

LA IDEA REPRESENTADA. SÍMBOLO Y CONCEPTO, EJEMPLO DE INVESTIGACIÓN EN ARTE A PARTIR DE UN ANÁLISIS CRÍTICO COMPARATIVO.

THE REPRESENTED IDEA. SYMBOL AND CONCEPT, EXAMPLE OF ART RESEARCH STARTING FROM A CRITICAL COMPARATIVE ANALYSIS.

FERNANDO GARCÍA GARCÍA
Universidad de Sevilla

RESUMEN

La aportación de las Bellas Artes al campo de la investigación, plantea constantemente motivo de discusión en cuanto a su viabilidad y sus posibles aportaciones. Como posible réplica, se describe, en esta propuesta un método de investigación y crítica de las artes plásticas y visuales, basado en el análisis y la comparación por analogías entre diferentes manifestaciones artísticas; para tal efecto se plantea, como ejemplo, la relación entre términos tan aparentemente distantes como son el arte conceptual y la tradición simbólica en la representación plástica. La visión amplia y en continua relación de los movimientos artísticos, es una de las aportaciones que los profesionales de las artes, pueden y deben dedicar al desarrollo del conocimiento y de la educación en el campo que nos ocupa.

Partamos de la siguiente hipótesis para comenzar la explicación de nuestro ejemplo: cada elemento conformador que pudiésemos encontrar interrelacionado en la obra de arte anterior al S. XX, durante la contemporaneidad se desarrolla por separado hasta sus máximas consecuencias. Esto es, en toda obra artística clásica encontramos aspectos tales como geometría (en su composición), expresión de sensaciones a través de la gestualidad (mas o menos contenida), una función documental o descriptiva de la realidad, y la explicación de una idea reinante o mensaje que sostiene un entramado compuesto por muchos más elementos... Pues bien; Observemos que durante el S.XX, la pintura o cualquier otro arte, no sólo se ha liberado de su función descriptiva o documental, gracias a la aparición de la fotografía y otros medios, sino que en cada una de las parcialidades que componían su configuración se ha producido una escisión clara con respecto a las demás, abriendo campos de imágenes propios. Piénsese en la Abstracción Geométrica y el Minimalismo, como conclusión absoluta de estudios compositivos subyacentes en toda la historia de las artes plásticas; en el Expresionismo Abstracto como consumación del gesto y la expresividad del medio pictórico, en la fotografía documental y el Hiperrealismo como abanderados de la función descriptiva de la pintura etc.

Pero, ¿qué ocurre con los aspectos más abstractos que contenía la obra de arte clásica (las ideas, la carga cultural, mítica, ideológica y filosófica que se expresaban artísticamente a través de la simbología) cuando sus soportes se radicalizan e individualizan hasta extremos como los descritos anteriormente?

A esta pregunta pretende dar luz el núcleo de este trabajo, al proponer que, la idea, representada en épocas anteriores a través de símbolos plásticos, se emancipa de los soportes tradicionales y toma carta de protagonismo en las creaciones conceptuales, sin necesidad, a veces de ningún referente físico.

Con la hipótesis anterior como punto de partida, la investigación se centra en el análisis de ambos fenómenos, tomando, por su mayor amplitud, el símbolo como eje estructurador que organice la búsqueda de analogías demostrables entre ambos, en función del siguiente esquema:

- * Hipótesis, metodología y descripción del trabajo.
- * El símbolo y su evolución, aproximaciones al concepto.
 - Definición y límites
 - Campos de influencia y extensión
 - Mecanismos de relación y formación
 - Importancia y recorrido histórico
- * Otras manifestaciones simbólicas en el arte contemporáneo.
- * Generalidades sobre arte conceptual, relaciones con el tema y conclusiones finales.

En base a esta forma de relación, este ejemplo intenta ahondar tanto en la investigación como en la educación artística, aportando una vocación de interrelación constante, una forma de entender el fenómeno artístico como absolutamente interdependiente, no sólo en términos de antecedentes y evolución meramente historicista, sino con un modelo de relación más dinámico y global que sustituya ala visión lineal acostumbrada.

ABSTRACT

We will describe a research and critical method of the plastic and visual arts. This method is based on the analysis and comparison by analogies between different artistic expressions. To carry out our study we will take as an example the relationship between conceptual art and symbolic tradition in the plastic expression, being these two terms apparently so distant.

We will begin with the following hypothesis. The shaping element, that we find interconnected in the work of art previous to the twenty century, is developed separately beyond its utmost consequences nowadays. It means that we find different elements in any classic work of art such as geometry, feelings expressions through gestures, a documentary or descriptive function of the reality and the explanation of a leading idea or message that supports a framework composed by many more elements. Therefore the twenty century painting or any other art not only has been released from its documentary or descriptive function (thanks to the photography and other media), but also that in any element that shapes the whole, a clear +-split regarding to the others has been provided. Due to this fact, fields of images by themselves appear we can think of the Geometrical abstraction and the Minimal art as the absolute conclusion of shaping underlying studies in all the plastic art history. The abstract Expressionism can be taken as example of the gesture consummation and the painting expressiveness. Besides, the descriptive function of the painting appears as outstanding element in the documentary photography and the new realism.

However, what happens with the most abstract elements that the classic work of art contains when its supports are radicalised and individualised to the utmost as the above mentioned ? These abstract elements regard to the ideas, the cultural, mythical and philosophical weight that were expressed in art through the symbolism.

The kernel of this work tries to answer that question. We will suggest that the idea, represented through the plastic symbol in the previous ages, becomes free of the traditional supports and gets to be the star in the conceptual creations, sometimes this idea appears even without any physical referent.

With this hypothesis as the starting point, our research is focused on the analysis of both matters. Due to its main extent, we will take the symbol as the organising hub to research the demonstrable analogies between them. Thus, the following scheme will be followed:

1. Hypothesis, methodology and description of our study.
2. The symbol and its development, approaches to the concept.
 - Definition and limits.
 - Influence and extension.
 - Its outstanding role and its historical development.

3. Other symbolic expressions in the contemporary art.
4. Generalities about conceptual art, relationship with the matter and final conclusions.

Finally, regarding to this kind of relationship, our example tries to influence not only on the artistic research, but also in the way arts are taught. This example follows a tendency to the constant interconnection. Besides, it shows a way to understand the artistic issue as absolutely interdependent, not only in background terms and historical evolution, but also as a more dynamic and comprehensive study that stands in for the usual lineal view.

La aportación de las Bellas Artes al campo de la investigación, plantea constantemente motivo de discusión en cuanto a su viabilidad y sus posibles aportaciones. Como posible réplica, se describe, en esta propuesta un método de investigación y crítica de las artes plásticas y visuales, basado en el análisis y la comparación por analogías entre diferentes manifestaciones artísticas; para tal efecto se plantea, como ejemplo, la relación entre términos tan aparentemente distantes como son el arte conceptual y la tradición simbólica en la representación plástica. La visión amplia y en continua relación de los movimientos artísticos, es una de las aportaciones que los profesionales de las artes, pueden y deben dedicar al desarrollo del conocimiento y de la educación en el campo que nos ocupa.

Partamos de la siguiente hipótesis para comenzar la explicación de nuestro ejemplo: cada elemento conformador que pudiésemos encontrar interrelacionado en la obra de arte anterior al S.XX, durante la contemporaneidad se desarrolla por separado hasta sus máximas consecuencias. Esto es, en toda obra artística "clásica" encontramos aspectos tales como geometría (en su composición), expresión de sensaciones a través de la gestualidad (mas o menos contenida), una función documental o descriptiva de la realidad, y la explicación de una idea reinante o mensaje que sostiene un entramado compuesto por muchos más elementos. Pues bien; Observemos que durante el S.XX, la pintura o cualquier otro arte, no sólo se ha liberado de su función descriptiva o documental, gracias a la aparición de la fotografía y otros medios, sino que en cada una de las parcialidades que componían su configuración se ha producido una escisión clara con respecto a las demás, abriendo campos de imágenes propios. Piénsese en la Abstracción Geométrica y el Minimalismo, como conclusión absoluta de estudios compositivos subyacentes en toda la historia de las artes plásticas; en el Expresionismo Abstracto como consumación del gesto y la expresividad del medio pictórico, en la fotografía documental y el Hiperrealismo como abanderados de la función descriptiva de la pintura etc.

Pero, qué ocurre con los aspectos más abstractos que contenía la obra de arte clásica (las ideas, la carga cultural, mítica, ideológica y filosófica que se expresaban artísticamente a través de la simbología) cuando sus soportes se radicalizan e individualizan hasta extremos como los descritos anteriormente?

A esta pregunta pretende dar luz el núcleo de este trabajo, al proponer que, la idea, representada en épocas anteriores a través de símbolos plásticos, se emancipa de los soportes tradicionales y toma carta de protagonismo en las creaciones conceptuales, sin necesidad, a veces de ningún referente físico.

Con la hipótesis anterior como punto de partida, la investigación se centra en el análisis de ambos fenómenos, tomando, por su mayor amplitud, el símbolo como eje estructurador que organice la búsqueda de analogías demostrables entre ambos, en función del siguiente esquema:

- * El símbolo y su evolución, aproximaciones al concepto.
 - Definición y límites
 - Campos de influencia y extensión
 - Mecanismos de relación y formación
 - Importancia y recorrido histórico
- * Otras manifestaciones simbólicas en el arte contemporáneo.
- * Generalidades sobre arte conceptual, relaciones con el tema y conclusiones finales.

En base a esta forma de relación, este ejemplo intenta ahondar tanto en la investigación como en la educación artística, aportando una vocación de interrelación constante, una forma de entender el fenómeno artístico como absolutamente interdependiente, no sólo en términos de antecedentes y evolución meramente historicista, sino con un modelo de relación más dinámico y global que sustituya a la visión lineal acostumbrada.

El símbolo y su evolución.

Definición y límites.

Existe una gran cantidad de definiciones y apreciaciones sobre el símbolo y el tipo de conocimiento a que hace referencia. Para el filósofo hindú A.K Coomaraswamy el simbolismo es el “arte de pensar en imágenes” olvidado en la cultura contemporánea. Por su parte Goethe se refiere al símbolo afirmando que “En el símbolo lo particular representa lo general, no como un sueño ni como una sombra, sino como viva y momentánea revelación de lo inescrutable”. Aunque ciertamente pintorescas estas dos definiciones coinciden en general con la descripción que sobre este término se viene dando a lo largo de la historia, la cual habla del símbolo como una síntesis, una imagen que partiendo de lo visible y particular sirve de nexo asociativo con una realidad trascendente e invisible.

Siguiendo la línea de Erich Fromm, debemos diferenciar sin embargo tres clases de símbolos: *el convencional*, sin conexión ni fundamento real respecto de lo representado (matemáticas) *el accidental*, creado por condiciones transitorias o asociaciones

casuales; y por último, *el universal*, que mantiene una relación intrínseca entre el símbolo y lo representado. La clasificación, de todas formas no resulta siempre clara mezclándose frecuentemente las cualidades de uno y otro.

Concluyamos pues que el símbolo se puede definir como la representación de una idea o concepto universal sirviendo de conexión entre lo superior y lo inferior sin fusionarse con el asunto referido. Todo puede contener una función simbólica, sin tener por ello la necesidad de ser un símbolo, es decir, no toda tensión comunicante se puede enarbolar como símbolo. Habría que diferenciar en este punto la alegoría y la expresión y su relación con el símbolo. La alegoría supone una mecanización del aparato simbólico acumulando símbolos epidérmicos para componer un signo concreto, sin hablarnos pues de una realidad abstracta. La expresión por su parte es una relación directa, no trascendente como la simbólica.

Campos de influencia y extensión.

El símbolo se presenta bajo dos formas: codificada (la que se somete a las estructuras de la representación artística) y la llamada 'viviente', dinámica y que se manifiesta en torno al mundo onírico y visionario.

En el ámbito religioso, la interpretación de este código intensifica la comprensión y colabora con el mito. El código simbólico está constituido por una rica complejidad debido a que el esfuerzo y el interés que hoy suscita la ciencia, en el hombre antiguo estaba encauzado hacia el mito, siendo el símbolo el intermediario entre lo instrumental y lo trascendente.

El estudio simbólico amplía y enriquece el estudio del fenómeno artístico sin excluir el resto de su realidad (composición, materia, tratamiento,...); Lo identifica con un arquetipo espiritual para completar su comprensión sin rechazar su circunstancia histórica.

En cuanto al símbolo viviente E. Cirlot, escribe: "Lo que el mito representa para el pueblo, para una cultura o un momento histórico, la imagen simbólica del sueño, la visión, la fantasía o la expresión lírica, lo representan para una vida individual". Hablamos así del material simbólico que se encuentra en el inconsciente del individuo. Veremos como esta acepción del término se adapta mejor a otros movimientos (vinculados generalmente al Surrealismo) que a la propia práctica conceptual.

Existe también un simbolismo relacionado con el campo de la ciencia a través de la antigua alquimia en la que el símbolo servía de relación entre lo trascendente y la ciencia, entre espíritu y materia en una búsqueda en base a los símbolos de la verdad física y trascendente.

Todos estos campos de extensión simbólica tradicionalmente ligados a la representación artística, pierden su interés en el arte conceptual, al negar éste todo servilismo representativo de cualquier idea que no se refiera al arte propiamente dicho.

Mecanismos de relación y formación.

El símbolo se configura por analogías en una necesidad de reunir lo disperso y en base a una relación de semejanza que puede ser: material, formal, de acción o de proceso.

Se enuncian dos teorías sobre la forma de relación por estas analogías: 'el ritmo común' propuesto por Schneider; y 'el arquetipo' enunciado por Jung y que nos habla de las representaciones paralelas en función de un supuesto inconsciente colectivo. Luego, la relación que existe entre simbolizante y simbolizado no es la de un ejemplo sino la de una analogía interna. En este sentido, la obra conceptual no necesita una analogía para referirse al concepto, puesto que el mismo concepto es parte integrante y fundamental de la misma.

Importancia y recorrido histórico.

En relación con la historia la corriente simbólica trasciende el transcurso temporal, pero pertenece a una época precisa. El pensar simbolista tiene su principio, si bien hay indicios primarios anteriores, en una época anterior a la historia, a fines del paleolítico como demuestran grabados epigráficos de ese período. El sistema simbólico organiza un código de relaciones entre el mundo físico y el metafísico; a partir de esta primera ordenación, la evolución de la humanidad en este sentido comporta las etapas siguientes: animismo, totemismo, cultura megalítica lunar solar, astrobiología (conjunción entre ciencia místico-astral y biología propia de Oriente Próximo), seguida de ritual cósmico, politeísmo, monoteísmo y filosofía moral.

Desde aquel temprano comienzo en la cultura megalítica quedan ya configurados los principales símbolos culturales, que desarrollará la historia, en elementos tales como las construcciones ciclópeas, las piedras conmemorativas, las piedras como residencias de las almas, los círculos culturales de piedras, los palafitos, la caza de cabeza, los sacrificios de bueyes, los ornamentos en forma de ojos, los barcos funerarios, las escaleras de los antepasados, los tambores de señales, la estaca del sacrificio y los laberintos. Resulta determinante el parecido de estos primeros símbolos rituales con algunas de las propuestas de artistas conceptuales; piénsese en la analogía clara entre las construcciones megalíticas mencionadas, con los grandes desplazamientos de superficies llevados a cabo por los llamados "artistas de la tierra" (Land Art), como la masa de granito de treinta toneladas que Michael Heizer trasladó a un hoyo de cemento en 1969 en Silver Springs, Nevada. Da la impresión de que en estos primeros estados de la cultura del símbolo, éste se encuentra aún poco codificado, admitiendo así mucha más semejanza con las corrientes conceptuales que en épocas posteriores, en las cuales, el símbolo se concreta y delimita mucho más claramente la idea; en este sentido, podríamos establecer el arte conceptual como una fórmula que cierra un amplio círculo entre los primitivos sacrificios de animales y las experiencias con vísceras realizadas por Herman Nitsch en sus "Teatros de orgías y misterios".

Egipto, sistematizó en su religión y en su jeroglífico la doble estructura material y espiritual, natural y cultural del mundo. Civilizaciones como la griega adoptaron de la egipcia las ceremonias órficas (pitagóricos) y ciertas nociones de su sistema zodiacal.

Los pueblos mediterráneos desarrollaron una mitología muy visual y dramática que se reflejó, con asiduidad, tanto en el arte como en leyendas y poesías; Los mitos escondían de forma alegórica las leyes que rigen la vida cósmica y humana, a la vez que lecciones morales. Sin embargo, con la disolución del Imperio Romano (heredero de estos mitos) aparece bajo el influjo oriental en la cultura, la tradición hebraica condensada en el cristianismo, cuyas imágenes condensan símbolos de diversos orígenes (filiación oriental, ciencia aristotélica, Siria,...). Paralelos hay que citar, el gran movimiento alquimista árabe, Bizancio y posteriormente el movimiento cabalístico de creación hebrea, todos con una gran carga simbólica.

Tras las religiones paganas del Bajo Imperio desembocamos en el período románico, una de las épocas en el que el símbolo fue más vivido, amado y comprendido. Todos los autores medievales conservan esa clave de conocimiento, aglutinando tanto símbolos de la tradición cristiana como conceptos de los filósofos paganos, admitidos por el propio Santo Tomás de Aquino, como pruebas exteriores de las verdades del cristianismo.

El Renacimiento se interesa también por el simbolismo, aunque de modo más individualista, profano y estético (Dante organiza su 'Commedia' sobre símbolos orientales). Aparece un interés por el jeroglífico egipcio a la vez que el símbolo adquiere el sentido de movilidad y particularidad propio de la Edad Moderna, junto a una gran afición por el simbolismo profanizado. "Todo el Quattrocento italiano atestigua en la pintura el interés por lo simbólico: Botticelli, Mantegna, Pinturicchio, G. Bellini, Leonardo, etc., que derivará en los siglos XVI a XVIII, hacia lo alegórico".

Es a partir de aquí cuando se pierde en Occidente el sentido unitario de la tradición simbólica. El símbolo queda condensado en el arte popular y en el interior espiritual particular; no obstante, la corriente simbolista permanece subterránea, apareciendo esporádicamente en personalidades concretas como Juan de Udines, Antonio Gaudí, El Bosco, Max Ernst, Willian Blake. Marginalmente van apareciendo paralelos al arte oficial movimientos artísticos que recrean estéticas pasadas como los Nazarenos alemanes, contemporáneos del neoclasicismo (Overbeck). Este movimiento a través de un pintor puente (Dyce) influye en la creación del grupo inglés de siete artistas (número cabalístico), coetáneo al Realismo; este grupo encabezado por Rosseti, adquiere un talante por completo simbólico asumiendo un sentido monacal, una actitud esotérica, una investigación de la espiritualidad y el mundo de la fantasía y una curiosa relación con el mundo de los paraísos artificiales creados por las sustancias narcóticas. Se autodenominan hermandad Prerrafaelista y desarrollan actividades tanto plásticas como literarias poéticas y musicales.

A finales del XIX, mientras triunfa la estética impresionista, aparecen también de forma puntual autores independientes como Moureau (con temáticas referidas al mundo onírico, mágico y visionario), Redon o Puvis de Chavannes.

Estos artistas preceden al grupo surgido en torno al Postimpresionismo simbólico de Gougain; el conjunto de artistas, se conoce como la escuela de Pont-Aven, se autodenominaron Nabis (elegidos, profetas) y propugnan una vuelta al primitivismo y plantean unos presupuestos para sus obras, que han de ser: **Ideístas**, debiendo ser la expresión de una idea; **Simbolistas**, puesto que expresan la idea por medio de formas; **Sintéticas**, para que las formas y signos logren una comprensión general; **Subjetivas**, puesto que el objeto no es tal sino símbolo de una idea; **Decorativas**, en consecuencia, y precediendo así a lo que será a principios de siglos la estética modernista; la cual, cultivará el símbolo de forma ecléctica y frívola. Pese a que el arte conceptual abomina de algunas de estas premisas, como la decorativa, es innegable su afinidad con otras características reseñadas, así como con la idea marginal y antiburguesa que muestran estos artistas.

El movimiento simbolista Nabi se fecha en 1888 a partir de aquí y una vez mencionado el modernismo; la aparición más importante del símbolo durante el siglo XX es sin duda el arte surrealista, interesado como es sabido en la simbología del sueño y del inconsciente; pero que no estudiaremos en este proyecto, para pasar a analizar los comportamientos simbólicos de la figuración a partir del "Pop Art".

Nuevas simbologías en la figuración contemporánea.

El llamado popular art se encuentra íntimamente ligado al repertorio icónico de la cultura urbana de masas y a la superestructura de las sociedades desarrolladas del capitalismo tardío.

Los temas que condensa la iconografía de esta tendencia hacen referencia a la sociedad de masa y a la imagen popular agrupándolos en simbologías sociales compactas. No reproduce cosas sino símbolos relativos a los medios de comunicación y a la cultura que Marchán llama coca-colonización. Por consiguiente la variedad iconográfica del 'pop' no depende del mismo arte en sí sino del entorno social en que nace, siendo lo prefabricado de estas sociedades el principal tema de sus obras redundando en él a través de la asunción de imágenes preformadas.

Se pueden sintetizar una serie de contenidos temáticos recurrentes en sus obras y dividirlos en los siguientes bloques: símbolos del 'status', comerciales, símbolos técnicos, mitos de masas y simbología sexual. Todo este panorama iconográfico desarrollado anteriormente se funde en numerosas ocasiones en *síntesis mixtas* que aglutinan varios de estos símbolos.

"Schocker-pop" y el realismo crítico social, invierten el optimismo narrativo del Pop, pero usa su simbología para descubrir los mecanismos de represión y contradicción del sistema social que analiza, a través de temáticas violentas y sátiras mordaces.

En el arte de posguerra (1952) y bajo el amparo de las por entonces recientes tendencias neofigurativas, aparece un renovado interés por las manifestaciones surrealistas que siguen moldes del surrealismo clásico como el belga Danielle seguidor de la tradición Magritte y Delvaux; no obstante, el grupo más coherente de este nuevo surrealismo fue la "Escuela de Viena del realismo fantástico". Se trata de un surrealismo libre diferenciado de los anteriores por sus contenidos captables por la razón con una iconografía alegórico-simbólica de representación detallista.

Otra tendencia afín al simbolismo, ha sido el arte psicodélico, que aporta a la segunda mitad del S. XX el carácter visionario propio de los movimientos históricamente simbólicos y pone en comunicación a través de las drogas químicas el mundo trascendente y la expresión personal.

No quisiera terminar estos apartados dedicados al símbolo contemporáneo, sin hacer mención a las incursiones simbólicas del Neoexpresionismo y sobretudo al término que S. Marchán nombra como mitologías individuales, a partir de la documenta de Kassel; y que reivindica la identidad singular del creador como artífice de su arte y su mitología a su propio gusto y modo, creando sus símbolos individuales y su propia plástica; si bien esta propuesta desemboca en lenguajes más cercanos a la abstracción y al arte Póvera no tratados en este estudio.

Generalidades sobre arte conceptual, relaciones con el tema y conclusiones finales.

Conocidos el símbolo y su evolución, así como sus parciales derivaciones desarrolladas paralelamente durante la segunda mitad del siglo, enfrentémoslo (si bien ya se han hecho múltiples referencias al respecto) al pensamiento-actividad conceptual.

Resulta ya casi tópica la definición del concepto identificándolo con el arte como idea. Efectivamente en una primera apreciación, se podría definir como la modalidad donde lo esencial es la idea que da lugar a la obra de arte, independientemente de que esta sea realizada o no. Desde finales de los 60 a mediados de los 70, muchos artistas se interesaron por sus posibilidades.

Joseph Kosuth y el grupo inglés Art & Language son los principales exponentes del conceptual puro, lingüístico o tautológico. En Kosuth se explica su afirmación del arte como idea como idea (Art as Idea as Idea) que supone la ausencia física y material del objeto, teniendo que recurrir pues al lenguaje como medio para comprender el arte. Partiendo de la filosofía de Wittgenstein, aplica sus conocimientos teóricos a la creación de conexiones entre lenguaje y percepción visual (como su obra "Una y Tres Sillas"). Otros artistas de esta vertiente serían On Kawara y R. Barry. Una vez rebasado el campo del lenguaje tautológico, entramos en una difícil delimitación de lo que son creaciones propiamente conceptuales, o simplemente con elementos compartidos, salvando además las peculiaridades de cada artista.

Como característica esencial de este arte, fuera de las tautologías y entrando así en su versión empírico medial, destaca la exigencia de un replanteamiento del

sistema expresivo del arte; así pues se adoptan nuevos medios que rompen con la tradición artística; incluso con la del siglo XX, usando vídeos, fotografías, cintas grabadas, conversaciones telefónicas, estadísticas sobre determinadas acciones. En numerosos casos se analizan los problemas de percepción, proponiendo en gran medida la participación del espectador como necesaria para la conclusión de la obra. Igualmente importante es su valoración del proceso reflexivo de creación (arte procesual) que toma más protagonismo que la obra terminada.

Son también motivo de reflexión para esta forma de arte, las conexiones entre arte y sociedad y el influjo creciente de los medios de comunicación, utilizados por algunos artistas para crear sus propuestas. El intento de imbricar la actividad artística en un contexto más amplio de preocupaciones sociales, ecológicas e intelectuales, opuestos a la producción de objetos diseñados según criterios firmemente definidos, aporta una característica más a esta tendencia cuya principal vocación es precisamente esa disolución de los criterios predefinidos sobre un arte anterior limitado (según Kosuth) por el esteticismo y por otros condicionantes completamente ajenos al concepto de arte.

Para ir concretando las analogías encontradas entre los dos polos de este estudio (y una vez definidas a grandes rasgos las características que marcan el conocimiento simbólico y algunas de sus posibilidades en el campo artístico, así como, de forma más somera, han sido expuestas las pautas centrales del complejo fenómeno conceptual) podrá decirse, que se trata de dos concepciones del hecho artístico rodeadas de cierta mística en la medida en que el símbolo trasciende la realidad física para conectarnos con una idea universal, o un contenido del mundo interior del individuo; y el concepto por su parte trasciende el hecho físico en el arte y lo niega, no representa, sino que permanece en la idea y reflexiona sobre ella.

La idea es pues la protagonista en ambas concepciones, una universal y representada, la otra con el arte como centro y sin necesidad de concreción plástica.

Forma parte también de un campo común, su relación con el mundo del lenguaje y la literatura. La mayoría de movimientos simbolistas han tenido la literatura como fuente iconográfica, a la vez que la idea simbólica ha sido materializada por canales literarios (las propias letras son símbolos convencionales que hacen referencia a sonidos por medio de grafías). Por su parte el arte conceptual recurre al lenguaje como soporte para sus análisis.

Entre los campos artísticos sobre los que reflexionan los estudios conceptuales, "profundizan en los análisis de la dinámica de la percepción, en los diferentes esquemas de la representación icónica (...), apoyadas en estudios interdisciplinarios de la psicología perceptiva, de análisis iconológicos, como los de Francastel o Panofsky, o semióticos como los de (...) U. Eco etc."

Estos autores también traban relación con la simbología; Panofsky, en concreto, al establecer sus niveles diferenciados ante el análisis de una obra artística coloca la alegoría en el nivel iconográfico, y las significaciones simbólicas (conocidas o no por el autor de la obra) quedan establecidas en el nivel iconológico, donde se

analizan de forma interdisciplinar todos los factores externos e internos que rodean a la creación de la obra y que nos llevan a su mayor comprensión.

Finalmente, a pesar de que hemos encontrado paralelos continuadores de algunas de las funciones atribuidas en la obra "clásica" al símbolo (como es el caso del arte Pop, que usa la capacidad simbólica para describir un sistema social concreto), esta particularidad no condena nuestra hipótesis inicial. Al comienzo de este estudio aludíamos al arte de concepto como heredero de una función que había recaído tradicionalmente sobre el símbolo, la de sustentar ideas internas que la obra debía manifestar, la emancipación que ha podido encontrar la pintura sobre la representación de la realidad en obras abstractas, es la que encuentra el arte en el terreno conceptual con respecto al símbolo; El símbolo sostenía la idea en el arte clásico en cuanto que la idea debía referirse a algo externo a la misma naturaleza del arte, en cuanto el sustrato ideísta de la obra se libera del servilismo de la representación de esa idea externa (como la pintura de su necesidad figurativa) y su discurso se centra en aspectos puramente artísticos, el símbolo se convierte en concepto tal y como se convierte en mancha abstracta la "realidad" plana de la pintura.