



LAS COMPLEJIDADES EN LAS RELACIONES SOCIO-VISUALES DE LA GRÁFICA POPULAR DE LOS PINTORES DE BUSES ESCALERA DEL EJE CAFETERO

THE COMPLEXITY OF THE SOCIAL AND VISUAL RELATIONSHIP OF POPULAR IMAGERY OF PAINTERS OF CHIVA BUSES IN THE COFFEE GROWING AXIS

Por

Diana Paola Valero Ramírez¹

Profesora del Departamento de Diseño
Universidad del Valle

diana.valero@correounivalle.edu.co

AS COMPLEXIDADES NAS RELAÇÕES SOCIAIS E VISUAIS DA GRÁFICA POPULAR DOS PINTORES DE ÔNIBUS ESCADA OU CHIVAS DO EIXO CAFEIRO

Alberto Mejía Benítez²

Profesor del Departamento de Diseño
Universidad del Valle

alberto.mejia@correounivalle.edu.co

Resumen: Este artículo pretende compartir algunas aproximaciones a las conclusiones del proyecto de investigación: “Análisis de la Expresión como Gramática Visual en los buses escalera del Eje Cafetero en Colombia”. Aquí se realiza un estudio morfológico de la gráfica popular de estos buses y el punto central del análisis, gira alrededor de lograr delimitar materialmente la expresión visual de este decorado. Para ello se rastrean elementos gramático-visuales que son relacionados con elementos sociales del pintor. Los resultados del análisis permiten ampliar la noción de expresión.

Palabras clave: expresión visual, gramática visual, matiz socio-visual, gráfica popular, plano de integración, figuración, sublimación, ser objetivo y ser subjetivo.

Abstract: This article pretends to expose some approaches to the conclusions of the research “Analysis of the expression as a visual grammar of chiva buses in the coffee growing axis in Colombia”. A morphologic study of those buses’ popular imagery is carried out and its main goal is to materially limit the visual expression of that decoration. For this purpose, elements of visual grammar are tracked and related to the painter’s social elements. The results permit to expand the notion of expression.

Keywords: visual expression, visual grammar, social and visual feature, popular imagery, integration plane, figuration, sublimation, objective being and subjective being.

Resumo: Este artigo pretende compartilhar algumas conclusões da pesquisa “Análise da expressão como gramática visual nos ônibus escada ou chivas do eixo cafeeiro na Colômbia”. Realiza-se um estudo morfológico da gráfica popular destes ônibus e o objetivo central da análise é delimitar materialmente a expressão visual deste decorado. Com este fim, são rastreados os elementos visuais e gramáticos que são relacionados com os elementos sociais do pintor. Os resultados da análise permitem ampliar a noção de expressão.

Palavras-chave: Expressão visual, gramática visual, matiz social e visual, gráfica popular, plano de integração, figuração, sublimação, ser objetivo e ser subjetivo.

Los buses escalera son vehículos de transporte público en zonas rurales que se han caracterizado por sus decorados altamente llamativos. En ellos se manifiesta la gracia expresiva de lo “popular”, tanto en complejas formas ornamentales como en contrastadas aplicaciones del color. La “expresión gráfica popular” de quienes realizan estos ornamentos produce la admiración en todos los niveles sociales y representa los valores autóctonos de un amplio marco regional, no solo en Colombia, sino en varios lugares del mundo. En este caso, se realizó un análisis formal del decorado de los buses escalera del Eje Cafetero, cuya expresión como “gráfica popular” fue abordada bajo tres categorías fundamentales.

En la primera categoría, desde la perspectiva semiótica clásica, bajo la cual el lingüista danés Louis Hjelmslev identificó en los signos un plano de la expresión y un plano del contenido (Hjelmslev, 1976). En la segunda categoría, desde la semiótica contemporánea, considerando los conceptos del Groupe μ , el cual distinguió las dos caras de un signo visual como signo plástico y signo icónico (Groupe μ , 1993). Y en la tercera categoría, proveniente de los estudios de la Gestalt (Alemania), Rudolf Arnheim define la expresión como una disposición de elementos visuales que, en conjunto, producen una experiencia, comunican una percepción: armonía, equilibrio, entre otras (Arnheim, 1976).

Con base en estas tres categorías de estudio de la noción de expresión, se realizó un análisis de los signos visuales identificados en la decoración de los buses escalera. Se establecieron dos componentes claves en el estudio: la expresión como forma, separada del contenido o significado. Particularmente, la Gestalt, desde el punto de vista de Arnheim, asume la expresión como algo que se reconoce y que no sólo se limita a la percepción de la forma en su conjunto, pues también integra la percepción de uno de los sentidos. Mediante la síntesis conceptual de estos tres autores, se abordó la comprensión de la ornamentación de algunos buses escalera, en los cuales se reconocieron unos principios ordenadores y unas organizaciones espaciales que evidenciaron ser parte de una gramática visual. En cuanto a los contenidos de dichas formas, se interpretaron según los significados y múltiples matices socio-visuales.

El estudio inició con un registro fotográfico de los buses escalera decorados por diferentes pintores, según el orden cronológico en el que fueron intervenidos. Durante los recorridos exploratorios fueron contactados los tres pintores más reconocidos y se pasó a una segunda etapa, en la cual se realizaron entrevistas en profundidad que permitieron conocer los valores sociales vinculados a sus oficios y trayectorias. Durante la recopilación de estos dos registros (fotográfico y escrito) se decidió realizar un tercer registro en video, en el cual cada pintor realizaría una intervención. Así pues, se les solicitó que decoraran una lámina metálica de 80 x 90 cms, cuyo formato correspondía a la partición que tienen las divisiones laterales del decorado de un bus escalera. Antes de comenzar a clasificar las nociones de la forma, se revisaron los videos del proceso de los pintores decorando las láminas. Gracias a las grabaciones, fue posible observar cómo disponían los dibujos en el decorado, el orden y los instrumentos usados para ornamentar que determinaban ciertas geometrías de la forma. Fue especialmente interesante ver cómo, eventualmente, el pintor podía aprovechar el error de un trazo para convertirlo en un nuevo componente. Teniendo mucho más claro este proceso de creación, se revisaron los decorados de cada pintor a partir de la muestra fotográfica de sus respectivos trabajos en los buses.

Una vez recogida la información correspondiente a estos tres registros (fotografías, entrevistas y videos), se analizaron los datos mediante las relaciones conceptuales pertinentes, según los tres autores seleccionados (Hjelmslev, Groupe μ y Arnheim), y así se establecieron los criterios de análisis para continuar la interpretación de los valores de expresión conducentes a la identificación de una gramática visual en los buses escalera del Eje Cafetero.

En el desarrollo de los registros se diagnosticó la necesidad de articular otro componente: biografías sociales que permitieran comprender cómo los pintores aprendieron su oficio y cómo se relacionaban los elementos encontrados en el estudio formal con sus trayectorias de vida. La obra de Norbert Elias fue un antecedente valioso, ya que él había avanzado en este tipo de biografías sociales de producciones artísticas, incluida una de Mozart en la cual profundiza en el componente creativo de sus composiciones musicales (Elias, 1991) y un conjunto de nociones que daban cuenta de su vida social (Elias, 1970).

Estas biografías articuladas al registro fotográfico, las filmaciones de los pintores y el análisis formal, ayudaron a obtener una comprensión más amplia y precisa de los modos de expresión del decorado de los buses escalera y condujo a la formulación de las siguientes preguntas: ¿Cuáles son los alcances formales precisos que estructuran la gramática visual en la expresión del decorado de un bus escalera como canon social artístico? y ¿cuáles son las relaciones que existen entre los elementos formales que conforman la gramática visual de esta expresión visual?

1. Gramática visual y estudio de la forma

De la misma manera como la gramática del lenguaje describe cómo deben construirse las oraciones con base en un conjunto de reglas para expresarse verbalmente, la gramática visual orienta la manera en que los elementos que componen una imagen se articulan con pronunciamientos visuales de mayor o menor complejidad y extensión.

Así como las reglas de la gramática han sido empleadas sensiblemente por poetas o novelistas, la gramática del diseño visual también ha sido aprovechada de forma creativa por artistas y diseñadores, quienes aplican un conocimiento académico o empírico riguroso, necesario para realizar sus producciones visuales. En este sentido, se tuvieron en cuenta dos textos claves: “Gramática de la Visión” de Gaetano Kanizsa y “Reading Images” de Gunther Kress y Theo Van Leeuwenque, autores que han abordado la gramática brindando una postura con base en dos enfoques.

La gramática de la visión de Kanizsa intenta dar una respuesta a algunos de los principales problemas de la percepción visual observando cómo el pensamiento experimenta un conjunto de atributos perceptivos, que analiza desde la constitución de los objetos y las condiciones de su identidad, la percepción del espacio y del color; de modo que la realidad perceptiva del observador es variable sobre lo observado, pues se establece una relación correspondiente entre las características de la realidad física y las de la realidad perceptiva o fenoménica. Los sentidos cobran importancia acerca de lo que se está percibiendo en el acto de la mirada y pueden crear una ilusión sobre lo observado.

Estas relaciones espaciales entre el objeto físico y el observador y de la composición espectral de las radiaciones provenientes de las superficies de los objetos, con las consecuentes variaciones, con frecuencia muy importantes del tamaño y de la forma de la proyección o la imagen retínica y el tipo de procesos que tienen lugar, los objetos fenoménicos correspondientes normalmente no cambian en forma sensible de tamaño, forma, claridad y color. (Kanizsa, 1987, p.21)

El autor plantea una serie de relaciones gramaticales para establecer una interpretación de estos factores fenoménicos como la relación *figura-fondo* (figura 1), que se constituye por zonas de alto contraste homogéneas, superpuestas o unidas y colocadas en el mismo plano. Sin embargo, no es posible percibir varias unidades de figuras simultáneas; es decir, no es posible abarcar la atención de las dos formas al mismo tiempo. También hacen parte de estas relaciones gramaticales las leyes de la segmentación del campo visual como la *proximidad*, *semejanza*, *continuidad de dirección*, *direccionalidad* y *orientación*, *cierre*, *coherencia estructural* y *pregnancia*, entre otros.



Imagen figura y fondo (figura 1).

Los conceptos del diseño visual presentados por Kress y Leeuwen abordan la gramática como una sintaxis de la forma, en la cual los elementos son combinados como un todo significativo, bajo un enfoque pragmático, que no se centra en los aspectos cognitivos del sujeto. Esta serie de reglas permiten establecer relaciones, por ejemplo, con la parte posterior del bus escalera —el testero—, en donde el pintor dibuja el paisaje bajo un criterio de regularidades a partir de los elementos constitutivos de lo observado en su entorno, mediante estructuras de representación que establecen ciertas relaciones en la disposición de las formas y sus interrelaciones, hasta convertirse en determinantes históricos y culturales. Así pues, estos autores buscan encontrar el significado, a partir de las regularidades conceptuales usadas en la disposición de los elementos de la imagen visual.

Como se ha presentado hasta ahora, la gramática visual es un cuerpo de nociones que estructuran el análisis de los componentes en un sistema de imágenes gráficas. Esta estructura se construye a partir de un análisis formal, que permite reconocer unos principios ordenadores y organizaciones espaciales, obtenidos a partir de un análisis formal.

2. Análisis de la forma

En esta fase se abordaron las nociones y conceptos pertenecientes a las manifestaciones sensibles para el estudio de la forma, las cuales a pesar de estar sujetas a muchas limitaciones, fueron identificadas para hacer referencia únicamente al decorado del arte tradicional de la pintura en los buses escalera. Una de las primeras tareas fue, entonces, describir terminológicamente los conceptos básicos interpretados en relación con las particiones laterales de los buses.

Bajo algunos principios del análisis formal se retomó la noción, algo imprecisa, que alude a la igualdad de la *simetría*, entendida tan solo como la armonía de las proporciones en un objeto o una composición, pero desconociendo su fundamento geométrico, aplicado en las artes (según Hermann Weyl, 1958). En muchos de los casos el concepto de belleza está ligado con la simetría, pues dicho término, en un lenguaje cotidiano, ha sido tomado como “algo bien proporcionado”, con equilibrio y concordancia entre las partes medias de un todo. Sin embargo, este autor observa en su estudio la diferenciación de cuatro tipos de simetría, tales como: *bilateral, traslatoria, rotatoria y ornamental*.

Para profundizar más sobre este enfoque, también se abordaron estudios que fueron planteados por primera vez por K.L. Wolf y D. Kuhn, quienes establecieron un sistema de cuerpos simétricos, reconociendo el concepto de simetría como “la relación (bella) de una parte con la otra, de las partes con el todo, y se exterioriza en la repetición (espacial y temporal) de elementos, motivos o actitudes similares” (Wolf, Kuhn, 1959, p.9). En esta acepción, se reconocen dos partes elementales denominadas *motivo y muestra elemental*, que, en conjunto, conforman un agrupamiento más pequeño de motivos que está determinando un conjunto simétrico (figura 2). Así mismo, realizaron una clasificación de cuerpos simétricos según los órganos de simetría, es decir, según la ordenación entre las muestras elementales, componentes que se manifiestan en los diferentes motivos de la pintura de los Buses escalera (figura 3).

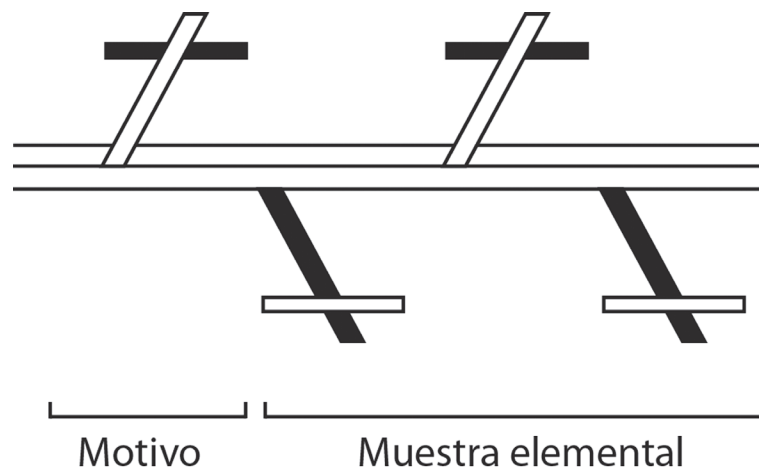


Figura 2. Tomada del libro *Forma y Simetría* de Wolf y Kuhn, p. 9.

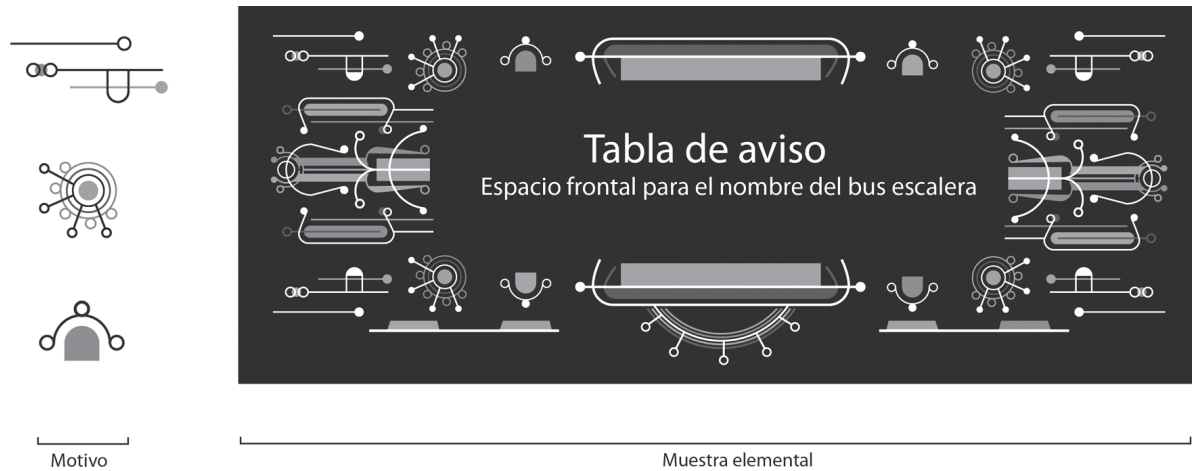


Figura 3. Vectorización de tablero frontal en Bus escalera.

En el avance del estudio de la forma resultó pertinente realizar una lectura más completa y articulada de cada lateral de cada bus escalera, de modo que se recuperó la teoría de la *Gestalt*; un corpus de principios científicos que fueron propuestos esencialmente como síntesis de experimentos sobre la percepción sensorial (Arnheim, 1979), mediante la cual se observa la forma como un todo. Por ejemplo, Christian Von Ehrenfels, en el ensayo que dio nombre a dicha teoría señalaba que: “si cada uno de doce observadores escuchase una de las notas de una melodía, la suma de sus experiencias no correspondería a la experiencia de quien escuchase la melodía entera” (Arnheim, 1979, p.15), puesto que la acción de cualquier elemento está directamente relacionado con el papel que desempeñe dentro de la estructura que lo contiene. Es decir, de un esquema global, pues la encargada de fusionar los elementos en un solo conjunto es la mente. Por lo tanto, para el análisis resultaba indispensable encontrar la respuesta al interrogante que se plantea al observar la estructura completa de los decorados: ¿cuáles son los componentes de la expresión gráfica y cómo se relacionan sus formas?

Arnheim también plantea en su libro “El poder del Centro” (2001) algunos conceptos que se retoman en este estudio, como la *centricidad* y la *excentricidad*; dos sistemas espaciales que se pueden representar fácilmente mediante formas visuales dentro de estructuras compositivas de un sistema que se puede expandir, de manera equitativa hacia todas partes en la composición céntrica. Pero, en la medida en que la fuerza se dirige hacia la presencia de un segundo centro, la orientación céntrica, pasará a ser excéntrica y en estos dos sistemas espaciales (figura 4) es donde aparece la *simetría axial* (Arnheim, 2001), también llamada simetría de reflejo, en donde al trazar un eje vertical se divide la composición en un lado derecho que corresponde exactamente igual al lado izquierdo. Lo mismo ocurriría si se trazara el eje horizontal: el campo visual superior coincidirá exactamente con las formas contenidas en la parte inferior.

Luego aparece la *simetría central* (Arnheim, 2001), donde el eje se traza de manera diagonal sobre la composición para dividirla, generando que la parte superior coincida con la parte inferior, al realizar un giro de 45° , reafirmando que la equivalencia se produce tanto en un nivel formal como cromático.

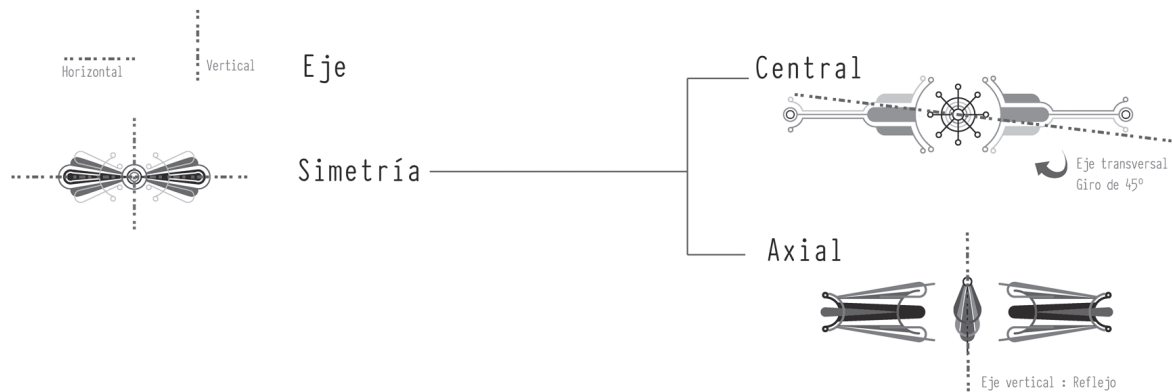


Figura 4. Simetría Central y Axial

Al extraer principios subyacentes en las relaciones de la forma y mostrar la operación de relaciones que rigen estas estructuras organizativas, se pueden describir ciertas categorías visuales mediante los principios de la *Morfología*, bajo la mirada de Roberto Doberti (2008). En su libro “Espacialidades” considera que “El propósito de la Morfología es construir un progresivo tejido, una red abierta pero firme destinada a conceptualizar el dibujo y dibujar el concepto, espacializar y conformar los conceptos y conceptualizar el espacio y la forma” (Doberti, 2008, p.52). En la Morfología se determinan las formas de las que se ocupa el diseño, cuya manifestación es espacial, y donde se construye una mirada consciente de que la composición o configuración formal más elemental es ambigua y, por lo tanto,

Tiene diversidad de lecturas y posibilita distintos significados.
 Objetividad/ polisemia es un par que no anula ninguno de sus términos ya que la interpretación, el posicionamiento del sujeto no niega la rigurosidad geométrica sino que le da sentido.
 (Olguín, 2009, p.16)

En el proceso inicial de análisis se identificaron los motivos y aspectos elementales que contenía cada módulo, cada uno de los cuales se disponía, a su vez, de una manera sistemática y organizada. De tal manera, que para entender las composiciones del decorado también se abordaron las *organizaciones espaciales* (figura 5) establecidas por Francis Ching (1979), quien formuló sus bases organizativas de la forma, el espacio y el orden.

A continuación se describen cinco tipos de organizaciones espaciales que se pueden identificar en el decorado de los buses escalera:



Figura 5. Organizaciones espaciales, Ching, P. 73

En la *organización centralizada* (ver anexo 1), se evidencia un composición estable y concentrada que ejerce dominación y magnetismo en torno a ella; es decir, que se encuentra compuesta por numerosos espacios secundarios que se agrupan en torno a uno central. El espacio central es el ente unificador de la organización, generalmente, de forma regular y de dimensiones suficientemente grandes que permiten reunir a su alrededor los espacios secundarios.

La *organización lineal* (ver anexo 2) consiste esencialmente en una serie de espacios que pueden estar interrelacionados directamente o bien enlazados por otro espacio lineal independiente y distinto. Posiblemente, estos espacios lineales repetidos son similares en forma y tamaño, pero también pueden manifestarse en un espacio lineal en gradación; es decir, donde se reduce o cambia la forma y el tamaño a medida que va aumentando de longitud.

El tercer tipo de organización es utilizada con frecuencia bajo puntos de tensión en el decorado: la *organización radial* (ver anexo 3). Es más compleja porque combina elementos de las dos organizaciones anteriores, la lineal y centralizada de manera simultánea. Es el modelo de rueda giratoria, donde los trazos lineales se prolongan a partir de los lados de un espacio central circular, cuadrado o rectangular. Se diferencia de la organización centralizada en que conserva un sistema introvertido, en el cual el movimiento está enfocado en torno a un centro, es decir, dirigido al interior de la figura central. El sistema radial es una figura extrovertida que emerge de manera concéntrica o centrífuga, que se genera desde su interior hacia afuera.

En la composición modular del decorado se pueden identificar y relacionar elementos mediante el conjunto de gráficos que se dibujan, sin embargo, la *organización agrupada* (ver anexo 4); son los espacios que se agrupan con base en la proximidad o en la participación de un elemento que los une o les proporciona una relación, ya sea de dirección o posición. Se pueden encontrar elementos repetidos que desempeñan funciones similares y comparten un rasgo visual común como la forma o la orientación. Este tipo de organizaciones puede dar cabida a espacios de diferentes dimensiones, forma y distribución del espacio, siempre que estén interrelacionados por proximidad y por un elemento visual, como la simetría o un eje cualquiera.

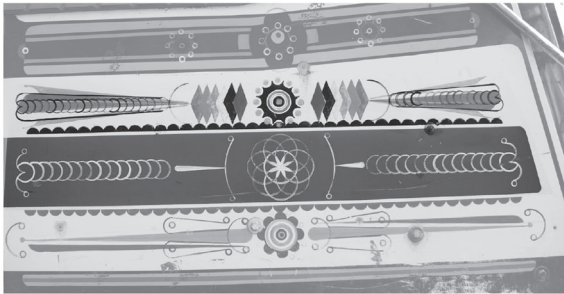
Por último, se presenta la *organización en trama* (ver anexo 5), que corresponde a los elementos organizados en el interior de unos campos; una trama estructural de formas y espacios cuya posición en el espacio y sus interrelaciones están reguladas por un esqueleto estructural. Por lo general, una trama puede ser irregular en una o en dos direcciones con el fin de crear una serie jerárquica de módulos que se diferencian por su tamaño, su proporción y su ubicación. Dentro del bus escalera la estructura composicional está definida por las franjas horizontales que son la base para iniciar el decorado.

3. Los matices socio-visuales

Una vez determinadas las nociones formales de los decorados realizados por los tres pintores en los buses escaleras (registrados en los últimos diez años), se empiezan a revisar las regularidades formales en la muestra fotográfica de cada pintor. La gramática visual termina estructurándose según unas generalidades de la forma presentes en los tres pintores, a partir de unos elementos de autoría generales y particulares, que se distinguen en ocasionales o recurrentes. En ningún momento estas divisiones de los elementos visuales deben tomarse como dicotomías o antinomias, sino como elementos predominantes, pero integrados.

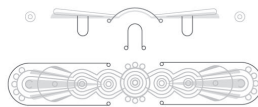
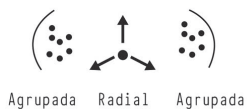
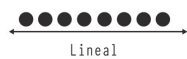
Aquí se pueden apreciar tres imágenes de los decorados de cada pintor, en donde se observa cómo operan los principios ordenadores y las organizaciones espaciales en cada uno.

Pedro



El pintor Pedro hace uso recurrente de organizaciones centrales en el centro de las tres franjas horizontales, acompañado por organizaciones lineales a cada lado de la figura central. También aplica la simetría central para la combinación de colores en las organizaciones lineales.

Alberto

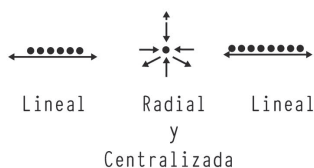


El pintor Alberto implementa varias organizaciones dentro de su composición (lineal, radial y agrupada), Aplicando de manera recurrente la simetría central en el color y los círculos en pequeña escala en las franjas más delgadas.

Francisco



El pintor Francisco con frecuencia utiliza una organización mixta en el centro de la franja (radial y centralizada) acompañada lateralmente por dos organizaciones lineales. En cuando a la aplicación del color también hace uso de la simetría central en las organizaciones lineales y la forma circular para remates.

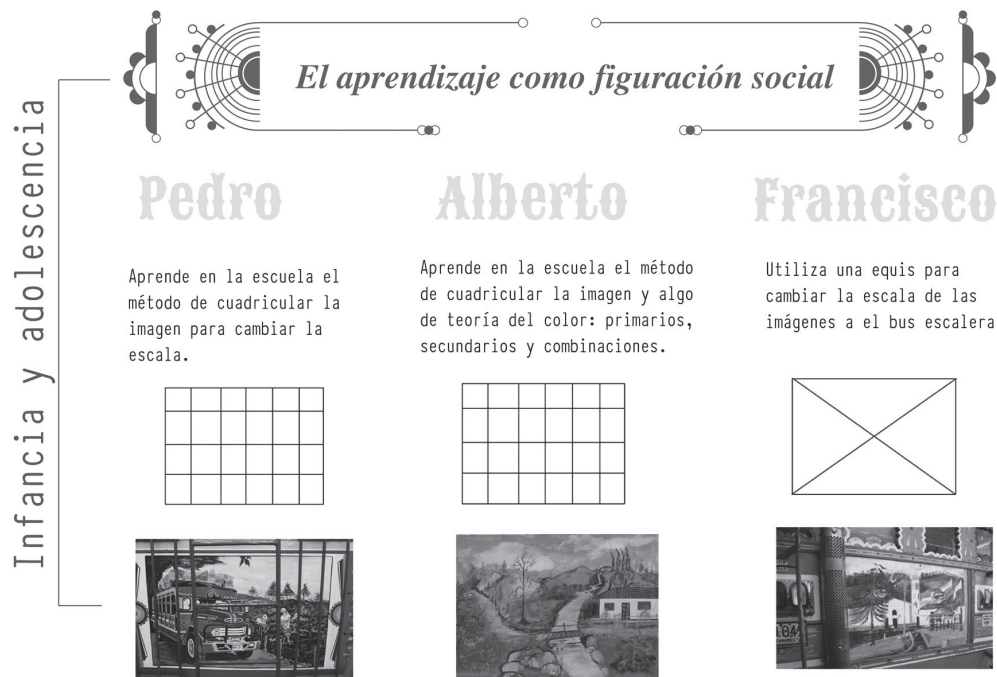


Una vez identificadas las regularidades, las biografías sociales fueron muy útiles para comprender la manera como se habían instalado en los pintores estas prácticas ordenadoras. Norbert Elias en su biografía social de Mozart nos abre un panorama más amplio para explicar cómo estas prácticas artísticas resultan apropiándose por las personas. La teoría sociológica de Elias se afilia a la llamada sociología del conocimiento, que intenta trazar el recorrido que va desde el pensamiento hasta el pensador y desde él hasta su mundo social.

La imagen que usa repetidamente Elias de la «carrera de antorchas de las generaciones» resalta esta idea de que para entender el conocimiento humano hay que partir del hecho de que cada persona recibe una herencia de experiencia acumulada de otras personas (presente y pasadas), y no parte de una supuesta tabula rasa. (Elias, 2010, p.15)

En este caso se ha seguido el camino del decorado al pintor y de allí hasta su mundo social, a través de las biografías obtenidas a raíz de las entrevistas en profundidad. Los conceptos de Elias que ayudan a trazar este cuadro social son: equilibrio del poder, entramados de interdependencia o planos de integración: conexiones estructurales y funcionales, canon social de producción artística, figuración, sublimación y ser objetivo y subjetivo. Este último, el plano de integración, es un espacio social de la vida en que pueden darse conexiones funcionales o estructurales definidas por una tensión de poder o dominación que se produce en los actores del plano como figuración social.

La permanencia de lo que se ha definido en la figuración, se transforma en una sublimación que se interpreta como un reconocimiento social o validación de la práctica social adoptada en el tiempo. En cada actor también se da una definición de la tensión, como correlación de fuerzas entre el ser subjetivo y el ser objetivo que, una vez se define, produce la práctica social del ser. Esta noción será ampliada más adelante, ubicándola dentro del entorno específico de este estudio.



Se debe partir de una premisa: transversalmente, todas las relaciones sociales se desenvuelven en una lucha por el poder, por la dominación sobre el otro y los resultados de las diversas luchas son cambiantes. Teniendo clara esta configuración en que se mueven las relaciones sociales, la noción de entramados de interdependencia o planos de integración, es de gran relevancia con sus dos distinciones: la de las conexiones estructurales y la de las conexiones funcionales. Las conexiones funcionales de estos planos de integración pueden observarse en la vida social de los pintores, de la siguiente manera: contribuyendo al mantenimiento y la integridad de un determinado sistema social; algunos ejemplos los podríamos observar en la esfera de la vida familiar, la esfera laboral, la esfera de los amigos del colegio, la esfera en la vida de vecindad en los barrios, la esfera de los desplazamientos cotidianos y muchas más que contribuyen al funcionamiento del sistema social. Las conexiones estructurales tienen relación con el orden social, las configuraciones globales que se adoptan; la sociedad agraria, la feudal y la industrial, son transformaciones estructurales. Algunos ejemplos podrían ser: las desigualdades sociales que estimula el modelo neoliberal en las políticas públicas del Estado frente a las oportunidades para equilibrar los diferenciales sociales, las divisiones de los grupos, la distribución de las densidades poblacionales en el territorio;

lo urbano versus lo rural y la religión, entre otras.

Estos planos de integración en las distinciones

funcional y estructural se relacionan,

en el caso de los pintores, en su esfera

laboral como plano de integración de

conexión funcional. Allí aparecen el

pintor que está siendo observado, entre

otros actores, como el propietario del

bus escalera, el conductor y los pintores

contrincantes. Aquí, en este plano de

integración de conexión funcional, se da una

figuración social en la contratación del decorado de un bus escalera. Cada uno de los

actores ejercerá una tensión para que los equilibrios cambiantes del poder, dentro del

plano de integración, se inclinen hacia su lado, dando como resultado la figuración.



Cuando el propietario del bus escalera impone algunas determinaciones frente a los colores o dibujos, está determinando la tensión de la figuración social en el plano de integración hacia su dominación. Cuando el conductor, simplemente, no permite ninguna intromisión en la elaboración de su decorado, la tensión de la figuración se acentúa más hacia el pintor. Estos planos de integración se convierten en el espacio de pugnas o luchas mutables por el poder que se van determinando paulatinamente de acuerdo con las estrategias y necesidades de los actores implicados.

Las conexiones estructurales en este plano de integración laboral se podrían observar de la siguiente forma: el canon artístico que corresponde a un estilo de decorado predominante en una región, como en el caso de la zona del Eje Cafetero, constituye una conexión estructural respecto a la densidad poblacional de cada una de las ciudades o veredas donde viven los pintores y, sobre todo, si tuvo una relación directa con el aprendizaje del oficio. Si alguno de ellos creció en una vereda en donde no tuvo el acompañamiento de nadie, seguramente surgió a partir de un proceso de ensayo-error. Esta conexión también forma parte de la figuración social del plano de integración laboral con los actores que ya se han mencionado: si bien la competencia se puede dar por algunos determinantes en los colores o las formas, vemos que sobre esta disputa reina un estilo y un canon artístico compuesto por unos elementos visuales generales que hacen que el bus escalera sea percibido como parte del mismo canon artístico de esta región del país.

Retomando los hallazgos, para relacionar la gramática visual obtenida a partir de estos principios ordenadores y organizaciones espaciales del decorado, el panorama podría sintetizarse de la siguiente manera: la gramática visual determina dos distinciones: los elementos generales (que se repiten en el decorado de los tres pintores) y los elementos visuales particulares (que no se repiten). Dos componentes de estos elementos particulares, los reiterativos y los ocasionales, consisten, en elementos visuales propios de los decorados del pintor; pero algunos,

los recurrentes, se ven más en las muestras de los buses registrados. La manera en que se relaciona esta clasificación de los elementos visuales con los que hasta aquí se han revisado para las biografías sociales, expresa en el canon social artístico una conexión estructural del plano de integración laboral. Se ejerce un poder a partir de ciertos componentes visuales, permitiendo la introducción de la noción de sublimación. Cuando una figuración se sostiene se traduce en una sublimación por su reconocimiento, como ocurre aquí cuando los elementos visuales del decorado del canon social artístico de la región se validan en la decisión que el pintor toma frente al tipo de formas que decide usar. Por ejemplo, en otras regiones, como en el Cauca o la Costa, se utilizan otras formas para el decorado. Estos elementos visuales generales se reproducen en este momento histórico y permiten que el bus escalera se perciba visualmente como parte de un conjunto o estilo que configura unos niveles de integración de la expresión visual de la muestra.

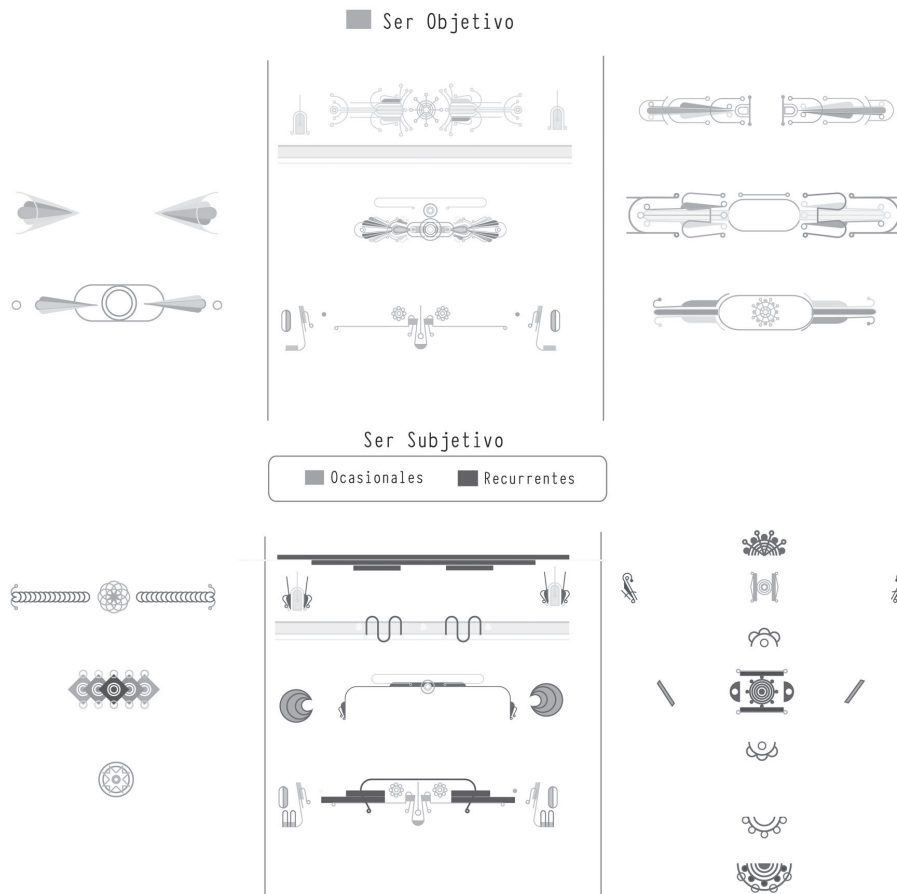
En este plano de integración de la conexión funcional laboral, Elias explica las nociones de ser objetivo y ser subjetivo, como tensiones que hacen parte de las lógicas de nuestra diaria construcción de la realidad social y que, como ya se dijo, no deben ser comprendidos como antinomias o dicotomías, sino como una tensión entre dos extremos que a veces presenta desbalances. El ser objetivo alude a las prácticas sociales que se producen por presión del entorno al que se pertenece, como casarse, tener hijos, profesar una religión o saludar. El ser subjetivo, en cambio, corresponde a las prácticas sociales que no siguen órdenes sociales establecidos, como cuando se opta por no militar en ninguna religión en un entorno donde los demás sí lo hacen. En cada decisión de nuestra vida el ser objetivo y el ser social entran en una lucha ontológica hasta que se produce una decisión y actuamos. Localizando estos conceptos en los pintores y como se manifiestan en el decorado de los buses escalera, vemos que el ser objetivo tiene relación con la conexión estructural del canon social artístico, cuando se coacciona al pintor en los determinantes de su trabajo. El ser subjetivo se evidenció en algunas grabaciones realizadas, cuando el pintor convierte un error en el trazado del decorado en parte de la composición que está pintando. Si bien estas dos dimensiones están relacionadas, la del ser objetivo y la del ser subjetivo, se puede ver cómo se materializa su interrelación, respectivamente, en el decorado en los elementos visuales generales y los elementos visuales particulares.

En las ilustraciones puede observarse cómo la simetría central, la utilización de formas circulares y las franjas horizontales de colores sobre las que dibujan el decorado, hacen parte de esa estructuración de la gramática visual en la expresión del decorado y se relacionan con el entramado de nociones sociológicas reproducidas por el ser objetivo, dominado por el canon social artístico de la región del Eje Cafetero. También, vemos formas geométricas, principios ordenadores y organizaciones espaciales que son propias de cada pintor y se han dividido en recurrentes y ocasionales. Las primeras son muy utilizadas y las segundas se observan eventualmente.

Pedro

Alberto

Francisco



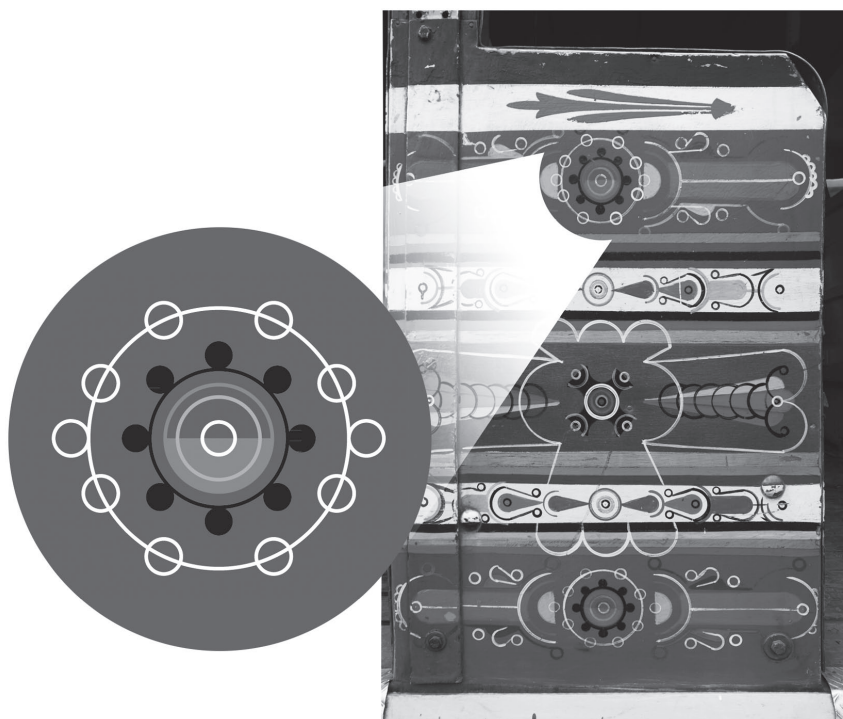
Estas aproximaciones para comprender la expresión visual, mediante la estructuración de una gramática visual en el decorado de los buses escalera, se presenta en dos vías: la primera, es que se logran concretar unos niveles de integración (elementos generales y otros particulares) de la gramática visual en la expresión del decorado y se indican como niveles, dado que los elementos generales serían los rasgos que mayor regularidad presenta en la muestra. Sin embargo, existen también otros niveles de menor regularidad, los elementos visuales particulares, los cuales, sin salirse de un estilo general determinado por los elementos generales, permiten reconocer la expresión del pintor. Esto permite trazar una ruta adecuada hacia la identificación precisa de los elementos que configuran rasgos expresivos, en distintos grados de integración. También podrían trasladarse al estudio de otros objetos visuales con características formales y estructurales semejantes.

La segunda vía, tiene que ver con el reconocimiento de un matiz socio-visual. Esta palabra reúne esa relación de tensión que se da en los diversos niveles sociales entre el decorado y el pintor. Como se revisó, los procesos sociales tienen unas transformaciones históricas que muchas veces se definen a partir de estas tensiones por la dominación.

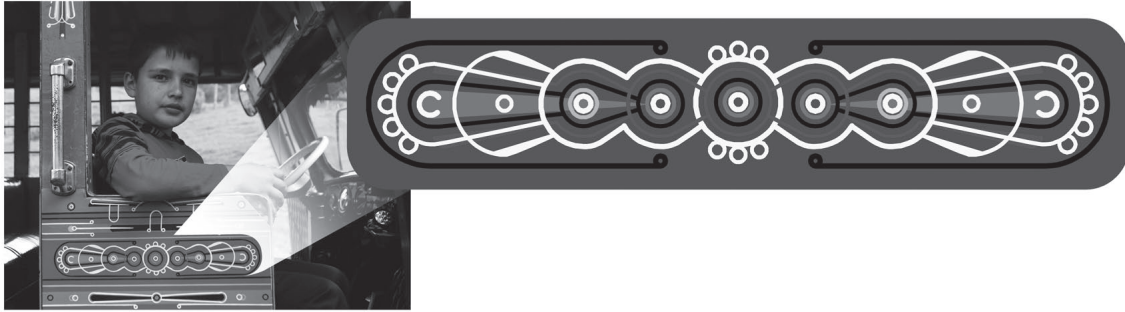
Desde diversos alcances, el pintor tiene una serie de relaciones en el plano de integración, una de estas relaciones es la conexión estructural que determina unos elementos visuales generales para el decorado, a partir de un canon social artístico aceptado y sublimado por un entorno social; otra es una conexión funcional en donde los actores cercanos entrarán en relación al contratar la decoración del bus, a partir de determinantes como colores, formas, o paisajes. La última relación, se da en la tensión entre ese ser objetivo y subjetivo, siendo este último, el que permite que surjan nuevos elementos con la condición de que se adapten en alguna medida al canon social artístico establecido, hasta cierto punto, en la expresión visual que determinan estos elementos visuales generales. Los elementos visuales particulares son los que nos permiten reconocer como matiz, los cambios en algunos elementos del decorado y que, como se evidenció, tienen un origen en las trayectorias específicas de vida de cada uno de los pintores y en situaciones casuales de errores que se convierten en parte del decorado. El matiz socio-visual se constituye en esa relativización que se puede documentar social y visualmente. Los decorados de buses escalera vistos en su conjunto podrían agruparse dentro de un mismo estilo, pero al profundizar en sus creadores y en sus obras, empiezan a reconocerse algunas variables combinatorias y diferenciables. Es tal vez esta complejización que se logra registrar materialmente, la que nos arroja vislumbres de esos procesos sicosociales de nuestro cerebro y sobre los que seguramente existe todavía mucho por descubrir, en las artes y en otros espacios sociales.

Anexos

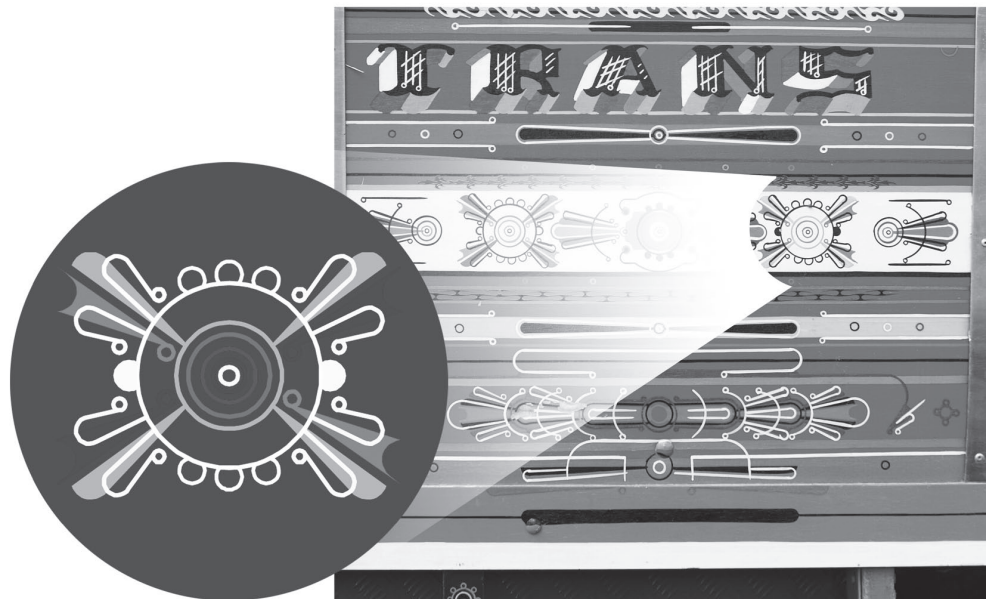
Anexo 1: *Organización Centralizada* (tomada de la muestra de buses escalera decorados por el pintor Pedro)



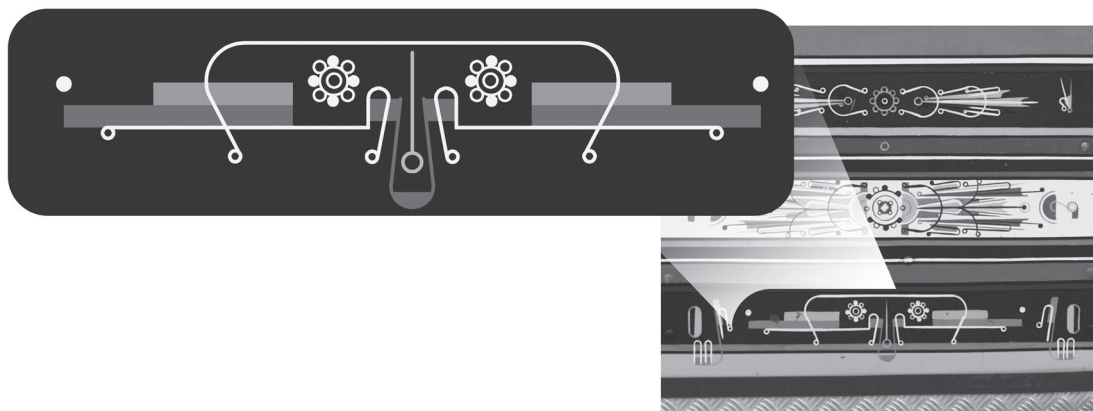
Anexo 2: *Organización Lineal* (tomada de la muestra de buses escalera decorados por el pintor Alberto)



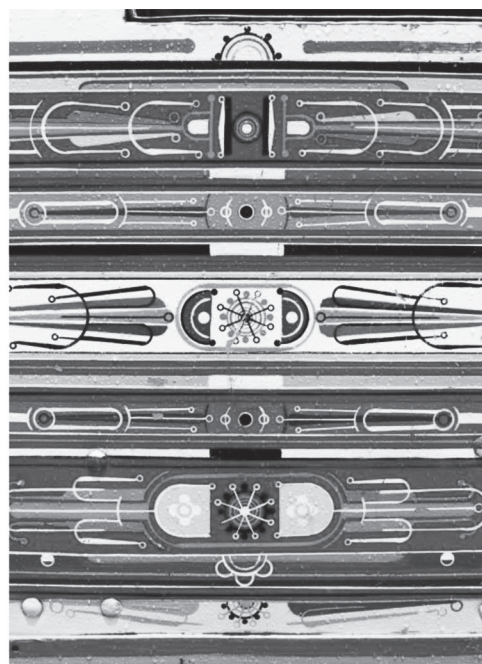
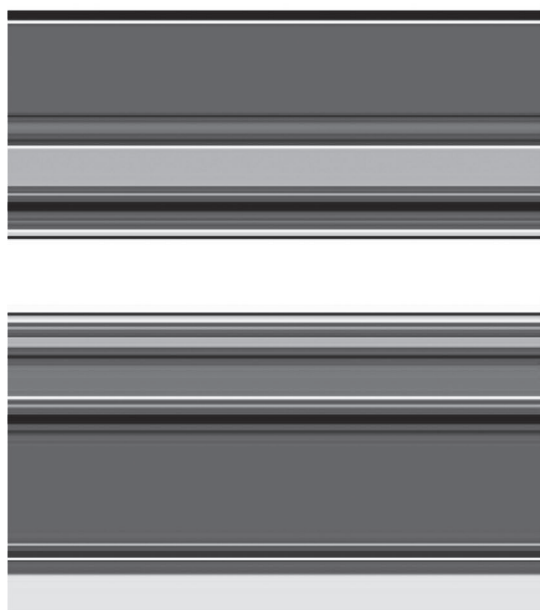
Anexo 3: *Organización Radial* (tomada de la muestra de buses escalera decorados por el pintor Alberto)



Anexo 4: *Organización agrupada* (tomada de la muestra de buses escalera decorados por el pintor Alberto)



Anexo 5: *Organización en trama* (tomada de la muestra de buses escalera decorados por el pintor Francisco)



Notas

Diseñadora Gráfica, Mg. en Diseño de la Universidad de Palermo - Bs As, Argentina
² Arquitecto

Referencias

- Arnheim, R. (1976). *Arte y percepción visual*. Buenos Aires: Editorial Universitaria Buenos Aires.
- Ching, F. (1982). *Arquitectura: forma, espacio y orden*. México: Ediciones G. Gili.
- Elias, N. (1970). *Sociología Fundamental*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- _____ (1991). *Mozart: sociología de un genio*. Barcelona: Ediciones Península.
- _____ (2010). *Sobre el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Grupo μ . (1993). *Tratado del signo visual*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- Hjelmslev, L. T. (1974). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos.
- Kaniza, G. (1987). *Gramática de la Visión: Percepción y Pensamiento*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Weyl, H. (1958). *La simetría*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.
- Wolf, K.L., & Kuhn, D. (1959). *Forma y Simetría. Una sistemática de los cuerpos simétricos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Recibido: septiembre 30 / **Aprobado:** noviembre 24 de 2015

