley de máxima representación para el cuerpo humano, vistas desde arriba para ciertos animales, espacio organizado por registros, perspectiva jerárquica. Conviven en la cerámica moche (a veces en una misma pieza puesto que las hay combinadas escultóricas y pictóricas) dos estilos diferentes lo que denota que el naturalismo no sería ni un valor en sí, ni una estrategia única de representación del mundo, consideramos que ambos estilos en el arte moche están en función de la transmisión de ideas, conceptos sobre el orden natural, social y divino y en este sentido las representaciones (signos analógicos) funcionarían simultáneamente como símbolos.



[Figura 3]

La dimensión material de la representación: el “objeto de civilización”

²⁴ Idem, p. 188.

La plástica moche, de acuerdo a lo que acabamos de plantear, daría cuenta de que el arte es uno de los procedimientos a través del cual el hombre comunica su pensamiento, objetos que encarnan un tipo particular de racionalidad. Francastel, articula la noción de arte como signo con su dimensión objetual, definió a las obras de arte como "objetos de civilización", distinguiendo "la imagen", asociación de un concepto y un signo, y el "objeto figurativo", la imagen en el soporte material.²⁵ A diferencia de la técnica cuyo fin es transformar un saber en acto y repetirlo, el arte (que se hace comunicable a través de la técnica) posee una originalidad esencial como sistema de vinculación de datos provenientes de los sentidos, a través de la manipulación de elementos plásticos (proporciones, colores, ritmos, etc.). Como ya señalamos, el arte en tanto modo específico de conocimiento, cumple en la sociedad la función de todo lenguaje, organiza lo real en conjuntos reconocibles, transmite información, a la vez que es "causa de obras y conductas".²⁶

Partiendo de la percepción, cada grupo cultural constituye a través de la representación plástica, no solo un modo de comprender y organizar su mundo, sino de actuar y operar en él. En 1992 a raíz de la conmemoración V Centenario, el Museo de Arte Moderno de México, organizó una experiencia a cargo de Mercedes Iturbe con ceramistas indígenas de Ocumicho (Michoacán). Se entregaron a las ceramistas imágenes en blanco y negro de grabados europeos de los siglos XVI al XVIII, códices coloniales y obras del muralismo mexicano referidas a la conquista para que elaboraran a partir de estas sus propias piezas.²⁷ Las transposiciones acontecidas entre las imágenes de las fuentes y las obras escultóricas en cerámica son sumamente interesantes y dan cuenta a nuestro juicio del rol del arte como el modo en que un grupo humano expresa su mundo y actúa sobre él.

Analicemos una de las piezas: Carmela Martínez realizada un *Huitzilopochtli*, deidad principal del panteón azteca, dios de la guerra, a partir de un grabado europeo del siglo XVII. En la fuente el tratamiento del cuerpo del personaje responde al respeto por la realidad anatómica propio del arte europeo desde el Renacimiento en adelante. La iconografía (que nada tiene que ver con las representaciones prehispánicas de la deidad) corresponde al imaginario europeo de la América salvaje e idólatra: el dios es representado con una suerte de alas de murciélago, y del torso hacia abajo presenta un

²⁵ Francastel, P., *Op. Cit.* p. 102.

²⁶ Francastel, P., *Op. Cit.* p. 108.

²⁷ Las piezas resultantes de esta experiencia realizadas doce ceramista indígenas se exhibieron en 1993 en el Museo de Arte Moderno de México D.F. y en el Museo de Arte Contemporáneo de Morelia.

rostro barbado que parece el de un fauno y remata en extremidades inferiores de macho cabrío, referencias a lo demoníaco y herético identificando al dios de los “infielers mexicanos”. En la obra de la artista indígena contemporánea el tratamiento del cuerpo humano responde en términos generales a las mismas convenciones de representación (salvo por un tratamiento más esquemático), pero la iconografía transforma radicalmente su sentido: si el personaje del grabado europeo tenía rostro humano, el de Carmela lo tiene de diablo con cuernos, del mismo modo el rostro de fauno que aparece en el torso en el grabado europeo, muta en otra máscara de diablo; pero estos no evocan la visión europea de la idolatría prehispánica, sino que son citas de a uno de los personajes creados en la tradición de la ceramistas de Ocumicho a fines de los años ‘60; momento en que por una serie de factores económicos debieron ampliar su oferta al mercado turístico nacional e internacional, lo que originó piezas escultóricas de las que surgieron estos personajes, “los diablos” (con una iconografía híbrida que aúna elementos prehispánicos y coloniales). Estos aparecen rodeados de animales de la región pero asociados en jocosas situaciones a elementos del mundo moderno, inexistentes o poco frecuentes en el pueblo, motocicletas, aviones, teléfonos, autobuses, etc.. Surge así una conjunto de representaciones que hablan de ellos aunque no estén hechas para otros (el turista, actor propio de la modernidad), dan cuenta



Carmela Martínez, *Diablos*, 1960

[Figura 4]

de su propia vida y de sus interacciones con el mundo moderno, recrea la idas y venidas entre la tradición y la modernidad. El sentido humorístico de los piezas de Ocumicho, nos dice García Canclini, puede leerse “como recurso simbólico para elaborar la transiciones bruscas entre lo propio y lo ajeno”.²⁸ Cabe también llamar la atención acerca del cetro que porta el Huitzilopochtli europeo y en la pieza indígena se convierte en un bastón rematado en una calavera, símbolo del culto a los muertos de importancia capital en las prácticas y creencias religiosas actuales y que hunde sus raíces en el pasado prehispánico.

Esta imagen que tiene la peculiaridad e ser un icono surgido de otro icono (el grabado) expresa la múltiple funcionalidad de la imagen, es representación de la representación pero también símbolo de la integración e interacción del pasado mexicana con el presente indígena, de la interacción entre la tradición indígena y popular y el mundo moderno del que proviene los compradores de sus piezas.

²⁸ García Canclini, N., *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990, p. 217.

“Las artes conservan el testimonio de las conductas concertadas y de las representaciones anticipadas a partir de las cuales se han constituido las culturas [...] El arte siempre ha sido concebido como el último término de un acción creadora de objetos necesarios a la vida de las colectividades”.²⁹

BIBLIOGRAFÍA

- ARHEIM, Rudolf, *El pensamiento visual*, Buenos Aires, EUDEBA, 1985.
- BOAS, Franz, *El Arte Primitivo*, México, F.C.E., 1947.
- ECO, Umberto, *Struttura ausente*, Milán, Bonpiani, 1968.
- FRANCASTEL, Pierre, *La realidad figurativa*, Buenos Aires, EMECE, 1970.
- FURST, Peter y Jill FURST, *North American Indian Art*, New York, Rizzoli, 1982.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990.
- GASQUET, Joaquim, “Conversaciones con Cézanne”, en HESS, Walter, *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1984.
- GOMBRICH, Ernst, *Meditaciones sobre un caballito de juguete*, Barcelona, Seix Barral, 1968.
- LÉVI STRAUSS, Claude, *El pensamiento salvaje*, México, F.C.E., 1964.
- MERLEAU- PONTY, Maurice, *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. México, F.C.E., 2002.
-, *La fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1975.
- MORRIS, Charles, *Signos, lenguaje y conducta*, Buenos Aires, Losada, 2003.
- PIERCE, Charles, *La ciencia de la Semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1986.

²⁹ Francastel, P., *Op. Cit.*, p. 109.