

# INTRODUCCIÓN:

*Lejos de nuestra intención pretender resolver el enigma. Nuestra tarea consiste en ver el enigma.<sup>1</sup>*

La *forma* ha sido tomada como la globalidad de la representación artística en la cultura occidental. Y en ella los conflictos estéticos de producción, significación y comprensión.

Al realizar este estudio no buscamos perpetuar ciertas preferencias conceptuales o encapsular un compendio de leyes y normas para lograr un práctico recetario de la *buena forma*; más bien impulsamos la reflexión de diversos discursos sobre ella. Apostamos al esclarecimiento de las ideas estéticas y la expresión artística. De manera específica hemos de observar los conceptos dominantes y usualmente utilizados en la producción de *formas expresivas* de dos artistas plásticos del Ecuador; posiblemente representantes natos del pensamiento moderno y posmoderno.

Creemos que una buena parte de esa producción artística moderna, ha obedecido a planteamientos estéticos concebidos en el logo-centro de los discursos metafísicos dominantes de la cultura occidental. Pensamientos plásticos concernientes a proyectos e ideologías de la modernidad.

El propósito real de reflexionar sobre el manejo de la *forma* a través del tiempo, no busca documentar o inventariar acontecimientos del pasado, sino construir visiones estéticas propias, desde aquí y desde el margen.

No reside en nuestra intención establecer una visión de reenfoque que condicione la realidad; sino más bien, ver las cosas como son en cada momento suscitado. Que se nos aclare en qué medida *forma* y *contenido*, revelan sujeción normativa para la obtención y mantenimiento de la *buena forma* occidental.

En el primer capítulo, intentamos recorrer el proceso de origen y cimentación de la dualidad de esas ideas generadoras de la *forma* en la cultura helénico-cristiana, las mismas que han ejercido sutil y definitiva influencia en el pensamiento, concepción y estética de las artes plásticas.

Pasamos luego, desde los problemas escolásticos de la individuación formal y su múltiple clasificación, hacia el par *materia-forma* como sinónimo de *contenido-forma*; utilizado posteriormente por Descartes, Kant y otros autores hasta nuestros días. Llegaremos al pensamiento fenomenológico y al rechazo del contenido *a priori* de la *forma* kantiana.

---

<sup>1</sup> HEIDEGGER, Martín: *El origen de la obra de arte*: Versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte, Edit. Alianza, Madrid, 1996.

Veremos qué dicen los *formalistas* y *estructuralistas* respecto de las *formas*, ordenaciones y configuraciones. Finalmente, entramos en el *Da-Sein* (Ser ahí) de Heidegger, para quien la *forma* o las *formas* fueron, al mismo tiempo, *forma* y *contenido*.

Hemos incluido una segunda parte para comprender la forma desde la perspectiva técnica y científica, basada en el estudio de la percepción.

El segundo capítulo examina la *forma aisthesi*; es decir, la *forma* dentro del uso estético, la forma sensible y *con-sentido*. Explora las definiciones que han orientado el entendimiento teórico e ideológico del arte; deliberaciones sobre sus cambios y aplicaciones en la visión desde diferentes épocas y corrientes de pensamiento.

En el capítulo tercero, afianzamos el soporte teórico que nos conducirá hacia el análisis propuesto de las etapas recientes del arte ecuatoriano. Veremos diferentes planteamientos convergentes hacia un mapa de posibilidades e ideas vinculadas al tema formal. Empezamos por las conceptualizaciones semiológicas, su influencia en las ciencias sociales y en la teoría de la significación. Acudiremos a los aportes de Louis Hjelmslev, Barthes y otros, para entenderlos y aplicarlos a nuestro cometido formal.

Al capítulo cuarto lo llamamos *Form-arte*, para considerar conceptos o principios tutores en las artes visuales. Trataremos a la forma pensada como la agrupación y organización de contenidos. Los componentes y núcleos sustanciales de la expresión. Contenidos en referencia a las propiedades reales del objeto, materia y sustancia.

Esclarecemos aquí nuestro desinterés en armar taxonomías y clasificaciones estético-artísticas, aspiramos a examinar más bien -en esta quinta parte del documento-, la existencia o no de anticipos estéticos y sujeciones artísticas en las expresiones modernas y contemporáneas de nuestro arte; pero claro está, no en toda su extensión. Extraeremos una muestra suficiente e ilustrativa para su estudio.

Indagaremos en las interrelaciones que otorgan coherencia y capacidad comunicativa al “discurso artístico”; es decir, conducirnos hacia la función básica del arte, esto es, la expresión como ascendencia de la reflexión.

Justamente, nos apoyamos en la *Teoría de la acción comunicativa* de J. Habermas, para entender al arte como un producto de procesos y flujos sociales, de la relación del artista con el mundo. Parafraseando al autor, pensamos que el arte no puede accionar la racionalidad instrumental como si fuera una “comunicación electiva y normativa”; por lo tanto, el lenguaje es integrador y social, actúa como coordinador en los planos de los diferentes actores sociales y en su interacción.

Con Gilles Deleuze nos acercamos al posestructuralismo; al tiempo que completamos el recorrido de la forma, recogemos sus planteamientos para

situarnos estéticamente sobre conceptos que hoy vivimos en el arte; más aún, a través de dichos criterios, podemos diferenciar dos etapas y actitudes estéticas, radicalmente diferenciadas del arte ecuatoriano. El filósofo niega el centro como modelo estructural o genérico -como es el caso en las artes visuales-, no confluye en él, sino que crea un modelo acentrado y desconoce al logos, a la trascendencia de la idea, al tribunal de la razón. Y por consiguiente a las estructuras estéticas subsidiadas en América Latina.

Por último, en nuestro afán de obtener lecturas nuevas, esclarecedoras y propositivas recurrimos a Jacques Derrida. Este filósofo cree que todo el pensamiento occidental (en donde se encarnó el arte histórico), se basa en el origen de la verdad, de una esencia, de una presencia que gestiona todo significado. Esta visión y esta actitud excluyen a otros, los marginan o reprimen y sobre todo -es el caso de nuestro país-, estos centros delimitan el juego del lenguaje artístico, creando estructuras de significación rígidas. Derrida nos permite deshacer esas estructuras para ver cómo están construidas o reconstruidas.

La segunda parte del capítulo, en su inicio, nos introduce a la situación artística latinoamericana, el modernismo y las vanguardias con sus personajes de mayor relevancia; como también a los movimientos y tendencias, las críticas y los críticos. Después de estas consideraciones, partiendo desde este punto, enfocamos el arte ecuatoriano, hacia finales siglo XIX, cuando se establecen en Quito las “sociedades de la ilustración”.

Comprobamos el paso de la imitación plástica, hacia la libre propuesta e interpretación del artista. El abandono del pensamiento del claustro saliendo a insertarse en la realidad del afuera, del paisaje, de las costumbres y productos populares, etc. Para el siglo XX, con el liberalismo y el establecimiento de las academias, se procuran más conocimientos técnicos y el *progreso* con la generación de nuevas ideas. Las tendencias artísticas de Europa son traídas de vuelta por artistas exploradores de su origen o por educadores que orientan desde ahí su docencia, como es el caso de Paúl A. Bar, artista-profesor italiano promotor del impresionismo.

Con el pintor Pedro León, alumno de Bar, se inicia el modernismo en una llamada “pintura de avanzada” que camina hacia el expresionismo social; y cuyo insigne representante e iniciador es Camilo Egas. Después del “fin del arte”, surgen tendencias múltiples, coincidentes con la posmodernidad. De ella, hemos escogido como representante de mayor versatilidad en uso del lenguaje artístico contemporáneo y compromiso social-artístico, a Manuel Cholango; será quien, con su obra, participe de nuestro análisis.

# CAPÍTULO I:

## 1. FORMACIONES

*Tiempo: la afirmación según la cual soy a la vez arcaico, moderno y posmoderno es una manera de decir que no pertenecemos únicamente a un tiempo, que tenemos muchas edades y podemos vivir en una anacronía que no es necesariamente negativa. Hay que ser en cierta forma anacrónico para pensar lo contemporáneo. De la misma manera que no siento que pertenezca a Francia, a la «francesidad» ni a la «europeidad», y simplemente mi pertenencia es algo que reivindicó, tampoco pertenezco sino más a una época.<sup>2</sup>*

Al momento de definir un objeto, lo precisamos inicialmente a partir de su *forma* y *nominación*; recurrimos a la experiencia empírica percibiendo las cualidades de su figura, contorno, propiedades y cualidades de la superficie. Nos preguntamos qué hace o para qué sirve. Por último, indagamos su sustancia. La *forma* parece residir en la materialización descriptible o nominativa de algún ser; lo mencionamos por lo que se nos presenta a nuestra percepción, cómo suena, cómo se lo siente al tacto, el aroma o el sabor que tiene. De esta manera, a nuestro alrededor, el mundo toma forma.

Coincidimos en pensar a la *sustancia*, como la intrínseca característica que se perpetúa en los seres naturales y en los seres creados por el hombre. En el diccionario encontramos abundantes acepciones de este término que define, asimismo, situaciones diversas y amplias de la acción humana:

Forma del griego. μορφή, εἶδος; del latín. Forma. f. Figura o determinación exterior de la materia. Entre otras definiciones, exponemos las siguientes:

*Forma: Disposición o expresión de una potencialidad o facultad de las cosas. [...]Filosofía: La forma de las cosas y de los seres equivale a la posición que tienen, a cómo se revelan y manifiestan. La manera de concretarse los objetos (V. Finito y Límite) en sus límites propios, constituye la forma de los propios objetos, como son.<sup>3</sup>*

*La forma de una operación del entendimiento es la naturaleza de la relación que existe entre los términos a que se aplica, una vez que se prescinde de lo que esos términos son en sí mismos; la materia (o contenido) está constituida por esos términos, considerados en su significación propia. Por ejemplo: "Todos los metales son sólidos; el mercurio es un metal; luego el mercurio es sólido". La forma de este razonamiento es Bárbara: "Todos los A son B; ahora bien, C es A; luego C es B".<sup>4</sup>*

*Figura o determinación exterior de la materia. / Disposición o expresión de una potencia o facultad. / Fórmula y modo de proceder de una cosa. / Molde en que se vacía y forma alguna cosa; como son las*

---

<sup>2</sup> MÉNDEZ, José: **Entrevista realizada en Madrid, tras la intervención de Derrida**, 1997, 22 de abril. en: <http://www.antroposmoderno.com/index1.html>.

<sup>3</sup> **Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano**, Edit. Montaner y Simón Editores, Barcelona, 1890, tomo 8, p.p. 559-560. en <http://www.filosofia.org/pccero.htm>.

<sup>4</sup> LALANDE, André: **Vocabulario técnico y crítico de la filosofía**. Edit. El Ateneo, Buenos Aires 1953, tomo 1, p.p. 501-506. en: <http://www.filosofia.org/pccero.htm>.

*formas en que se vacían las estatuas de yeso y muchas obras de platería. [...] Filosofía: es el nombre de forma en Filosofía, sinónimo de determinación de un sujeto, tomada esta última palabra en su sentido filosófico. Ahora bien, como las determinaciones de que es capaz todo sujeto puedan ser accidentales, substanciales y ambas puedan ser absolutas o modales, habrá también formas accidentales, substanciales, absolutas y modales.*<sup>5</sup>

## 1.1. FORMA: IDEA, MATERIA

Revisemos aquí el *concepto de forma* tal una *categoría filosófica*, como se ha venido usando desde el mundo griego hasta nuestros días. La idea es aproximarnos a sus cambios internos y variaciones externas, a sus causas y determinantes en los variados manejos conceptuales. Proponemos realizar una lectura contemporánea de estos elementos construidos históricamente; pues creemos encontrar en su devenir, los usos y significados, los elementos constitutivos y sus relevancias, esto es, desde la mirada deconstructiva.

La palabra *forma*, utilizada en la mayor parte de la cultura occidental, la heredamos del latín *FORMA*, la cual deriva a su vez, por inversión, del griego *MORPHE*.

Heráclito ya nos dijo que el mundo está en perpetuo devenir, fluir, que impide nuestro conocimiento científico de la realidad, puesto que la ciencia define sus objetos y postula definiciones sólo sobre aspectos invariables o estables. Los griegos creían que las cosas no sólo tienen una figura expresada y visible, sino también una figura invisible e interna, no manifiesta. Esta figura es aprehendida solo por la mente. Platón explica que este molde inmaterial es la *idea* o *forma*. Lo denominó *εἶδος*, en latín, como forma, *species*, *notio* y *genus*. Según esto, una cosa natural o hecha por el hombre puede envejecerse, deteriorarse, morir o transformarse. Pero su *idea*, su causa formal, ese molde inmaterial del cual proviene, es inextinguible:

*[...] -¿Y no admitimos como cosas más perfectas las que en menor grado se alteran o sufren transformaciones causadas por otro? Así, los cuerpos se ven afectados por acción de los alimentos, de las bebidas y de los trabajos; y las plantas, por la acción del sol, de los vientos o de otros fenómenos atmosféricos; pero ¿no causa menos trastorno esta alteración a los que están más sanos y robustos?*

*-¿Cómo no?*

*[...]-En general toda, toda obra perfecta, con perfección natural, artística o de ambas clases a la vez, consiente menos alteraciones por causa externa.*

*-Indudablemente.*

*-Pero la divinidad y todo cuanto con ella se relaciona es verdaderamente perfecto.*

*- ¡Cómo no!*

*-Por tanto, la divinidad es el ser que menos formas puede adoptar.*

---

<sup>5</sup> **Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana**, Edit. Hijos de J. Espasa, Barcelona 1924, tomo 24, p.p. 433-434. en: <http://www.filosofia.org/pcero.htm>.

-También es verdad. [...] <sup>6</sup>

La *forma* con Platón (idea, noción, especie, género, etc.), es permanente, trascendente, estable; es sustancia de la inteligencia y no de los sentidos, cumple las exigencias del concepto universal. Las condiciones externas pueden deteriorar un cuerpo, pero no hay manera alguna que destruya o transforme al alma. Esta idea de forma universal la manifiesta en La República, al mostrar que toda pluralidad de naturaleza o cualidad, tiene su *idea* o *forma*. Se la entiende con su ejemplo de la *cama esencial*, prototipo ideal de todas las camas.<sup>7</sup> La forma de la cama esencial es la que le confiere a todo el resto de las camas reales su condición de tal. En consecuencia, la *forma* es la idea o modelo separada de la realidad sensible. Además, él llama *idea única* a la *cama* construida por los dioses, por Demiurgo, hacedor del cielo, de la tierra y de los dioses. Tras este gran creador existen los pálidos imitadores que son los artistas, que no pueden producir las camas reales con unidad. Resulta entonces, que hay tres clases de camas: la cama que es *idea*; la cama *objeto* construida por el artesano carpintero; y, la cama *imitada* realizada por el pintor.

Así pues, la belleza esencial y el bien absoluto son universales por tener una *realidad esencial* objetiva; en consecuencia, todo lo bueno es bello.<sup>8</sup> “Distinción real” entre la esencia y la existencia de los seres creados.

Hay muchas cosas que poseen belleza, pero el único concepto universal radica en la belleza misma. Y claro está, Platón alega que estos conceptos universales no están constituidos en la subjetividad; sino más bien por ellos accedemos a las esencias objetivas; existen para ser revelados o descubiertos por nosotros y no pertenecen a nuestra invención.

En tanto, nuestro cuerpo como *forma sensible*, solo sería una imitación de un modelo o idea de un cuerpo verdadero. Las *formas* construidas por el hombre (la cultura) soportarían su condición de remedo de una idea matriz, mayor o rectora.

Aristóteles introduce la noción de *forma*, *ei3doc*, a veces *morfh1*, *tò h3n ei3nai*, *tò tí e1sti*. En el Libro segundo de la Física, cap. 3, al hablar de los distintos géneros de causas, dice: *a5llon dè tò ei5doç kai parádeigma toúto d9 e5stin o2 lógoç o2 tò tí h4n ei4nai*: la forma da al compuesto, que por razón de la materia sería semejante a cualquier otro cuerpo, una determinación específica por la que le distingue de los demás:

Llama a la *forma* *ei3dòç*, *morfh1*, *ou2sía*, *parádeigma*, *tò tí h3n ei3nai*, *tò tí e1sti*. [Las dos primeras palabras corresponden exactamente a forma; la tercera designa propiamente el ser o la esencia; la (cuarta de la que

<sup>6</sup> PLATÓN: **Obras completas, La República o de la Justicia** (Traducción del griego, preámbulos y notas por María Araujo, Francisco García, Luis Gil, José Antonio Miguez, María Rico, Antonio Rodríguez y Francisco de P. Samaranch). Edit. Aguilar, Madrid 1972. p.p. 698-699.

<sup>7</sup> Ibid., Cfr., Libro X, p.p. 827- 835.

<sup>8</sup> PLATÓN: **El Banquete**. p.p. 580-587, op. cit.

proviene el francés *paradigme* y el español, *paradigma*) se aplica más especialmente a lo que es considerado como modelo o como ejemplo; las dos últimas expresiones pueden expresarse con *quididad*.] Cfr. anteriormente *causa*.<sup>9</sup> La expresión *παράδειγμα* (*paradigma*) la usa al contrario de Platón, puesto que él consideraba las esencias de las cosas como formas ideales y ejemplares, pero a su vez abstractas. Aristóteles sitúa a las *formas* en la *materia*, por tanto, llama también a la *forma*: *ἰδέα*.

El compuesto abstracto se constituye en acto por la forma substancial. Así, las formas substanciales de los elementos componentes permanecen en el compuesto.

*La sustancia es un principio y una causa; de este punto de vista debemos partir. Preguntar el porqué, es preguntar siempre, por qué una cosa existe en otra. [...].*<sup>10</sup>

Aquí, la *forma* reclama a la *materia* para constituirse. Aristóteles lo adapta a las cosas naturales que están compuestas de *materia* y de *forma*; no pueden existir separadamente la una de la otra, son coprincipios metafísicos substanciales. Comprueba que la *forma* es más naturaleza que la *materia*, puesto que, de una cosa se dice que, lo que es en acto (la forma), es más que lo que es en potencia.<sup>11</sup>

*Pero la causa, bajo el punto de vista de la definición, es la esencia. En ciertos casos la esencia es la razón de ser. [...] lo que se busca, por tanto, es la causa de la materia. Y esta causa es la forma que determina el ser, es la esencia. [...] Ahora bien, esta causa es la sustancia de cada ser, porque ésta es la causa primera de la existencia. Pero entre las cosas las hay que no son sustancias; sólo son sustancias los seres que existen por sí mismos y cuya naturaleza no está constituida por otra cosa que por ellos mismos. Por consiguiente, esta naturaleza que es en los seres, que es no un elemento sino un principio, es evidentemente una sustancia (327). El elemento es aquello en que se divide un ser; es una materia intrínseca (328). Los elementos de la sílaba son A y B.*<sup>12</sup>

En la *Física* y en la *Metafísica*, muestra el carácter eminentemente ontológico, en un tono realista y fiscalista. Aristóteles vincula el saber o conocer con el ver: *eidw*, con el sentido de la vista; *to oraton*, con la percepción; lo sensible: *to aisqhton*. No son los ojos del alma de Platón, los que permiten conocer lo inteligible: *to nohton*, que son las ideas. Es la *forma* manifestada en lo sensible.<sup>13</sup>

Aristóteles ubica a las formas como el principio fundamental del mundo, causas inmanentes de las cosas. Concebía a la propia naturaleza como un continuo transformarse o un ir y venir de la *materia* a la *forma*. Claro está que, para el filósofo la materia tenía un principio pasivo y receptivo; más bien, la *forma* poseía el carácter activo, o el movimiento y el fin.

<sup>9</sup> Lalande André; op. cit. p. 501-506

<sup>10</sup> ARISTÓTELES: *Metafísica*: VII - Z - 1028a-1041b, XVII (*Algunas observaciones sobre la sustancia y la forma sustancial*, Patricio de Azcárate, Obras de Aristóteles, Madrid 1875, tomo 10), en: *Proyecto Filosofía en español*, [www.filosofia.org](http://www.filosofia.org).

<sup>11</sup> Cfr., ARISTÓTELES: *Física*, Fís., II, 1, 193 b 28; Met., IV, 1015 a 11.

<sup>12</sup> ARISTÓTELES: *Metafísica*: Libro VII - Z - 1028a-1041b, XVII (*Algunas observaciones sobre la sustancia y la forma sustancial*) op. cit.

<sup>13</sup> Cfr., ARISTÓTELES: *Metafísica*: Libro VII - Z, 1033b 5-6, op. cit.

Al eidoV lo llama también *sustancia primera*, ya que es lo distintivo de cada ente o cosa en su ser y lo que queda de éstos cuando se destruyen. La sustancia no coincide con la idea de Dios; sin embargo, a Él lo llama también *forma*. Divide al Universo en mundo celeste y mundo sublunar.

El mundo celeste no se degenera, es incorruptible, por lo cual es capaz de conservar íntegramente la *forma sustancial* recibida en su origen; mejor dicho, desde la eternidad. No así sucede con el mundo sublunar y sus cuerpos que están sujetos a mutaciones accidentales y a transformaciones sustanciales que afectan a la propia *esencia* y *sustancia* concreta de las cosas.

Para que se produzca la degeneración y corrupción sustancial se necesita que alguna cosa sirva de *abstractum* o agente. *La materia prima* identificará y registrará sucesivamente esas variaciones sustanciales. O también, que alguna *forma* determinada por esa materia, tome una *forma* dada para establecerse como una *sustancia* específica. Así pues, la *materia prima*, que forma parte esencial de todo cuerpo, debe pensarse como una *realidad sustancial*.

La *forma sustancial*, es así mismo, una realidad incompleta, pero su esencia es específica y actuante. La forma sustancial es el acto primero de la materia y por ello se actualiza y determina en su propia esencia. Es el origen de todas las formas accidentales, se manifiesta en los actos de la *sustancia* de que es la *forma*.

La tierra, el agua, el aire y el fuego son los cuatro elementos que constituyen la masa general de los cuerpos sublunares. Sus propiedades son relativas al uso de uno u otro de esos elementos.

Un ser no difiere, al parecer, de su propia esencia y la *forma* es la *esencia* misma de cada ser. En los seres accidentales, la *forma sustancial* parece diferir del ser mismo; por tanto, en los seres accidentales el *ser* y la *forma* no son necesariamente la misma cosa.<sup>14</sup>

Hasta nuestros días se siguen aplicando los conceptos aristotélicos de la *forma*. Nos tomaremos un tiempo para recorrer su pensamiento como una unidad coherente e interrelacionada, lo cual nos permitirá entender más su doctrina y, en consecuencia, el concepto de *forma*:

#### HILEMORFISMO

Aristóteles explica en esta teoría la existencia física de los seres compuesta necesariamente por dos principios intrínsecos: la *materia* y la *forma*; es decir, el *hilemorfismo*, término compuesto por *hylé* (materia) y *morphe* (forma), que constituye la teoría para el análisis de la realidad racional.

---

<sup>14</sup> Cfr., ARISTÓTELES: *Metafísica de la sustancia*: Libro VII • Z • 1028a-1041b, libro VII • Z • 1028a-1041b, *op. cit.*

Tanto en los movimientos sustanciales, como en los movimientos accidentales, siempre cambia algo, pero así mismo permanece un sustrato de constitución insoluble. Por lo tanto, llama *forma* (morphe) a lo que cambia; y *materia* (hylé) a lo que permanece.<sup>15</sup>

Es así que todos los seres naturales estamos compuestos de materia y forma. En el caso de la arcilla, por ejemplo, hay una composición precisa de sílice, alúmina y agua. Pero estas sustancias no son la materia última. Ellas, a su vez, están compuestas por partículas y éstas por moléculas; las moléculas por átomos que tienen partes subatómicas. Por debajo de todas las formas visibles hay una materia prima absolutamente indeterminada.

Por *materia prima* concibe Aristóteles a la *sustancia* que no está mezclada y no posee *forma alguna* (*amorfo*), es imposible de descomponerse por ser esencialmente simple. La *materia prima* absolutamente indeterminada es el inicio primordial del ser, en donde se revela cada cosa como es.

La *forma sustancial* es la que produce el movimiento determinante y esencial de cada ser, por cuanto ordena u organiza la esencia de la *materia prima*. Provee a la estructura íntima su gestación y desarrollo. Es así que *materia y forma* no consiguen existir separadamente, al ser coprincipios básicos, se acceden y asisten entre sí, solidariamente. A la *materia prima*, no se la conoce por sí misma, sino sólo a través de la *forma*.<sup>16</sup>

En consecuencia, la *materia* es aquello con lo cual se hace algo; la *forma* es aquello que determina la materia para ser algo.

La relación *materia-forma* se aplica según Aristóteles a la realidad en un sentido muy estático o pasivo; mientras la relación *potencia-acto*, se aplica a la realidad en movimiento, en el devenir. Nada se movería si no tuviera la capacidad real o potencia de adquirir una nueva forma, un nuevo acto.

Para este filósofo, el movimiento es intrínseco a los seres naturales, constitutivo a su propio ser -el ser se manifiesta con su naturaleza por medio de actividades y operaciones propias-. El movimiento siempre tiene lugar en el seno del ser y nada proviene del no ser, ni se convierte en *no-ser* (el ciclo de vida orgánica). En los movimientos accidentales sólo permanece la *sustancia* y cambia lo *accidental*. (La arcilla posee agua, pero la cerámica la ha evacuado; sin embargo, sigue siendo un silicato de aluminio).

Aristóteles diferencia dos tipos de movimiento: *sustancial* y *accidental*. El *movimiento sustancial* genera, desarrolla y corrompe una sustancia. Mientras que el *movimiento accidental* puede trasladar de lugar, cambiar una cualidad o disminuir y aumentar una cantidad.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Ibid., Libro VII. Z • 1028a-1041b.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Ibid.

*Potencia-acto* nos ubica en los cambios ontológicos de las cosas. *Materia-forma* nos traslada a deducir cómo están compuestas las cosas; a la composición de las sustancias o de las realidades. Por ejemplo, *línea* es la *materia* por ser la extensión de los puntos y la *puntualidad* sería la *forma*, la cual puede ser separada de la materia aun cuando no tenga nunca existencia propia o individualizada.<sup>18</sup>

#### POTENCIA-ACTO<sup>19</sup>

Explica Aristóteles en el libro IX, la pérdida o la ganancia de *formas* sustanciales o accidentales, por el movimiento. Es la doctrina del cambio real por la subordinación constante al movimiento, al que todos los seres estamos sujetos.

A más del compuesto de *materia* y *forma*, el movimiento demanda de otra dualidad: *potencia* y *acto*. Realmente, nada se movería sobre la tierra si no tuviera la capacidad real (potencia) de conseguir una nueva forma, un nuevo *acto*.

*Potencia* es la capacidad pasiva para efectuar algo posible, de ser o llegar a ser, *acto*. *Acto* es la determinación actual de la potencia o la existencia real de algo, ya que nada existe en potencia. El recipiente de arcilla, es cerámica en potencia.

El paso de la *potencia* al *acto* es precisamente el movimiento. Todo movimiento es la *actualización* de una *potencia*, es el proceso que efectúa la potencia para llegar a convertirse en un acto real o concreto.

La *materia* es *potencia* en cuanto tiene toda la capacidad para contener la *actualización* de la *forma*: La arcilla es en potencia el cántaro. Por lo tanto, la *forma* se comporta como *acto*. *El acto* que absorbió a la potencia, es ahora *forma* de cántaro. Ese movimiento y devenir han transcurrido en el seno del cántaro: del cántaro en potencia a la concreción de él.

#### LAS CUATRO CAUSAS<sup>20</sup>

Para que el movimiento sea producido necesita que pase de la potencia al acto. Para ello, es preciso la presencia de una causa exterior: es imposible que el cántaro modele su arcilla y se convierta en lo que él es. Todo agente que actúa consciente o inconscientemente, produce algún efecto y a su vez, provoca cierto fin. Es decir que todo efecto o mutación lleva consigo la participación de cuatro causas y estas son:

- 1) La *materia* o posibilidad pasiva de un proceso de formación; 2) La *forma* (esencia, el ser del ente), la actualización de aquello que en la

---

<sup>18</sup> FERRATER MORA, José: *Diccionario de filosofía*. tomo 2, Edit. Alianza, Madrid 1979, p.p. 1269-1274.

<sup>19</sup> Cfr., ARISTÓTELES: *Metafísica*, Libro IX [1045b-1052<sup>a</sup>], Física Libro III.

<sup>20</sup> Cfr., ARISTÓTELES: *Metafísica*, Libro VIII [H • 1042a-1045b] (II).

materia está dado sólo como posibilidad; 3) La causa *eficiente*, que es el principio del movimiento; y, 4) El fin o causa *final*.

El hecho que ocasiona la causa eficiente se extiende hacia a la *materia prima*, o se establece en la transformación sustancial. Aristóteles dice: la educación de la forma que potencialmente oferta la *materia*.

Al ser que llevó a cabo el paso de la potencia al acto se lo conoce como *causa eficiente* (el escultor que modela la arcilla). Cuando concede *forma* al cántaro, efectúa una *causa formal*; esto es, con una cantidad determinada de materia prima o arcilla, su *causa material*. Y, todo esto, lo hace con un propósito establecido que sería la *causa final*. Así que, toda causa eficiente obra por un específico fin.

## 1.2. ESENCIA-FORMA

La transición entre el pensamiento clásico griego a la filosofía cristiana europea, está en el Medioevo, cuando el emperador Justiniano, en el año 529, clausuró la academia platónica. En el mismo año se fundó la primera orden monástica de los benedictinos. A partir de allí, pasan los monasterios a ser los centros didácticos y espirituales (La *schola*).

San Agustín con su pensamiento, acoge la concepción platónica de las ideas y de los números (el Uno, el absoluto, es Dios). Los relaciona con la creación divina. Dios creó las cosas que existían previamente en su espíritu, como modelos “pensados” por la divinidad. Así, en su libro Confesiones, a propósito de las formas dice: “Y desistí mi razón de interrogar a mi imaginación, poblada de imágenes de formas corporales que mudaba y cambiaba a su antojo. Y volví mi atención a los cuerpos mismos y examiné más profundamente su mutabilidad, por la cual dejan de ser lo que fueron y comienzan a ser lo que no eran; y sospeché que esta transición, de una forma a otra forma, se realiza a través de no sé qué cosa informe; mas no a través de la nada absoluta”.<sup>21</sup> Agustín hace relación a la *materia*, con la mutabilidad de los cuerpos, es decir desde la potencia al acto. Y que esa materia primera no puede ser la nada absoluta.

De otra parte, la utilización y clasificación del concepto *forma*, acarrió en la Edad Media, un hecho que sentó precedentes en la historia de la Humanidad y del arte: Pensemos que en el cristianismo, hebraísmo e Islam, la divinidad es trascendente; se cuestiona la aquiescencia de la representación humana de Dios.

Durante la Edad Media se temía por la idolatría a estatuas e imágenes y no a los valores simbólicos en ellas representados. El movimiento iconoclasta (del griego, ἀγάλματος: imagen; y ρομπερ: romper), en los siglos VIII y IX

---

<sup>21</sup> AGUSTÍN San: *Confesiones*, Edit. Aguilar, Madrid 1967, 8ª edición. p.p. 696-697.

(imperio bizantino, del siglo V a 1453), condenó el uso de las imágenes sagradas. En los años 726 y 730 el emperador León III, promulgó un decreto prohibiendo la veneración de imágenes.

El Sínodo de Hieria en el 754, convocado por el emperador bizantino Constantino V para tratar el problema de la adoración de imágenes, prohibió la representación simbólica de Cristo crucificado y declaró que, sólo en la intimidad de cada conciencia se debe encontrarlo y así adorarlo.

Luego de esa guerra iconoclasta que duró más de un siglo, las influencias ortodoxas -a pesar de haber ganado los iconofilios-, establecieron los condicionamientos para representar a Dios, para lo cual se creó una *teología visual* de los iconos. El principal ordenamiento decía, no representar a la divinidad de manera totalmente realista, debe resaltarse un carácter simbólico para proteger la dimensión espiritual de las creencias de los dogmas. Es este el camino ideado para conducir al hombre hacia Dios.

El canon griego de las proporciones del cuerpo humano era de ocho cabezas, el de los íconos griegos se establecieron en catorce. Y la representación del espacio debía elaborarse en el sentido contrario a la visión ocular (perspectiva). Además, el predominio de la circularidad en la composición debía mantenerse para simbolizar el Misterio de la Trinidad.

La forma sustancial de lo divino, al ser trascendente y tener una esencia inmutable no puede ser expresado por el ser humano o por alguien cuya existencia no tiene la misma naturaleza; por lo tanto, su representación es de carácter efímero y *accidental*, es cambiante. Quiere decir esto, que los contenidos no corresponden a la forma de expresión. Más aún, se han creado normas que representan lo representable.

*[...] Es necesario que haya ideas en la mente divina. Pues idea, palabra griega, en latín se dice forma; de ahí que por las ideas se entienden las formas de otras cosas existentes fuera de estas mismas cosas. La forma de esta cosa existe fuera de esta misma cosa puede tener dos funciones: una, que sea ejemplar de aquello que se llama forma; otra, que sea principio de conocimiento de sí misma, en cuanto que las formas de conocimiento están en quien conoce. [...] Pero en algunos, la forma preexiste como ser inteligible, como en los que actúan por conocimiento. Ejemplo: La imagen de la casa preexiste en la mente del constructor. Y esto puede ser llamado idea de la casa, porque el constructor intenta asemejar la casa a la forma que concibió en la mente. Así pues, como el mundo no existe por casualidad, sino ha sido hecho por Dios por conocimiento, [...] es necesario que en la mente divina esté la forma a cuya semejanza se hizo el mundo. Y en esto consiste la idea.*<sup>22</sup>

El pensamiento de Santo Tomás de Aquino es paralelo al de las ideas existentes por sí mismas de Platón, y no del entendimiento refutadas por Aristóteles. Más adelante aclara: "...Dios conoce y conoce a los demás por su esencia; sin embargo, su esencia es principio operativo de los demás, no de sí mismo; por eso tiene sentido de idea si se la compara con otras cosas, no si se la compara al propio Dios". En Dios es la esencia divina y ésta es sólo una y por tanto no hay otra. Dios resulta ser el primer modelo y *todo lo que es imagen*

---

<sup>22</sup> DE AQUINO, Santo Tomás: *Suma de Teología*, tomo 1, parte I, Edit. Católica S.A., Madrid 1988. C. 15, A 1, p. 220-221.

*debe adecuarse al modelo.* Es así que Dios es la primera causa y ejemplar de todas las cosas.<sup>23</sup>

Santo Tomás parte sus reflexiones desde la experiencia humana con los objetos concretos, por tanto sus nociones se fundamentan considerando las sustancias materiales. Así define a la materia prima como pura potencialidad y a la forma sustancial como el acto primero de un cuerpo físico. Es así que la materia prima está en potencia para cualquier forma, es decir es *sin-forma* y *pura-potencia*. No puede existir por sí misma al no pasar al acto o forma, lo cual sería contradictorio.<sup>24</sup> Es decir Santo Tomás percibe claramente que en el mundo material solo existen en acto sustancias concretas, compuestos individuales de materia y forma.

Con los Escolásticos los elementos idealistas fueron ponderados e incorporaron el conocimiento ya adquirido del razonamiento de la filosofía griega al dogma o revelación de la doctrina cristiana. Se valieron de aplicaciones teológicas involucrando más y más a la teoría aristotélica de la forma.

Dentro de la visión aristotélica llegaron a distinguir seis formas sustanciales o clases: 1ª. La de la materia primera o elemento; 2ª. La de los compuestos inferiores como las piedras; 3ª. La de los compuestos más elevados como drogas; 4ª. La de los seres vivos, las plantas por ejemplo; 5ª. La de los seres sensibles, animales; y 6ª. La Superior a todas las demás o forma sustancial, racional que se parece a las otras en ser la forma de un cuerpo.

Algunos autores indican que en ocasiones agrupan las formas citadas con otras más amplias; especifican a formas físicas (como la sustancial o accidental), y a formas metafísicas (como la diferencia con respecto al género; por lo tanto, se advierte que *forma relacionada con la materia*, es utilizada como un término relativo).

El hileformismo cristiano conduce a la *materia* (prima) y a la *forma* (sustancia), desde los rasgos físicos a los espirituales. Así que la forma sustancial pertenece al alma; y, el cuerpo físico, a la materialidad del ser. El ser humano, compuesto de doble sustancia aleatoria, pero inseparable por su unicidad de origen. Esta filosofía, solamente permite la división del ser o la transustanciación, cuando el pan se convierte en cuerpo de Cristo y el vino en su sangre.

*Según Wilson estos debates fueron suscitados no solamente por el problema antropológico de la unidad substancial del cuerpo y el alma, sino también, y especialmente, por el problema teológico de la naturaleza del cuerpo de Cristo entre el momento de la muerte y el de la resurrección. Las actitudes adoptadas al respecto por los filósofos escolásticos y los argumentos formulados para defenderlas son de índole muy compleja. Nos limitaremos aquí simplemente a indicar que una serie de pensadores, tales como Santo Tomás de Aquino, Egidio Romano, Egidio de Lessines y otros se inclinaron en favor de la tesis de la unidad de la forma, en tanto que varios otros, tales como Juan*

---

<sup>23</sup> Ibid., C.18 A 4,8, p.241 y c.44 p.444.

<sup>24</sup> Ibid., Cfr., C 3, 1-2-3, p.114-119.

*Pecham, Roberto Kilwardby, Ricardo de Middleton o Mediavilla se manifestaron en favor de la tesis de la pluralidad.*<sup>25</sup>

La variedad conceptual de quienes defendían la pluralidad de formas es también muy amplia. Unos están con la tesis de la unidad sustancial y otros lo rechazan totalmente. La Escolástica no sólo admitió la teoría hilemórfica, sino que hizo de la materia el principio que explica la individualidad de cada cosa y, de la forma, la naturaleza universal de las cosas.

### 1.3. EN LA FORMA, LA NATURALEZA

Algunos autores coinciden al afirmar que las direcciones tomadas por los escolásticos influenciaron en la época moderna, tanto como el mismo Platón y Aristóteles. Sin embargo de ello, declina sustancialmente el uso metafísico de la forma. Generalmente se acogió el par *materia-forma* como correspondiente al par *contenido-forma* (el continente, contiene a la materia).

El renacentista cree decididamente en la unidad de todo: mundo-hombre-Dios. *Todo puede ser uno*, se reúne en la idea de que el hombre ha sido situado por Dios como cabeza y clave del Universo. (La forma, idea espléndida de Dios). Su idea del hombre es universal, hace y puede todo.

Se introduce en el mundo moderno de occidente la visión humanista, la laicización de la cultura, su espíritu es vital y unificador y su razón, antes que sumisa y dogmática, es creativa. Se fortalece la interpretación de Aristóteles a través de los filósofos árabes (Averroes). En tanto, los cristianos admiten la contradicción entre razón humana y fe. La influencia del modelo clásico, propició la invención de sociedades perfectas (la república platónica) con la ambigüedad del invento y la fantasía.

Quizá es ésta la actitud formal del Renacimiento: la *forma* se nutre de conceptos pre-formados o de modelos utópicos como su punto de partida; y, de la gran potencia creativa del humanista (nuevos, sabios y grandes hombres), para descubrir y crear un nuevo mundo. Estuvieron convencidos de que la razón humana había de servir para alcanzar la verdad, el bien y la justicia sobre el mundo.

Para Erasmo, conductor del espíritu moderno, el renacer del clasicismo es un fenómeno ante todo intelectual, siempre orientado hacia una reforma religiosa, (reforma y contrarreforma) opuesta a la filosofía escolástica. Como reacción a esta última, se intensifica el estudio del hombre y de la naturaleza independiente de la teología y del reverenciable respeto a la autoridad.

---

<sup>24</sup> En:

*Formavs:sustancia*<http://culturitalia.uibk.ac.at/hispanoteca/lexikon%20der%20linguistik/f/form.htm>.

Se produce el giro hacia la Modernidad: “Hacia la realidad lingüística e histórica del mundo humano...”<sup>26</sup>

Schopenhauer señala enfáticamente sobre ese uso metafísico de la *forma* por parte de los aristotélicos, al manifestar: “[...] suponer que poseían realmente toda la verdad, que ésta estaba contenida en sus axiomas, es decir en ciertas proposiciones *a priori* o que pasaban como tales, y que, para obtener las verdades particulares, sólo hacía falta deducirlas de ellas”.<sup>27</sup> Más adelante comenta sobre el filósofo inglés del siglo XVII, Francis Bacon uno de los pioneros del pensamiento científico moderno, quien dudó de esos contenidos de verdad absoluta. Asegura que no estaban dentro del sistema de conocimiento humano de la época. Dice: “[...] sólo mediante la *inducción* se pueden obtener proposiciones generales y verdaderas. [...] Bacon muestra la vía ascendente, al exponer el método para llegar de las verdades particulares a las generales [...]”.<sup>28</sup> Expresó el razonamiento de que es a través de las sensaciones y experiencias reales que debe llegarse a principios generales válidos, para lo cual hay que organizar metódicamente lo observado. La *forma*, en consecuencia, es ordenable; pueden desarrollarse métodos para conseguirla de manera inductiva, desde el propio ser humano.

Bacon demuestra que el poder del hombre está en engendrar una nueva forma en una naturaleza. Es así que las ciencias del hombre permiten el descubrimiento de las formas de las cosas:

[...] *Lo que hay que considerar es la materia, sus estados y sus cambios de estado, sus operaciones fundamentales, y las leyes de la operación o del movimiento; en cuanto a las formas, son invenciones del espíritu humano, a menos que se quiera dar el nombre de formas a esas leyes de las operaciones corporales.*<sup>29</sup>

Descubrir estas leyes que rigen a esa naturaleza, es descubrir la *forma verdadera*, es decir las cualidades o propiedades que la determinan. “La propiedad dada la sigue infatigablemente...constituye siempre un signo cierto; es tal esta forma, que suprimirla es destruir infaliblemente la propiedad dada”.<sup>30</sup> Considera así, que el descubrir su naturaleza y utilizar sus propiedades para revestir con estas a otros cuerpos, es el objetivo de la ciencia e industria humana. Este proceso -explica-, debe ser realizado a través del método inductivo. Por ejemplo en cualquier parte que esté manifiesto el calor, la realidad manifiesta es la misma, aunque en las cosas que se manifieste sean diferentes y diversas; por tanto, descubrir la ley que gobierna esa manifestación del calor es descubrir la *forma* del calor. La *inducción* es la herramienta del descubrimiento de las *formas*; a partir de una hipótesis sobre la base de los hechos de la experiencia, para luego deducir de la hipótesis, observaciones que verifiquen o argumenten su

---

<sup>26</sup> DELIUS, Cristoph; GATZEMEIER, Matthias; SERTCAN, Deniz; WÜNSCHER, Kathleen: **Historia de la filosofía**, Edit. Köneemann, Barcelona, 2005. p. 29.

<sup>27</sup> SCHOPENHAUER, Arthur: *Fragmentos para la historia de la filosofía*, Edit. Siruela S.A., Madrid 2004. p.91.

<sup>28</sup> Ibid., p.90.

<sup>29</sup> BACON, Francis: *Novum Organon*, Edit. Orbis S.A., Barcelona 1984. p. p. 17,1, 35.

<sup>30</sup> Ibid., 2, 4. p. 85.

valor. El método inductivo provee a las sensaciones y experiencias como medios para llegar a formular principios generales válidos; por tanto hay que organizar o sistematizar metódicamente lo observado. Estamos acostumbrados a nominar como *formas* a esas *leyes y sus párrafos*.<sup>31</sup>

Para él, la ciencia no podrá obtener un conocimiento verdadero, si no impone a la experiencia sensible la disciplina del entendimiento; e igualmente, al entendimiento, la experiencia sensible. Es así como está conformado su método *inductivo* de elección y eliminación repetida de casos particulares bajo el control del experimento hasta descubrir sus propias leyes que rigen su naturaleza (su *forma*). Por cierto, asegura que su procedimiento es diferente al deductivo aristotélico, el cual, es una *inducción* únicamente lógica y de simple *enumeración de casos particulares*. Además dice, la inducción tiende a establecer la causa de las cosas naturales. Y esta causa es la *forma* y es la misma *forma* que revela la unidad de la naturaleza para descubrir y producir formas jamás antes vistas ni pensadas: “Solamente del hallazgo de las formas -dice-, nace la contemplación verdadera y la libertad de obrar” (Sobre la doctrina de Bacon: K. Fischer, F. B. von V. Die Realphil, und ihre Zeitalter, Leipzig, 1856; 2ª. edic.).<sup>32</sup>

Bacon le confiere a la *forma*, el principio de *esquematismo* y el principio de *proceso* conducentes a duplicar el significado, e inherente a la duplicidad de función. Para contemplarla bien, hay que ver primero su *estructura*, que la constituye *esencialmente*, por lo que la individualiza y define un determinado fenómeno natural. Luego, habrá que ver la ley que regula el movimiento de generación o de producción del mismo fenómeno: “Indagar y descubrir la forma de un fenómeno natural dado (cita bibliográfica anterior), esto es, la diferencia verdadera o la naturaleza naturante o la fuente de la emanación (son estas las palabras que expresan mejor la cosa); he aquí la finalidad e intención de la ciencia humana”. La diferencia verdadera es el principio del esquematismo, lo dice Abbagnano: “Es el orden intrínseco de las partes de la materia, porque es lo que individualiza la estructura de una realidad material; mientras que, como *naturaleza naturante* o *fuentes de emanación* es la ley que regula el movimiento de producción de un determinado fenómeno [...] el experimentalismo de Bacon se mantiene en los límites de la metafísica aristotélica y no podía llegar a dotar a la ciencia con un nuevo instrumento de investigación (las matemáticas)”.<sup>33</sup>

El clasicismo impuesto por la oficialidad del principio del modernismo, puso énfasis sobre las estructuras, en los cánones, modelos o referencias de la cultura greco-romana. Prevalece el sentido de ordenamiento racional y proporción formal; en consecuencia, estamos frente a un periodo de plenitud de la *forma*: una sonata, una sinfonía, son lo que son en función de cómo se encuentran estructuradas o formalmente compuestas.

---

<sup>31</sup> Ibid., 2, 1. p. 83.

<sup>32</sup> Cfr., texto y cita bibliográfica en ABBAGNANO, Nicolás: *Historia de la filosofía*, tomo 2, Edit. Montaner y Simón S.A., Barcelona, 1055. p.145.

<sup>33</sup> Ibid., p.p. 146-147.

## 1.4. FÓRMULAS

Entre los siglos XVI y XVII, se expresa esa *inteligencia sensible* en tres órdenes esenciales: el hombre, la naturaleza y Dios. El universo cultural de Europa es variable (innovador o conservador) entre reformas religiosas y visiones filosóficas diferentes (humanismo, racionalismo, empirismo).

El barroco se distancia de la tradición metafísica hacia el mundo de las ideas; anticipaciones de la cultura moderna, apela a la razón en su forma más pura: “[...] la verdad matemática viene a ser estrella fija; más aún el mensaje de esperanza: si lo matemático es absolutamente cierto -y como viene a decir Galileo, ni el propio Dios podría entender el teorema de Pitágoras de forma más clara o diferente que la nuestra-, eso basta para infundir confianza; confianza, ante todo, en que podemos entender y manipular la realidad concreta del mundo [...]”.<sup>34</sup>

Para Descartes, su método empieza por buscar una verdad evidente con supuestos demostrables como un axioma matemático de imposible negación y luego de esta verdad, deducir otras derivadas, mediante razonamientos correctos; igual a los teoremas matemáticos (la duda metódica).

“*Yo en cuanto pienso*”, es una verdad evidente; por tanto, descubre la primera realidad: el sujeto con su pensamiento y las ideas en él contenidas; en tanto el cuerpo es una realidad secundaria, perteneciente al mundo físico. El pensamiento es una sustancia no física, cuya esencia es el pensar. Descartes lo llama *sustancia finita pensante*.

*[...] deduje que yo era una sustancia cuya naturaleza o esencia era pensar y que para ser no necesitaba ningún lugar ni dependía de ninguna cosa material; de modo que este yo, es decir, el alma, por la que soy lo que soy, es enteramente distinta del cuerpo, y aún más fácil de conocer que él, y aunque el cuerpo no existiera, ella no dejaría de ser todo lo que es.*<sup>35</sup>

*Sustancia finita* extensa cuyo atributo básico es la extensión; pertenece al mundo físico, realidad que no existe por sí misma (su causa es Dios). Una vez creada es independiente de la otra sustancia, el pensamiento. Así, el alma es *pensamiento* y el cuerpo es *extensión*.

Esta rígida dualidad entre *res cogitans* (espíritu, alma, inteligencia, pensamiento) y *res extensa* (materia, cuerpo, instinto, fisiología), son inconmensurables y opuestas distinciones, que se pueden extender análogamente a *forma y contenido*.

---

<sup>34</sup> VALVERDE, José M.: *Vida y muerte de las ideas, pequeña historia del pensamiento occidental*, Edit. Ariel S.A., Barcelona, 5ª- edición 1999, p. 115.

<sup>35</sup> DESCARTES, René: *Discurso del método*, Edit. Edaf S.A., 23 edición, Madrid, 2005, IV parte, p. 65.

A la *forma* le corresponde el espíritu o la mente; por más que se utilice el método de la duda, es imposible desconocerlo como tal. No ocupa espacio físico, es autoconsciente, libre, sin cualidades espaciales. En cambio la materia tendrá características simétricas de oposición o contrarias: no posee espíritu, es pura extensión, sin conciencia, es flexible y mudable y sobre todo tiene la única capacidad de ocupar un espacio.

*Así, por ejemplo, cuando imagino un triángulo, aun no existiendo acaso una tal figura en ningún lugar, fuera de mi pensamiento y aun cuando jamás la haya habido, no deja por ello de haber cierta naturaleza, o forma, o esencia de esa figura, la cual es inmutable y eterna, no ha sido inventada por mí y no depende en modo alguno de mi espíritu [...].*<sup>36</sup>

En *Cogito, ergo sum* (Pienso, luego existo), Descartes parte en su filosofía del concepto de *sustancia*. Las dos sustancias se influyen desde adentro hacia fuera y desde afuera hacia adentro. A partir del pensamiento (sustancia) deduce Descartes la existencia de Dios, y a partir de este pensamiento, demuestra la existencia del mundo. Por tanto Dios es sustancia infinita, existe por sí misma y por ella existen las otras sustancias o realidades. (La sustancia “finita pensante” contiene ideas de tres tipos: a) Ideas adventicias, de la experiencia externa del mundo, sensaciones-sentidos. b) Ideas facticias: combinación de ideas que no explican la realidad; por ejemplo un caballo con alas. c) Ideas innatas, no provienen de la experiencia externa, ni de la combinación de ideas. Son las ideas del pensamiento, con ellas construimos el conocimiento de Dios del mundo).<sup>37</sup>

Como fruto del pensamiento cartesiano, el hombre del siglo XVII permanece asimilado dentro del pensamiento de un Dios racional, lógico o geométrico. En este ámbito más o menos secularizado, la reflexión de Spinoza se orienta hacia una búsqueda de paz y felicidad. A pesar de estilar una formalidad estructural casi matemática como forma expresiva de su fe (=amor) intelectual en Dios<sup>38</sup>, como gran razón y en la cual nuestra mente puede sólo ver espíritu y materia a pesar de sus inconmensurables facetas.

Dios es la única sustancia, “ya que sustancia es lo que es en sí y se concibe por sí; cuyo concepto no necesita del concepto de otra cosa para formarse”. Esta *gran sustancia*, como parte de sus atributos se patenta en nuestro ser como *materia y espíritu*. Pero Spinoza cambia diametralmente de las anteriores concepciones al manifestar que la materia forma parte de Dios como lo es también el espíritu; por tanto, eclipsa la oposición entre alma y cuerpo.<sup>39</sup> Todo está dentro de Dios, así como el *espíritu* es al cuerpo, lo es la *forma* a la materia.

John Locke, en su ensayo sobre el entendimiento humano, asegura: “[...] Esta gran fuente de donde se origina el mayor número de ideas que

---

<sup>36</sup> DESCARTES, René: *Meditaciones Metafísicas*, capítulo V, en [http://www.inicia.es/de/diego\\_reina/moderna/rdescartes/med\\_met\\_alfaguara.htm](http://www.inicia.es/de/diego_reina/moderna/rdescartes/med_met_alfaguara.htm).

<sup>37</sup> Ibid., Cfr., capítulo VI.

<sup>38</sup> VALVERDE, José M: op. cit. p. 129.

<sup>39</sup> Cfr., SCHOPENHAUER, Arthur: op. cit. p.p. 97-100.

tenemos, ya que depende totalmente de nuestros sentidos y desde ellas se transmiten al entendimiento, lo llamo *sensación*".<sup>40</sup> Es decir, contesta a Descartes diciéndole que no existen ideas innatas: nacemos como una *hoja de papel en blanco* y la vamos llenando de ideas (y de formas), gracias a la experiencia sensible. Las ideas son producto de las *experiencias* y *sensaciones*.

Contrariando a Platón, dice que las ideas tienen un *contenido mental* y no provienen de realidad alguna; proceden de la sensación o de la reflexión, dos únicas fuentes donde se revelan todas las ideas.<sup>41</sup> Es así que el color, el gusto, el olor, etc., son ideas que están en nuestra mente y no son cualidades reales que poseen objetos. Los llamó cualidades primarias que son inseparables a los objetos (*relaciones y modos*), en cuanto son determinables. Al respecto, Locke usa como ejemplo las dos partes, en que se ha dividido un grano de trigo, pues poseen *extensión y forma* pero no poseen la extensión y forma determinadas del grano de trigo entero. También podría decirse de la cerámica, que aunque cocinada, sigue teniendo la misma alúmina y sílice de la arcilla.<sup>42</sup>

Hay además, mutualidades o formas de cualidades, que Locke las llama *ideas* "al no imaginar de qué modo estas ideas simples pueden subsistir por sí mismas, nos acostumbramos a suponer la existencia de algún sustrato en el que subsisten y del que resulta; al que, por tanto, llamamos sustancia".<sup>43</sup>

Es la sustancia en general "una suposición que no se conoce, que sirve de soporte a tales cualidades que son capaces de producir ideas en nosotros, cualidades que comúnmente llamamos accidentes".<sup>44</sup> Pero Locke asegura que de la existencia de estas cualidades o sustancias no podemos saber cual es su naturaleza. Si embargo, Locke está hablando de una sustancia ajena al cambio, no entreverada con los fenómenos cambiantes.

Según este filósofo: "[...] llamamos *causa* a lo que produce una *idea* simple o compleja y *efecto* a lo *producido*".<sup>45</sup> Al observar por ejemplo, la fluidez que se produce aplicando a la cera cierto grado de calor "[...] llamamos a la idea simple del calor, en relación con la fluidez de la cera, causa; y efecto a dicha fluidez [...]".<sup>46</sup> Cuando una sustancia nueva se produce a partir de materiales preexistentes hablamos de *generación*. Si una idea simple (cualidad) se produce a partir de algo preexistente, hablamos de *alteración*, en tanto si algo comienza a existir sin provenir de material que lo constituya como preexistente, hablamos de *creación*. Pero todas estas formas de

---

<sup>40</sup> LOCKE, John: *Ensayos sobre el entendimiento humano*/1, Edit. Nacional, Madrid, 1980, 2, c. 1-3, p.164.

<sup>41</sup> Ibid., 2, c.2, p.164.

<sup>42</sup> Cfr., Ibid, p.p. 184-186.

<sup>43</sup> Ibid., 2, 23, 1;I p.p. 433-436.

<sup>44</sup> Ibid., 2, 23, 2; I, p.433.

<sup>45</sup> Ibid., 2,26, 1;I, p. 434.

<sup>46</sup> Ibid., p, 435.

producción, derivan de ideas recibidas a través de la sensación y de la reflexión.

Respecto a la forma material, al espacio o *extensión* (el término designa al espacio considerado de cualquier forma), etc., Locke asegura que son ideas adquiridas a través de los sentidos, los percibimos y comunicamos a la mente, tanto al verlos como al tocarlos.

*La forma: [...] no es sino la relación que tienen entre sí las partes de la determinación de la extensión o del espacio circunscrito. Esto es lo que descubre el tacto en los cuerpos sensibles, cuyos extremos están dentro de nuestro alcance; y lo que el ojo puede observar de los cuerpos y colores, cuyos límites entran en su radio visual; [...] en todas las extremidades de un cuerpo o espacio, llegamos a tener esa idea que llamamos forma y que se presenta ante la mente con una variedad infinita [...] la reserva que tiene la mente en su poder, solamente con variar la idea de espacio, y fabricando mediante ello nuevas composiciones, mediante la repetición de sus propias ideas y la unión tal y como le plazca, es totalmente inagotable. Y de esta manera la mente puede multiplicar las formas at infinitum.*<sup>47</sup>

En el llamado *Siglo de las Luces*, o la luz de lo público, definición más conocida de lo que significa la Ilustración, más que definir una época histórica, muestra un proceso del colectivo humano, que según muchos abandona una minoría de edad por la falta de decisión, para hacer uso del propio entendimiento y liberarse de las ataduras naturales o sociales. Es decir obtener el ímpetu de la emancipación intelectual, del libre pensamiento, que va unido al de progreso universal de la razón y de la cultura. La Revolución Francesa lo materializó con la toma de La Bastilla, en el reinado de Luis XVI; se proclamó “la igualdad de los derechos de todos los hombres”, como también un nuevo orden social y económico: burgués y capitalista. Los ideales liberales fueron ampliamente expresados por Montesquieu, Voltaire y Rousseau.

Se coexistió con la plena conciencia de estar viviendo una época de nuevas concepciones filosóficas y despertares científicos, se considera a la razón como único medio para alcanzar el conocimiento verdadero. Para alumbrar los conceptos y espíritus “oscuros” y confusos que la tradición había establecido, había que hacer uso de la iluminada razón. Se estructura, por tanto, un nuevo proyecto para ver, estudiar y actuar en la realidad. “Los principales ejes rectores de la Ilustración son la primacía de la razón, la defensa del progreso, la legitimidad absoluta de la verdad científica y la idea de que la sociedad debe fundarse en un pacto social o contrato”.<sup>48</sup>

Es de responsabilidad de filósofos, artistas, poetas, científicos e intelectuales de la época, interpretar esta nueva realidad marcada por sentimientos de lo “moderno”, esto es, desde sus propios espacios y medios, dejando atrás la otra realidad, considerada tradicional, prejuiciada, oscura y con poco uso de la razón.

---

<sup>47</sup> Ibid., 2,13, 5, p.p. 255- 256.

<sup>48</sup> EMMANUEL, Susana; IGOLNIKOV, Martín; LIEBAN, Leonor; MARTÍNEZ, Aldo: *Culturas y estéticas contemporáneas*, Edit. Macchi, Córdoba 2001. p. 29.

Los materialistas ilustrados, como Hume, niegan totalmente la posibilidad de lograr un conocimiento metafísico de la materia, en consecuencia el dualismo de espíritu-materia de Descartes. Berkeley declaraba que el concepto de *materia* estaba vacío; Diderot, Helvetius, La Mettrie y D'Holbach, explican que todos los fenómenos espirituales son efectos de la materia.<sup>49</sup>

Su plena conciencia del fenómeno estético, mantendrá decidida influencia en los subsiguientes siglos. En 1757, Moses Mendelssohn, escribiría: “En las reglas de la belleza, que siente el genio del artista y que el entendido del arte descifra con claves racionales, están ocultos los más profundos secretos de nuestra alma. Cada regla de la belleza supone un descubrimiento para la doctrina del espíritu”.<sup>50</sup>

Nos advierte enfáticamente que, si la forma posee belleza, es únicamente por gracia del espíritu, habitante de nuestra alma. Como indicaba Descartes, el artista debe sintonizarse con el infinito circundante para ser receptor de esas formas espirituales.

Por otra parte, Alexander G. Baumgarten, define a la estética como “ciencia del conocimiento sensitivo”; y, los elementos que han de estar presentes en este logos para asegurar la presencia de la belleza son tres: “[...] Contenido o tema (*Cogitationes*), orden (*Ordo*) y significado (*Significatio*) [...]”.<sup>51</sup> Simplemente, Baumgarten confirma con reglas la *forma bella*, antes enunciada por Mendelssohn.

Lessing considera que la mediación del artista se ubica en conseguir conmover a su interlocutor, lograr un efecto emotivo de carácter estético. Para él, la elección de la forma está condicionada por el tema y los medios expresivos. Es un hecho comunicativo y por lo tanto todo ello se funde para conseguir el efecto perseguido. Igualmente, la forma estaría sujeta a una síntesis, es decir a un modelo en donde el sujeto debería reconocerse.

La intervención de Kant en la visión cosmológica del mundo occidental es central y decisiva; su influjo ha fijado conceptos trascendentes en el uso de la forma. El filósofo reconoce como *materia* a lo que recibimos a través de nuestra experiencia sensible y como *forma* a lo que aporta el propio sujeto. Es decir, “toda mente posible” recibe impresiones a través de la percepción empírica y las representa en sus formas previas (a priori) -espacial y/o temporal-; pero además de ello las relaciona como causa y efectos a su manera, en uso de su libertad y propio punto de vista y no desde afuera.

*No hay duda alguna de que todo nuestro conocimiento comienza con la experiencia. Pues ¿por dónde iba a despertarse la facultad de conocer, para su ejercicio, como no fuera por medio de objetos que hieren nuestros sentidos y ora provocan por sí mismos representaciones, ora ponen en movimiento nuestra*

---

<sup>49</sup> Cfr., DELIUS, Cristoph, et.al.: **Historia de la filosofía**, op cit., p.p. 64-65.

<sup>50</sup> Citado por ARNALDO, Javier: **Ilustración y enciclopedismo: Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas**, tomo 1, Edit. La balsa de la medusa, Madrid 2003. p. 64.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 70.

*capacidad intelectual para compararlos, enlazarlos, o separarlos y elaborar así, con la materia bruta de las impresiones sensibles, un conocimiento de los objetos llamado experiencia? Según el tiempo, pues, ningún conocimiento precede en nosotros a la experiencia y todo conocimiento comienza con ella.*<sup>52</sup>

Esto hace que lo diverso que hay en el fenómeno captado por nuestra experiencia sensible (la materia del conocimiento), sea luego ordenado en el tiempo-espacio y formado en ciertas relaciones que las ponemos nosotros mismos (la forma del conocimiento). A estos ordenamientos y maneras de relacionar impresiones de nuestra experiencia, con otras formas que están en nuestra mente, Kant las llama *categorías* o formas *a priori*, no dependientes de nuestra experiencia. “[...]si se encuentra una proposición que sea pensada al mismo tiempo con su necesidad, es entonces un juicio a priori; si además no está derivada de ninguna otra que no sea a su vez valedera como proposición necesaria, es entonces absolutamente a priori”.<sup>53</sup>

Piensa Kant que lo que no puede ser respondido *a posteriori* mediante la experiencia (la materia), exige conocimientos *a priori*. La forma en que ordenamos nuestras ideas es siempre a priori. Pues, todo lo que hay en el fenómeno es *materia*, como nuestras sensaciones. Un *organon* de la razón pura de acuerdo a este filósofo es el conjunto de razones o principios puros a priori que pueden determinar el objeto y establecer en ellos sus alcances o realidad. Y la capacidad que el hombre tenga para receptor o recibir representaciones y el modo que somos afectados por objetos, llámase *sensibilidad*.

Más adelante, Kant aclara que el ser humano necesita ser puesto en contacto con las cosas a través de la afección, impresión de los sentidos:

*El efecto de un objeto sobre la capacidad de representación, en cuanto somos afectados por él, es sensación. Aquella intuición que se refiere al objeto por medio de la sensación, llámase empírica.*

*El objeto indeterminado de una intuición empírica, llámase fenómeno.*

*En el fenómeno, llamo materia a lo que corresponde a la sensación; pero lo que hace que lo múltiple del fenómeno pueda ser ordenado en ciertas relaciones, llámolo la forma del fenómeno.*<sup>54</sup>

Ahora bien, dentro de los contenidos de la experiencia sensible (las apariencias: el “objeto de una intuición empírica sensible”), ¿es posible distinguir entre el elemento material correspondiente a la sensación indeterminada y el elemento formal! Los explica como las relaciones espacio-temporales de la multiplicidad de la apariencia; además nos habla de la posibilidad de estudiar a los elementos formales como condición necesaria de la experiencia.

---

<sup>52</sup> KANT, Emmanuel: *Crítica de la razón pura*, LIBROdot. com, cp, I, p.16. en: [http://ar.geocities.com/proyectoInacayal/cuerpo\\_BibliotecaInacayal.html](http://ar.geocities.com/proyectoInacayal/cuerpo_BibliotecaInacayal.html).

<sup>53</sup> Ibid., p. 17.

<sup>54</sup> Ibid., p.28.

Es así que, para Kant, no podemos fijar sensaciones sin el marco del tiempo y espacio, por cuanto éstas diversifican y unifican la materia no determinada de la experiencia.

Las formas puras de la sensibilidad son el espacio y el tiempo, *intuiciones* formales-puras, existentes antes de toda experiencia sensible, mientras las formas del entendimiento son las categorías y las formas puras de la razón, son las *ideas*, las cuales nos permiten realizar ese ordenamiento de la *materia*.<sup>55</sup>

Conceptos o intuiciones puras y empíricas los define Kant de la siguiente manera: Cuando una sensación es causada por la presencia real del objeto, es empírica; y, si no se mezcla sensación alguna con la representación, es pura.

Todos los objetos externos a nosotros son y tienen que ser, representados como existentes dentro de un espacio y en un tiempo dado. Así podemos entendernos a nosotros mismos y *a nuestro estado interno*.

Nuestras ideas de espacio se forman introduciendo limitaciones dentro de un espacio unitario que se presupone como fundamento de ellas mismas; de igual manera se forman nuestras ideas del tiempo, de lapsos de él. Por tanto, espacio y tiempo no pueden ser concebidos luego de una experiencia empírica como conceptos, son intuiciones a priori, se encuentran dentro de la percepción y presupuestas por conceptos del entendimiento, pero no son su fruto.

Las representaciones de espacio y tiempo son condiciones necesarias de la percepción; pero son condicionamientos provenientes del sujeto.

“Pensamientos sin contenidos son vanos, intuiciones sin conceptos son ciegas”. Por eso es tan necesario hacerse sensibles los conceptos (es decir, añadirles el objeto en la intuición), como hacerse comprensibles las intuiciones (es decir, traerlas bajo conceptos).<sup>56</sup> Nos dice luego Kant, que cada función cumple con su cometido y aportación, no pueden los sentidos pensar nada, como el pensamiento no puede intuir; más bien solo con su unión se origina el conocimiento. Hay que separar manifiestamente unos de otros. Entonces queda claro en el filósofo que en la forma y su constitución existen intuiciones y contenidos puros y empíricos; como también puede conformarse la *mera forma*, con exclusión de todo contenido.

Para efectos de la forma, de su percepción y elaboración, importa conocer la definición de sensibilidad de este autor: “Llamaremos *sensibilidad* a la receptividad de nuestro espíritu para recibir representaciones, en cuanto éste es afectado de alguna manera; llamaremos *entendimiento* en cambio, a la facultad de producir representaciones nosotros mismos, o a la

---

<sup>55</sup> Cfr., Ibid., caps. II-III, p.p. 17-20

<sup>56</sup> Ibid., 2ª parte. I, p. 44.

espontaneidad del conocimiento [...]” Por tanto, lo representado en las formas provienen de estas dos fuentes. “[...] Sin sensibilidad, no nos sería dado objeto alguno; y sin entendimiento, ninguno sería pensado”.<sup>57</sup>

El mundo de la experiencia se forma con la participación de la percepción y el entendimiento, en la aplicación de formas a priori de la sensibilidad y de las categorías del entendimiento; por tanto las categorías se refieren a objetos y todo objeto para ser tal, tiene que adecuarse a ellas.

Igualmente, define *apariencias* como objetos posibles de la experiencia, gracias a la unión de *materia* y *forma*. Es viable esto, por el ordenamiento de la materia indeterminada y amorfa de la sensación, aplicada en las formas puras de la sensibilidad. Como consecuencia, la realidad empírica necesariamente se sostiene en las relaciones espacio-temporales.

La realidad empírica tiene que acondicionarse persistentemente, a la determinación a priori de la geometría, la cual, así mismo de manera a priori establece las propiedades del espacio en relación a las proporciones del orden espacial empírico. (La geometría euclidiana pensada como esencial por Kant, no es la única que se articula en la realidad).

Ahora bien, el nexos conectivo cuando se establecen los múltiples datos de la intuición sensible y la aplicación de la pluralidad de las categorías a las apariencias; Kant recurre a la imaginación como intermediaria entre el entendimiento y la sensibilidad. Encuentra en la sensibilidad capacidades de transmisión de esquemas, reglas o procedimientos para la producción de imágenes que delimitan una categoría; de tal manera que así permiten aplicarse a las apariencias. Es decir, el esquema (determinación temporal a priori) permite la aplicación de los conceptos a los fenómenos. Este procedimiento es más que un proceso de la imaginación para conferir a la imagen un concepto. Los esquemas son afines a los conceptos, pero los esquemas de la imaginación son producidos por ella misma, cuyo producto espontáneo es la imagen.

Para Kant el espíritu es quien condiciona al objeto y no a la inversa.

De otra parte, la categoría de sustancia es la persistencia de lo real en el tiempo, la realidad como sustrato permanece mientras todo lo demás cambia con el tiempo. Así también, hay que esquematizarla con la imaginación al aplicar los datos de la percepción para representarla. El entendimiento suscita principios a priori que se convierten en normas por el uso objetivo de las categorías o conceptos (la *bella forma*).

Shopenhauer, con su pensamiento y síntesis nos aproxima a una perspectiva concluyente del pensamiento a priori:

---

<sup>57</sup> Ibid., p. 44.

*A Kant no le preocupaba directamente el problema de las sustancias: Lo superó. En él, el concepto de sustancia es una categoría, es decir una simple forma del pensamiento a priori. Por medio de ella, en su necesaria aplicación a la intuición sensible, no se conoce nada, sin embargo, cómo es en sí mismo por ello, la esencia, que es la base tanto de los cuerpos como de las almas, puede ser en sí una y la misma. Ésa es su doctrina [...].*<sup>58</sup>

Parece que es aquí, a partir de Kant que el término *forma* se establece como un ente que puede existir al momento de recibir cualquier contenido, esto hasta la aparición de los semánticos del siglo XX que profundizarán más aún en las relaciones de este par de causas.

## 1.5. TESIS, ANTÍTESIS Y FORMA

La noción de *forma* subsiste generalmente utilizada como un campo de las posibilidades, de las oportunidades y viabilidad de nuevas conquistas, será sinónimo de peripecias y casualidades como también de indefinidas ocurrencias de la expresión y hasta fuente de poder. Y la noción de *materia* o *contenido* queda conectada o asimilada a la realidad, en sus diferentes órdenes, incluso las propias formas presentes en esa realidad pasan a ser materia prima o potencia que auspician nuevamente otras formas.

El desarrollo formal como búsqueda, disfrute y goce de sus cualidades físicas u objetivas, entra en oposición con uso obtenido a lo que justamente posee realidad y actualidad. De ello deviene o vino, a partir del academicismo, el uso de *forma* para designar ciertas propiedades o cualidades que poseen “meramente la forma”, omitiendo contenidos espaciales y temporales, carentes de propia existencia; su “vida” es solo el fantasma perteneciente a la apariencia. Se tiende a considerar la *forma* como la propiedad de lo formal, ausentando su origen ontológico.

Se tiende frecuentemente a considerar a la *forma*, como la propiedad de la realidad y en consecuencia se confunde la causa (origen) con su consecuencia. Los atributos expresivos huérfanos de contenidos sensibles, más bien plenos de rebuscamientos y subterfugios.

A la par que se establecen cambios en la conciencia política, en el orden social y económico de toda Europa, se da continuidad a las ideas liberales iluministas, como la expansión del capitalismo a lo largo de todo el siglo XIX, lo cual normará y organizará a las sociedades del mundo en todos sus planos. A partir de 1850 se produce la segunda fase de la revolución industrial, en EE.UU. y Europa. Como principal actividad industrial está la utilización del hierro, acero y carbón.

*Algunos historiadores centran su atención en la difusión del progreso material y en los principios del liberalismo político. En tanto, otros prefieren verlo como el siglo de la conquista y el reparto imperialista del mundo [...] Los centros industriales se especializaron en la producción de manufacturas, en la creación de nuevas tecnologías y en la acumulación de capital. Los países no*

---

<sup>58</sup> SCHOPENHAUER, Arthur: op. cit. p. 111.

*industrializados producían las materias primas que los centros industriales requerían, transformándose en periféricos de los mismos.*<sup>59</sup>

Igualmente se producen cambios en el orden mental y en la sensibilidad del habitante común. Empieza a generalizarse el interés por la idea y los debates sobre lo sublime y lo sentimental.

Se dice que *la versión abstracta del romanticismo es el idealismo*. Como cabeza mayor de este pensamiento abordamos a Hegel, filósofo alemán, que afirma en referencia a lo que nos concierne, lo siguiente: “La razón, aprehendida en su *determinación*, es la *cosa*”.<sup>60</sup> Que da igual a afirmar: “Todo lo que es real es racional, y todo lo que es racional es real”. Inaugura así, un nuevo método de pensamiento lógico aplicado a la filosofía: la *dialéctica*, método de los antiguos griegos, en la que conflicto y contradicción son considerados como elementos necesarios para la búsqueda de la verdad, la cual es contemplada como un proceso antes que como un estado fijo e inmutable de las cosas. La dialéctica hegeliana acentúa el proceso de transformación en que los opuestos tesis-antítesis, arte-religión, se resuelven en una forma superior: la síntesis o filosofía.

Enfatizó por otra parte, el carácter histórico de la verdad; la historia es, de algún modo, un relato “progresivo”, la fuente de toda realidad, es un *espíritu absoluto*. Si para Hegel el cometido de la filosofía es explicar el desarrollo del *espíritu absoluto*, resulta en su consecuencia dialéctica que, la forma está manifiesta en el espíritu absoluto, y la filosofía, el contenido o la materia que la explica.

Implica además, establecer una estructura racional en el “absoluto”, por cuanto forma-espíritu absoluto, se expresa en la naturaleza y en el ser humano como un ser histórico.

Si la forma está manifiesta en el *espíritu absoluto*, el arte superaría la expresión de la materia y por lo tanto el *arte muere*. Quiere decir Hegel, que la maduración espiritual de la Humanidad (arte romántico), ha agotado toda forma de expresión, no es posible que el absoluto se manifieste en la *forma*, es decir en objetos artísticos. En esta etapa de la vida de la humanidad, el arte moderno (romántico) ha llegado a la síntesis (la filosofía), ha destruido el espíritu clásico superando la materia, o los contenidos a la misma forma, puesto que ésta es insuficiente para expresarse. Es decir, el arte ha muerto porque ha muerto su expresión.

La dialéctica hegeliana entiende a la transformación en que los opuestos, *tesis* y *antítesis*, se resuelven en una forma superior: la *síntesis*.

---

<sup>59</sup> EMMANUEL, Susana; IGOLNIKOV, Martín; LIEBAN, Leonor; MARTÍNEZ Aldo: *Culturas y estéticas contemporáneas*; op. cit. p. 58, 59.

<sup>60</sup> HEGEL, Jorge Guillermo Federico: *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*, tomo 1, Edit. Revista de Occidente, Buenos Aires, Argentina, 1946. p.37.

*Forma y contenido* (materia), actúan siempre e indistintamente, en oposición.

Esa profunda espiritualidad moderna, de la que habla Hegel, sólo puede ser absorbida por la *síntesis*, es decir por la filosofía.

Frente a la racionalidad hegeliana manifiesta en la *sustancia* de la historia como *forma*, Schopenhauer se opone e introduce la *voluntad* como fundamento de la forma, es decir, el propio cuerpo es la única realidad percibida en su esencia. Se designa con el nombre de *voluntad*. El cuerpo es el impulso vital. Este principio es independiente a su manifestación en los fenómenos mundanos, no posee otro objeto que ella misma. La *forma*, es entonces, posibilidad siempre presente o el suceso a discreción de la acción humana.

Karl Marx y Friedrich Engels, proponen la filosofía del materialismo dialéctico, basado en la lógica dialéctica de Hegel. De la verdad del espíritu absoluto de Hegel pasan al devenir real de la historia. No la idea, el espíritu; sino más bien a las causas en el desarrollo de la economía, a las dinámicas fuerzas sociales.

Si la forma de Hegel se instala en lo absoluto, en Marx pasa a convivir con la ley de los hechos humanos en el desarrollo de la historia de la cultura humana. Su visión histórica de las diferentes sociedades se resume en la lucha constante entre opresores y oprimidos; el dinero y el mercado someten las relaciones entre los hombres. La interpretación de la historia demanda de una visión materialista (materialismo dialéctico), puesto que el “motor” del desarrollo histórico está en la economía de los pueblos y en las luchas ideológicas, jurídicas y políticas: *Toda historia se reduce a la lucha de clases*. Esa forma sintética hegeliana es ahora, una forma objetiva establecida por el sistema económico imperante, el que a su vez, determina las necesidades de la existencia.

Marx rechaza el idealismo metafísico de Hegel. En su obra crítica a la economía política, sostiene: “No es la conciencia de los seres humanos quien determina su ser, sino, por el contrario, el ser social de los hombres el que determina su conciencia”.<sup>61</sup> Por tanto no es el espíritu el que se desarrolla en la historia. Son más bien las condiciones materiales de la vida de los sujetos, pues, ahí habitan las formas.

Nietzsche, en su ensayo *El nacimiento de la tragedia*, asegura que la filosofía griega clásica concebía al mundo como una totalidad racionalmente organizada; es decir, ordenada con proporción para conceder armonía entre y a sus partes. Esta idea la compartían con el dios Apolo, considerado el dios de la juventud, la belleza la poesía y las artes en general; era el dios de la luz, de la armonía; representaba también la individuación, el equilibrio, la medida y la forma, la propia racionalidad. Opuesto a él estaba Dionisio, dios

---

<sup>61</sup> MARX, Karl: *Crítica de economía política*, Biblioteca de autores socialistas, en: [www.ucm.es](http://www.ucm.es), prefacio.

del vino, de la vegetación y del “espíritu de la tierra” o de los atributos característicos de la vida, como la embriaguez y los excesos, la música y la pasión. Nietzsche atribuye a los griegos una representación de este dios con la confusión, la deformidad, el caos, la noche, el mundo instintivo, la disolución de la individualidad y, en definitiva, la irracionalidad, que son las fuerzas violentas y caóticas del devenir.

El filósofo cree que el pueblo griego comprendió la realidad desde estas dos dimensiones, expresadas de forma mítica. Luego (específicamente con Sócrates y Platón), triunfa la concepción apolínea de la vida y consecuentemente se rechaza el devenir dionisiaco.

*Esta alegre necesidad de la experiencia onírica también la expresaron los griegos en su Apolo: Apolo en tanto que dios de todas las fuerzas figurativas, es a la vez el dios vaticinador. Él, que según su etimología es el “resplandeciente” [“Schinende”], la divinidad de la luz, domina también la bella apariencia [Schein] del mundo interno de la fantasía. La verdad superior, la perfección de estos estados en contraposición con la parcialmente comprensible realidad diurna [...].<sup>62</sup>*

El mundo griego arcaico no ocultaba esta realidad, buscaba armonizar ambos principios: el mundo dionisiaco era parte de su verdad. El autor aclara que con Sócrates y Platón, velan esa dualidad, inventándose un mundo netamente apolíneo. Esta racionalidad pasó posteriormente a enraizarse y dominar la tradición occidental del pensamiento y su cultura.

Sabemos que la realidad no es solo aprehendida por procesos racionales y sistémicos, sino también por otros, intuitivos, a través de señales, símbolos, analogías, por metáforas y sugerencias contenidas en la belleza. Procedimientos éstos, que estimulan y amplían la comprensión de la noción de realidad, al canalizar y manipular la sensibilidad humana. Al respecto, Nietzsche sostiene que la vida se unifica con el pensamiento; los modos de pensamiento crean maneras de vivir. La vida activa y el pensamiento a su vez, afirman la vida.

*Platón instauró el error dogmático más duradero y peligroso: “el espíritu puro”, “el bien en sí”, el platonismo o creencia en la escisión de la realidad en dos mundos (el “mundo sensible” y el “mundo inteligible o mundo racional”). [...] la decadencia del espíritu griego antiguo supuso el triunfo de lo apolíneo sobre lo único real, según Nietzsche: lo dionisiaco.<sup>63</sup>*

Esa dinámica del movimiento traída por la concepción aristotélica, permite deducir ese equilibrio entre lo apolíneo como materia, y como forma o acto, a las *fuerzas violentas* caóticas del devenir: lo dionisiaco. Pero el movimiento puede revertir en forma a lo apolíneo para controlar y sublimar esas fuerzas y concretarlas en cultura.

---

<sup>62</sup>Cfr., con NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, en : <http://www.nietzscheana.com.ar/>, Parte I.

<sup>63</sup> Citando NIETZSCHE en: <http://www.e-torredebabel.com/Historia-de-la-filosofia/filosofia-contemporanea/>.

Podemos consiguientemente decir, que para Nietzsche la materia se revierte en *forma* y la *forma* en *materia*. Lo que aparecía como Apolo -por el devenir de la vida-, hoy puede aparecer como Dionisio o a la inversa.

Nietzsche invita a crear valores nuevos que debían reemplazar a los tradicionales, configurando su idea del hombre por venir, el “superhombre”, concepto basado en la *voluntad de poder*, o en la voluntad de vivir: principio primordial de la existencia en el cual se desenvuelven todos los seres de la naturaleza, orgánicos o no. Busca mantener el ser y ser aún más.

Nietzsche desarrolló una “[...] visión holista del cosmos, según la cual todas las identidades son producto de relaciones de fuerzas (en torno a la voluntad de poder). Esta noción sienta las bases para su argumento de que la vida misma puede comprenderse en términos de interacción entre relaciones de poder: el *poder* como tal no existe; existen *las relaciones de poder entre dos o más fuerzas*. Todos los seres vivos son expresión de esta red de fuerzas opuestas [...]”<sup>64</sup>.

Desde este nuevo punto de vista, materia y forma (*potencia y acto*) están interaccionadas, no ocupan un lugar fijo, dependen de la dinámica del movimiento, del equilibrio que alcancen las *relaciones de poder entre dos o más fuerzas*.

Tanto los seres humanos como la vida misma, estamos siempre cambiando, somos nómadas en el devenir de nuestra existencia. No tiene la vida, ni nosotros, una esencia fija y determinada; es así también la *forma*. Está en incesante transformación y lucha por imponerse. Este flujo permanente de variantes, impide una conceptualización estática o atrapada en una idea. Una *buena forma*, capaz de ser permanente, en vías de *perfección*.

Esta voluntad es un comprimido juego de causas y efectos. No hay una sola fuerza que prevalezca, hay una pluralidad de sentidos, direcciones múltiples y tendencias, que se enfrentan unas a otras.

Se trata de una *forma y contenido* que propone multiplicidad y dispersión. No hay traspasos de verdad, sino propuestas de *interpretación y evaluación*.

Es la unidad del pensamiento y de la vida, como también entre *forma y contenido*. Pero, unidad en la pluralidad de fuerzas rompe con el pensamiento dialéctico sostenido en la oposición y nacido en lo negativo.

[...]¿Cómo podría una cosa surgir de su antítesis? ¿Por ejemplo: la verdad, del error? ¿O la voluntad de verdad, de la voluntad de engaño? ¿O la acción desinteresada, del egoísmo? ¿O la pura y solar contemplación del sabio, de la concupiscencia? Semejante génesis es imposible; quien con ello sueña, es un necio, incluso algo peor; las cosas de valor sumo es preciso que tengan otro origen, un origen propio ¡no son derivables de este mundo pasajero, seductor, engañador, mezquino; de esta confusión de delirio y deseo. [...] La creencia básica de los metafísicos es la creencia en las antítesis

---

<sup>64</sup> SEDGWICK METER, J: *NIETZSCHE, Friedrich, Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Michael Payme (comp), Edit. Paidós, Buenos Aires 2002. p.p. 495, 496.

*de los valores.[...] antítesis de valores sobre las cuales han impreso los metafísicos su sello sean algo más que estimaciones superficiales, sean algo más que perspectivas provisionales y, además, acaso, perspectivas tomadas desde un ángulo, de abajo arriba, perspectivas de rana, por así decirlo. [...] Sería incluso posible que lo que constituye el valor de aquellas cosas buenas y veneradas consistiese precisamente en el hecho de hallarse emparentadas, vinculadas, entreveradas de manera capciosa con estas cosas malas, aparentemente antitéticas y quizá en ser idénticas esencialmente a ellas [...].*<sup>65</sup>

Nietzsche, el pensador de lo múltiple, de lo plural, ha aportado a la filosofía de lo múltiple, con rupturas creadoras, apartadas del pensamiento dialéctico que funciona gracias a lo negativo; propone un pensamiento de la inmanencia y de las fuerzas creadoras. El sentido se abastece indispensablemente por la relación de fuerzas. Sea cual fuere su complejidad, distinguimos de hecho fuerzas activas, primarias, de conquista y de subyugación; y fuerzas reactivas, secundarias, de adaptación y de regulación.

Estas fuerzas no solo ejercen mayor tensión por su condición de potencia cuantitativa; tienen también cualidades y tipologías diferentes, ya que el objetivo y condición de la fuerza es interactuar con otra fuerza y es allí que, cada una interpone su cualidad o esencia.

*En Nietzsche, la relación esencial de una fuerza con otra no se concibe como un elemento negativo en la esencia. En su relación con la otra, la fuerza que se haga obedecer no niega la otra o lo que no es, afirma su propia diferencia y goza de esta diferencia (DELEUZE, 1971, p. 17).*<sup>66</sup>

De acuerdo a la voluntad de poder, la *forma* es a un tiempo cualidad como también evaluación, determinante y determinada. Produce y distribuye sus fuerzas, además su cantidad y la diferencia de calidad.

Es así que la fuerza de los contenidos pretende o tiende a atrapar las diferentes y siempre cambiantes realidades, en *formas*; asimismo las fuerzas de la *forma*, pretenden estandarizar los contenidos.

Pues no a la oposición entre lo racional y lo vital, entre el espíritu apolíneo y el espíritu dionisiaco, que no es exclusión dialéctica sino más bien confrontación del juego de fuerzas.

## 1.6. POSESIÓN FORMAL

El hombre, a más de conocer el mundo con su experiencia objetiva, lo reconoce a través de constructos desarrollados en formas *a priori*, o de convenciones de ideas aceptadas en sus contenidos, cualidades y hasta significados. Se han ido elaborando a través de la historia de los pueblos y sus culturas, por lo cual,

---

<sup>65</sup> NIETZSCHE, Friedrich: *Más allá del bien y del mal*, parte II, en: <http://www.nietzscheana.com.ar/>.

<sup>66</sup> TANI, Ruben y NUÑEZ, María Gracia: *El Nietzsche de Deleuze*, en: [http://www.antroposmoderno.com/antropo-version-imprimir.php?id\\_articulo=347](http://www.antroposmoderno.com/antropo-version-imprimir.php?id_articulo=347).

están presentes en el lenguaje y los hechos artísticos, en el mito, en las relaciones sociales, en la religión, etc.

Tratamos de reconocernos semejantes, al compartir mutuos espacios o al registrar analogías en las miradas de este mundo común. Por ello, en muchas ocasiones se ha pensado en la homogenización de la vida o en la homologación de formas y pensamientos, de conceptos y acciones, en la manera o método de existir en este mundo.

En el cambio del siglo XIX al XX, en Europa se producen asimismo, grandes debates ideológicos y enfrentamientos dentro de una cultura tendiente a convertirse cada vez más en oficialista; los artistas y actores de ella, necesitan de cambios profundos en sus expresiones y tendencias. Es preciso de otras y nuevas miradas en las concepciones filosóficas. A esta situación se la conoce como reacción antipositivista; es decir una oposición a las resoluciones científicas uniformes y dominantes.

Las ciudades se súper poblaron, concentraron obreros migrantes a la par que necesitaron producir masivamente y en cadena para millones de “consumidores”. Se produjo un gran desarrollo y expansión del capitalismo. Aparecen las ventajas de la tecnología y su aplicación en objetos y servicios; esto trae consigo, cambios en los hábitos culturales.

La concepción del universo es radicalmente diferente: “Heisenberg demostró que no es posible fijar la posición ni la velocidad de un electrón de modo perfecto. El impacto de un electrón transforma la parte del universo que estamos intentando explorar y la reemplaza por algo nuevo, lo cual, a su vez, evade el estudio perfecto. [...] el espacio común y corriente de tres dimensiones da paso a otro espacio, imaginario, multidimensional; es decir, a una construcción sin existencia material, puramente matemática”.<sup>67</sup> Diremos nosotros, de cálculo y probabilidad.

La nueva ciencia pone en crisis los conceptos y visiones anteriores de la realidad y de los saberes, lo dice claramente “Einstein en su carta a Solovine”, en 1920:

*Lo que caracteriza además la teoría de la relatividad es, ante todo, un punto de vista epistemológico. No hay ninguna noción en física cuyo empleo sea necesario o justificado a priori. Una noción adquiere su derecho a la existencia únicamente por su concatenación clara y unívoca de los eventos, de las experiencias físicas. Es así que en la teoría de la relatividad las nociones de simultaneidad absoluta, de velocidad absoluta, de apelación absoluta, etcétera, son rechazadas, porque su vínculo unívoco con las experiencias se revela imposible. Del mismo modo fueron rechazadas las nociones de “plano”, “línea recta”, etcétera, sobre las cuales está fundada la geometría euclidiana. De toda noción física debe ser dada una definición tal que se pueda decidir, desde el punto de vista de los principios, en virtud de esa definición, si ella se encuentra en el caso concreto.*<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> EMMANUEL, Susana; IGOLNIKOV, Martín; LIEBAN Leonor; MARTÍNEZ Aldo: *Culturas y estéticas contemporáneas*, op. cit. p. 95.

<sup>68</sup> Ibid.

Es así que se crearon espacios propicios para las manifestaciones del espíritu y la orientación de ideas que sobrepasen el reduccionismo científico, aparecieron el *irracionalismo*, la *fenomenología* y el *neokantianismo*. Todos estos a favor de la irreductibilidad de la conciencia, de la interioridad y reflexión del ser humano. En el arte se indagó en el mundo onírico, de las alucinaciones, en definitiva, en los estados no ordinarios de la conciencia.

Según Joseph María Montaner, el siglo XX afrontó un cambio drástico en su concepción formal.

*Se disolvió un sistema estético y compositivo –el clásico, que a pesar de sus variedades y evoluciones tenía unos criterios unitarios e intemporales basados en el orden, la proporción, la simetría, la armonía, la jerarquía y la representación– y se entró en una nueva era en que desaparecieron las leyes compositivas universales. Los repertorios formales tendieron a ser inventados por un solo artista –o, como máximo, por un movimiento como De Stijl o una escuela como la Bauhaus– y recibieron sólo un grado limitado de aceptación general. Y a lo largo del siglo, el desarrollo abierto que ya se apuntaba con las vanguardias artísticas no ha terminado de disminuir, sino que ha aumentado continuamente. La posibilidad de excluir sistemas alternativos –ya sean antiguos o nuevos–, ha sido borrada.* <sup>69</sup>

De otra parte, la influencia de la fenomenología del filósofo alemán Edmund Husserl ha durado todo este siglo en los diferentes ámbitos de la ciencia y cultura, la misma que plantea lo siguiente: ¿De qué se puede y se debe dudar? ¿Es posible superar los propios prejuicios? De esta manera sostuvo que la vista y la mente parten siempre de una condición falsa, están condicionadas por las *anticipaciones*, por los *prejuicios*, por las *convicciones científicas* e incluso por las *metafísicas* del sujeto.

Merleau-Ponty, define a la Fenomenología como “el estudio de las esencias; y todos los problemas, según ella, se reducen a definir esencias: esencia de la percepción, esencia de la conciencia, por ejemplo. Pero la fenomenología es también una filosofía que vuelve a colocar las esencias en la existencia y considera que no se puede comprender al hombre y al mundo sino a partir de su *facticidad*”. <sup>70</sup>

Busca dar cuenta de la experiencia que vivimos en un espacio y tiempo dado, es decir, en la realidad o mundo en el cual nos toca vivir. Dice el autor citado: “sin ninguna consideración de su génesis psicológica y de las explicaciones causales que el especialista, el historiador o el sociólogo puedan dar”.

*Epojé* es término griego, que para los filósofos escépticos significó la duda; suprimían todo juicio sin aceptar ni rechazar nada. El ejercicio de *epojé* en Husserl equivale a vaciar la mente de todo lo que es ficticio, causal y personal, para ascender a una conciencia desinteresada, sin prejuicios, libre de sí misma y capaz de combatir la predisposición natural de dejar escapar flujos de convicciones que no necesariamente son ciertas, sino muchas de ellas altamente equívocas. Su tarea primordial es, por tanto, *poner entre paréntesis* todo contenido descriptivo que suponga definiciones *a priori*. Indica por dónde se puede comenzar a clasificar las condiciones para acceder a lo trascendental

<sup>69</sup> MONTANER, Joseph Maria: *Las formas del siglo XX*, Edit. Gustavo Gili S.A., Barcelona 2002. p.7.

<sup>70</sup> PONTY-MERLEAU: *La fenomenología*, en: <http://reverencias.blogspot.com>.

del conocimiento de la realidad. Condiciones que a la vez son constituyentes de la realidad y constitutivas de la conciencia.

En relación a ello ¿será posible -pregunto- se nos pueda mostrar las condiciones que nos posibilita conocer los significados que hay en toda forma, mostrándonos sus relaciones con la realidad y los contenidos?

“La idea de la *epojé*, es decir, de la desconexión de todo contenido *a priori* de la conciencia, se enfrenta en apariencia a la noción de intencionalidad, como elemento conformador de la vivencia según la concepción desarrollada por Husserl. La imagen de una conciencia trascendental que es el residuo último de una realidad *a priori*[...]”.<sup>71</sup>

*Epojé*, o el desconectarse de todo contenido *a priori* de la conciencia nos situaría en una vacuidad o *reducción* formal y luego allí, intencionar o conformar sus contenidos como residuo último de la realidad. Está claro que la fenomenología considera que es posible una experiencia intuitiva o percepción de las esencias o formas universales de las cosas. Esta intuición de lo universal, es la *intuición eidética* o esencial. Lo real se percibe espontáneamente a través de la diversidad de la percepción sensible de una manera inmediata e intuitiva: “simplemente ahí, *ahí delante* en sentido literal o figurado”.<sup>72</sup>

La realidad crea la vivencia del yo y acumula en la conciencia un contenido propio y *natural*. Esta totalidad entra en la memoria, en los sueños, es intuida, etc. El mundo percibido y la vivencia de la realidad se reflejarán posteriormente en los actos dados. Esta *actitud natural* se nutre también de las vivencias de los otros, “el mundo de las *construcciones intersubjetivas*”<sup>73</sup>, cuyos contenidos son producto de la dinámica interaccionada entre los conocimientos de la realidad de los otros con sus percepciones, valores, interpretaciones, normas, métodos, etc. Y los destilados por la particularidad de la conciencia personal y patentados por el yo singular.

La *actitud natural* constituye según Husserl “un trozo de descripción *anterior a toda teoría*”.<sup>74</sup>

De acuerdo a esto, la fenomenología parte desde los resultados de la *actitud natural*, hacia el vaciamiento de la conciencia o su *desconexión*. Estamos hablando de forma análoga, en cuanto a la percepción de la forma y su concepción. La renuncia a todo contenido anticipado de juicio y existencia experimentada, encauza, de acuerdo a Husserl, la conciencia pura como un residuo trascendental, o la forma pura y limpia para expresar o expresarse con lo trascendental.

---

<sup>71</sup> COLODRO, R. Max: *Esencia, intencionalidad y tensión en la Fenomenología de Husserl*, en : <http://www.observacionesfilosoficas.net/fenomenologiamax.html>.

<sup>72</sup> *Ibid.*, cita del autor, p.1, HUSSERL, Edmund: *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica*. Edit. FCE, México 1986, p. 64.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>74</sup> *Ibid.*, cita del autor, p. 2, HUSSERL, E. *Ideas I*. op. cit., pág. 68.

Por tanto, ninguna forma resulta totalmente conocida y obvia, las cosas no son en sí mismas, sino cómo son conocidas.

“Lo que la actitud fenomenológica busca realizar es una alteración radical respecto a toda actividad predicativa”.<sup>75</sup>

La forma limpia, libre de todo condicionante y determinante; accede a una nueva idea o estado mental, infiltrada por la ideación (heurística), la intuición de las esencias de la realidad.

“En tanto que el yo concreto se halla entrelazado con el mundo natural, resulta claro que también él ha sido reducido; en otros términos, debo abstenerme de toda tesis que verse sobre el *yo* como existente; pero no resulta menos claro que hay un *yo*, que justamente se abstiene, y que es el propio yo de la reducción. Ese yo es denominado el *yo puro* y la *epojé* es el método universal por el que me aprehendo como *yo puro*”.<sup>76</sup> El yo abandona el yo, para así establecer su constitución eidética y cede allí hacia la propia realidad.

Se ha desconectado y desprendido de todo contenido de formas aprehendidas hacia el encuentro de la percepción o intuición esencial y luego insertarse en la elaboración pura de la realidad. El *residuo* es el espacio cognitivo donde la constitución formal-trascendental de la realidad se vuelve visible. Aparece la forma pura o trascendente, los contenidos de los fenómenos de la realidad y no así, la experiencia empírica individualizada del sujeto.

“La intencionalidad es el horizonte hacia el cual se dirige la vivencia y el que hace posible que las esencias efectúen el paso de lo contingente a lo trascendental. La vivencia es el campo desde donde el yo empírico se proyecta hacia el yo puro. La desconexión fenomenológica es -a pesar de su naturaleza residual-, una vivencia y por tanto no puede obviar que toda constitución trascendental de la realidad y de la propia conciencia, pasa necesariamente por las condiciones que definen su singularidad en cuanto proceso”.<sup>77</sup> La intencionalidad de la forma, constituye la materia, la cual se vacía de lo contingente para revestirse de lo trascendental.

Las vivencias ceden a las experiencias sostenidas en diversas formas de conciencia de la realidad, la vivencia se constituye en parte del mundo. Como ya se dijo, interactúan solidariamente entre el yo y el mundo, definen espacios y tiempos con sentido; es decir las formas aceptan conexiones que les facturan experiencias extras a su particular devenir en indefinidas sucesiones e interposiciones entre forma y formas. La vivencia empírica de la forma se objetiviza entre la fricción y la caricia del mundo. Ahí sitúa su materia.

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>76</sup> *Ibid.*, cita del autor, p. 2, LYOTARD, F.: *La fenomenología*, Edit. Paidós, España 1989. p. 30.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 3.

“La vivencia define su singularidad en función del contenido de conciencia que la configura. Ese contenido es *concreto*, contingente, temporal y espacialmente situado, pero no por ello inmune a las posibilidades de la reducción eidética”.<sup>78</sup>

La propia reflexión como posicionamiento de la vivencia, anuncia el movimiento de la conciencia hacia lo trascendental. Luego de que la conciencia de tal vivencia ha sido reducida, se produce la desconexión con todo lo que no es trascendental.

*La conciencia, considerada en su pureza, debe tenerse por un orden del ser encerrado en sí, como un orden del ser absoluto en que nada puede entrar ni del que nada puede escapar; que no tiene un exterior espacio-temporal, ni puede estar dentro de ningún orden espacio-temporal; que no puede experimentar causalidad por parte de ninguna cosa ni sobre ninguna cosa puede ejercer causalidad.*<sup>79</sup>

La conciencia se habita a sí misma sin un establecimiento espacial-temporal, para que las cosas expresen su esencia, ella ha emigrado hacia la constitución absoluta. Aparece el yo puro al decidir desdoblarse su conciencia en sí misma; trasciende, entonces, sobre lo contingente.

La reducción fenomenológica parte de “obligarnos a disociar netamente lo mundano o natural en general, del sujeto no mundano; pero prosiguiendo la descripción llegamos a jerarquizar en cierto modo estas dos regiones del ser: en efecto, llegamos a la conclusión de la *contingencia* de la cosa (tomada como modelo de lo mundano) y de la *necesidad* del yo puro, como residuo de la reducción”.<sup>80</sup>

Nos enfrentamos con la forma natural-mundana y la conocemos en su eventual casualidad, al tiempo que se despoja de ella y luego de su reconstrucción esencial, hasta que emerja la forma pura.

*La intencionalidad es lo que caracteriza a la conciencia en su pleno sentido y lo que autoriza para designar a la vez a la corriente entera de las vivencias como corriente de conciencia y como unidad de la conciencia.*<sup>81</sup>

La intencionalidad el acto volitivo de la forma hacia los contenidos sustraídos en la vivencia en el proceso “destilativo” de la conciencia. Se han definido los contenidos de la forma y las maneras de expresarlas, como fenómenos universales trascendentes.

La vivencia no escapa de los *ejes de motivación, disposiciones racionales o afectivas* hacia un objeto, hasta que entren en el paréntesis para separar lo contingente de lo eidético. Asume la intencionalidad el ordenamiento ideológico, de sentido y finalidad.

No puede el sentido de la forma constituirse nunca *a priori*, se intenciona dentro de las percepciones y conceptualizaciones de la contingencia de la vivencia.

---

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> *Ibid.*, cita del autor, HUSSERL, E: *Ibid.*, pág. 114.

<sup>80</sup> *Ibid.*, cita del autor, LYOTARD, J. F: *La fenomenología*, p. 33, op. cit., p. 4.

<sup>81</sup> *Ibid.*, cita del autor, HUSSERL, E., *Ibid.*, p. 198.

Prevalece como enlace desde lo banal hacia lo trascendental. Operándose así singularidades y variaciones en los contenidos de sentido, es decir el apareamiento de un nuevo objeto.

Las variaciones de sentido -recordémoslo-, entran en la dinámica de interacción entre el *yo* y el mundo, de una conciencia empírica a una conciencia intersubjetiva.

“La intersubjetividad implica de hecho formas altamente complejas de conexión entre sujetos de conciencia. El paso de una conciencia a otra define la existencia de una intencionalidad pero, nuevamente, de una intencionalidad referida a actos de conciencia y no a cosas [...] La construcción intersubjetiva del sentido está asociada a universos de comprensión recíproca, en los que la conciencia trasciende sus propios contenidos para referirlos a otra conciencia”.<sup>82</sup>

La conciencia nace empírica y desde sí misma parte hacia el objeto trascendental movida por la intencionalidad. Trasciende el sentido al momento de articular el suyo, propio con otras conciencias y sentidos; así permite la transparencia de la sustancia. La intencionalidad acarrea la contingencia y lo propio de la forma empírica y desde ella se promueve la conformación de la forma pura.

Fenomenología, es un derivado de la palabra griega que denota *apariciencia*: “[...] no sólo los estados mentales *cognitivos* nos relacionan con el mundo a través de una red de significados. Los estados *afectivos* -humor, emoción, etc. - también están *dirigidos* y tienen significación, de modo que su análisis puede rendir importantes resultados para nuestra comprensión de nosotros mismos y el mundo. [...] la insistencia en la importancia filosófica de la intencionalidad *afectiva*. Un buen ejemplo es proporcionado por el fenómeno de la *angustia*, que Heidegger, Sartre y Merleau-Ponty, de maneras distintas, ven como revelador de las dimensiones cruciales de nuestra relación con el mundo [...]”.<sup>83</sup>

El francés Henri Bergson, trabajó en reflexiones sobre la relación entre la *materia* y el *espíritu* y la definición científica de *tiempo* con la *experiencia humana* (tiempo-duración).

Concibe Bergson la filosofía basada en la intuición humana y no en el análisis que es central en las ciencias; es decir la reducción de lo complejo a su constitución más simple (partículas, moléculas, etc.), o cuando una idea nueva se explica ordenando de modo distinto ideas ya habidas. Mientras que la intuición la explica como *conciencia inmediata* o percepción directa de la realidad.

---

<sup>82</sup> COLODRO, R. Max: op. cit., pág. 5.

<sup>83</sup> COOPER, David E: *Fenomenología, Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Edit. Paidós, Buenos Aires 2002. p. 289.

Solamente acudiendo a la reflexión podemos captar el contenido de una intuición, su significado y entendimiento. Y son las imágenes las que pueden ayudar a establecer esa comprensión.<sup>84</sup>

Dentro del marco de pensamiento de este filósofo, la realidad es el objeto de la intuición.

*Hay cambios, pero no hay bajo el cambio, cosas que cambien: el cambio no necesita soporte alguno. Hay movimientos, pero no hay objeto inerte, invariable, que se mueva. El movimiento no implica un móvil.*<sup>85</sup>

Comprender el movimiento en su carácter más concreto, es solo posible a través de la intuición: separando o anulando su móvil o vehículo. Nuestra percepción natural sólo capta el movimiento despegándolo a lo que le sirve de móvil, sea sujeto, o sea objeto.

No es la negación de la existencia de la realidad, sino que esta es devenir; el *yo* vive el pasado en el presente y éste proyectándolo o anticipándose al futuro, todo esto, como una unidad indivisible de la conciencia. Únicamente nuestra inteligencia lo hace de modo artificial, por razonamientos sometidos a sus propias conclusiones. La realidad es cambio o devenir, duración real o vida del espíritu. La intuición no conceptualiza formolizando a la realidad como lo hacen las definiciones, las extrae de un tiempo y espacio, estatizándolas. El devenir es continuo movimiento en donde nunca se repite la misma faz de las imágenes.

La intuición es el instrumento que nos implanta en lo profundo de la vida (*en el adentro*). Por ella conocemos nuestra íntima realidad, la misma que permanece en el tiempo “fluye, vive sin solución de continuidad. La esencia del yo es duración (durée) real, en que los diversos estados se compenetran en una unidad”.<sup>86</sup>

La ciencia postula el tiempo desde un punto de vista mecánico, matemático, espacialmente geometrizado, como un contenedor vacío y uniforme, como si fuera una línea; en donde se hace imposible el movimiento, lo divide en unidades o momentos exteriores unos a otros, cuya entidad es completa en sí misma. El tiempo real es percibido por la intuición, como percepción directa de la realidad, con fidelidad de los hechos y no usa simbolizaciones, aun cuando no prescinde del lenguaje. El tiempo de la ciencia es compuesto por una serie de instantes seriados, concebido como el espacio reversible, que se puede dar marcha atrás o volver a medir.

“Pero el tiempo de la conciencia no es así, su rasgo básico es la duración [...]. Los instantes valen de diferente modo, un momento penetra en otro y queda ligado a él”.<sup>87</sup>

---

<sup>84</sup>Cfr., COPLESTON, Frederick: *Historia de la filosofía* (T. 9 de Maine de Biran a Sastre, cp. IX), Bergson, Edit. Ariel, Barcelona 1980. p. 181.

<sup>85</sup> *Ibid.*, cita del autor: BERGSON, Henri: **2ª conferencia en Oxford**, La p.182.

<sup>86</sup> BERGSON, en <http://www.pensament.com/bergson.htm>.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p.3.

La *duración pura* es continuidad heterogénea de movimiento, con diferenciaciones de carácter cualitativo y no cuantitativo. Cuando la penetramos nos percatamos inmediatamente de los cambios cualitativos fusionados y compenetrados entre sí, de tal manera que cada *elemento* representa el todo, al igual que una frase musical.<sup>88</sup>

*El lenguaje requiere que establezcamos entre nuestras ideas las mismas distinciones claras y precisas, la misma discontinuidad, que entre los objetos materiales.*<sup>89</sup>

Es decir que el pensamiento discursivo y el lenguaje requieren interrumpir el fluir continuo de la conciencia, para establecer espacios cuantificables que se suceden unas a otras en el transcurso del tiempo. Mientras tanto, la duración pura es la “forma que adopta la sucesión de nuestros estados de conciencia cuando nuestro ego se deja asimismo vivir, cuando se abstiene de hacer una separación entre su estado presente y los que le precedieron”.<sup>90</sup>

De acuerdo con Bergson, el yo profundo se muestra en la duración pura; mientras que el yo superficial se representa como el yo en sucesión de estados (concepto espacializante). Si a la vida se la ve como un fluir continuo se puede entender que sus actos surjan de la totalidad de la personalidad en total libertad. “Somos libres cuando nuestros actos dimanen de toda nuestra personalidad, cuando la expresan, cuando tienen con ella aquel indefinible parecido que en ocasiones halla uno entre el artista y su obra”.<sup>91</sup>

Así, confronta Bergson la idea científica del tiempo, como una forma objetiva, externa, artificial o independiente al ser humano; un continente cuantificable, espacialmente geométrico (una secuencia infinita de estados uniformes); un ente mecánico y espacializado (medición de espacios). Con el tiempo íntimamente vivido por el ser humano, que es fundamentalmente cualitativo; por lo tanto, es subjetivo y lleno de significados particulares, no separable del pasado y de su ascendencia al futuro. Es decir, el tiempo varía de acuerdo a las también variantes psicológicas del hombre. En nuestra conciencia un momento penetra en otro para ligarse mutuamente. El tiempo es nuevo, no se repite, se renueva a cada instante.

Al separarlo al movimiento de su móvil o vehículo no se convierte en una imagen abstracta del movimiento, es más bien, el movimiento en su esencia o en su esencia concreta, o es el movimiento como sustancia real.

En relación al tema que tratamos, comúnmente la *forma* es analizada como este tiempo-espacio; cuantificados, estáticos, separados de sus componentes, a la vez que al inmovilizarla, la reordenamos hasta cambiar la imagen de contenidos evidentes. En nuestro análisis de la realidad, oponemos a la forma

---

<sup>88</sup> Cfr., COPLESTON, Frederick: *Historia de la filosofía*, op. cit. p. 186.

<sup>89</sup> *Ibid.*, cita del autor: BERGSON, Henri: *Time and free Hill*, p. 29.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p.172.

con su materia o contenido. No damos crédito válido a la intuición o “conciencia inmediata” percibida de la realidad que comunica esa forma.

Bergson nos dice que sólo acudiendo a la reflexión podemos captar el contenido y significado de esa realidad, entenderla de inmediato. La *forma*, con sus imágenes, nos ayuda a constituir esa visión intuitiva...por tanto, la intuición nos permite deliberar la forma captada de la realidad.

De otra parte, asimismo captamos el movimiento del devenir, en su carácter más concreto con la propia intuición o percepción natural, al retirarlo de su móvil o vehículo, sea este su objeto o sujeto. Comúnmente, la *forma* más bien se ha complacido en representar al móvil o vehículo, descuidando así al propio movimiento continuo de la realidad, nunca repetido, ni se le puede disecar en el tiempo con definiciones conceptualizadas.

Al *tiempo* lo hemos dividido, como a la *forma* y al *espacio*, en unidades externas que se suceden entre sí, numerables, contables en un ente parcelar. Pero el *tiempo real* de Bergson posee *contenidos* percibidos fidedignamente y directamente de la realidad, dependientes de una totalidad, sin intermediarios.

La *forma*, fuera de la concepción bergsoniana, sufre interrupciones por los estancos espaciales-temporales dimensionados cuantitativamente (a priori) y cuando ha sido descifrada por el pensamiento discursivo o las *apreciaciones* del lenguaje. Obstaculizan el fluir continuo de la conciencia que sintoniza con la dinámica del vivir. La *forma* se encasilla en cuantificables espacios, se separa en estados del pasado, presente y futuro. Desaparece la duración pura, privilegia la forma superficial del objeto o sujeto móvil. No capta la esencia de la realidad o su sustancia real y concreta...

Recordemos que esta reflexión de Bergson integrada con la fenomenología (existencialismo) influenció en las artes plásticas de las primeras vanguardias. Se utilizó el término bergsonismo para distinguir la interrupción de la dimensión temporal en el espacio pictórico (futurismo y especialmente el cubismo).

Plantea que la percepción es una parte de la materia, pues la diferencia entre forma-contenido, es de grado y no de naturaleza. El sujeto que percibe, pues, está inmerso en la materia y sus impresiones más inmediatas coinciden con la realidad. La percepción no es impersonal puesto que, en definitiva, la materia y las imágenes que surgen al percibirla, residen en el cuerpo humano cuyo estatuto de imaginario procede de una correlación entre movimientos físicos y modificaciones psíquicas.

Nos está mostrando cómo la inteligencia no explica el fenómeno de la vida... las formas no puede encuadrarse en un espacio abstracto y destemporalizado. Es así que Bergson niega la separación y contraposición cartesiana entre materia y espíritu, entre forma y espacio.

## 2. CON-FORMACIONES

*Pero para comprender una obra, hay que comprender primero la Producción: la relación entre el campo en el cual ella se produce y el campo en el que la obra es recibida; o más precisamente, la relación entre Las posiciones del autor y del lector en sus campos respectivos.*<sup>92</sup>

El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes del universo simbólico que el hombre ha ido construyendo entre lo empírico y lo teórico. Estamos inmersos en un mundo de formas, conceptualizaciones lingüísticas, múltiples imágenes, símbolos míticos y religiosos, de ritos, normas y reglas, etc. que buscan mejorar o perpetuar las formas. Igualmente, podemos a través de estas representaciones descubrir el rostro del hombre, de su realidad, de lo que él ve, cree y hace. En estas variadas locuciones, la humanidad ha depositado y ha dejado huella de sus emociones y razones, de esperanzas e ilusiones, de sus sueños, fantasías y abstracciones.

La mitología es considerada como un lenguaje emotivo que posee una forma sistemática, conceptual, mágica, ideológica y didáctica. Mientras la ciencia posee un lenguaje lógico, ontológico y concreto; es decir que, en ese universo simbólico existe un lenguaje emotivo y un lenguaje lógico o científico.

## 2.1. CONTENEDOR DE SENTIDOS

A partir de 1913, la Psicología Analítica, variante del Psicoanálisis y creada por C. G. Jung, influye e influirá en varios movimientos y concepciones del arte. El autor citado introduce las nociones de arquetipo y de inconsciente colectivo, cuyas definiciones nos permitirán situar entre sus perspectivas, lo relacionado a forma-contenido.

“En Freud, lo inconsciente, aunque parece -al menos metafóricamente-, como sujeto actuante, no es sino el lugar de reunión de esos contenidos olvidados y reprimidos y sólo a causa de éstos tiene una significación práctica. De acuerdo con este enfoque es, por lo tanto, de naturaleza exclusivamente personal aunque el mismo Freud había visto ya el carácter arcaico-mitológico de lo inconsciente. Un estrato en cierta medida superficial de lo inconsciente, es sin duda, personal. Lo llamamos *inconsciente personal*”.<sup>93</sup>

Más allá de lo individual, de esas experiencias, recuerdos, fantasías infantiles, miedos, etc., que determinan las conductas y autonomías personales del sujeto, del llamado inconsciente personal, existe otro extracto más profundo, según Jung: un *inconsciente colectivo*, común a todos los seres humanos y cuya naturaleza es universal. Está presente en todos los individuos y en todas

---

<sup>92</sup> BORDIEU, Pierre: *Capital cultural; escuela y espacio social*, Edit. Siglo XXI Editores, Barcelona 1998.

<sup>93</sup> RETAMALES ROJAS, Rebeca: *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, en : [http://www.fcjung.com.es/art\\_34.html](http://www.fcjung.com.es/art_34.html).

partes; se manifiesta en los mitos, leyendas, fantasías universales y en la memoria biológica de nuestra especie.

“Los contenidos de lo inconsciente personal son en lo fundamental los llamados complejos de carga afectiva, que forman parte de la intimidad de la vida anímica. En cambio, los contenidos de lo inconsciente colectivo, los denominamos *arquetipos*.

La expresión *arquetipo* se encuentra ya en Filón de Alejandría, en quien aparece referida a la Imago Dei en el hombre, igualmente en Irineo, en el Corpus Hermeticus. Esa denominación es útil y precisa pues indica que los contenidos inconscientes colectivos son tipos arcaicos -o mejor aún-, primitivos. [...]En las doctrinas tribales primitivas aparecen los arquetipos en una peculiar modificación. En verdad, aquí ya no son contenidos de lo inconsciente, sino que se han transformado en fórmulas conscientes que son transmitidas por la tradición en general bajo la forma de la doctrina secreta, la cual es una expresión típica de la transmisión de contenidos colectivos originariamente procedentes de lo inconsciente”.<sup>94</sup>

Son entonces, *formas* elaboradas e intencionadas de propiedad colectiva y transmitida a través de los tiempos. Pero, hay que advertir que los contenidos psíquicos, no son procesados por razonamiento alguno, son espontáneos en su formulación. El articulista Pablo Cáceres, lo dice de la siguiente manera: “*Inconsciente colectivo*, suerte de pozo común, idéntico a sí mismo en todos los hombres y del que no habría posibilidad de percepción directa voluntaria. Su contenido sería todo lo sentido, imaginado o temido por la especie, organizado en *arquetipos*. Algo así como el ADN de la humanidad. Este contenido, al ser psíquico, tendría una carga afectiva. [...] Se evidencia que en este inconsciente colectivo existe un *saber a priori*, como lo llamó Jung o, en otras palabras, allí se han fundido el pasado, presente y futuro en un presente continuo”.<sup>95</sup>

Para Jung, el inconsciente colectivo es el organizador de la materia en muchas de las formas conocidas y que perduran, incluso se mantienen y se reelaboran, asimismo dentro de la factoría colectiva (popular). Vemos vigentes modelos fijos que se mantienen estables y a veces incólumes frente a nuevos conceptos que exigen contenidos y relaciones menos excluyentes y flexibles, dinámicas y más abstractas. Como buen inconsciente no es inactivo, pues se encuentra constantemente *ocupado en la agrupación y reagrupación de los contenidos*.<sup>96</sup>

Heredamos y transmitimos formas innatas (arquetipos) que producen imágenes preceptuales y conceptos vigorosos, fuertes y en ocasiones enérgicos en su aplicación y vivencia. Expresados, por ejemplo, en las relaciones jerárquicas de poder, las diferencias de oposición sexistas, creencias mágicas y sobrenaturales, la maternidad y paternidad, la obediencia, etc.: “aseguran en

---

<sup>94</sup> Ibid., p.2.

<sup>95</sup> CÁCERES, Pablo: *El inconsciente colectivo*, en: [http://www.alcione.cl/nuevo/index.php?object\\_id=246](http://www.alcione.cl/nuevo/index.php?object_id=246).

<sup>96</sup> Ibid., cita del autor: JUNG, C.G.: *Yo y el inconsciente*, Edit. Miracle, Barcelona 1964.

todo individuo la similitud y aun la igualdad de la experiencia y de la creación imaginativa”.<sup>97</sup>

El arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, que al ser consciente y percibido cambia al son de cada individuo y su conciencia.

Los arquetipos son formas *a priori* de conocimiento, anteriores a la experiencia, denominados por Jung como *modelos de conducta innatos*.

En nuestro estudio lo interpretamos como formas a priori, susceptibles a cambios o interpretaciones superficiales. Viene regulada y debidamente determinada por contenidos, cuyas imágenes, emociones, sentimientos y conocimientos están refrendados en el presente continuo y a la vez, en diferentes espacios. Sus actores no conocidos se camuflan entre historias-leyendas, mitos y fantasías de carácter universal. Se presentan y representan con heterogéneas formas de arte y cultura, dogmas, religión, etc.

En buena medida, las *formas* originales y únicas que producimos y apreciamos, habrán de sincerarse, haciendo una límpida declaración de influencias de modelos y paradigmas recogidos del inconsciente colectivo. Por supuesto, la individualidad no se apropiará de lo absoluto de la *forma*, pero sí de los inevitables contenidos psíquicos, asiduos navegantes de nuestra memoria biológica.

En otros ámbitos de la realidad social, los posmarxistas no han abandonado el enfoque dialéctico materialista de la forma. Veamos su discurso:

*El contenido es el conjunto de los elementos y procesos que constituyen la base de los objetos y condicionan la existencia, el desarrollo y la sustitución de sus formas. La categoría de forma expresa el nexo interno y el modo de organización, de interacción de los elementos y procesos del fenómeno tanto entre sí como con las condiciones externas. El desarrollo de la forma y del contenido es el de dos aspectos del mismo fenómeno, es el desdoblamiento de lo uno, desdoblamiento que da origen a contradicciones y conflictos que llevan a desechar la forma y a modificar el contenido. La unidad de forma y contenido es relativa, transitoria y se altera a raíz de los cambios, de los conflictos y de la lucha entre una y otro. La fuente de las contradicciones entre forma y contenido radica en la diferencia de sus funciones en el desarrollo: el contenido es la base del desarrollo, la forma es el modo de existencia de la cosa; el contenido posee movimiento propio, la forma depende de él; el contenido encierra en sí posibilidades de desarrollo sin fin, la forma lo limita; el contenido es el elemento rector del desarrollo, la forma posee una independencia relativa, puede facilitar u obstaculizar el desarrollo,. El cambio de forma tiene lugar como resultado de un cambio en el contenido mismo, lo cual condiciona su función rectora en el desarrollo. La forma nunca permanece invariable. Pero, el cambio de la forma, su eliminación, no siempre se produce de golpe; lo frecuente es que tenga lugar como resultado de una acentuación gradual de las contradicciones entre forma y contenido [...].*<sup>98</sup>

El progreso tecnológico trajo consigo un cambio en las estructuras sociales; amplios sectores de la población se proletarizaron. Pero, de este modo, se pudo racionalizar y abaratar la producción de bienes. Lograr una cultura del pueblo y para el pueblo; se convirtió en aquellos tiempos, en el desafío de casi

---

<sup>97</sup> Ibid, JUNG, C.G: *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Edit. Paidós, Barcelona 1991.

<sup>98</sup> *Forma y contenido*, en: <http://www.marxismoeducar.cl/c-forma.htm>.

todos los movimientos culturales, cosa igual motivó a los fundadores de “Bauhaus” (1919-1933).

Las tres F en inglés: *form- follows- function*. “La forma sigue a la función”, fue uno de los principios fundamentales de todo el diseño de la escuela de artes y oficios de *Bauhaus*. La sistematización de la forma en el diseño o más bien, la funcionalidad de los objetos, su uso, debían establecer la forma. Es claro que estos principios obedecen a los procesos de la masificación de los objetos, a su seriación y al flujo productivo de la manufactura de la máquina o industria. Cambió la concepción y conformación puramente artesanal e individualizada de producir nuevas *formas* para una nueva era. La *forma* colectiva establece sus propios cambios y paradigmas, nuevas orientaciones y objetivos sociales que tienen que ser “objetivizadas” a través de contenidos útiles, resueltos y producidos para usuarios o series de consumidores, en condiciones rápidas, mecanizadas o partes para ser armadas en un todo.

Otto Wagner, enfatizó la función, la resistencia del material y la claridad estructural de las *formas*. Adolf Loos, propugnó el uso de las *formas geométricas*. Estos arquitectos fundadores de la escuela, se esforzaron por encontrar un lenguaje coherente con esa nueva forma productiva, coincidiendo en ello con el arquitecto alemán Walter Gropius, el mismo que dirigió este centro. Creían ellos que la estética no debía interrumpir el diálogo entre tecnología y función, pues las *formas* debían obedecer los condicionantes impuestos por el resultado de ese debate dialéctico. Por ello es precisamente, que la expresión de los objetos busca arrojarse en la ornamentación, para “quedar bien presentados”.

El uso estético en la *forma*, solamente cumplía una función alternante y coyuntural, debía hacer presencia en los tramos finales, cuando su apariencia enmudecía en la rigidez de sus estructuras (rationales-espaciales). Tímidamente, decoró la función y se ufano de la tecnología que la creó.

Estos planteamientos coinciden con aquellos que la dialéctica separó, es decir, la *forma* opuesta a la materia o a los *contenidos*, o las partes constituyentes de la *forma* y del *contenido* se expresan por la fuerza opositora que opera en ellos: “[...] La fuente de las contradicciones entre forma y contenido radica en la diferencia de sus funciones en el desarrollo [...]”.<sup>99</sup> Justamente esa disociación faculta almacenar cualidades en cualquiera de las dos causas, como es el caso de ataviar de adornos a la *forma* indistintamente de las reciprocidades del diálogo.

Y serían esas las preferencias de la época, tanto en los manifiestos artísticos y tendencias estéticas de las vanguardias, pues ellas enfocaron sus principios en postulados definitivamente “verdaderos y únicos”.

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p.1.

*Forma y lenguaje* adquirieron especial relevancia en la cultura moderna a partir del famoso postulado de Kant, citado en su obra *La Crítica del Juicio*: “En todas las bellas artes el elemento esencial consiste, desde luego, en la *forma*”.

La *forma* documentaría extensamente los logros tecnológicos y ofertas ideológicas de la modernidad; y en repetidas ocasiones se puso al servicio del confort y del *glamour*, de credos y panfletos, de reflexiones y axiomas, etc.

## 2.2. LENGUAJE-FORMA

El cambio de siglo, trajo consigo también un cambio en la manera de reflexionar en la filosofía. El llamado “giro lingüístico” produjo una renovación en el modo de observar la realidad. No es una visión homogénea individualizada ni propia de un solo movimiento, pues abarcó diferentes vertientes y momentos de la reflexión filosófica de fin de siglo: el giro lingüístico analítico, el giro pragmático, el giro hermenéutico y el giro pragmático-trascendental.

Posteriormente aportarán otras corrientes y autores a estos cambios, pero aparecerá siempre un punto de coincidencia; señalan que el lenguaje no es un simple medio entre la realidad y el sujeto que la vive. Es decir, no se constituye en un accesorio más para manifestar las representaciones del pensamiento. Se considera al lenguaje como un ente con características propias, que impone sus límites y determina de manera a priori al pensamiento humano y la misma realidad. Por lo tanto se sustituye la filosofía de la conciencia (“...incierto mundo de los contenidos psicológicos”.<sup>100</sup>), por la filosofía del lenguaje.

Claro está, este giro impartió e imparte influencias en las diferentes ciencias sociales, principalmente en aquellas que están sujetas al análisis del significado y la verdad, como por ejemplo, en la lógica de la ciencia y aquellas vinculadas al estudio de los signos (lingüística y semiótica).

Se retira del pensamiento occidental, la jerarquía mantenida por el sujeto autoconsciente, por el carácter investigativo e incuestionable del lenguaje. Se dirá desde entonces: *Es imposible pensar más allá de los límites del lenguaje*.

*Conjuntamente a la prioridad del lenguaje va unido el reconocimiento del carácter social e histórico de toda relación intersubjetiva mediada por símbolos. El reconocimiento de la función mediadora del signo en el proceso cognitivo rompe con el esquema diádico de la relación básica del conocimiento, conceptualizada en la oposición entre sujeto y objeto.*<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> ALEGRE, Javier R.: *Giro lingüístico y corrientes actuales de la filosofía. Influencias Wittgensteinianas*,

Instituto de Filosofía - Facultad de Humanidades - unne. Av. Las Heras 727 - (3500) Resistencia - Chaco - Argentina, en: [www.unne.com.ar](http://www.unne.com.ar).

<sup>101</sup> BENTOLILA, Héctor R.: *La Teoría Peirciana de la Experiencia en la Semiótica Trascendental*, de Apel & Topos Ropos T. Revista Córdoba/ N° 2. en: <http://cv.uoc.edu/doclectura.html>.

Cambia también la forma de pensar la naturaleza del conocimiento y con ello se resignifica la llamada realidad y los métodos de investigación, pero sobre todo la propia concepción de la naturaleza del lenguaje.<sup>102</sup>

La materia en sí misma posee significantes como elementos diferenciadores de su expresión física y constitución externa. Es decir, la *materia* o los *contenidos* tienen su *forma*. Análogamente, si consideramos al lenguaje como *forma* o la *expresión de contenidos*, no está ésta formulada en virtud a las representaciones del pensamiento, (la arbitrariedad del signo) puesto que el lenguaje tiene sus propios significantes o códigos de significación.

Estos motivos filosóficos, la propia teoría del arte y las variadas tendencias artísticas y estéticas en los heterogéneos ámbitos y expresiones del nuevo siglo, permitieron la superación dialéctica de la dicotomía forma-contenido, abriendo nuevas visiones dirigidas hacia las conductas y tendencias llamadas formalistas.

El Formalismo Ruso es una tendencia estética-artística que utilizó el método formal como gestor de su creatividad y principio filosófico de su visión de la realidad. Se diferenció de sus antecesores (Formalismo de Hanslick y Wölfflin) por fundamentar búsquedas en el análisis del *texto literario*, cosa que les llevó a descubrir las leyes y reglas inmanentes del lenguaje y por consiguiente de la literatura.

Las formas del lenguaje literario (*arte verbal*) inspiraron la creación de fundamentos teóricos y metodológicos que servían para la aplicación en las demás artes. El formalismo parte entonces de la estructura del lenguaje, lo que posibilitaba -según ellos-, la adopción de una nueva poética en abierta oposición al simbolismo. Se entusiasmaron en fundar una crítica científica *objetiva*, estudiar los rasgos específicos o morfológicos de los hechos artísticos, su estudio debía centrarse en las obras y no en los autores y la interpretación ideológica.

Trasladaron los formalistas, el centro de interés estético en el estudio de las formas del lenguaje empleado en la obra artística (como en la poesía que se utiliza un alto grado de elaboración formal, en oposición al lenguaje ordinario). Los cambios de concepción de la forma en el tiempo, por parte de los formalistas se dan:

*[...] la forma autosuficiente o forma-contenido de la etapa inicial (1916-1921)...legaron a la forma dinámica en la etapa de desarrollo (1921-1925) y, por último a la forma correlacional o forma funcional de la etapa final (1925-1930). [...] En cierta manera, la evolución de la poética formal es paralela a la evolución de la Lingüística Moderna, desde el estudio de la eufonía del verso (nivel fonológico), se pasó a las formas y procedimientos del lenguaje literario (nivel morfológico) y después a los procedimientos de la composición (nivel sintáctico) y a la semántica del verso (nivel semántico).<sup>103</sup>*

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p.2.

<sup>103</sup> GARCÍA GABALDÓN, Jesús: *La forma del lenguaje: poética formal y estética literaria: Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas*, tomo 1, Edit. La balsa de la medusa, Madrid 2003. p. 291.

Está claro que la noción de *forma* privilegió la significación de los aspectos formales, tanto en sus elementos constitutivos como de las estructuras organizativas. Una obra cualquiera debe verse y entenderse en sí misma sin connotaciones ni relaciones con otra obra, el autor, la historia o cualquier otro aspecto exterior a la obra en sí. Por lo tanto, hay que contemplarlos como un conjunto de elementos ordenados espacialmente y nada más.

Para el movimiento conocido como Filosofía Analítica, la ciencia es el único conocimiento legítimo y racional del ser humano. A la filosofía le designan una tarea de clasificación del lenguaje filosófico y los problemas metafísicos de la filosofía, no tienen solución. El principal representante de este movimiento, fue el austriaco Ludwig Wittgenstein, quien concibió la *filosofía como un análisis conceptual o lingüístico*. Este filósofo del lenguaje nos dice:

*El mundo es la totalidad de los hechos, no de las cosas.*<sup>104</sup>

*1.21 Cualquier cosa puede acaecer o no acaecer y todo el resto permanece igual.*<sup>105</sup>

*4.002 El hombre posee la capacidad de construir lenguajes en los cuales todo sentido puede ser expresado sin tener una idea de cómo y qué significa cada palabra. Lo mismo que uno habla sin saber cómo se han producido los sonidos singulares.*

*El lenguaje corriente es una parte del organismo humano y no menos complicada que él.*

*Es humanamente imposible captar inmediatamente la lógica del lenguaje. El lenguaje disfraza el pensamiento. Y de tal modo, que por la forma externa del vestido no es posible concluir acerca de la forma del pensamiento disfrazado; porque la forma externa del vestido está construida con un fin completamente distinto que el de permitir reconocer la forma del cuerpo.*

*Las convenciones tácitas para comprender el lenguaje corriente son enormemente complicadas.*<sup>106</sup>

Es decir, formas que no nos permitan conocer o comprenderlas a partir de la experiencia directa, o por referentes observables, no pueden comunicarnos lo sustancial de la realidad o no nos permiten entender a su original proposición o sentido (si lo hay).

“[...] las condiciones que nos permiten decir enunciados cargados de sentido, se hallan en las estructuras formales de la lógica, en la lógica del lenguaje”.<sup>107</sup>

Wittgenstein piensa que no es tarea de la filosofía estudiar a la mente y sus procesos. El lenguaje es algo observable, concreto, empírico y no así los procesos mentales. Agrega que únicamente los estudios del lenguaje y su análisis aportan datos reales sobre nuestros modos de registrar o interpretar la realidad. Su verdad ocupa los espacios en donde se produce ese uso o ese juego por parte de los hablantes, quienes establecen sus valores y cómplices errores.

*4.112 El objeto de la filosofía es la aclaración lógica del pensamiento. Filosofía no es una teoría, sino una actividad. Una obra filosófica consiste esencialmente en elucidaciones.*

*El resultado de la filosofía no son “proposiciones filosóficas”, sino el esclarecerse de las proposiciones.*

---

<sup>104</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*, Alianza Editorial, Madrid 2005. p.49.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p.49.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p.67-68.

<sup>107</sup> *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, *op. cit.* p.650.

*La filosofía debe esclarecer y delimitar con precisión los pensamientos que de otro modo serían, por así decirlo, opacos y oscuros.*<sup>108</sup>

Si bien el lenguaje científico busca ser exacto en su “decir”, no tiene por qué ser el modelo para el lenguaje en general, pues casi siempre una frase pronunciada, tiene varios y diferentes sentidos posibles y entre ellos, aquellos que encuentran tácitos acuerdos entre unos o muchos hablantes; como también, “[...] los mal planteados o que tratan de razonar sobre lo indemostrable como si fuera demostrable [...]”.<sup>109</sup>

A más de que no podemos hablar lo que no puede ser observable, no referible a la realidad, debemos aclarar que es lo que pretendemos cuando usamos proposiciones. Con las proposiciones metafísicas, realmente tratamos de referirnos o expresar nuestras creencias, deseos, gustos o intereses.

Podemos entender que al usar las formas nos referimos a la realidad o a nuestro ser, a la conciencia o a los contenidos psicológicos.

Está claro que en nuestras proposiciones formales, estamos emitiendo varios y diferentes sentidos posibles. Puede haber tácitos acuerdos en relación a los referentes utilizados (convenciones-signos conocidos), la realidad y los interlocutores, en donde y de todas maneras, expresamos nuestros intereses, creencias, gustos, etc.

Indudablemente, Wittgenstein aboga en todo momento, por una coherente y total confraternidad entre *forma* y *contenido*. Incluso arremete en contra de planteamientos o contenidos que no pueden ser demostrables, pero que están presentes en nuestro lenguaje como un juego del “decir” en medio de diferentes circunstancias espacio-temporales.

*[...] Los humanos son natural y fácilmente engañados por las expresiones que se usan.*<sup>110</sup>

El filósofo explica: “El mundo es todo lo que acaece. El mundo es la totalidad de los hechos, no de las cosas”.<sup>111</sup> Es decir, para él el mundo es actualidad. El mundo se constituye por hechos y no por objetos o cosas aisladas. Por hechos simples (atómicos) o hechos complejos (moleculares).

En la configuración de un hecho intervienen objetos, cosas; pues bien: el *objeto* es lo fijo, lo consistente. El *hecho* es lo que acaece, lo que cambia. La totalidad de los hechos determinan lo que acaece y, por lo tanto, lo que es el mundo. Fuera de lo que acaece no hay nada.

De esta manera, el *hecho* como *forma* está constituido de materia y es lo que acaece, lo que cambia; fuera de ese acaecer no hay formas. El *contenido* es lo fijo o el objeto. Las formas se remiten a los hechos y forman unidades. La *forma*

---

<sup>108</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*, op. cit. p. 73.

<sup>109</sup> VALVERDE, José M: op. cit. p. 298.

<sup>110</sup> *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, op. cit. p. 651.

<sup>111</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*, op. cit. p 49 (1, 1.1).

es consecuencia del acaecimiento de la materia. Fuera de un enunciado o de lo que acaece, no hay forma.

Por otra parte, agrega: *El lenguaje refleja lo que pensamos*. No podemos pensar si no utilizamos términos lingüísticos.

Si todo pensamiento se refleja en el lenguaje, toda *forma* revela un pensamiento: *“Es imposible pensar más allá del lenguaje”*.

Para conocer los contenidos del pensamiento, debemos analizar su producto: la *forma*.

A un objeto se le asigna un *nombre*; en un hecho hay una *proposición*; y comprender al mundo, en el *lenguaje*.

La diferencia entre el decir y el mostrar, estaría atada a que el significado estableciera ciertas conexiones no empíricas como ciertos hechos posibles. “[...] Las (aparentes) proposiciones de la ética y de la estética están conectadas a las actitudes y la voluntad del sujeto. No dependen de cómo sea el mundo, sino de la actitud del sujeto ante el mundo”.<sup>112</sup>

Wittgenstein nos ha hablado de *formas* totalmente variadas e intencionadas, que a más de expresarlas con múltiples propiedades, pueden ser éstas también entendidas desde diferentes ámbitos, de manera no exacta y dentro de un libre juego de decires e interpretaciones; por tanto, formas y significados no pertenecen a realidades únicas y separadas. Al limitar a la materia o contenido reducimos posibilidades formales o las cualidades de esta.

Al entender que los enunciados tienen sentido por el lenguaje, nos toca asimismo entender que las actitudes y la voluntad del sujeto están reveladas en esas formas, pues no es un problema externo, de cómo sea el mundo y las cosas que lo rodean; es más bien la actitud del sujeto frente a ellas.

La Escuela de Frankfurt o Teoría crítica, llegaron a la conclusión de que la reflexión intelectual no podía ser un sustituto efectivo de la revolución social; en cambio lo reemplazó por la Dialéctica Negativa, que cuestionaba el ideal de la Ilustración, de cambios sociales producidos por procesos políticos racionales. El libro de T. Adorno y Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración* (1947), muestra su total escepticismo sobre la posibilidad de cambio social como resultado de la investigación científica.

Según esta escuela la conformación y organización de los contenidos no pueden ser trasladadas directamente o automáticamente a la forma de expresión. Los procesos de organización y conformación de los contenidos no pueden estar transpuestos con su misma racionalidad y lenguaje a la expresión formal.

---

<sup>112</sup> PRADES, José Luis; WITTGENSTEIN, Ludwig: **Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas**, Vol. I, Edit. La balsa de la medusa, Madrid, WITTGENSTEIN 2003. p. 26.

Tampoco la percepción de la *forma* se realiza en igualdad a su intención representacional. Los contenidos tienen un sistema propio en un tiempo y espacio diferente al sistema *forma*.

Se ha hablado de la realidad cognitiva de la *forma* y de la posibilidad combinatoria expresiva y creativa de ella. Pero por otra parte, se puede considerarla temporalizada desde el aspecto perfeccionable, es decir la *forma histórica*, del pasado susceptible a cambios en el tiempo, por tanto puede adoptar otras formas. No es entonces una estructura de unicidad invariable.

Por su cuenta, Heidegger cree que el hombre está en el mundo con una gran capacidad de modificarlo a este y, goza asimismo, de múltiples posibilidades. Se mantiene en el mundo solo por el *cuidado* de las acciones impuestas en él, y es por ello un ser técnico, es decir por el cuidado que tiene para preservar su existencia, es así que imprimimos el cuidado suficiente para utilizar la materia, con diferentes acciones y posibilidades de modificarla a favor de la existencia de la *forma*.

El *ser-ahí* no está hecho, está por hacerse. Tiene el hombre que realizar su propio proyecto existencial y para ello debe tomar ciertas decisiones, como acoger en su seno al ser. Es en pensamiento y lenguaje en donde descubre el *ser*. El hombre es ante todo existencia y es esa su esencia.

En la *materia* la *forma* descubre su existencia. En ese proceso constructivo está su esencia (la forma al igual que el hombre elabora su propio proyecto existencial, toma decisiones y acoge en su seno a la materia).

*Origen significa aquí aquello a partir de donde y por lo que una cosa es lo que es y tal como es. Qué es algo y cómo es, es lo que llamamos su esencia. El origen de algo es la fuente de su esencia. La pregunta por el origen de la obra de arte pregunta por la fuente de su esencia. [...]*<sup>113</sup>

Heidegger se pregunta por el origen (de la obra de arte) y lo manifiesta como la procedencia o el nacimiento de la esencia, en donde surge a la presencia el ser de un ente, tal como este es. La realidad de la *forma* -diríamos nosotros-, ha sido establecida desde el comienzo de aquello que obra en la forma, a partir del acontecimiento de la verdad. Acontecimiento entendido como la disputa del combate entre el mundo y la tierra. En el propio desarrollo de esta lucha está presente el reposo, justamente es aquí es donde se funda el reposo de la forma en sí misma. Origen de la forma, consecuentemente significa aquello a partir de donde y por lo que una *cosa-forma* es lo que es y tal como es. Para encontrar la esencia, de la forma, buscaremos la obra efectiva y le preguntaremos qué es y cómo es.

*Todas las obras poseen ese carácter de cosa. ¿Qué serían sin él? [...]El carácter de cosa es tan inseparable de la obra de arte que hasta tendríamos que decir lo contrario: la obra arquitectónica está en la piedra, la talla en la madera, la pintura en el color, la obra poética en la palabra y la composición musical en el sonido.*<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> HEIDEGGER, Martín: *El origen de la obra de arte*: Versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte. 3ª Edición, Edit. Alianza, Madrid 1996. p. 1.

<sup>114</sup> Ibid., p.1.

El carácter de *cosa*, resulta ser inseparable de la *forma*; cualquiera sea su configuración mantendrá el origen desde su intrínseca materialidad o naturaleza perceptible. Pero la *cosa-forma* no se queda sólo con ese primer dato de su partida de nacimiento; nos dice algo más allá de esa materialidad o coseidad.

“También son cosas, si es que las nubes del cielo, los cardos del campo, las hojas que lleva el viento otoñal y el azor que planea sobre el bosque pueden con todo derecho llamarse cosas. Lo cierto es que todo esto deberá llamarse cosa si también designamos con este nombre lo que no se presenta de igual manera que lo recién citado, es decir, lo que no aparece. [...] A partir de ellas se debe poder determinar la coseidad de las cosas. Esta determinación nos capacita para distinguir el carácter de cosa como tal”.<sup>115</sup>

El filósofo de la fenomenología, dice que nos da a conocer, a más de la totalidad de su configuración, algo distinto que es alegoría y lleva consigo un valor agregado, un *carácter añadido*. “Tener un carácter añadido -llevar algo consigo- es lo que en griego se dice *kbmuslnie*. La obra es símbolo”.<sup>116</sup>

La *alegoría* y el *símbolo* o el *lenguaje de la forma*, nos sirve para identificar características que pertenecen a su naturaleza. Sobre el carácter de cosa de la forma, obra como “el cimiento sobre y dentro del cual se edifica” esa caracterización o naturaleza propia de la forma.

Las cosas poseen forma y materia: La *forma*, es decir la sustancia, su ordenamiento; y la *materia*, ese agregado, el cómo se expresa la cosa. Por lo tanto la *forma-cosa* son todas las cosas materiales que existen, incluso los pensamientos humanos o creación mental. Pues ellas poseen la coseidad en su sustancia, ordenamiento y expresión producida en la percepción visual.

La coseidad en nuestra cotidianidad, puede ser una *mera cosa*, cuando la cosa no es organizada, no tiene sentido para nosotros y sólo posee características físicas propias (la madera es rígida, tiene color, textura, etc.). “En efecto, *meras* significa que están despojadas de su carácter de utilidad y de cosa elaborada”.<sup>117</sup>

Esa materialidad (*hylé*) de la cosa que la caracteriza y luego es conformada (*@from*), posee ya forma. Fusión que se adecua a las cosas de la naturaleza y a las cosas de uso. Una *cosa utilitaria-utensilio*, cuando una cosa se vuelve útil, como un utensilio doméstico, una herramienta, etc.: “...*materia* y *forma* habitan, como determinaciones del ente, en la esencia del utensilio. [...] *Materia* y *forma* no son en ningún modo determinaciones originarias de la coseidad de la mera cosa [...]. Una vez elaborado el utensilio, por ejemplo el zapato, reposa en sí mismo como la mera cosa, pero no se ha generado por sí mismo como el

---

<sup>115</sup> Ibid., p.2.

<sup>116</sup> Ibid., p.3.

<sup>117</sup> Ibid., p.8.

bloque de granito”.<sup>118</sup> Se ha generado por expresa decisión del sujeto que adicionó esa capacidad de configurarse y prestar el servicio.

De acuerdo con Heidegger la obra de arte, es decir la “cosa confeccionada”, a más de revelar naturaleza y realidad “cósica”, es alegoría, por cuanto instala un mundo nuevo; es símbolo porque se muestra pero oculta algo, requiere ser interpretada, es enigmática. Por lo tanto, la esencia de la obra se encuentra al develar su *carácter alegórico y simbólico*, su verdad.

*El carácter de cosa de la obra es manifiestamente la materia de la que se compone. La materia es el sustrato y el campo que permite la configuración. [...] Pero el entramado materia-forma que determina en primer lugar el ser del utensilio aparece fácilmente como la constitución inmediatamente comprensible de todo ente.*<sup>119</sup>

La realidad no revelada de la coseidad es vista a partir de su “utilización” por el ser humano, sea para agregarla (crear) una forma (extensión) posible que cumpla una función concreta desde esas características natas de la cosa: *El reposo del utensilio que reposa en sí mismo reside en la fiabilidad. Ella es la primera que nos descubre lo que es de verdad el utensilio*<sup>120</sup>; o para enriquecerla al descubrir un *mundo* en donde se juntan las cosas conocidas y no conocidas. La poética de ese nuevo mundo.

Estos tres modos determinantes de la coseidad configuran la forma portadora de características, como unidad de una multiplicidad de sensaciones, como materia conformada.

¿Pero qué es lo que obra dentro de la obra? Se dirá el propio autor, es la apertura comunicativa que permite ver lo que es verdad. Es el *ente* que aparece en el *desocultamiento* de su verdadero ser.

*El desocultamiento de lo ente fue llamado por los griegos αἴεσις. Nosotros decimos “verdad” sin pensar suficientemente lo que significa esta palabra. Cuando en la obra se produce una apertura del ente que permite atisbar lo que es y cómo es, es que está obrando en ella la verdad.*<sup>121</sup>

La obra busca establecer el ente, manifestando su ser y de esta manera aparecerá permanentemente. El carácter de cosa de la obra forma parte del ser que obra en la obra y por tanto puede evidenciarse la cosa desde la obra. El ser obra en la obra: el momento en que *pone, erige o establece* su ente, con su propia luz. Así el ser del ente aparece y busca su permanencia. Nuestro autor en estudio, dice: “[...] la obra abre un *mundo* y lo mantiene en una reinante permanencia”.<sup>122</sup>

Pero un *mundo* no se establece en el inventario de lo conocido y desconocido, de lo que se tiene o no se tiene, como tampoco abarca espacios irreales o fingidos como una bodega de todo lo posible; es más bien: “Donde se toman

---

<sup>118</sup> Ibid., p.4.

<sup>119</sup> Ibid., p.6.

<sup>120</sup> Ibid., p.10.

<sup>121</sup> Ibid., p.11.

<sup>122</sup> Ibid., p.15.

las decisiones más esenciales de nuestra historia, que nosotros aceptamos o desechamos, que no tenemos en cuenta o que volvemos a replantear; allí el mundo se hace mundo [...]. Desde el momento en que una obra es una obra, le hace sitio a esa espaciosidad. Hacer sitio significa aquí liberar el espacio libre de lo abierto y disponer ese espacio libre en el conjunto de sus rasgos”.<sup>123</sup>

*La obra, como obra, es en su esencia elaboradora.*

Levantar una obra es parte del *ser obra*, pero sin producirse el cese a la acción del material; más bien, opuestamente a ello, se destaca en lo abierto del mundo de la obra esa materia prima; sea en el poder nominal de la palabra, en lo reluciente o luminoso del color, etc. Es decir toda esa materia o contenidos de la forma, empiezan a enfatizarse en cuanto la obra acude a sostenerse en la fuerza del metal o en la transparencia del aire o en la multiplicidad de sonidos de la tierra. La tierra ha sido el soporte del hombre, su *morada*; en ella históricamente ha fundado su mundo. Ella está allí o aquí, presente e incondicional, desde el momento en que *la obra levanta un mundo*.

*La obra sostiene y lleva a la propia tierra a lo abierto de un mundo. La obra le permite a la tierra ser tierra. [...] la tierra se mantiene constantemente cerrada. Todas las cosas de la tierra, y ella misma en su totalidad, fluyen en una recíproca consonancia... La tierra es aquello que se cierra esencialmente en sí mismo. Traer aquí la tierra significa llevarla a lo abierto, en tanto que aquello que se cierra a sí mismo.*<sup>124</sup>

Este segundo acontecer o momento de la obra, cuando entra en relación con la tierra, el mundo creativo o poético no obra sino se apropia de referentes materiales reconocibles. Ellos permanecen ocultos en sí mismos y hacen que “todo lo que quiera penetrar en su interior, se estrelle contra ella”.<sup>125</sup> El hombre crea sus fantasías y quiere permanecer en la quimera etérea, pero es la tierra que surge en su mundo y se asienta con la poética, única forma que se deja habitar. El mundo se cubre de tierra y ella surge desde ese mundo. El mundo está abierto y la tierra lo acoge en su seno.

Más adelante Heidegger nos habla del reposo, pero no como lo contrario del movimiento; más bien, lo incluye en él: “Todo lo que se mueve puede alcanzar el reposo. Según sea el movimiento, así será el reposo.” La obra reposa en sí misma, de esta misma manera; es así que al percibir el movimiento del ser-obra, nos acercamos al reposo de la obra. En tal reposo, se abre el mundo hacia “decisiones simples y esenciales en el destino de un pueblo histórico. La tierra es la aparición no obligada, de lo que siempre se cierra a sí mismo y por lo tanto acoge dentro de sí”.<sup>126</sup>

*Mundo y tierra son esencialmente diferentes entre sí y, sin embargo, nunca están separados.*<sup>127</sup>

---

<sup>123</sup> Ibid., p. 16.

<sup>124</sup> Ibid., p. 17.

<sup>125</sup> Ibid., p. 17.

<sup>126</sup> Ibid., p. 18.

<sup>127</sup> Ibid., p.18.

Ese devenir y combate de un mundo por descubrirse y la tierra en ocultarse, ocurre que la obra formula la *unidad esencial*. *Combate esencial* en procura de que mundo y tierra *autoafirmen su esencia*. Por eso el reposo de la obra mora en la intimidad del combate. “¿Qué significa *de verdad*? La *verdad* es la esencia de lo verdadero. ¿En qué pensamos aquí cuando decimos *esencia*? Normalmente entendemos por *esencia* eso común en lo que coincide todo lo verdadero”.<sup>128</sup>

*El origen de la obra de arte y del artista es el arte. El origen es la procedencia de la esencia, en donde surge a la presencia el ser de un ente. ¿Qué es el arte? Buscamos su esencia en la obra efectivamente real. La realidad de la obra ha sido determinada a partir de aquello que obra en la obra, a partir del acontecimiento de la verdad. Pensamos este acontecimiento como la disputa del combate entre el mundo y la tierra. En la dinámica de esta lucha está presente el reposo. Aquí es donde se funda el reposo de la obra en sí misma.*  
129

Heidegger concluye diciendo que el arte está siempre abierto a lo simbólico y poético, por tanto su esencia es poesía en donde se instaura la verdad: “Extraen su verdad del surco que la poesía abrió”.

## 2.3. FOR-MAS...

*Forma y contenido* -como se ha visto a través del tiempo-, han sido tratadas y concebidas desde distintas representaciones del pensamiento. Es así que a la *forma*, se la ha separado totalmente del contenido, analizándola y juzgándola como un ente aparte, único o jerárquicamente más importante. Como por ejemplo cuando se da más importancia al modo o manera como se dibuja, pinta o esculpe; toca el piano o como literariamente describe algo.

En otras ocasiones se ha procedido opuestamente a lo anteriormente dicho, como si el contenido determinara invariable e inobjetablemente a la *forma*. En este caso, usualmente se da más importancia a lo que se dice a través de esa *forma*, de esa descripción, narración, etc. y por supuesto, la *forma* lo acepta. Se la ha visto asimismo, empleada en entelequias inseparables, con distintos grados y maneras de corresponderse e intimar.

Comúnmente se entiende como *forma* a la estructura física de las artes visuales, como figura exterior o apariencia visual, al contorno o silueta, igualmente al lenguaje, al estilo, al acto, etc. Mientras que al *contenido* se le adjudica sobre todo el *significado*, el *asunto* o el *tema*.

El diseñador y autor de ensayos, J. Montaner la comprende como: “La concepción que se adopta como seminal es la *forma* entendida como estructura esencial e interna, como construcción del espacio y de la materia”.<sup>130</sup> Y más adelante nos muestra a la *estructura*, como “puente” para reconocer los

---

<sup>128</sup> Ibid., p.19.

<sup>129</sup> Ibid., p. 23.

<sup>130</sup> MONTANER, Joseph Maria: *Las formas del siglo XX*, op. cit. p. 7.

diferentes significados de la *forma*. Así mismo advierte que ésta coincide con la concepción aristotélica de la forma como una estructura interna esencial, la sustancia el elemento activo para la existencia de los objetos.

Es importante, entonces para la indagación conceptual de la *forma*, conocer la noción y uso en el lenguaje de la palabra *estructura*, puesto que en muchas ocasiones aparece como sinónimo de *forma*. En el diccionario de la RAE, dice entre otras definiciones: Distribución y orden con que está compuesta una obra de ingenio, como un poema, una historia, etc. Procede del latín *struere* y significa construir; en este sentido se enlaza y confunde con la palabra *forma*.

El diccionario de teoría crítica y estudios culturales, registra lo siguiente: “[...] desde la Edad Media, la noción de estructura ha sido utilizada como medio para definir la *forma* (forma como estructura, como organización del contenido) [...] la noción de estructura habitualmente corresponde a las nociones de SISTEMA y organización, que caracterizan la manifestación total de un objeto (sus componentes, los vínculos entre los elementos, sus funciones, etc.)”.<sup>131</sup>

Para Nicola Abbagnano, el concepto de sistema tiene la siguiente definición: “Sistema (gr. sísthma.; ingl. system’; franc. système; alem. System; ital. Sistema). 1) Una totalidad deductiva de discurso. La palabra, desconocida en este sentido en el periodo clásico, fue adoptada por Sexto Empírico para indicar el conjunto de las premisas y de la conclusión o el conjunto de las premisas (Hip, Pir., II, 173). Y la palabra es empleada (1082) en filosofía para indicar preferentemente un discurso organizado en forma deductiva, o sea que constituye un todo cuyas partes puede resultar una de la otra [...]. 2) Una totalidad cualquiera o un todo organizado. En este sentido, se dice sistema solar, sistema nervioso, etc., y se habla también de clasificación sistemática o más simplemente de *sistema* en lugar de clasificación, como lo hizo Linneo, al insistir acerca del carácter ordenado y completo de su clasificación (Systema naturae, 1735)”.<sup>132</sup>

Como se ve, el concepto de estructura otorga total solidaridad a cada uno de sus elementos compositivos (composición, en las artes plásticas y en la música). Cada uno de ellos cumple funciones de reciprocidad o se interrelacionan. De esta manera, se produce una analogía con los términos *forma*, *configuración*, *trama* y *sistema*.

Lo anterior, obligadamente nos conduce a percatarnos sobre lo que es el Estructuralismo: “Es un enfoque de las ciencias humanas que creció hasta convertirse en uno de los métodos más utilizados para analizar el lenguaje, la cultura y la sociedad en la segunda mitad del siglo XX”.<sup>133</sup> Lo dice en su enunciado la enciclopedia virtual Wikipedia.

---

<sup>131</sup> **Diccionario de teoría crítica y estudios culturales, *Estructura***. Edit. Paidós, Buenos Aires 2002. p.184.

<sup>132</sup> ABBAGNANO, Nicola: *Diccionario de filosofía*, Edit. Fondo de Cultura Económica, México 1963 (2ª 1974). p.p. 1081-1084.

<sup>133</sup> Wikipedia: **La enciclopedia libre, *El estructuralismo***, <http://es.wikipedia.org>.

Es el pensamiento que acoge justamente a esta estructura esencial para fundamentar sus teorías lingüísticas, cuyos fundadores fueron Jan Baudouin de Courtenay y Ferdinand de Saussure. Antes de ser considerada una doctrina filosófica, se la concibe como una orientación metodológica de indagación del lenguaje científicamente preciso. Fue enriquecida por la interdisciplinariedad que necesita su acción y razonamiento. Se contrapone así, al método analítico y sintético de descomposición y recomposición de elementos.

*La crítica estructuralista era fuertemente formalista: el significado de un texto, y por tanto de una obra, depende exclusivamente del contraste interno de sus partes, que constituye una forma reconocible. El placer estético posee, por tanto, los rasgos del “libre juego de las facultades” descrito por Kant en la Crítica del Juicio, obra que, además, remitía mucho más a la metafísica, pues comprendía también la idea (romántica) del genio que reportaba la libertad del arte al contexto metafísico de la naturaleza y, en fin, a la divinidad.<sup>134</sup>*

Desde la visión interdisciplinaria sostiene que la actividad cultural admite un análisis objetivo, como cualquier ciencia; señala que esta área posee elementos organizados unitariamente, o que ellos conforman articulada y recíprocamente una unidad, en forma de red. Justamente son estas relaciones las que constituyen su *estructura* global, que, a su vez son la raíz del fenómeno analizado.

Cuando esta estructura es revelada por la forma en que se “armó” su composición todas sus acciones, pueden ser explicadas.

Esta tesis se sustenta en la afirmación prioritaria del sistema sobre el hombre; por tanto, resulta que la individualidad del ser humano se encuentra condicionada o determinada, según el caso, por las estructuras que lo controlan, es decir por sus leyes, cánones, reglas, etc. presentes en el arte, la economía, el lenguaje, los juegos, etc. Cada una de estas estructuras aparentemente da libertad de acción a sus participantes, pero empiezan por predeterminar su dominio, en cuanto precisan en detalle los roles de reciprocidad y relación que establecen las acciones y desarrollo. Lévi-Strauss aplica análogamente los criterios de Ferdinand de Saussure establecidos en la lingüística, para explicar las relaciones de tipo estructural que organizan o componen la espiritualidad del ser humano. Lo dice así:

*El conjunto de hábitos de un pueblo se caracteriza siempre por un estilo; éste forma sistemas. Estoy convencido de que el número de estos sistemas no es ilimitado. Si se realiza un inventario de todos los hábitos observados, los imaginados en los mitos, los evocados en los juegos de los niños y de los adultos, de los sueños y de las conductas psicopatológicas, obtendríamos una especie de tabla periódica de las estructuras similar a la de los elementos químicos.<sup>135</sup>*

Coincidentemente, Ferdinand de Saussure creía que el significado de una palabra está dado, no por aquello a lo que se refiere, sino porque no significa lo mismo que otras palabras. Igualmente, para este autor, toda práctica

---

<sup>134</sup> VATTIMO, Gianni: *El estructuralismo y el destino de la crítica*, en: <http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/el-estructuralismo-y-el-destino-de-la.html>.

<sup>135</sup> LEVI-STRAUSS, Claude: *El análisis estructural, en lingüística y en antropología*, en: [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

lingüística, incluso las no verbales, puede ser analizada teóricamente a través de su estructura (profunda) correspondiente y compositiva, originada en última instancia en la biología de la mente humana. Pensaba que esa estructura profunda constituía una especie de comunidad de habla ideal que sobredeterminaba el enunciado de un individuo.<sup>136</sup>

La mentalidad estructuralista pierde de vista la suma de transformaciones que toda actividad humana ocasiona a través de tiempos transcurridos; centra su atención en esas estructuras, en una unidad de tiempo determinada (un momento histórico). Así mismo, los significados de esas relaciones humanas al estar normadas dentro del sistema, cobran importancia únicamente las unidades constitutivas que la estructuran. Es así que, tal organización estructural jerarquiza y prioriza el ritmo, las relaciones espaciales y sus atributos, las variantes y las constantes; es decir, las relaciones de sus compuestos que se semantizan en la oferta opuesta que uno de ellos tiene del otro y así sucesivamente.

*Si la auténtica experiencia estética de la obra es el reconocimiento de las estructuras, que en el fondo pueden ser descritas matemáticamente, tal experiencia no está más limitada a un grupo restringido de personas cultas, a "gente de buen gusto", a una élite, etc. La experiencia estética se vuelve más parecida a la repetición de un experimento científico.*<sup>137</sup>

En la *forma*, busca explorar las interrelaciones (las estructuras) a través de las cuales se produce el significado dentro de ella. El significado es producido y reproducido a través de varios y distintos elementos, fenómenos y actividades que sirven como sistemas de significación. Para un estructuralista, los significados pueden estudiarse, por ejemplo, en las estructuras de la expresión, paralelamente con aquellas que corresponden a un estilo, tendencia, moda, costumbre, etc. para descubrir las formas profundas de producción y reproducción de significado en una obra-cultura; igual que, cuando en la literatura se examinara la relación subyacente entre los elementos (la *estructura*) de una narración, más que enfocarse en el contenido.

La *forma* sería un sistema cerrado de relaciones estructurales en el cual los significados y los usos compositivos de sus elementos dependen de las normativas, ordenamientos o conceptos (armonía, equilibrio, proporción, orden, etc.), de posiciones espaciales establecidas entre todos los elementos del sistema ordenado.

*En efecto, para Saussure, la lengua es forma y no sustancia. Y es en este sentido que es concebida como una estructura. La consecuencia de concebir la lengua como una estructura, implica que ésta debe ser considerada independientemente del medio físico, aproximándose así al concepto de sistema. Se otorga así un énfasis especial en las relaciones combinatorias dentro del sistema.*<sup>138</sup>

Una estructura pues, no es una realidad empírica observable en la *forma*, sino un modelo explicativo-aplicativo, teórico, construido no como inducción, sino

---

<sup>136</sup> **Diccionario de teoría crítica y estudios culturales**, *op. cit.* p. 185-186.

<sup>137</sup> VATTIMO, Gianni: *El estructuralismo y el destino de la crítica*, *op. cit.* p. 2.

<sup>138</sup> *De Saussure y las Ideas centrales del estructuralismo lingüístico*, en <http://comunicacion.idoneos.com/index.php/Ling%C3%BC%C3%ADstica/Estructuralismo>.

como una idea *a priori* que tiene su existencia y significación deductiva. Nótese la diferencia entre *estructura* y *contingencia*.

La comunidad ocasiona-acciona un sistema del cual es dependiente (*forma* y *contenido*), en cualquiera de sus maneras de representar la realidad que vive. Esta concepción esencialista pretende detallar las estructuras o composiciones que regulan las relaciones de sus componentes.

## 2.4. FORMATOS

Dentro del vocabulario de la expresión formal, cuando varias figuras, elementos o partes se interrelacionan entre sí, lo llamamos composición; y, a su vez se dice que: corresponde a tal o cual estructura. *Com-poner* significa “poner con otros”; es decir crear una disposición, una sistematización u organización en la cual los distintos elementos participantes creen lazos de unión entre ellos, de tal manera que lo entendemos como un conjunto formado en una unidad. Existen varias formas a priori de agrupar los elementos; y, al momento que lo hacemos, entramos en sistemas de significación, de valoración, de gustos o de ordenamiento ideológico, debidamente asignados por su posición, contactación, oposición, o por su jerarquización, por ejemplo. Los elementos adquieren la función de signos, que organizados dentro de un sistema se configuran en un lenguaje.

*Sería fácil mostrar que el concepto de estructura e incluso la palabra estructura tienen la edad de la episteme, es decir, al mismo tiempo de la ciencia y de la filosofía.[...] Indudablemente el centro de una estructura, al orientar y organizar la coherencia del sistema, permite el juego de los elementos en el interior de la forma total [...] Una estructura privada de todo centro representa lo impensable mismo. [...] En cuanto centro, es el punto donde ya no es posible la sustitución de los contenidos, de los elementos, de los términos. En el centro, la permutación o la transformación de los elementos (que pueden ser, por otra parte, estructuras comprendidas en una estructura) están prohibidas. [...] del centro puede decirse, paradójicamente, que está dentro de la estructura y fuera de la estructura. [...]*<sup>139</sup>

Otras veces estamos obedeciendo o reproduciendo normas simples de la naturaleza, como lo dice Bruno Munari respecto de las redes de abejas, telarañas, etc. Como un ordenamiento natural por ejemplo, están las semillas del girasol y en el patrón de crecimiento de las hojas de una lechuga; pueden subyacer los mismos principios matemáticos de la sucesión de Fibonacci, quien describió una sucesión numérica en la cual cada término es igual a la suma de los dos anteriores: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21... Encontramos esta sucesión al analizar la espiral de crecimiento de una concha, el ordenamiento espiral de un cono de pino, el orden de crecimiento de las ramas de un árbol, la disposición de los pétalos de una flor. Las espirales organizadas de acuerdo a la sucesión de Fibonacci, han demostrado representar una excelente forma de llenar el espacio en sistemas en constante crecimiento.

---

<sup>139</sup> DERRIDA, Jaques: *La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas*, Conferencia pronunciada en el College internacional de la Universidad Johns Hopkins (Baltimore) sobre “**Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre**”, el 21 de octubre de 1966, en: D:\derrida\1956.htm\bolivar\_botia.htm.

En las artes espaciales, la estructura es suma total de relaciones, la composición, distribución u organización espacial de los elementos (también formas o figuras) constituyentes de una obra. Siempre se ha pensado que esta estructura asegura su totalidad e identidad en sí misma; es decir, la conservación de las cualidades básicas identificables, sin cambios externos ni internos.

El diseñador Wicius Wong en su libro *Fundamentos del diseño*, define a la estructura de la siguiente manera: “[...] la estructura debe gobernar la posición de las formas [...]. La estructura, por regla, genera, impone un orden y predetermina las relaciones internas de las formas en un diseño. Podemos haber creado un diseño sin haber pensado conscientemente en la estructura, pero la estructura está siempre presente cuando hay una organización. La estructura puede ser formal (rígidas matemáticas), semiformal (ligera irregularidad), o informal (organización libre indefinida). Puede ser activa (divide el espacio en subdivisiones individuales), o inactiva (guía la ubicación de la forma). También puede ser visible (divisiones espaciales visibles), o invisible (conceptuales)”.<sup>140</sup> Como se ve, su herencia estructural no permite acción contraria a esa racionalidad utilitaria. Jamás dicha sintaxis tolerará cualquier devenir.

La noción de *estructura* conlleva a imponer la polaridad diacronía-sincronía (sucesión de hechos en el tiempo-aspecto estático en su existencia histórica), para instaurar y regular las relaciones que conforman un sistema. Las transformaciones expresadas en el paso del tiempo por los elementos constitutivos, deterioran su funcionamiento por crear inestabilidad en las relaciones internas; por tanto, transmutan la estructura. La identidad está dada o asegurada por la conservación o estabilidad de las cualidades básicas de sus elementos y su funcionamiento, por la suma total de permanentes y establecidas relaciones.

La estructura expresa únicamente aquellos elementos que permanecen estables, relativamente invariables en las diversas transformaciones del sistema. La organización comprende las características estructurales y dinámicas del sistema que aseguran un funcionamiento regulado. Más aún, los elementos que permanecen invariables o estables en las transformaciones del sistema, son los que expresan con fidelidad la estructura. Dentro de las variantes y dinámicas de un sistema de formas artesanales, se mantienen siempre estables sus estructuras para asegurar la reproducción regulada.

*[...] La lingüística estructural apuntaba a un análisis del lenguaje científicamente preciso (casi matemático) su punto de partida era la estructura, que representa las relaciones internas que subyacen al lenguaje y determinan el modo como los lectores u oyentes perciben directamente su sustancia o “materia”: los sistemas de sonidos y significados.*<sup>141</sup>

De la misma manera, constituye una súper-estructura toda la producción seriada y masificada, en donde son exactas, matemáticas y precisas las

---

<sup>140</sup> WONG, Wicius: *Fundamentos del diseño*, Edit. Gustavo Gili S.A., Barcelona 2002. p. 59.

<sup>141</sup> *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, op. cit. p.184.

relaciones, funciones y vínculos de fabricación de las partes de un todo-forma. Resultan igualmente determinantes a lo formal, las imposiciones del marketing o estructuras comerciales de mercadeo, condicionándose a gustos, orientaciones y otros requerimientos uniformados que temporalmente o habitualmente, son consumidas.

En el Formalismo ruso y posteriormente en el Círculo Lingüístico de Praga, creían en la estructura como en el eje de la significación; pues decían que toda obra literaria, inevitablemente tendría algún rasgo común con los principios de estructura de otras obras del mismo género, tipo y clase de arte. La estructura no sólo sostiene las características formales significativas de las obras, sino también de las expresiones comunes de género, tipo, estilo o tendencia artística, como hecho creativo. Una vez localizados los elementos de la organización, son ubicados en relación recíproca, como una red. Las relaciones constituyen la estructura global.

Fuera de ese encasillado e infranqueable orden del estructuralismo, citaremos otras concepciones de estructura que a primera vista aparecen como no reglamentadas; se las considera dentro de un sistema dinámico no lineal, aquellos fenómenos “caóticos” que responden a una estructura interna. La ciencia ha encontrado un patrón de desarrollo, como la línea costera de un país, o el sistema circulatorio humano, o las dendritas de una neurona. Esta estructura mantiene unas condiciones iniciales similares, pero una pequeña diferencia o perturbación inicial da origen a comportamientos completamente distintos. Los conocemos como *fractales*, complejas formas matemáticas que pueden construirse de manera muy simple.

Las estructuras fractales son autosimilares, cada pequeña porción de un fractal (fracción) se ve como una réplica a escala reducida de la totalidad de la figura.

Cabe citar aquí otro enfoque sobre las estructuras y sistemas, justamente se trata del llamado *Pensamiento Sistémico*, comandado por Edgar Morin y el físico Fritjof Capra, quienes aportan con dos nuevos conceptos: comunidad y red.<sup>142</sup>

Capra enfatiza su atención en el todo como lo primario; las propiedades de las partes sólo pueden ser entendidas a partir de la dinámica del conjunto. En definitiva, no hay en modo alguno, partes. Lo conocido como “parte” es simplemente un modelo de una red inseparable de relaciones.

Las propiedades esenciales son propiedades del conjunto y ninguna de las partes la tiene por sí sola. Al fraccionar las partes en elementos aislados, se destruyen las propiedades del sistema.

No existen estructuras fundamentales. Cada estructura es la manifestación de un todo subyacente. Toda la red de relaciones es intrínsecamente dinámica. Se subraya en el proceso.

---

<sup>142</sup> FLORES, Pilar: *El taller de arte: una organización compleja*, Edit. Trama, Quito 2006. p.p. 32-34.

Hay un cambio de noción de estructura por “proceso”. El proceso es lo básico, y cada estructura observada es la manifestación de un proceso subyacente.

El todo o la totalidad, parte de la comprensión de un sistema dentro de otro sistema viviente y procesual. Cada sistema posee un nivel de complejidad. El mundo es una red de relaciones, en donde ninguna de las partes en relación es fundamental y cuya consistencia global de sus interrelaciones determina la estructura.

Por tanto las estructuras no son cerradas al paso del tiempo, mantienen estabilidad orgánica de proceso que les permiten tener características dinámicas y flexibles.

Se entendería las estructuras como una organización de formas o un proceso constructivo auto organizado, cuyas “partes” no existen en cuanto no se conforman en un *todo*, que les confiere cualidades. No poseen el dominio y control de las estructuras estables diacrónicas; las relaciones no son absolutas, obedecen a la cooperación como forma de relación.

*[...] al igual que vemos la realidad que nos rodea como una red de relaciones, también nuestras descripciones, nuestros conceptos, modelos y teorías formarán una red interconectada que representará a los fenómenos observados. En dicha red no habrá nada primario, ni secundario, no habrá cimientos.*<sup>143</sup>

## 2.5. PERCEPTO

*Nuestra respuesta perceptual ante el mundo es el medio fundamental por el que estructuramos los acontecimientos y del que derivamos las ideas y el lenguaje.*<sup>144</sup>

A finales del siglo XIX aparecen los primeros estudios científicos dedicados a resolver preguntas sobre la percepción, que el asociacionismo imperante no contestaba. Se creía que la percepción se constituía por sensaciones cuya calidad e intensidad es congénita, en tal virtud, esta condicionaba las características de los órganos sensitivos. Estas sensaciones durante el curso de la evolución producida mediante asociaciones (experiencias) podían obtener significados.

En este contexto aparece la escuela alemana de la Gestalt, como parte de la reacción antipositivista de principios del siglo XX, ligada también a la fenomenología. Igualmente ligada al pensamiento neokantiano que consideraba a la percepción como un acto unitario y condicionado por estructuras espacio-temporales innatas en el observador y anteriores a la experiencia (espacios a priori).

---

<sup>143</sup> Cita de F. Capra, por Flores P. *op. cit.* p. 33.

<sup>144</sup> ARNHEIM, Rudolf: *El pensamiento visual*, Edit. Paidós, Barcelona 1998. p. contratapa.

“En psicología, el término estructura suele traducirse a través del vocablo alemán *Gestalt* y por ello puede hablarse de *gestaltismo* como sinónimo de *estructuralismo* [...]; predomina la idea de *conexión significativa*”.<sup>145</sup>

*El todo es algo más y algo distinto de la suma de las partes.* La Gestalt postula que las imágenes son percibidas en su totalidad, como forma o configuración y no como mera suma de sus partes constitutivas. En las configuraciones perceptivas así consideradas, el contexto juega además un papel esencial. La escuela de la Gestalt intentó formular las leyes de estos procesos perceptivos:

*Criterio de proximidad:* A falta de otros criterios organizadores, las figuras tienden a agruparse en función de su proximidad.

*Criterio de similitud:* En un campo visual, las figuras similares entre sí tienden a agruparse entre ellas. O se diferencian por comparación.

*Criterio de cierre:* Las formas se organizan complementándose mentalmente, para completar una totalidad.

*Criterio de continuidad:* Existe un orden y secuencia lógica de crecimiento y organización de las formas; se manifiestan a través de intervalos, series o progresiones.

*Figura y fondo:* Percibimos las formas gracias a las relaciones de unidad y contraste que se producen entre el fondo y la figura.

*Buena forma:* Para nuestra percepción, unas formas resultan ser más interesantes que otras y las clasificamos geoméricamente. (Formas lineales, volumétricas, espaciales, planimétricas).

Para ellos la percepción debe estudiarse, no analizando unidades aisladas como las sensaciones simples, sino tomando en cuenta configuraciones globales de los procesos mentales. La unidad perceptible real es la forma: una estructura mental que toma sus atributos de una estructura correspondiente a los procesos cerebrales. Muestran que la percepción de la forma no depende de la percepción de los elementos individuales que la constituyen.

Los psicólogos gestaltistas descubrieron que la percepción es influida por el contexto y la configuración de los elementos percibidos; las partes derivan de su naturaleza y su sentido global, no pueden ser disociados del conjunto; ya que fuera de él pierden todo su significado. Su teoría es que la mente organiza los procesos sensoriales, sobre la base de configuraciones unitarias y estructuradas (Gestalt). Maneja el principio holístico: *Todo es algo más y algo distinto de la suma de las partes.* Para ellos, el acto de ver no es una acción pasiva sino fuertemente interpretativa. El ojo no registra como una cámara fotográfica, sino que valora, elige y lleva a cabo operaciones mentales complejas.

---

<sup>145</sup> **La gestalt**, en: <http://filosofia.idoneos.com/index>.

A través de Meinong, demostraron que los fenómenos psíquicos representan algo más complejo que una suma de elementos sueltos. En su *Gegenstandstheorie* (teoría del objeto), un objeto viene dado por cada una de las categorías básicas de las experiencias psíquicas (imaginación, pensamiento, sentimiento, deseo). Christian von Ehrenfels, discípulo de Meinong, en su publicación sobre las cualidades formales (Ubre Gestaltqualitäten), deja constancia de que en el acto de la percepción tiene lugar un momento que es independiente de las sensaciones y está constituida por una “cualidad de la Gestalt”; un triángulo es un triángulo, independiente del color con que esté pintado y del tamaño que tenga (ley de comparación o discriminación). Posteriormente, Ehrenfels disertó sobre *El nivel y pureza de la forma (Höme und Reinheit der Gestalt)*: las formas superiores se diferencian de las inferiores porque existe en ellas una mayor unidad y diversidad (pureza de la forma y nivel de la obra). El concepto de unidad se puede expresar también con la palabra *orden*, la noción de diversidad con la palabra *complejidad*; de esta manera, se puede determinar el nivel de la forma como el *producto del orden (O)* y de la *complejidad(C)*.<sup>146</sup>

Según Ehrenfels, todo objeto sencillo que refleje el orden preciso se consigue mediante unos elementos homogéneos y unitarios. (Los poliedros regulares son figuras formalmente puras). Asimismo puede determinarse la pureza de la forma como un cociente entre O y C. Este modelo fue tomado posteriormente por G. David Birkhoff, para conferir una medida cualitativa al valor estético (M), dentro de su investigación sobre polígonos.

Max BenSe desarrolló la noción de una “estética” exacta, cuyo principio era: *La creación formal es la producción del orden*. Relaciona esta con el funcionalismo de desarrollar cuerpos geométricos sencillos (formas puras). La creación formal se sitúa en un ámbito de orden y complejidad; de este modo, la *medida de la creación (M)* es una función (f) de orden (O) y complejidad (C).

Las aportaciones de la escuela de Berlín son definitivas en la psicología de la percepción, como fue el aporte de Max Wertheimer que demostró cómo la percepción está sujeta a una tendencia espontánea hacia la estructuración formal mediante una serie de mecanismos organizativos (leyes de la Gestalt); además, mostró cómo se agrupan y se experimentan los objetos espacial y temporalmente.

Kurt Koffka publicó en 1935 la teoría de la Gestalt (Principles of Gestalt Psychology), considerado quizá el mayor intento hasta la fecha de mostrar los resultados de la investigación de esta disciplina en sus diferentes campos. David Katz indagó en el campo del color y sobre él formuló leyes gestálticas. El conjunto de profesionales de la percepción, llegó a formular más de cien leyes de la Gestalt que demuestran cómo en la percepción surgen las llamadas *globalidades*, hasta hoy ampliamente utilizadas como un instrumento sintáctico.

---

<sup>146</sup> BÜRDEK, Bernhard E: *Diseño, Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Edit. Gustavo Gili, S.A. Barcelona 2005. p. 180-181.

Posteriormente a esta teoría, Rudolf Arnheim formula un nuevo enfoque al probar que es inútil e imposible separar la percepción del pensamiento. Su aporte se basa en la noción de conceptos visuales o perceptivos. La expresividad de las ideas se conseguirá por la elaboración de procesos mentales como la abstracción que es la base del pensamiento humano; para él existen dos clases de pensamiento expresivo: el intelectual y el intuitivo. El pensamiento intuitivo es la base de la creatividad en las ciencias y en las artes.

En su obra *El pensamiento visual*, sostiene que el conjunto de las operaciones cognitivas: la exploración activa, la selección, la captación de lo esencial, la simplificación, la abstracción, el análisis y la síntesis, el completamiento, la corrección, la comparación, la solución de problemas, la combinación, la separación y la puesta en contexto; son ingredientes esenciales de la percepción. Llama *cognitivas* a las operaciones mentales implícitas en la percepción, almacenaje y procesamiento de la información, percepción sensorial, memoria, pensamiento, aprendizaje. Es decir, con ello demuestra que *pensar* es lo que sucede en la percepción y no aparece ningún proceso del pensar que no se utilice en la percepción; es por ello que enuncia: “La percepción visual es pensamiento visual”. La percepción y el pensamiento mantienen una relación indisoluble. Las ideas son derivadas de lo percibido.

En la percepción de la forma reside el inicio de la formación de conceptos, cuando captamos la forma; al mismo tiempo percibimos los rasgos estructurales de lo que estamos viendo, o lo que se impone a él. Nos explica Arnheim que, lo que en realidad son las cosas, raramente coinciden de manera exacta con nuestra visión; por ejemplo, la redondez de un objeto que percibimos es una mera aproximación al concepto de redondo.

En la percepción se imponen patrones de forma relativamente simple a lo que vemos. A estas pre-formas, el autor las llama *conceptos visuales* o *categorías visuales*. Se suma un ruido visual y por supuesto los pensamientos a estos conceptos visuales para la comprensión visual total. Estos últimos interactúan con la percepción, influyen en lo que vemos y viceversa.<sup>147</sup>

Existe en el acto de percibir la forma, un estímulo que llega al cerebro, el cual organiza el material recibido de acuerdo con la configuración más simple y compatible con él. Todo esto, en un marco de complejidad y flexibilidad perceptual. Arnheim revela que las pautas de la forma tienen dos propiedades para convertirse en conceptos visuales: Poseer generalidad y ser fácilmente identificables.

Esta conceptulización de la percepción de la forma como captación de rasgos estructurales genéricos, es un enfoque gestalt. La forma, una estructura organizada y no un mosaico o suma de elementos.<sup>148</sup>

---

<sup>147</sup> Cfr., ARNHEIM, Rudolf R.: *El pensamiento visual*. Edit. Paidós, Barcelona 1998. p. 29.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p.p. 110-117.

Las formas percibidas son elaboraciones más o menos complejas de formas simples, igualmente las pautas de color se perciben con las elementales cualidades de los colores primarios (amarillo-rojo-azul). Estas elaboraciones formales son así mismo, “afectadas” por el contexto, el grado de adiestramiento (visual) y por la concepción cultural. Un ejemplo pone el autor: algunas culturas no establecen diferencia perceptual entre el verde y azul. Sin embargo de ello, el investigador de este tratado, no sugiere que en el cerebro exista un repertorio de formas preestablecidas transmitidas hereditariamente que están a la espera de un mundo de estímulos. Pero sí existen respuestas innatas, que la presuponen, antes de dar explicaciones de ella.

En consecuencia, la forma se deriva del análisis de la pauta. Esta codificación actúa por analogía, es decir realiza discriminación, comparando forma con forma. Estos rasgos estructurales se refieren a características generales, como las simetrías o las asimetrías (agrupaciones, contactaciones, etc.). De existir una organización insatisfactoria del estímulo, el reordenamiento inteligente se efectúa de inmediato, en la propia percepción.

Al comprender la estructura visual del objeto, se produce a la vez, lo que Arnheim llama *concepto visual*. Pero sin información de lo que sucede en el tiempo y espacio, el cerebro solamente recibe estimulación y no puede actuar y procesar por falta de información.

La percepción de la forma consiste en la aplicación de las categorías de la forma, los llamados conceptos visuales, es decir por su simplicidad y generalidad. Es así que la percepción trae consigo la solución de problemas.

La *simplificación* y *generalidad* se verifican cuando percibimos las formas o combinaciones de formas complejas de la naturaleza, como formas simples y dóciles, equiparables a nuestras letras, números u otros signos inventados, codificados y usados por nuestra visión humana.

Otra orientación perceptual es la del psicólogo James Gibson. Plantea su análisis sobre una base global y ecológica; es decir, para este científico las condiciones naturales y las circunstancias particulares del medio en donde se perciben son determinantes; cita tres características principales: El medio (atmosférico), la sustancia (materiales y gases), y la superficie (entendida como el centro entre la sustancia y el medio); y nos sirve para percibir y luego para conocer. Al ser así, la percepción permite el desarrollo de la conciencia de la realidad y de nosotros mismos en un espacio inseparable de un tiempo dado.

“[...] percibimos un mundo cuyas variables fundamentales son espaciales y temporales; en otras palabras, un mundo que se extiende y que perdura. [...] el principal obstáculo de la percepción es la tendencia que tenemos todos a concebir la forma como exclusivamente bidimensional. Formas sobre un plano, formas geométricas y formas dibujadas son solo, literalmente, sombras de cosas, es decir, sus proyecciones”.<sup>149</sup> De ahí parte para criticar a la teoría de la

---

<sup>149</sup> GIBSON, James J.: *La percepción del mundo visual*, Edit. Infinito, Buenos Aires 1974. p. 259.

Gestalt, en el sentido de que las leyes de la percepción de la forma fueron interpretadas a partir de la visión de una figura sobre un fondo.

De otra parte, este autor asegura que el mundo de los significados solo es alcanzado plenamente por medio del aprendizaje. El problema sin resolver nos lo plantea en las siguientes preguntas: ¿Qué proporción del mismo puede alcanzarse sin aprendizaje? ¿No son aprendidos los significados concretos primitivos? ¿No son aprendidas las impresiones fundamentales? ¿Existe un significado embrionario no aprendido en caso de cada percepción? <sup>150</sup>

El actual sistema imperante impulsado por el triunfo de los modos de producción del capitalismo, sus libres y amplios mercados y la decadencia de los estados socialistas, unidos al esplendoroso y veloz desarrollo tecnológico, coloca el mundo frente a un escenario adiestrado entre la llamada “globalización” y una nueva etapa nombrada como la “posmodernidad”, o el después de la modernidad.

La globalización cultural sitúa al mundo como un mercado de consumidores, en los cuales hay que crear rutinas compartidas para instaurar gustos seriados, cuyas necesidades estén dosificadas por los mass-media o redes informáticas con “tecnología de punta”.

El postmodernismo es el testigo del fin de la potencia creativa, innovadora y progresista gestada en el iluminismo y que identificó a la modernidad. Ya no hay referentes paradigmáticos que pisen con autoridad la tierra y nos proyecten al futuro. Las formas de fin de siglo se agotan solas en sus propios contenidos, son efímeras y fugaces, en frecuentes ocasiones amamantadas por el *mercadeo*.

## CAPÍTULO II:

### 3. FORMA–AISTHESIS

---

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 270.

“El arte es un camino que lleva a regiones en las que no rige el tiempo ni el espacio”.<sup>151</sup>

El término *forma*, sobre todo dentro de las aulas del academicismo, o de las formas absolutas, se usó y se sigue usando para impartir órdenes de armonía, de simetría, de proporción, de un orden dado establecido y estructural, etc. Caso contrario se dice no estar conforme; hay “deformación”, fealdad, incoherencia, es antiestético, etc. Justamente para facilitar manejos de órdenes y cánones, se separó y opuso las nociones entre *forma* y *contenido*. Las llamadas cualidades formales fraccionadas e independientes de otra fracción, el contenido.

*Suele distinguirse en estética entre la forma y el contenido. Esta distinción es parecida a la que se ha establecido en metafísica entre forma y materia, nos enuncia Ferrater Mora y, más adelante aclara: [...] Clásicamente se consideró que una obra de arte debía tener una “buena forma”; a esto se llamó formosus, del que deriva hermoso. Lo que es formosus o bien proporcionado se opone a lo disforme, a menudo identificado con lo feo.*<sup>152</sup>

No cabe en nuestra visión y propósito, recapitular acciones o documentar historias de la estética en su devenir en diferentes tiempos y lugares. Es de nuestro interés, más bien, identificar y reflexionar particularmente a la *forma*, en su conducción estética. Pensarla luego de su concepción filosófica y en la teoría del arte.

### 3.1. CLÁSICOS

El término estética deriva de la palabra griega *aisthesis*, que significa sensación, conocimiento obtenido a través de la experiencia sensible. Hoy se ocupa de analizar y resolver todas aquellas cuestiones relativas a las artes en general, busca constituirse en Filosofía del Arte.

Pitágoras introduce la idea de formalidad universal de lo bello: la armonía (auditiva y visual), como ley del universo. Los números son la ley divina del cosmos, la música nos representa esta ley divina. Mientras tanto Heráclito establece en el siglo VI, que nada es permanente y no existe armonía; lo que vive, vive por la destrucción de otra cosa. El fuego vive, por ejemplo, por la muerte del aire. Lo que parece armonía es tensión de opuestos (introduce el concepto de dialéctica, para explicar la realidad como oposición y síntesis de contrarios). La base del equilibrio es la lucha; la lucha es buena en sí, puesto que es la fuente de la vida. La *arjé* (principio) ya no es agua o aire o *apeiron* sino devenir puro, mero fluir.<sup>153</sup> Por lo tanto, la armonía es producto de la lucha de opuestos.

---

<sup>151</sup> DUCHAMP, Marcel: en:

[http://scholar.google.com/ec/scholar?hl=es&lr=lang\\_es&q=cache:IWKpCegC32MJ:www.jstck.org/txt/trans/babel.pdf+Duchamp](http://scholar.google.com/ec/scholar?hl=es&lr=lang_es&q=cache:IWKpCegC32MJ:www.jstck.org/txt/trans/babel.pdf+Duchamp).

<sup>152</sup> FERRATER, Mora, José: *op. cit.* p. 1275.

<sup>153</sup> <http://www.antroposmoderno.com/antroarticulo.articulo=625>.

Heráclito, de otra parte, anticipa la noción de Logos: razón universal que gobierna el cosmos; la providencia divina de los estoicos y del cristianismo.

Demócrito nos dice que la naturaleza constituye la fuente del arte, es decir que éste tiene plena dependencia de ella. Para los sofistas en cambio, el arte es contrariamente opuesto a la naturaleza y al azar (el arte es intencional, no casual).

Distinguen entre el placer y la utilidad (el arte es placentero, no útil). La sensualidad, el hedonismo y la belleza son relativos; plantean la distinción entre fondo (contenido) y forma. En el orden visual también se reproducen formas geométricas basadas en las relaciones armónicas (3:4:5). Segmento áureo: cuerpo = siete cabezas (Policleto).

Con Platón el dualismo entre el mundo de las ideas y el mundo sensible incide en el mundo estético. Afirmó que toda forma de arte es siempre una actividad de mimesis (representación o copia de un objeto o acontecimiento). El arte se desentiende de la cuestión de la verdad, pero la belleza es celestial y arte degradado. El mundo y las cosas son una obra de arte que imita (mal) al mundo de las Ideas. El arte es una copia (torpe) de la copia, pero como belleza es una evasión hacia el éxtasis místico, arte como acercamiento a la divinidad (armonía); por lo tanto, espíritu (forma) y materia se adecuan armónicamente (escultura).

Aristóteles instituye las observaciones y análisis de lo estético. Las cosas nacen del arte, cuya idea está en el alma. Las formas de la belleza son el orden y simetría y la claridad. Las cosas tienen efecto sobre los espíritus que las observan, en ello radicaría la estética. El hábito (*hexis*) generador de lo bello, lo virtuoso. Sugiere tres condiciones formales de lo bello: *taxis* (arreglo espacial), *simetría* (tamaño proporcionado) y *horismenon* (limitación de tamaño). Introduce otro concepto de la imitación, que no es simple copia, es posible el embellecimiento o afeamiento, no se limita a lo estrictamente natural.

## 3.2. ICONOFILIOS

Los orígenes orientales de la iconografía medieval occidental, pertenecen a formas helenísticas, sirias y bizantinas. La tendencia estética del cristianismo originario gira alrededor de las ideas pitagóricas-platónicas-neoplatónicas; es decir en torno a lo metafísico. Agustín, establece la reflexión estética en la temporalidad (secular y profana).

Tomás de Aquino conserva y aplica a lo eclesiástico, el concepto de Platón: Lo bello es consustancial a lo bueno; por tanto, toda buena forma es bella. Implantó un pensamiento que es, a la vez, cristiano, platónico y aristotélico. La belleza es lo agradable a la vista, es también una variedad de conocimiento; es la forma (*morphé*) inherente a la materia lo que hace bellas a las cosas,

confiriéndoles integridad, armonía o proporción y claridad (claritas). La belleza es la irradiación de la forma que se integra en todas las partes de la materia que la acoge y a la cual determina.

Los franciscanos, fieles a su santo, revalorizan la belleza de la naturaleza (Giotto): “La belleza, en un cuerpo bello, no es una cualidad absoluta, sino que es el conjunto de todas las cualidades que son convenientes para este cuerpo”.<sup>154</sup>

En la Edad Media, el arte actúa como herramienta religiosa. La obra está supeditada al contenido (la forma controlada por el contenido), existe un vínculo permanente entre arte y religión, al igual que la tuvo Grecia entre arte y mito.

El arte es imitación de la naturaleza, liberado de todo moralismo; sólo cuenta el objeto resultante. J. Escoto Eriúgena y san Buenaventura, percibían al arte como símbolo. Las cosas naturales y artificiales son símbolos trascendidos por Dios. Los seguidores de Aristóteles, al dividir la metafísica del espíritu en teórico y práctico se alejan aún más del sentido estético. “[...] La baja Edad Media puso mucho énfasis en la obra aristotélica *Organon*, aplicaron rigurosamente los conceptos de categorías para la demostración científica, la cual permitió la primera sistematización conceptual y al mismo tiempo constituyó la base del vocabulario del discurso estético de los siglos siguientes; por ejemplo, determinaciones que la forma añade a la figura: integridad, orden, medida; proporción: magnitud, concordancia, consonancia, armonía y todo ello aplicable a la composición [...]”.<sup>155</sup>

### 3.3. TODO PUEDE SER UNO

Los fundamentos estilísticos y estéticos del arte y la literatura de la antigüedad griega o romana son el soporte del Renacimiento y la Ilustración. Los sentidos son la primera fuente de conocimiento, la geometría y las matemáticas son el único camino para darle sentido y perfección a la experiencia sensorial.

La mente renacentista: Todo puede ser uno. La dignidad y libertad del hombre en su capacidad de auto-identidad moral y física. Las formas pierden valor propio y también lo pierden como alegoría. La verdad se debe desvelar a través de la belleza; la perspectiva, la proporción y la unidad son condiciones necesarias para obtener belleza (elitismo, exquisitez). El lenguaje artístico es, desde un principio, expresionista, se advierte el valor de la forma (en la materia y en los contenidos se transfieren valores preceptuales a más de los metafísicos). El trazado de los cuerpos está lleno de fuerza y de movimiento. La relación entre idea y arte es más clara, la escenografía es ordenada de forma armónica y significativa. *Hegemonía de la Idea*, como lo expresa M. Nieto: “El

---

<sup>154</sup> DUNS ESCOTO, Juan, citado por Jessica Pi: *La estética del románico y el gótico, Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas*. Edit. La balsa de la medusa, tomo 1, Madrid 2003. p. 28.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 21.

mundo tiene que reflejar la inteligencia de Dios en un sistema armonioso y para representar ese orden de la Creación, necesitamos un sistema de pensamiento ordenado. Para Alberti, la arquitectura es una ciencia que se debe nutrir de la mejor educación filosófica y es en el neoplatonismo donde parece fundamentar sus creaciones”.<sup>156</sup>

La preocupación quattrocentista del artista es de raíz pitagórica y platónica, por descifrar matemáticamente y aplicar en forma técnica la “divina proporción” y el “número áureo”: asegura esto, constituir con aquella armonía universal el arte. Es el mundo de los universales, de las verdades metafísicas y paradigmáticas, de evidente prevalencia en el terreno del arte. “La gran riqueza de la imagen renacentista deriva de la permanente tensión entre la búsqueda de lo natural y la búsqueda de una nueva idealidad, del renacer, entre la confianza en la experiencia y la percepción expresionista de los dictados anímicos, entre la mimesis y la inspiración”.<sup>157</sup>

En el siglo XVI, se estudia el sentido del arte como velo de la verdad. El arte ya no es mera representación. Se da la creación de las Academias para velar por el rígido cumplimiento del canon. Los filósofos no se interesan por la estética, la consideran puro subjetivismo, ajena a la razón.

El Concilio de Trento (1545-1563) orienta arte y vida de los pueblos que permanecían católicos hacia una reforma que excluye tanto el paganismo como el protestantismo. En el arte, el resultado de este Concilio, en los países católicos se llama **barroco**, derivación y no contradicción del Renacimiento.

### 3.4. RAZÓN ESTÉTICA

El debate de la perfectibilidad de las artes y de las ciencias en el seno de la filosofía racionalista, pasaba por ubicarlas dentro de una participación común en las operaciones deductivas. Creían que las conquistas del saber instrumental o los procesos del entendimiento, subordinan a las razones estéticas al ámbito del conocimiento discursivo y científico (La forma es así mismo, una operación deductiva).

*Si el Renacimiento y entrelazando motivos aristotélicos y neoplatónicos, representa el resultado de un proceso secular; el barroco, sin embargo, parece traspasar el horizonte que se había constituido sobre la base de una unidad fundamental de desarrollo que subyacería al medioevo. Las poéticas del barroco, actúan en efecto, en el sentido de un verdadero desarraigo de la tradición metafísica hasta tal punto que pueden considerarse anticipadoras de un fenómeno que marcará visiblemente la cultura moderna.[...] liberarlo de finalidades miméticas (por tanto, también didácticas o hedonistas) y devolverlo a la libre e inagotable producción de significados[...].*<sup>158</sup>

El arte es objeto de conocimiento, es decir que es un medio privilegiado para participar de la emotividad de lo metafísico; el gusto se inviste de dos

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>157</sup> ARGULLOL, Rafael: *El Quattrocent*, en: <http://foro.arteenbarcelona.com/cgi-bin/yabb/YaBB.pl>.

<sup>158</sup> GIVONE, Sergio: *Historia de la estética*. Edit. Tecnos S.A., Madrid 1990. p.25.

categorías: sublime y fantástico. Y esto tiene un proceso de sorpresa, de novedad, de maravilloso. Ese deleitar o placer estético se fundamenta en causar una emoción. (La forma como valor expresivo-hedonista).

En la Ilustración, Hutcheson promueve la armonía de variedad en la unidad; Lord Kames cree en el ordenamiento de los placeres, Alexander Pope, propone tener una intensa conciencia crítica. En Berkeley, la experiencia estética tiene algo de utilitarismo y de religiosidad. Para Hume, la belleza reside en el sentimiento o gusto del interlocutor (la forma asume valores comunicativos-signos). Establece la norma del gusto en cinco puntos para producir un juicio estético válido: 1º.- Ser refinado para percibir no solo lo general de la obra, sino también sus partes. 2º.- No debe guiarse por la belleza superficial y florida. 3º.- Ser capaz de comparaciones entre distintos grados de excelencia. 4º.- Descubrir los propósitos que tiene la obra y observar si se han cumplido o no. 5º.- Percibir la coherencia del todo a través de la comprensión de las partes.<sup>159</sup>

Voltaire mantiene el ideal de un gusto universal. La concepción de Lessing es que son los *signos* los medios por los cuales se realiza el arte y éstos son diferentes en cada tipo de arte y lo que pretenda imitarse. Diderot reclama la hegemonía de lo natural. Vico, en Italia, establece la idea de los ciclos históricos, arte como autenticidad espontánea. Baumgarten conceptúa a la estética como una disciplina de segundo orden que se ocupa del sentir, de la percepción. Sensibilidad es igual a un conocimiento confuso. Anuncia la necesidad de reconocer a la estética como una *ciencia del conocimiento sensitivo*.

Winckelmann, en 1755 introduce la noción del *ideal* que une y separa para siempre arte y naturaleza. *Ideal*: expresión de lo universal en lo individual, el arte supera la naturaleza. Afirmación del poder creador original del arte, como si fuera natural (la cualidad de la forma natural en igualdad a las formas naturales). No realiza análisis alguno desde el punto de vista moral. La autonomía de la estética se consuma con su inclusión en la Enciclopedia. Para Hume, la belleza no es una cualidad de las cosas, sino de la mente que la contempla (universalidad fáctica fruto de la experiencia).<sup>160</sup>

El arte bello, afirmaría Kant, era aquel cuya forma generaba un sentimiento de placer en el observador. No eran las propiedades objetivas de la obra, sino más bien los efectos causados en la sensibilidad individual, por el libre juego de nuestras facultades. Por lo tanto, la sensación es subjetiva y no puede servir para conocimiento alguno; sin embargo, tiene pretensión de universalidad. El juicio estético es sintético a priori. Es el gusto lo que caracteriza a la belleza y ésta es símbolo de moralidad (formas a priori, no de la experiencia sino de las ideas universales o trascendentales). El juicio del gusto es desinteresado; así, imprime un idealismo de la finalidad como único principio del juicio estético. También la naturaleza generaba un placer estético análogo a las obras de arte.

---

<sup>159</sup> MAIDANA, Susana: *El perfil oculto de la razón moderna*: Tópicos, revista de filosofía, Santa Fe, Argentina, N° 11, 1003 p.p. 125-135.

<sup>160</sup> **Estética**, en: <http://personal.telefonica.terra.es/web/mir/ferran/Estet.htm>.

Abre las puertas a la sensibilidad romántica cuando distingue entre lo bello y lo sublime. Tres facultades del espíritu: de conocer (razón pura), de sentir placer y dolor (juicio estético) y de desear (razón práctica). Aislamiento del problema: el sentimiento. Búsqueda del principio de la belleza (condición a priori de la conciencia). Distinción entre lo bello (que place) y lo agradable (que deleita y es interesado). “El juicio estético reflexionante se basa en el sentimiento de placer y en la finalidad subjetiva de la forma. Doble filiación subjetivo objetiva”.<sup>161</sup>

El clasicismo entendió la realidad como un acatamiento a la normativa infranqueable: Orden, equilibrio simétrico y armonía. Mientras que el barroco liberó la expresión personal del autor y buscó el efecto vital del movimiento y codicioso lo decoró sin dejar espacios solos o en silencio. La frivolidad y el embellecimiento lujoso, hasta lujurioso, animó al rococó; su refinamiento, exotismo y fantasía solo buscaba agrandar sobre ideas y formas constituidas.

### 3.5. BELLA IDEA

Estéticas posteriores heredarán implícitamente, la confrontación entre lo trascendental y lo empírico planteada en la obra de Kant .

Así, la *Idea* o el espíritu, llega a conocerse a través de una mayor asimilación de la realidad o de lo absoluto, por parte de la mente humana. Hegel observa que esta posibilidad se da en el entendimiento en tres aspectos: arte, religión y filosofía. El arte atrapa lo absoluto mediante formas materiales, reales, representando a través de las propiedades sensibles de la belleza. El arte está como concepto, suplantado por la religión; pero capta lo absoluto por medio de imágenes y símbolos (la forma, idea de lo absoluto, contenidos o materia de la verdad). Escribe Hegel: “El arte está llamado a revelar la verdad bajo la forma de una configuración artística y sensible, está llamado a manifestar la oposición conciliada, y tiene en sí, en esta manifestación y revelación, su fin último [...]”.<sup>162</sup> En consecuencia, para Hegel lo bello se manifiesta en la *Idea*. El arte se posesiona de la idea; o mejor, la idea se posesiona del arte, en apariencias físicas que revelan la verdad. Lo que implica tensión entre lo sensible (inmediato, forma) y la idea (contenido, inmanente). Apariencia-esencia: la belleza se entiende como tensión entre lo eterno y lo transitorio. Lo absoluto y lo histórico.

El romanticismo, más que una búsqueda estilística es una actitud ante la vida, una forma de conceptualizar al mundo. Es para muchos, el origen del nihilismo contemporáneo y el fin de la metafísica, como forma del saber fundamentalista. Para el romanticismo lo natural es una *protoforma* de la que derivan todas las formas. Inversión del ideal kantiano que asociaba estética a naturaleza y se relaciona con la reflexión. La perfectibilidad y la espiral como metáfora de lo moderno. Encuentra que la forma perfecta no está entre las recetas clásicas, sino más bien en la cotidianidad de la vida (la forma acopia lo cotidiano a donde

---

<sup>161</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> *Ibid.*

se traslada la verdad). Exigencias de cambio permanente y de progresión; fruto de la concepción emergente de la Historia como progreso humano constante y superación a lo anterior. Los románticos valorizaron los sentimientos y las emociones en oposición al discurso racional. Aumentaron la expresividad y sensualidad de la vida, rechazando definiciones de verdad generada por la ciencia.

En el arte cristiano romántico, el espíritu supera a la materia. Lo artístico como una encarnación material de un significado espiritual, empieza, en este periodo, a concebir al arte como expresividad: la emoción personal del artista, cuya imaginación y sensibilidad le permiten acceder a la verdad y revelar la verdadera naturaleza de las cosas (a más de lo cotidiano, se suman la imaginación y la sensibilidad personal, a los contenidos como *materia* de arte). La forma es rebasada por sus contenidos.

Originase el paso de la estética del gusto a la del genio; por la razón antes citada, se lo teoriza. El arte da viraje hacia lo nuevo absoluto con un subjetivismo radical.

### 3.6. LIBRE INTERPRETACIÓN

La imitación a los griegos o al arte de la antigüedad, se entendió tan estrictamente que acarrió un arte autorizado, jerárquico y por supuesto académico.

Schopenhauer confronta el mundo noumenito de Kant, aquello que es objeto del conocimiento racional puro en oposición al fenómeno, objeto del conocimiento sensible, o la pura voluntad de vivir, al mundo fenoménico de los objetos materiales y artísticos que expresan esa voluntad de vivir. Con el arte, nos desprendemos de la individualidad y del dolor.

Se impone el realismo con su revolución temática (Courbet, Delacroix, Goya, Millet) y los temas de la vida cotidiana. Reaccionan en contra del subjetivismo e individualismo de los románticos, como también contra las amarras artificiales del clasicismo. Buscan ser objetivos, su propósito formal está en la realidad directa, en lo que él ve, mas no en las escenas bíblicas grandiosas y heroicas.

La vivencia hegeliana del “después del arte” incide, contrariamente a las ideas del romanticismo, por su desintegración entre *forma* y *contenido* y a la subjetividad artística, como libre intérprete del mundo (los contenidos son propios del artista, ya no los determina lo supremo).

A partir de la muerte de Hegel, se inician los movimientos de crítica a los sistemas especulativos y también a los estéticos. Hay una nueva conciencia de la modernidad, se diseñan nuevas representaciones, como la existencia del individuo concreto, inmerso en un sistema económico y social (los contenidos de la forma, se nutren de la realidad, y a ellos se los resuelve con lenguajes propios, técnicas y representaciones estético-artísticas nuevas).

Con esto aparece la idea de transformación y superación de formas, el deseo de libertad, a más del sentimiento sublimado de las frustraciones de la Ilustración y de las contradicciones históricas irresueltas sobre la condición hombre-sociedad, su fragmentación.

“[...] El ideal de la mezcla será la obra de arte total que amalgama todos los géneros y las disciplinas, incluso la filosofía. La plasmación de este ideal se dará en Wagner y en el joven Nietzsche.<sup>163</sup> Se hace presente, tanto en los primeros escritos como en los últimos de Nietzsche, la idea de [...] la actividad de la vida como proceso estético. Y, el arte posibilita y estimula la vida [...]”.<sup>164</sup> Con este periodo se diversifican las categorías estéticas, siendo artístico también lo interesante, lo grotesco, lo feo, etc., y no únicamente lo bello, lo sublime, (la forma se nutre de otros ingredientes, dejan de regir como únicos cánones, la proporción y la unidad. No es solo hedonista). El arabesco es considerado justamente la mezcla de varias categorías estéticas y transmite la libertad de una fantasía inagotable (se observa otras estéticas y valores artísticos en otras culturas, como las asiáticas). El arte comienza a liberarse de la academia y de lo absoluto del canon, se lanza a su propia aventura, en pos de nuevos y frescos lenguajes. El arte cuestiona el orden social y para ello necesita encontrarse a sí mismo en otras visiones y posibilidades de representación. Se trata de desentrañar estéticas unidas al mundo, ya no a esa estética de las ideas; Nietzsche opina así: “El arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida”, y “nuestra suprema dignidad la tenemos en significar obras de arte pues solo como *fenómeno estético* están enteramente *justificados* la existencia y el mundo”.<sup>165</sup>

La obra artística es un acto autónomo cuyo discurso pretende reproducir los síntomas propios de su época; y la estética se aventura en la experimentación, abandonando lo especulativo (proforma). La belleza pasa a ser parte originaria del ser humano y el artista se reivindica con autonomía en la interpretación y claro está, en la idea: “Arte por el arte desde la óptica del creador” (Baudelaire). En este sentido se proyecta la obra “El estudio del pintor” de Gustavo Courbet, libre de normas estéticas y sociales establecidas. Quizá para muchos, esta ruptura estética formal da el camino inicial para el surgimiento del arte moderno.

Edouard Manet con su obra “Merienda campestre” inaugura un nuevo estilo, completamente suelto y antiacadémico, un arte de la luz y del aire libre.

De otro lado, los formalistas y los simbolistas construyen su recorrido ideológico a partir de las ideas del llamado idealismo subjetivo (neokantianos, Nietzsche, Bergson). Su único objetivo era representar la realidad como percepción o como visión y no como reconocimiento o comprensión. Tendencia estética que surge a finales del siglo XIX, caracterizada por separar la *forma* del *contenido*,

---

<sup>163</sup> *Ibid.*

<sup>164</sup> NIETZSCHE, Friedrich: *Estética y teoría de las artes*, Prólogo, selección y traducción de Agustín Izquierdo. Edit. Tecnos Alianza, Madrid 2004. p.15.

<sup>165</sup> NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, Edit. Alianza, Madrid 1973. p.p. 32, 39.

en las artes espaciales y en la literatura; en ella se da supremacía a los significados y aspectos formales. Recibe influencias de fundamentos teóricos de la musicología de E. Hanslick y la crítica de arte de Heinrich Wolffin. Afirman que la forma no es la Gestalt de una cosa u objeto, ni es la apariencia bella o fea de algo o de alguien, por cuanto no es la oposición entre *materia* y *contenido* (forma y sustancia) o incluso entre *ser* y *no-ser*.

“La forma refleja la dimensión espacial-estructural de la autoreferencia. La materia que constituye a la forma está compuesta por *distinciones*, es decir por *diferencias y diferenciaciones*, mismas que no ocupan una dimensión espacial, ni tampoco una temporal [...]”.<sup>166</sup>

Por lo tanto, la forma se constituye a sí misma. Son sus propiedades formales y sus infinitas variantes las que edifican significados, son autoexpresivas.

“El formalismo encuentra una relación más coherente y completa en el futurismo; sostenían ellos que el objetivo principal de un artista era la creación, a través de experimentos con la materia verbal, de una forma artística que contuviera el significado semántico inmanente de la obra de arte resultante. El deseo de descartar el pasado y el rechazo a lo anterior combinados con la invención de una nueva forma por el valor de la invención misma.

### 3.7. PLANOS MÚLTIPLES

Las subversiones dirigidas en contra del establecimiento de la “belleza”, son paralelas a la crisis de la sociedad y cultura contemporáneas. Las crisis están sujetas a las provocaciones de los artistas y escritores de comienzos del siglo XX y a los cuestionamientos filosóficos internos.

Buscan superar las contradicciones estéticas, mediante su propia práctica artística; y lo que fue la autoreflexión romántica se convierte en autocrítica. Sin embargo, lo que se pensó iconoclasta, terminó construyendo sus propios fetiches.

Empezado el siglo XX, se pretende explicar el arte sólo a partir de la psicología. Esta visión establece con nitidez las fronteras entre lo empírico y lo filosófico en estética (se distingue al tema de los contenidos, del tema de la forma). Los procesos de empatía (proyección simbólica del yo en el objeto contemplado), serán fruto de tales investigaciones. Este concepto permitirá el desarrollo del neoimpresionismo, del simbolismo, del art nouveau y del expresionismo alemán, que sintonizan perfectamente con la concepción del arte como expresión emocional de proyección sentimental (incorporación de lo personal en los contenidos con valores artísticos). Todo ello conduce a las manifestaciones de la deformación subjetiva (Van Gogh), del espíritu (Kandinski), del dinamismo (art nouveau, futurismo y posteriormente, el

---

<sup>166</sup> [http://www.tu-berlin.de/~society/Jokisch\\_MD\\_Forma\\_de\\_la\\_Forma.htm](http://www.tu-berlin.de/~society/Jokisch_MD_Forma_de_la_Forma.htm).

neofigurativismo).<sup>167</sup> Confusión y conflicto para identificar un ideal específico de belleza. El momento histórico es otro, se permite el artista una serie de asentimientos, renunciaciones y abandonos, como las ataduras académicas, la amplitud de los contrastes cromáticos y la división de los colores puros, y sobre todo, las nuevas implicaciones sobre el plano pictórico a partir de varios puntos de vista. Cézanne niega la única visión del sujeto virtual implícito subsidiado por la perspectiva y su precisión geométrica que invade el plano pictórico racionalizado (la forma plástica deja de ser instrumento de la razón y única visión). La retina es -ahora-, propia del sujeto; su mirada es el lenguaje del cual dispone, es el medio para configurar su obra, proporciona la información directa, sin intérpretes anticipados ni prejuiciosos.

*La pintura no traduce ya en imágenes aquellas máximas y valores que podrían decirse de otra manera, con palabras, mediante discursos, sino que descubre una relación física y visual con el mundo y es profundamente significativa en sí misma. El Impresionismo fue el último gran triunfo sobre la alienación.*  
168

La representación pictórica desde su propio lenguaje se consolida con Braque y Picasso en el *cubismo* (organización de la imagen en relación al espacio figurado y plano pictórico). Vanguardias y esteticismo serán las dos vías del arte en el siglo XX, con notables interferencias y relaciones recíprocas. El *esteticismo* será un movimiento hijo de estas ideas que sucederá al naturalismo (Mallarmé, Wilde, von Hofmannsthal, Mann, D'Annunzio, etc.). Postula la anulación total de los contenidos reales y sociales en beneficio de la forma: Al arte deberán subordinarse religión, moral y ciencia (la forma busca contenidos propios e inherentes al arte).

Con las *vanguardias* (avant-garde), que se sitúan desde principios del siglo XX hasta su primer tercio, surgen la lucha y la confrontación. El gran proyecto de la modernidad necesitaba un gran escenario de carácter internacional y para ello había que instalarse en este nuevo contexto urbano, productivo, científico, democrático, en el que la técnica, la ciencia y la tecnología prometían resolver los problemas de la humanidad. Los vanguardismos están repletos de actos y gestos de impacto social y visual, como expresión de un profundo rechazo a la llamada cultura burguesa. Desarrollan un nuevo sentido de lo ideoplástico, valorando por encima de todo el subjetivismo, la libertad expresiva, en relación con el mundo objetual.

El espíritu de la constante invención de nuevas formas de expresión es también promesa de infinitud, todo comienza a partir de ellas. Se prodigan corrientes y movimientos que se resisten unos a otros, se transponen y evolucionan; pero todos con un denominador común: Para ser "modernos" se debía romper con las recetas de la tradición, con acciones como la constante experimentación de nuevas formas de lenguaje; el arte es el medio más idóneo para la renovación radical, tanto de la cultura, como de la vida misma. Los planteamientos decididamente son ideológicos y sectarios. La propia nominación de

---

<sup>167</sup> *Estética*, op. cit. p.27.

<sup>168</sup> BOZAL, Valeriano: *Arte contemporáneo y lenguaje*, Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas, tomo 2, Edit. La balsa de la medusa, Madrid 2003. p. 19.

“vanguardia” suena como la gran verdad, en tanto cada grupo produce sendos enunciados universalistas como si fueran descubridores de lo que jamás antes se puso al descubierto de la estética y de los significados definitivos del arte. Son de una amplia heterogeneidad: futurismo (Comte), constructivismo (Marx), dadaísmo (Nietzsche), surrealismo (Freud). Al respecto, Octavio Paz opina:

*[...] Las vanguardias fueron movimientos en el sentido histórico y antropológico: manifiestos, programas, santas escrituras, blasfemias, consagraciones, motines, revelaciones, decálogos y doctrinas. Fueron una representación incruenta de las revoluciones de los siglos XIX y XX. Las primeras vanguardias se propusieron cambiar el arte y la más ambiciosa, el surrealismo, la vida. Han iluminado nuestra imaginación, afirmaron nuestra sensibilidad, despertaron nuestra fantasía y, en una palabra, enriquecieron nuestra época con creaciones deslumbrantes. Son la cara luminosa del oscuro y sombrío siglo XX [...]*<sup>169</sup>

Los positivistas arremeten contra la autonomía del arte y contra el arte por el arte. Para el filósofo G. Lukács, las vanguardias representaron una expresión del irracionalismo contemporáneo, negativo y antihumano; efecto de la decadencia histórica, económica e ideológica del capitalismo. Primacía de lo formal en desmedro de los contenidos (sociales). En cambio de estas propuestas, los filósofos alemanes W. Benjamín y T. Adorno, las vieron como un positivo deseo de libertad y de cambio, en contra de la hegemonía cultural de las clases dominantes.

### 3.8. MATERIA-SIGNO

Adorno habla de la des-artización de la hegemonía de la experiencia estética, es el teórico que habla de la *autonomía del arte*, convertida en *categoría estética*. En su obra *Dialéctica de la Ilustración*, muestra una razón formalizadora e instrumental, proceso creado en la Ilustración para crear formas de pensamiento, formas sociales y culturales “identificantes”; formas que tienden a la eliminación de todo lo que no es idéntico, heterogéneo, diferente, bajo leyes, categorías, principios abstractos, cuantitativos, de equivalencia e intercambio, etc. “La obra de arte pues, es síntesis de mimesis y de racionalidad instrumental”.<sup>170</sup> (La forma: imagen y semejanza del pensamiento oficial, de la razón absoluta).

El arte tiene doble carácter: como hecho autónomo y como hecho social. Quizá se trate más bien de una “des-estetización de lo estético” conectada con la desublimación (Marcuse) y la “estética de lo feo” (Rosenkranz), el desbordamiento de lo bello. Incluso se podría hablar de la estetización de lo no estético que, en definitiva, es crear un nuevo pensamiento para el objeto. El arte es siempre conceptual.

Los objetos se convierten en obras de *arte infraleves*; el asunto es cómo descubrir la cualidad o diferencia infraleve. El efecto más decisivo es el cambio

<sup>169</sup> PAZ Octavio: *Rupturas y restauraciones, El paseante*, El arte en el fin de siglo, Madrid 1999.

<sup>170</sup> VILAR, Gerard, ADORNO, Theodor W.: *Una estética negativa, Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas*, op. cit. p. 209.

de nombre, de su significado útil: “La fuente” en un urinario. El cambio semántico produce tensiones entre los opuestos físico y mental, es un nuevo enfoque del objeto y, un nuevo contexto o más bien la descontextualización para producir el cambio semántico (La forma sin contenido, lo tuvo en otro contexto. La materia de la forma es la expresión). La tensión de la materia-forma o forma y expresión. El objeto es una realidad independiente de su propósito y, esa sola realidad es una contribución estética (sin mimesis y razón formal). Arte objetivista, orientado al objeto diferenciado. Estudio y cuestionamiento de su propio lenguaje. Desmontaje analítico, experimental de sus propias estructuras.

De otra parte, el arte se repliega sobre el signo, única instancia inmanente. Hay esfuerzos por independizarlo de la representación literaria. Kandinsky considera que la pintura, la música, como arte puro deben expresarse con su propio lenguaje (los contenidos de la forma buscan su elementalidad o principio). La dimensión semántica se torna irrelevante legitimando procesos creativos puramente formales. Nada es como antes. En esta búsqueda de las condiciones universales del objeto artístico el “trascendental” kantiano reside en el objeto o, más bien, en sus signos. Las estéticas de la formalización defienden el carácter objetivo del hecho artístico.

La tarea del arte no es expresar un concepto sino producir *objetos* o la realidad cognitiva que permita que se basten a sí mismos. La corriente estructuralista (franceses, Foucault, Lacan, Althusser), propone una versión semiótica de la estética, reflexión sobre los signos de la obra artística y su estructura estableciendo un paralelismo con la lingüística de Saussure. Umberto Eco señala la asemiosis de la obra artística (la falta de relación unívoca entre obra y contenido). El arte empieza a considerarse un proceso asistemático, imprevisible, de interacción comunicativa.<sup>171</sup> (La forma resuelta con significante y significado unívoco, para su “correcta” lectura).

*El arte moderno se presenta como una antinaturalidad. O como una segunda naturaleza, separada, en apariencia al menos, de la primera. A lo largo de la historia y hasta principios del siglo XX, [...] el arte cumplió una tarea rutinaria: traer desde afuera a la naturaleza, hasta que la operación se convirtió en algo insostenible. El arte moderno entrevió la salida inventándose una naturaleza propia, a medida, sin dejar de sentir en el fondo, el remordimiento de haber jugado todas sus cartas a una ilusión que, también es cierto, resulta un remedio contra su angustia. Esa angustia, escribe Escobar, resulta de la decepción ante su credulidad traicionada o de tener las manos vacías tras la aventura del sentido, luego de haberla iniciado con la esperanza de obtener cosas seguras.*<sup>172</sup>

A partir de los años setenta del siglo XX, la aparición de lo posmoderno terminó con la vigencia de las vanguardias.

La modernidad se estaba mordiendo su cola, había agotado su lucha contra lo clásico y lo pasado. Entró mudo hacia su prometedor futuro; se dio cuenta de que ya no era posible el equilibrio racional entre lo universal y particular; el espacio se rompió en su distribución racional y “armonía interior-exterior”.

---

<sup>171</sup> Estética, op. cit. p. 27.

<sup>172</sup> EMMANUEL, Susana; IGOLNIKOV, Martín; LIEBAN, Leonor; MARTÍNEZ, Aldo: *Culturas y estéticas contemporáneas*, op. cit. p. 96.

La escuela estética de Gadamer, basada en la hermenéutica, reivindica el arte como lugar de verdad, en contra del subjetivismo que empobrece a las ciencias. Explora la obra desde todas las posibilidades de la percepción y se centra en torno a la comprensión y el sentido, oponiéndose a la estética de la negatividad. Es complementario del formalismo neokantiano (Herbart). La teoría de la pura visibilidad (Fiedler, Hildebrand), establece una manera de mirar asociaciones y significados totalmente exenta de contenidos. Los valores sensibles se distinguen por sus cualidades propias. (La forma verdad “comunica” sentidos amplios y heterogéneos).

Se vuelve a Nietzsche defendiendo una multiplicidad instintiva, devota y a veces utilizada como fórmula. No hay significados sino interpretaciones. Suerte de interpretaciones y exploraciones en diferentes ámbitos, hacia lo ecléctico (Kristeva). Estas estéticas de la interpretación tienen rasgos comunes: 1) Repulsión a la racionalidad, objetividad y positivismo (símbolo contra signo); 2) La estética es absorbida por la hermenéutica general; 3) Preocupación por la función artística. Los dos paradigmas (formalización e interpretación), continúan en disputa; piensan unos que deben ser tratados como técnicas complementarias para cubrirse mutuamente las fallas e inconsistencias.<sup>173</sup> (No importa la forma ni sus contenidos, importa la forma como interpretación).

El posmodernismo mira hacia la multiplicidad de códigos e interrumpe los postulados funcionales negando la racionalidad del espacio. Se mira asimismo escéptico del arte, manipulado por la ciencia, banal y sin ética; desengañado de la ilusión-forma como proyecto de vida. Hay que adaptarse a la realidad y a sus circunstancias con imaginación.

## CAPÍTULO III:

### 4. IN-FORMAS

*La mayor parte de las proposiciones y cuestiones que se han escrito sobre materia filosófica no son falsas, sino sin sentido. No podemos, pues, responder a cuestiones de esta clase de ningún modo, sino solamente establecer su sinsentido.*<sup>174</sup>

---

<sup>173</sup> *Ibid.*, p.32.

<sup>174</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tractatus lógico-philosophicus*, op. cit. p. 49.

Partimos del proceso de la comunicación, como el vínculo posible entre una o varias personas para decirse algo, cuando emiten un mensaje, sea este hablado o no. De todas maneras, este mensaje se lo ha constituido con un *sistema de signos*, casi siempre heredados, como es el caso de la lengua, o lo hemos aprendido o inventado, como es el caso del lenguaje de diferentes ciencias. Es decir que los signos son el fundamento del lenguaje, o el conjunto de expresiones simbólicas que nos permiten traducir el pensamiento codificado por los seres humanos. Es así como se disemina en la cultura, lo potencializa y actúa como medio para la comunicación entre nosotros. Al respecto y en búsqueda de nuestro enfoque, Coseriu asegura: “Una forma lingüística es una abstracción, pero no es forma vacía, privada de atributos, sino que conserva, justamente, los atributos con los que se presenta concretamente en la sustancia”<sup>175</sup>.

Los griegos consideraban que la estructura general de su pensamiento era reflejada por su lengua. Por ejemplo, para Aristóteles no existía separación entre lengua y pensamiento y enunció diferentes categorías que aportan datos sobre un objeto. Venido el siglo XX, sin duda la cosa cambió con la aportación de Saussure al considerar a la lengua esencialmente como instrumento de comunicación y no como estructura del pensamiento, independientemente de cualquier ordenamiento lingüístico. Segmenta así a la lengua del pensamiento y consiguientemente desmonta el análisis lógico que en muchos ámbitos se ejercita todavía. Además este autor diferencia la lengua del habla: la primera como un producto social sistematizado con reglas y acuerdos propios, que permiten la comunicación entre sus actores; y la segunda o el habla, como la expresión personal de la lengua.

El habla es “esencialmente un acto individual de selección y actualización; está constituida, ante todo, por las combinaciones gracias a las cuales el sujeto hablante puede utilizar el código del lenguaje para expresar su pensamiento personal”<sup>176</sup>. El habla es la responsable de organizar los signos para formar frases y de organizar los sentidos individuales para alcanzar el sentido general de una frase. El semiólogo Justo Fernández López se refiere a la comunicación de la siguiente manera:

*El hecho de que a través de nuestro cuerpo podamos relacionarnos con nuestro entorno gracias a la manipulación de objetos, a nuestra percepción visual y a la percepción del espacio y del movimiento, es lo que permite que algo sea significativo para el ser humano y, por tanto, tenga también el significado lingüístico. De esta manera, podemos abordar el estudio del significado desde unos presupuestos que podemos resumir en los siguientes puntos:*

*1) El lenguaje es parte integral de la cognición general humana y utiliza mecanismos cognitivos generales. Si queremos explicar las estructuras lingüísticas debemos ponerlas en relación con lo que sabemos de la cognición humana.*

---

<sup>175</sup> COSERIU, E.: *Forma y sustancia en los sonidos de lenguajes: Teoría del lenguaje y lingüística general*, Edit. Gredos, Madrid 1978. p. 132.

<sup>176</sup> BENVENISTE, Emile: *Problemas de lingüística general*, p. 51. Cita de SÁNCHEZ OBREGÓN, Ma. de Lourdes, *El nacimiento simbólico del signo*, en: <http://www.correodelmaestro.com/anteriores/2001/mayo/nacesigno.htm>.

- 2) *La función primaria del lenguaje –si es que hay alguna función primaria–, es la de significar. Por lo tanto, debe intentar mostrarse del modo más directo posible cómo se unen forma y significado.*
- 3) *No tiene sentido la distinción entre semántica y pragmática, o entre significado estrictamente lingüístico y lo que quiere significar el hablante atendiendo a sus intenciones comunicativas, creencias, contextos, etc.*
- 4) *El significado de una entidad lingüística se hace equivalente a conceptualización en sentido amplio. Los significados pueden caracterizarse en relación a estructuras de conocimiento de tipo “enciclopédico” (modelos cognitivos idealizados).*
- 5) *Los significados de una construcción gramatical no son computables ni predecibles mediante reglas generales a partir del significado de las partes, sino que están motivados por el significado de éstas.*<sup>177</sup>

Acontece igual con la comunicación en el mensaje artístico, tanto por su situación dentro del contexto social, como por la intención y vocación que tiene para intercambiar valores entre seres humanos. Obviamente, estudios y sistemas tienen evidencias de constitución y comportamiento distintos, pero creemos que posiblemente intercambian semejanzas y aproximaciones comunicativas que las iremos viendo a lo largo de este capítulo. Roland Barthes respecto a lo dicho, anota lo siguiente:

*¿Acaso la semiología podrá dar sentido a las cosas que no son sonidos? ¿Podrá decirnos de qué manera los objetos pueden significar en nuestra cultura?*<sup>178</sup>

La indagación de la forma del lenguaje en la historia del arte y de la literatura y el fundamento de Kant, expresado en *La crítica del juicio*, permitió que la forma tome principal relevancia. En la modernidad el elemento esencial compositivo ha consistido, desde luego, la forma. Para finales del siglo XIX y comienzos del XX, se liberó la dicotomía forma-contenido de la misma teoría del arte, como una superación dialéctica que posibilitaba el apareamiento de nuevas tendencias, escuelas, teorías y usos de la forma. La aspiración de los formalistas rusos fue la de disponer de propios fundamentos teóricos y metodológicos para lograr autonomía artística. O también podría decirse, lograr autonomía de lenguaje.

El legado de los formalistas para el impulso y desarrollo de metodologías formales y estructuralistas es indudable.

Este movimiento de vanguardia estuvo en contacto con el círculo lingüístico de Moscú y especialmente con el futurismo y en franca oposición al simbolismo, por su crítica establecida en juicios estéticos subjetivos, a partir del gusto personal o individual. Los objetivos de los formalistas, como todo movimiento de vanguardia, era determinar metodologías e ideologías que cambien el mundo, a partir de su crítica científica y *objetiva*, buscaban estudiar los rasgos identificadores del *arte* con relación a los *hechos*. Decían: Hay que estudiar la interpretación ideológica de las obras y no los autores.

<sup>177</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ, Justo: *Semántica cognitiva*, en: [KOGNITIVE%20SEMANTIK%20%20Sem%C3%A1ntica%20cognitiva.htm](http://KOGNITIVE%20SEMANTIK%20%20Sem%C3%A1ntica%20cognitiva.htm).

<sup>178</sup> Citado por PÉREZ C., Francisca: *El signo Artístico*, en *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas*, *op. cit.* p. 71.

El lenguaje en sí mismo es arte, implica el desplazamiento del interés del gusto por la obra de arte, hacia el lenguaje. Conduce, por lo tanto, al abandono del juicio estético y la creación de una poética de formas lingüísticas.

La forma poética es concebida en términos de lenguaje, cuyo principio organizador está en la concreción y especificación de la ciencia. La ciencia autónoma y concreta está en el desarrollo de los hechos. Son los modos como se construyen las formas concretas y sus particularidades específicas. Eichenhaum declaró: “El arte exigía ser examinado de cerca, la ciencia quería ser concreta”.<sup>179</sup> La relación de los formalistas con el cine y su estudio sistemático desde la poética y no desde la lingüística, puede entenderse como un acercamiento de escritores hacia la interrelación con otras artes. Analizan los elementos de la composición fílmica, el lenguaje considerado como un sistema propio que utiliza medios como la fotografía, la dramatización y formas poéticas. Abordan también la concepción propia de tiempo y espacio.

García Cabalón asegura que va a la par la evolución de la poética formal con la lingüística moderna y cita los niveles de estudio:

*[...] desde el estudio del verso (nivel fono-fonológico), se pasó a las formas y procedimientos del lenguaje literario (nivel morfológico), y después a los procedimientos de la composición (nivel sintáctico) y la semántica del verso (nivel semántico).<sup>180</sup>*

Así, dentro de este enfoque se ha de considerar, estudiar y vincular a la obra artística como una estructura o construcción formal; más aún, es evidente que viene de esta escuela rusa el carácter preponderante de análisis literario, que jerarquiza y prioriza el lenguaje y su elemento estructural constituyente: el signo.

Mukarovsky aporta una idea suficiente para considerar la importancia del estudio semiótico; dice: “Sin una orientación semiótica, el teórico del arte tenderá siempre a considerar la obra artística como una mera construcción formal”.

## 4.1. DETERMINACIONES

La semiótica, para Morris, podría ocupar el lugar estratégico que sirva para unir las ciencias (positivismo lógico), “puesto que suministra las bases de todas las ciencias especiales de los signos, tales como la lingüística, la lógica, las matemáticas, la retórica y (al menos hasta cierto punto) la estética”.<sup>181</sup> ¿Podríamos, ciertamente, estudiar a la obra de arte entendida como un sistema de signos?

---

<sup>179</sup>GARCÍA C., Jesús: *La forma del lenguaje: poética formal y estética literaria* en: **Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas**, *op. cit.* p. 44.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>181</sup> PÉREZ CARREÑO, Francisca, *op. cit.* p. 71.

Charles S. Peirce, se interesó por la semiótica a la que consideraba ante todo como una lógica, es decir “la ciencia formal de las condiciones de la verdad de las representaciones”.<sup>182</sup> Su teoría, basada en la “tricotomía básica”, continúa siendo utilizada hasta hoy. Propuso una simple definición de signo: “Un signo significa algo porque está *en lugar de ese algo*”.<sup>183</sup> Es decir que existe una representación que actúa por mediación. Los signos hacen algo más que reemplazar o sustituir a las cosas; básicamente funcionan como factores en procesos de mediación. Más adelante, su texto dice así:

*Un signo, o representamen, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o tal vez, un signo aún más desarrollado. Ese signo es lo que yo llamo el interpretante del primer signo. El signo está en lugar de algo, su objeto está en lugar de este objeto, no en todos los aspectos, sino solo con referencia a una suerte de idea, que a veces he llamado el fundamento del representamen.*<sup>184</sup>

Tiene el signo una relación con tres elementos: El signo (un *representamen*), su objeto y un interpretante. Cualquier cosa puede ser un signo, tan sólo necesita que se use y se interprete como signo. Será siempre necesario que tenga un interpretante, es decir un tercero que cierre esta relación triádica.

El interpretante de un signo es otro signo. Eso implica la existencia de una cadena al infinito de los interpretantes y muestra el aspecto formal del funcionamiento de los signos; es decir, un *signo* sólo *significa* dentro de un sistema operante de signos (semiosis). Esta cadena de interpretantes puede ser de distintos tipos.

Charles Peirce afirma que el signo está en lugar del objeto; pero no en todos los aspectos de éste. El signo no representa un objeto completo, sino desde una determinada manera, en una especie de “idea”. Por ejemplo, en la relación agua-arcilla significa, solamente que se toma en cuenta el aspecto significativo de la utilización del agua y la posibilidad de la arcilla de ser plástica al recibir el agua. No se hace relación a otros aspectos de esas sustancias. La mediación (o interpretación) funciona mediante reglas convencionales de interpretación. Todo signo es representacional en el sentido de que la interpretación involucra un conocimiento o una experiencia antes tenida y que puede ser codificada a través de signos.

Según la relación existente entre el representamen y su objeto, los signos se dividen en: símbolos, índices e iconos. Si el interpretante es arbitrario, estamos frente a un símbolo; esto quiere decir que la relación entre el signo y su objeto es arbitraria, basada tal vez, en la costumbre, en hábitos comunitarios o por la imposición de una ley. Por lo tanto, se hace posible la interpretación del símbolo, cuando se conoce la regla del interpretante. En un índice, la relación entre el signo y su objeto es puramente casual. La regla del interpretante se

---

<sup>182</sup> Tomado de: **Estudios: filosofía-historia-letras**, en:  
[http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras18/textos3/sec\\_10.html](http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras18/textos3/sec_10.html).

<sup>183</sup> Tomado de: **El signo**, en <http://go.to/centro-investigaciones-semioticas/Semiotica-Indicial.html> ]

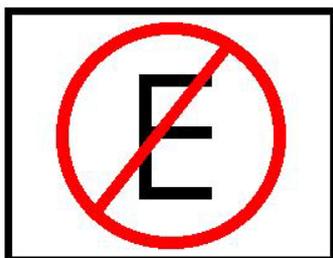
<sup>184</sup> *Ibid.*, p.2.

basa en el conocimiento de esa relación casual. Un icono es el único de estos tres que debe construir una relación de semejanza entre el signo y su objeto. Casi siempre esa relación de semejanza o parecido se produce por la interpretación más o menos fidedigna de las características que el icono ha representado a su objeto, pero nunca por una relación convencional o casual.

En el Curso de Lingüística General, Ferdinand de Saussure desarrolló una teoría general de la *semiología*. Elaboró un sistema de conceptos de carácter que estudia los fenómenos del lenguaje: la *lingüística*. Impulsó una ciencia que incluye toda la teoría de los signos: la *semiótica*. Los elementos de este sistema son: *lengua* que es a la vez una institución social y un sistema de valores. Además, la lengua posee un sistema de relaciones que establece diferencias con un sistema de oposiciones binarias. En oposición a la lengua, está el acto individual (de lengua), llamado *habla*.

El elemento fundamental de la semiótica es el *signo*. Un signo lingüístico como mesa está formado por dos elementos inseparables: un significante que es /mesa/, compuesto por la suma de los elementos fónicos; (/m/ +/e/+/s/+/a/), y por un significado que es la idea o el concepto que tenemos de lo que es una “mesa”. En el sistema lingüístico, el significante es una *imagen acústica* (marca escrita u oral, impresión acústica), y el significado *un concepto* de la cosa, cuya relación es psicológica. La relación entre significante y significado es arbitraria; no existe un lazo natural que puede hacer analogía entre el sonido o la imagen con el objeto señalado. Esta relación es convencional en cada lengua, tendrá por tanto una palabra-sonido específico para un concepto: *gato, gatto, katze, cat*, etc.

El significante tendrá un carácter lineal y plano; sus elementos espacio y tiempo, se presentan uno tras otro concatenados. Por ejemplo: <sup>185</sup>



En tanto, el significado de un signo está determinado por su contexto y se convierte en un punto de contacto con el sistema de la lengua organizado en una red de oposiciones.

Ya que ni uno ni otro tienen existencia independiente, sólo al estar inmersos en el sistema, funcionan o poseen valor. El sistema de signos es un sistema de oposiciones, en el cual cada signo define su presencia por el lugar que ocupa en relación con los otros. Por ejemplo: Nada hay en el color amarillo de una línea recta que signifique no pararse o no estacionarse; pero en el sistema de

---

<sup>185</sup> En: [http://www.filos.unam.mx/licenciatura/Pagina\\_FyF\\_2004/El\\_signo\\_linguistico.htm](http://www.filos.unam.mx/licenciatura/Pagina_FyF_2004/El_signo_linguistico.htm).

señales de tráfico, tienen un valor opuesto a la línea blanca y en recuadro que, contrariamente, si le permite estacionarse.<sup>186</sup>

En la semiología de Saussure, arbitrariedad y diferencia son complementarios y resultan ser la génesis del concepto estructuralista del signo.

La semiología influenció, luego del formalismo ruso, en el Círculo de Praga, cuyas tesis fueron asumidas por Jan Mukarovsky, como lo describe Francisca Pérez Carreño, para escribir su teoría estética: *El arte como hecho semiológico*, en donde interpreta a la obra de arte como un hecho autónomo y social; cuya materialidad sería el significante; y el significado estaría remitido dentro de la colectividad. Además, la obra de arte se tomaría como una unidad significativa, una estructura, cuyo análisis formal revelaría el significado de la obra.<sup>187</sup>

El *estructuralismo* basado en la semiología, buscó explorar las interrelaciones o estructuras a través de las cuales se produce el significado dentro de una cultura. Los estructuralistas pensaban que al interior de una cultura, el significado es producido y reproducido a través de varias y diferentes prácticas, fenómenos y actividades que sirven como sistemas de significación. Estudia a las actividades como un sintagma, es decir con la combinación de signos que tienen como soporte la extensión; para el lenguaje esta extensión es lineal e irreversible.

El antropólogo y etnógrafo Claude Lévi-Strauss, analizó fenómenos culturales como la mitología, los sistemas de parentesco y la preparación de la comida. Cuando el estructuralismo es utilizado para examinar la literatura, un crítico examinará la relación subyacente entre los elementos (la *estructura*) de, por ejemplo, una narración, más que enfocarse en el contenido. Este enfoque permite comparar y hallar vínculos y estructuras similares en obras pertenecientes a épocas y culturas diferentes.<sup>188</sup>

Para unos, este análisis permite descubrir la estructura que está tras de los fenómenos de la vida social y cultural. Para otros, el estructuralismo relaciona signos que luego son interpretados igualmente de forma arbitraria o especulativa. Conciben como naturales los signos que son culturales y sostienen que toda estructura semiótica es una estructura de poder.

## 4.2. GESTOS

Para comprender a profundidad la realidad del signo, resultan claves los aportes del lingüista danés Louis Hjelmslev, quien también basa la noción de su concepto en la dualidad estructuralista. “Se propone hallar las estructuras *sintagmática y paradigmática* (jerarquías según Louis Hjelmslev) de una

---

<sup>186</sup> *Ibid.*

<sup>187</sup> PÉREZ CARREÑO, Francisca, *op. cit.* p. 73.

<sup>188</sup> *La semiótica, ciencia o filosofía*, en: [www.univ-perp.fr/see/rch/lts/marty/ptres3.htmh](http://www.univ-perp.fr/see/rch/lts/marty/ptres3.htmh).

semiótica mediante la correlación entre una estructura *significante* y otra estructura *significada*. Más precisamente, la correlación entre la *forma del plano de la expresión y la forma del plano del contenido*.<sup>189</sup>

Todo esto lo hace con la *glosemática*, su teoría lingüística, la cual busca describir formalmente los hechos de significación. Carga con un papel protagónico, la forma aislada de toda realidad semántica o fónica, para dejar en un segundo plano a la función. Parte de dos ideas saussureanas que se unen en la teoría del signo: El lenguaje no es *sustancia* sino *forma*, por cuanto sus unidades deben definirse por las reglas según las cuales pueden combinarse; toda lengua es, a la vez, expresión y contenido.

Introduce la diferencia entre *forma* y *sustancia* en las dos fases del signo de Saussure (significante-significado), estableciendo así, la relación entre la expresión y lo que se expresa.

La lengua es un objeto funcional y la mejor forma de describirla es analizar sus funciones. La función de sus elementos va más allá de la sustancia, por tener ésta una naturaleza especulativa e interpretativa. Por ejemplo:

*Un mismo pedazo de madera, sin variar su composición material, puede convertirse alternativamente en palo de escoba, pata de mesa coja, bastón de anciano, garrote de abuela o espada de niño según las funciones que desempeñe.*<sup>190</sup>

La lengua es una red de funciones semióticas, en cada una de ellas se relacionan las dos funciones: la forma del contenido y la forma de la expresión. En Hjelmslev, forma y sustancia son términos relativos, no absolutos; la sustancia debe considerarse formalizada y la forma debe tener atributos sustanciales: la sustancia lingüística es forma semiótica.<sup>191</sup> Resultan en consecuencia, equívocas las consideraciones anteriores de separar la forma de la sustancia, ya que la sustancia solamente está presente como consecuencia de una forma previa (pero a su vez es independiente de ella). Esta sustancia será la manifestación de una forma, el efecto producido de la forma sobre la materia. Hjelmslev dice: *Sustancia* quiere decir *sustancia semiótica*, es una *sustancia semióticamente formada*.

“Los elementos que hay en la sustancia del significado son del mismo tipo; la diferencia radica en que en la sustancia del contenido tendrán que estar todas las funciones semánticas, mientras que en la forma del contenido; podremos considerar únicamente a aquellas que tengan un correlato en plano *significante*”.<sup>192</sup>

*Hjelmslev distingue entonces tres niveles donde Saussure solo veía dos:*

<sup>189</sup> **El diseño del objeto de investigación lingüístico-semiótico**, en: <http://www.archivo-semiotica.com.ar/MSLopez2.html>.

<sup>190</sup> **Forma de expresión vs. Forma de contenido**, en: <http://culturitalia.uibk.ac.at/hispanoteca/lexikon%20der%20linguistik/ao/ausdrucksform%20vs%20ausdruckssubstanz.htm>.

<sup>191</sup> HJELMSLEV, Louis: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Edit. Gredos, Madrid, 1980. p. 67.

<sup>192</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ, Justo: *Semántica cognitiva*, op. cit.

- A la sustancia saussureana (la realidad semántica o fónica, independientemente de la lengua), la llama materia.

- A la forma saussureana (subdivisión, configuración, basada en el principio de oposición), la llama sustancia.

- Y, en tercer lugar, adopta el término forma para la red relacional que define las unidades, esto es, las relaciones que unen a una unidad con otras.

La relación entre estos tres niveles (materia, sustancia y forma) se realiza mediante la noción de manifestación: la sustancia es la manifestación de la forma en la materia. En consecuencia, la materia, la sustancia y la forma se desdoblán tanto en el plano de la expresión como en el del contenido<sup>193</sup>

Hjelmslev llama semiótica al sistema de signos y no a la disciplina que estudia los signos. En consecuencia, la semiótica no es una disciplina sino un sistema, que bien puede ser una lengua natural, o bien un juego como el ajedrez, o cualquier otro sistema. “Que la lengua es un sistema de signos parece a priori una proposición evidente y fundamental, que la teoría lingüística habrá de tener en cuenta desde el primer momento. La teoría lingüística debe poder decirnos qué significación puede atribuirse a esa proposición y especialmente a la palabra signo [...]. Un *signo* funciona, designa, denota; un *signo* en contraposición a un *no signo*, es el portador de una significación. “[...] Toda significación del signo surge en el contexto, entendiéndolo por tal, un contexto situacional o un contexto explícito [...]”<sup>194</sup>.

El signo abarca todo tipo de manifestación y tiene múltiples posibilidades de explicación y de relación entre sus elementos constituyentes. El individuo conoce las asignaciones, características, cualidades o configuraciones que posee determinado signo y las sustituye por las características, cualidades o configuraciones que posee un objeto que no se encuentra presente. De esta manera activa, cada persona construye su concepción del objeto y organiza sus conocimientos, reestructurándolos y revisando constantemente sus concepciones. Cuando se congregan núcleos humanos, se organizan y buscan caracterizarse por interpretar de manera relativamente común al signo, sin que la misma pueda y llegue a ser totalmente uniforme; ya que cada individuo posee una propia interpretación, determinada ésta por diversos factores de toda índole (históricos, geográficos, biológicos, de credos, valores, costumbres, etc.). El signo es, entonces, constantemente resignificado; se lo construye y reconstruye.

Hjelmslev acabó con la distinción habitual entre la forma (el significante) y el contenido (el significado), para situar el signo (la lengua, como también cualquier otro sistema semiótico, según explica al final de los Prolegómenos), en la intersección entre la distinción forma-sustancia, por una parte, y la distinción contenido-expresión, por otra. El signo es a la vez signo de una sustancia del contenido y de una sustancia de la expresión, de tal manera que el signo no es solamente un signo de la sustancia del contenido o (lo que nadie habrá llegado a pensar nunca), sólo de la sustancia de la expresión.

Para este autor, el signo tiene una función *semiótica* (significativa del signo), activada entre dos *entidades*: una que la llama *expresión* y otra *contenido*. El

<sup>193</sup> Obtenido en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Glosem%C3%A1tica>.

<sup>194</sup> HJELMSLEV, Louis: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, op. cit. p.p. 67, 68,70.

signo es una *forma*, se puede describirlo empíricamente, pero su sustancia es ontológicamente especulativa (puede interpretarse de forma diferente a como quiso el emisor). Pero también explica que jamás habrá una función de signo sin la presencia simultánea y *solidaria* de estos dos *furtivos*. “Expresión y contenido son solidarios, se presuponen necesariamente. Una expresión sólo es expresión en virtud de que es expresión de un contenido; y un contenido sólo es contenido en virtud de que es contenido de una expresión”.<sup>195</sup> Por consiguiente, el signo será la asociación solidaria entre una forma de expresión y una forma de contenido.

Pero bien, a partir de estos dos: *plano del contenido* y el *plano de la expresión*, se obtiene una *forma del contenido* para una *forma de la expresión*, y una *sustancia del contenido* para una *sustancia de la expresión* y viceversa.

Es preciso indicar que la *sustancia* es la *materia amorfa* ordenada por la *forma*. Esto se da para la expresión y el contenido; y por eso se dice que el plano de la expresión y el del contenido son análogos; pero en realidad, el plano del contenido no se puede estudiar de la misma manera que el plano de la expresión. Entonces, *la lengua trabaja como un código que establece la correlación entre estos dos planos*.

Podría decirse que el plano de la expresión es como un *sistema fonológico* y el plano del contenido un *sistema semántico*, y que el plano del contenido es el *objeto de estudio* de la *semántica*.

La fonología, clásicamente definida como estudio de las unidades distintivas de la expresión fónica (los fonemas) determinadas por sus funciones en la lengua, constituye el estudio de las formas de la expresión, mientras que la fonética, las estudia en sí misma (desde la producción de los sonidos por el aparato de la fonación hasta su percepción por el aparato auditivo) constituye el estudio de la sustancia de la expresión. Es decir, a la sustancia del contenido le corresponde la idea, el pensamiento o la acción mental; y a la sustancia de la expresión, la cadena fónica. La función semiótica depende exclusivamente de la forma y aparte de ella, no tienen existencia independiente.

Solamente las funciones de signo determinan su forma, el pensamiento sigue siendo la sustancia que posibilita una nueva forma; pero la sustancia en sí misma no tiene existencia.

De acuerdo con Hjelmslev, en el proceso del *contenido* lingüístico reconocemos una *forma* específica: *forma de la expresión* el modo en que la materia o sentido de los sonidos se organiza en cada lengua en particular, diferenciándose de todas las otras. Es el modo en que se actualiza la sustancia de la expresión; es decir, el modo en el que se pronuncia una forma gráfica o se escribe una forma fónica: La materia fónica, organizada por una forma, constituye la *sustancia de la expresión*. Es la expresión gráfica y fónica del contenido (secuencia de sonidos que integran una palabra); que se traduce en

---

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 75.

formas de expresión distintas en función del idioma en que pronuncie (y actualice): alemán, inglés, danés o japonés.

-La *forma del contenido* se traduce en el modo particular de organización de las ideas en cada sistema. En español, la palabra “verde” indica la sustancia de contenido que acabamos de describir. Hjelmslev observa que la forma del contenido varía de una lengua a otra. Esto significa que no tenemos una correspondencia perfecta entre los campos semánticos de formas de contenido similares en idiomas distintos. Es además, independiente del sentido (pensamiento amorfo), cuya relación es arbitraria, pero le da forma en una sustancia del contenido.

-La masa amorfa del pensamiento es la materia (o sentido) que, organizada por una forma determinada en una lengua, se constituye en la *sustancia del contenido*. Es, en cierto modo, objetiva; y no varía de una lengua a otra: se refiere a cualidades intrínsecas. Por ejemplo, los colores pueden describirse como una gama de frecuencias visibles. Como el “verde” corresponde a una combinación de impresiones vinculadas a la percepción de longitudes de onda comprendidas entre 5.000 y 5.700 angstromios.<sup>196</sup>

Sólo en virtud de la *forma del contenido* y de la *forma de la expresión*, existen la *sustancia del contenido* y la *sustancia de la expresión*. Sólo en virtud del signo (de lo que de él se deriva) se ordena con una *forma de la expresión*.

Forma y sustancia establecen una función de la cual la forma es el término (funtivo) *constante* y la sustancia es el término *variable*. Una forma puede manifestarse a través de muchas sustancias, pero lo contrario no es posible.

La concepción de Hjelmslev considera que *expresión* y *contenido* son los mecanismos connotativos generales. Quiere decir con ello, que todo significado es esencialmente del mismo tipo. Por tanto, las imágenes artísticas y la literatura no sólo se construyen de acuerdo con los mismos principios; sino que, más en general, lo visual y lo auditivo son idénticos en un nivel profundo.

También introdujo la connotación como elemento no lingüístico de su “cálculo” del lenguaje, rechazando la prioridad dada tradicionalmente al estudio de los sonidos (fonética). Cuando el sujeto oye algo, se pone en marcha un proceso cognitivo que traduce las ondas en datos con significado. De la misma forma, lo percibido por la vista es interpretado por el cerebro de forma inmediata, sin necesidad de ser traducido a una “sustancia” fonética o en un objeto perceptual concreto.<sup>197</sup>

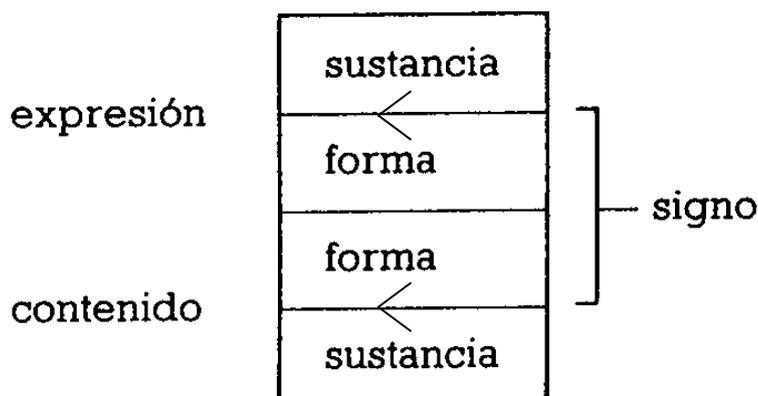
La forma extraída del plano de la expresión (en el que se dispone de procedimientos “objetivos”), se remite al plano del contenido (que no es accesible a la observación); y ésta es precisamente la relación que expresa la noción de función semiótica. De esta forma, la materialidad del significante

---

<sup>196</sup> Tomado de: [http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic\\_resources.cap\\_1\\_21\\_es?lang=es](http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.cap_1_21_es?lang=es).

<sup>197</sup> Obtenido de "[http://es.wikipedia.org/wiki/Louis\\_Hjelmslev](http://es.wikipedia.org/wiki/Louis_Hjelmslev)".

sirve de garante a un enfoque del significado que se pretende positivo y objetivo.<sup>198</sup>



### 4.3. IMÁGENES SEMIÓTICAS

Roland Barthes se hace la siguiente pregunta: “¿Qué es, pues, el texto? No daré una definición, porque esto implica recaer en el significado. El texto en el sentido moderno, actual, que intentamos dar a esta palabra, se distingue fundamentalmente de la obra literaria porque:

no es un producto estético, es una práctica significante;  
no es una estructura, es una estructuración;  
no es un objeto, es un trabajo y un juego;  
no es un conjunto de signos cerrados, dotado de un sentido que se trataría de encontrar, es un volumen de huellas en trance de desplazamiento”.<sup>199</sup>

Al tiempo de esa pregunta, este autor busca responder lo que realmente dicen las palabras. Quizá, nos permite a todos pensar que ellas están más allá de los sonidos y sus sentidos; tal vez debemos buscarlas en los significados que nosotros necesitamos darnos.

Roland Barthes en su última etapa, luego de que abandona la corriente estructuralista (por ejemplo: el vestido como signo cultural), delimita su mirada por una semiótica del texto (El placer del texto). Como un gran aporte a la cultura, sobre todo en cuanto al uso y “lectura” de la imagen, Barthes introduce los términos *denotación* y *connotación* en la línea de la “función semiótica” de Hjelmslev. Muestra que el contenido primero de un signo es su denotación

<sup>198</sup> Tomado de: *Historia de la semiótica*, en:

[http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras18/textos3/sec\\_10.html](http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras18/textos3/sec_10.html).

<sup>199</sup> BARTHES, Roland: *La aventura semiológica*, Edit. Paidós, Barcelona 2003. p. 12.

(significar objetivamente), mientras que el resto de los contenidos forma parte de la connotación (a más de un significado propio, tiene otro apelativo).<sup>200</sup>

EXPRESIÓN	CONTENIDO (DENOTACIÓN)
EXPRESIÓN	CONTENIDO (CONNOTACIÓN)

En el sistema connotado, su primer signo es expresión de un segundo contenido. La relación entre el primer signo y el segundo contenido, es convencional o aceptado socialmente. Por ejemplo, la arcilla denota plasticidad y connota modelado o cerámica.

Dentro de una organización espacial y plástica, la denotación de una imagen serían los objetos o imágenes previamente conocidas; y la connotación como segundo nivel, mostraría las relaciones que entre ellas se establecen dentro del espacio visual. Cabe aclarar que en las imágenes fotográficas (de la realidad), la denotación es natural, sin códigos; pero no así en las imágenes creadas mediante el dibujo pues hay implicaciones convencionales sobre las cualidades artísticas de éste (básicamente la línea de contorno).

En *S/Z* niega la naturalidad del primer contenido: “La denotación no es el primer significado, aunque lo pretenda; bajo esta ilusión, no hay en el fondo sino la última de las connotaciones (la que parece establecer y cerrar el significado), el mito más elevado por el cual el texto pretende volver a la naturaleza del lenguaje”. Quedaría así establecido por Barthes que la connotación es una forma de calificar nuestra forma natural de ver el mundo y negar que exista una forma natural de percibirlo. Quedando, entonces la denotación como la última de las connotaciones. Finalmente el autor, al pasar del concepto de signo y lenguaje al de “texto, deja abierta la posibilidad de producir signos más allá de códigos, rompiendo con lo convencional y con las reglas propias del lenguaje”.<sup>201</sup>

Una de las preocupaciones fundamentales que se ha experimentado en estos últimos tiempos frente a la obra de arte, ha sido la de distinguir sus distintos estratos significativos y de qué manera la semiótica estética puede proceder a decodificarlos, para develar el sentido profundo que pone de manifiesto el acto creativo.

Muchos críticos e historiadores de arte han continuado la visión semiótica de Barthes, procurando entender o “leer” las obras de arte como diferentes signos dentro de amplios y distintos sistemas de significación. Incluso se han buscado

<sup>200</sup> Cfr. PÉREZ CARREÑO, Francisca, *op. cit.* p.p. 71-74.

<sup>201</sup> PÉREZ CARREÑO, Francisca, *op. cit.* p. 75.

establecer relaciones con otros signos para interactuar en amplios universos culturales.

Los códigos culturales occidentales enmarcados dentro de la historia se han dispuesto e interpretado como recursos codificables y medios semánticos perceptiblemente presentes o que actúan de manera adyacente en diferentes obras de arte, incluso en la arquitectura, moda y otras manifestaciones de la colectividad.

A continuación transcribo un texto de Pérez Carreño, quien cita una de las posturas semióticas:

*En Vision and Painting, B. Bryson expone su teoría sobre la relación entre percepción y representación y crítica, la teoría de la representación visual defendida por Gombrich porque lleva implícita una concepción de la imagen como "copia especial" del mundo, que equipara a la teoría de la mimesis de Zeuxis, tal como la narra Plinio. Según Bryson, Gombrich no habría mantenido coherentemente la imposibilidad de un "ojo inocente". Este "perceptualismo" le habría conducido a pensar el signo visual en términos positivos; es decir, como aquél cuyo contenido es una determinada concepción del mundo. Bryson utiliza la teoría de Barthes para negar cualquier posibilidad de denotación natural de la imagen pictórica.*<sup>202</sup>

Denotación y connotación presentes en obras de arte, obtienen relaciones no establecidas; entre ellas se apoyan, se sustentan o se dependen para significar. Claro está que la oposición entre los valores y cualidades de la obra de arte, (ortogonalidad-curvo, cóncavo-convexo, texturas y colores opuestos, etc.) "naturalmente" connotadas o representadas, traen consigo un nivel connotado de significaciones culturalmente convenidas. Como ejemplo tenemos la valoración que damos a la horizontalidad frente a la verticalidad; negro vs. Blanco; liso vs. rugoso, etc. (tranquilo-agitado, profano-sagrado, simple-conflictivo). Respondería esto solamente a una interpretación ideológica (Barthes) o connotada, mas no denotada.

La obra de arte estaría restringiéndose selectivamente a quienes están en capacidad de decodificar los códigos del "lenguaje" (en este caso plástico) y signos culturales evidentes. Así, un abrigo denota ser una prenda de vestir que cubre al resto de vestimenta, parecido a un gran saco con bolsillos, botones, etc. Puede este abrigo connotar seriedad, formalidad, status social, muchas otras cosas más. En la publicidad, nos comunican primero el mensaje en el plano connotado y luego el contenido denotado, que requiere de nosotros una reflexión decodificadora (racional) posterior. Los signos se intercambian y comparten el lugar sin reparo.

"El signo no existe jamás fuera de un código y de una lengua", anuncia J. Baudrillard. Para la semiótica peirciana, la obra de arte es un icono, en cuanto representa su objeto de acuerdo a sus propias características materiales, técnicas y formales.

Umberto Eco no niega que las imágenes, en general, no se dejan sujetar a las estructuras lingüísticas y por consiguiente a los signos. Critica la utilización indiscriminada del icono y la confusión creada por la forma de interpretar

---

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 77.

semióticamente su representación; incluso en algunas de estas representaciones, a las imágenes se las trataría como signos arbitrarios (en algunas hay elementos arbitrarios, pero no en todas); por tanto la relación entre expresión y contenido, previamente estaría codificada.

Para Eco, la relación entre expresión y contenido está motivada; por tanto, son incompatibles con la arbitrariedad del signo lingüístico. Sin embargo habría dos tipos de codificación en la interpretación de imágenes: la una, corresponde a un “código de reconocimiento”, por su materialidad, forma, técnica. Y el otro, es un código de “representación icónica”, que establece las relaciones entre sus calidades de representación gráfica con las propiedades o calidades del código de reconocimiento. Por tanto, habría un código icónico perteneciente a experiencias visuales de componentes culturales codificados.

Así resulta que, en las representaciones artísticas no podrían de antemano establecerse los procedimientos expresivos idóneos y legítimos. Igualmente, no sería posible incorporar los contenidos a representar con correspondientes códigos visuales aprendidos.

La iconicidad ha causado múltiples aplicaciones por renovados enfoques y diferentes puntos de vista, respecto no sólo del grado de semejanza, sino también de su relación con otras representaciones y contextos. Eco advierte en medio de esto, una defectuosa conceptualización del signo: para que su funcionamiento sea correcto debe participar con otros signos dentro de un sistema correspondiente. En tal virtud, se precisa de una adecuada tipología de producción de signos y establece cuatro parámetros.

El texto estético para Eco es un producto de la invención y del manejo de su expresión y contenido (siendo o no del mismo material); causa una modificación o ajuste del contenido y un proceso de cambio de código que origina una visión propia del mundo y provoca “respuestas originales”.

Entre los rasgos de lo estético en el texto, se encuentran la originalidad y la institución de código, así como la capacidad de maniobrar la expresión, que en definitiva devela toda intención de la significación estética.

La institucionalización del código corresponde a la idea de Eco que encuentra o propone un “sistema” dinámico establecido entre autor e interlocutor para la actualización de los significados: “suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo interpretativo”.

De esta idea de texto estético, Omar Calabrese autor de *La era neobarroca*, ha propuesto una semiótica del texto pictórico. El concepto parte de construir una semiótica de los códigos (o del diccionario) por una semiótica de la enciclopedia. Puesto que las imágenes no se dejan analizar en unidades mínimas de significado, no puede establecerse un sistema con una expresión y un contenido fundado con unidades mínimas ordenadas. Calabrese cree que la imagen pictórica tomada como texto, evita los problemas semióticos antes anunciados.

Un texto es una unidad de significado estructurado en distintos niveles. Cada nivel, es un nivel de lectura, un recorrido de lectura, denominado *isotopía*. A cada nivel de significación, corresponde un conocimiento de tipo enciclopédico para relacionarlos entre sí y obtener “textos” interpretados. Así por ejemplo: el célebre cuadro *Guernica* de Picasso, partiría de un nivel o isotopía de conocer qué pasó en el pueblo vasco, quién bombardeó al pueblo, bajo qué alianza, etc. Una segunda, podría identificar a cada uno de los personajes; la tercera analizaría el simbolismo escogido y sus significados; la cuarta, la relación entre los personajes y los aludidos (el general Franco y los alemanes). Un quinto texto, exigiría el conocimiento puntual de Guernica y la política franquista del momento y las circunstancias de rebeldía; el siguiente versaría sobre el propio lenguaje pictórico, las unidades utilizadas y sus relaciones espaciales. El séptimo sería la relación de significados entre cada una de las escenas y su totalidad. El octavo estudiaría la relación del pintor con todo lo anterior. Y el noveno reflexionaría sobre los elementos más señalados en los diferentes niveles dentro de una visión filosófica, como los hechos históricos, humanos, simbólicos, etc. Podría en este ejemplo alargarse a más estados o isotopías.<sup>203</sup>

#### 4.4. ESTRUCTURAS VISUALES

No podríamos dudar de los aportes y alcances que la semiótica ha imprimido en la comunicación actual; hecho obviamente constatado en los ámbitos de la comunicación por imágenes; es decir, a través de la percepción visual de un mundo lleno de códigos y contenidos que nos ubica dentro de un sistema actual usado en la comunicación social. Hay amplios y propios planteamientos, modelos y métodos; estamos pensando en las seducciones de la iconicidad y de los llamados “lenguajes” plásticos. Sin embargo, faltan recorridos, análisis y reflexiones que establecer.

Nos hemos involucrado dentro de acciones y propuestas semióticas, claro está; y no cabe duda que las observamos en la cotidianeidad. Nos encontramos interactuando con múltiples mensajes publicitarios, por ejemplo. Quedamos identificados dentro de aquel u otro mensaje y obedecemos domésticamente a su retórica, órdenes y funciones, para no sentirnos desertores de las actuales costumbres, de las ceremonias de individualización y ritos de la cultura de la simulación. Como lo diría Baudrillard: “[...] solo nos resta hiperealizarlas en una simulación indefinida. Vivimos en la reproducción indefinida de ideales, de fantasías, de imágenes, de sueños que ahora quedan a nuestras espaldas y que, sin embargo, tenemos que reproducir en una especie de indiferencia fatal”.<sup>204</sup> El código tiene que usarse al tiempo que es interpretado. Deposita sus huevos en nuestra propia piel.

---

<sup>203</sup> Cfr., con texto de PÉREZ CARREÑO, Francisca, p.p. 90-91.

<sup>204</sup> BAUDRILLARD, Jean: *La transparencia del mal, (Después de la orgía)*, Edit. Anagrama, Barcelona 1991. p. 10.

Ahora bien, dentro de esas reflexiones, nos toca recordar a Barthes en su anuncio de que la fotografía emite mensajes sin código, como lo hacen quizá la mayoría de imágenes plásticas. Ahí es donde no se halla un carácter semiótico, en cuanto no exista un código anterior a la creación de la obra plástica. Es decir, en nuestro ejemplo, contrariamente a lo dicho, sí existen codificaciones anteriores a la ideación publicitaria; justamente su mensaje se apoya en todos los significados subyacentes o connotados de las imágenes de esta cultura del consumo.

Concluiremos en decir que la obra de arte plástica construye su propio "sistema"; no pertenece al sistema organizado de signos de la lingüística, en donde se reproducen y logran significaciones por pertenecer a la sistematización del código y de los ordenamientos estructurales fonológicos del plano de la expresión, como también del sincronismo y diacronismo semántico del plano del contenido. Las imágenes observan otros sistemas, diferentes de la lengua verbal o fonográfica. El arte más aún.

Los modelos semánticos pueden ser estimados como categorías a priori. De esas que nos habló Kant. Y no creemos que la fórmula de la proporción (en la cual A tiene la misma relación con B, que la que C tiene con D), aplicada por Levi-Strauss, desde la semántica a la antropología, también funcione procurando estructuras en la creatividad artística.

El funcionamiento de una estructura pertenece y obedece solamente a su sistema de significación por medio de la oposición de dos elementos. Podemos conocer las cualidades o atributos de cualquiera de los elementos, cuando son comparados; pero cuando existe un solo elemento y al no tener con qué compararse u oponerse, no funciona la estructura y por tanto no podemos deducir su significado.

Una estructura que esté constituida por signos de carácter no estético sino más bien histórico, filosófico o de otras disciplinas o ciencias distintas, resulta un sistema de codificación igualmente a priori, en el sentido de que es preciso tener un conocimiento previo por parte del destinatario. Esto realmente reduce el ámbito y discrimina lecturas universales o de amplia contemplación y disfrute. La interacción para la ampliación y complemento del sentido se condiciona al uso y decodificación de referentes establecidos.

Esa búsqueda de un modelo teórico-integrador para los procesos artísticos-estéticos, desde la mirada semiótica, tendrá posiblemente el requisito epistemológico de la estructura.

## 4.5. ESTRUCTURAL

Cuando se ha definido al signo como la unidad mínima lingüística, con un par combinado de un significado y un significante; esta dualidad ha determinado,

en muchos casos, que trascienda del significado sobre el significante; o del plano de la expresión sobre el plano del contenido. Cada elemento, según el caso, aparece jerárquicamente sustancial, puesto que el segundo ha sobrellevado la calidad de transcriptor del primero. Incluso se ha dicho, por ejemplo, que el significado no es reducible al significante, revelándose así la arbitrariedad del signo.

La forma de la expresión –en este caso–, cuando hablamos de las artes plásticas, sí es sometida su visión a los discursos explicativos, a narrar cualquier acción o a describir lugares y asuntos. Asume un rol netamente representativo que reduce su universo intuitivo a las razones de una proposición a priori determinante.

Asimismo, cuando se ha concedido mayor importancia al plano del contenido (forma del contenido), como en el caso “la forma sigue a la función”, excluyendo al plano de la expresión, se anticipan resultados formales arbitrarios, por cuanto la sustancia actúa sin control y se expresa sola, independiente y aislada.

Para los casos antes anotados, bien traídas estarán las palabras de Rudolf Arnheim: “Es inútil e imposible separar la percepción del pensamiento”. Su concepto se basa en la noción de conceptos visuales o perceptivos. La expresividad de las ideas se conseguirá por la elaboración de procesos mentales completos: El significado (concepto, sentido), y significante (la voz, palabra). En el arte, el concepto es el contenido; y la voz, es el medio de expresión (línea, color, etc.).

Igualmente L. Hjelmslev, dice: “Expresión y contenido son solidarios, se presuponen necesariamente. Una expresión sólo es expresión en virtud que es expresión de un contenido, y un contenido sólo es contenido en virtud de que es contenido de una expresión.” En afinidad a lo dicho, Antonio Botía en su artículo *Crítica del concepto estructuralista del signo*, observa:

[...] *Derrida recurre a la interpretación de Heidegger del sentido del ser en los griegos como un presentarse desde lo oculto a su desvelación (estar presente, presentarse, hacer acto de presencia). La verdad consiste entonces en representar (volver a presentar en el habla) esta presencia originaria, en mostrar o desvelar el ser, y el conocimiento en una representación. Si se puede decir la verdad es porque se entiende que ella preexiste como significado, antes de expresarse por los diversos significantes. Pongamos unos ejemplos que aduce Derrida. En primer lugar la fenomenología de Husserl, en su obra La voz y el fenómeno, el principio base de la fenomenología es: Todo lo que se nos presenta en la intuición de una manera originaria debe ser recibido simplemente porque se da. [...] Según Husserl todo signo es remisión, pero remite de dos formas:*

*a) Como índice, en este caso no transporta sentido, aparece exteriormente el significante (humo) no el significado (fuego).*

*b) Como expresión, en ella se nos da la presencia inmediata y plena de lo significado. Con lo que la voz (discurso hablado) ocupa una posición determinante: si la expresión debe respetar y reflejar la presencia del sentido, es necesario que exista un objeto ideal que pueda reflejar de antemano el fenómeno que tiene delante.*<sup>205</sup>

---

<sup>205</sup> BOTÍA, Antonio Bolívar: *Crítica del concepto estructuralista de signo*, en: D:\derrida\1956.htm\bolivar\_botia.htm.

El estructuralismo, fiel a su cometido modernizador, no solo como teoría sino como práctica de homogenizaciones, ha ido distribuyendo formas de afirmar discursos de validez universal a través de la nueva academia, de la institucionalidad del arte y de contagios neo-civilizadores. Se autorizó (arbitrariamente), unificar un mismo sistema simbólico entre las formas y la realidad al sostener que la unidad elemental de significación es el signo, compuesto por el par semántico significado y significante.

El texto se estructura anticipadamente con una intuición “originaria” que es exteriorizada hacia una derivada representación, válida e idónea para una metafísica logocentrista. Supone entonces, aceptar la presencia de un contenido ideal, no “develado” o, por develarse en representaciones diferentes, con distintos significantes.

De acuerdo con Derrida, estaríamos continuando un andar en el cual a cada uno de nosotros nos “han dado andando”. En cada representación de la naturaleza comunicativa que sea, transmitimos contenidos y sentidos presupuestos o preformados. La forma como lenguaje, nos permite la copia o repetición o parafraseando a Baudrillard, diríamos: No andamos el camino, sino vemos como lo andan.

## CAPÍTULO IV:

### 5. FORM-ARTE

*El arte como ámbito privilegiado del pensamiento que da acogida al problema de la forma y de lo sensible en la experiencia estética del hombre. (G.Deleuze)*

Creemos, se ha descifrado suficientemente sobre *forma-materia*, *forma-contenido* o *expresión-contenido*, desde una visión universal y filosófica hasta las consideraciones estéticas y semióticas. Ahora nos toca rebuscar adentro del arte, ese elemento ineludible de la significación o de la experiencia perceptual

de la obra (sustancia del contenido), y luego con los aportes de las visiones anteriores, traerlo hacia la contemporaneidad en que habitamos.

La forma ya entendida como algo más allá de la agrupación y organización de contenidos, compone el núcleo sustancial de la expresión. Este contenido se refiere a las propiedades reales y totales del *objeto, expresión y contenido*. Sería bueno recordar a Hjelmslev, al indicar que *la sustancia es la materia amorfa ordenada por la forma y la sustancia, es la manifestación de la forma en la materia*. Por eso dice además, que el *plano de la expresión* y *plano del contenido* son análogos, pero en realidad, el *plano del contenido* no se puede estudiar de la misma manera que el *plano de la expresión*. Estudiar el tema de la expresión es, en el fondo, estudiar las variaciones de elementos que confluyen en una entidad expresiva organizada en una totalidad. Así la forma de la expresión está dada en la medida en que se muestra su articulación. La forma quiere decir, la distribución y ordenamiento de esa amorfa materia o espacio. Pero, esto no es “comprar el boleto (contenido) y subirse al bus (forma)”, lo diría Panofsky.

## 5.1. MATERIA Y EXPRESIÓN

“[...] si se puede decir la verdad es porque se entiende que ella preexiste como significado, antes de expresarse por los diversos significantes”. Representación consiste entonces, en volver a presentarse, de acuerdo a la interpretación de Heidegger, en el texto de Derrida citado por A. Botía anteriormente. Sin embargo de ello, dentro del arte la representación es únicamente utilizada de manera parcial y separada entre los dos planos semánticos. Así por ejemplo, lo plantea el autor Josef Perner: “Primero diferenciamos entre medio de representación (Como ejemplos: una foto, un dibujo, una pintura, escultura, líneas, manchas, etc.), y el contenido de la representación (lo descrito o representado); por tanto, la palabra *representación* deberá emplearse sin ambigüedad para referirse al medio y nunca al contenido (nótese que separa *forma de contenido*)”. “Las representaciones no solo representan algo, sino que *representan algo de una cierta manera* [...] la relación de *representación* (nexo entre un medio representacional y el contenido de la representación), es *asimétrica, singular*, permite la representación errónea y capacita para la representación de entes *inexistentes*”.<sup>206</sup>

Consecuentemente, se deduce que la “lectura” de una obra de arte es una actividad mental, que le permite al observador acceder a la comprensión y/o disfrute de la obra (presente o no), canalizada a través de una representación. Esto implica que, efectivamente puede acceder a una gran cantidad de sentidos mediante una identificación y desidentificación (clarificación-ocultamiento), de las formas en otras formas. Se construyen significados como resultado de una representación (el signo), de lo que “se dice y no se dice”.

---

<sup>206</sup> Cfr., PERNER, Josef: *Comprender la mente representacional*, Edit. Paidós, Barcelona 1994. p.p. 29-54.

El interlocutor o espectador no recibe pasivamente ese mensaje, sino que realiza un trabajo de recreación sobre lo experimentado y provocado a través del *representamen*. Dentro de esta interacción, cada espectador percibe de diferente manera esa obra, o “lee” y ve lo que quiere ver, es decir realiza acciones completamente selectivas y adscritas a la memoria de “conceptos visuales”, “categorías visuales” o “códigos visuales” (ver Arnheim, capítulo II, 2.5). Condensa el texto dado sus propias estructuras cognitivas y sensitivas focalizando aquello que se memoriza.<sup>207</sup>

En la semiótica peirciana, la obra de arte es un icono, en cuanto representa su objeto con sus propias características formales (no arbitrario), esto se dará tanto en el plano del contenido como en el de la expresión. Es decir la representación permite transmitir las “cosas” objetivas (convenidas-connotadas) y nuestro mundo interior. El signo artístico, o las imágenes en general - recordando a Eco-, no se dejan sujetar a las estructuras lingüísticas y a los propios signos. Por tanto, no necesariamente son signos arbitrarios condicionados por una forma discursiva o un sistema.

El “significante” se expresa con la misma naturaleza o fuerza del representado, como el icono evoca lo divino. Cuenta su valor expresivo en lo denotado (representación acordada del Dios) y lo connotado (atributos y cualidades establecidas), con el manejo en los dos planos y a la vez de valores artístico-estéticos.

“La obra de arte tiene una *significación estética* que no es igual al valor estético [...] reclama ser estéticamente experimentada y es posible hacerlo en todo objeto natural o artificial. [...] sólo quien se abandone simplemente y por completo al objeto de su percepción lo experimentará estéticamente”.<sup>208</sup> Lo anota el historiador de arte Erwin Panofsky, cuando advierte las diferencias existentes entre la recepción de la obra y su producción. Entre lo que ella dice ser y lo que “yo” leo y creo que es. Si deo que ella me transporte a esa significación: valoraré.

Al ser así, comúnmente perdemos cualquier intención estética que tenía el mensaje, pues la utilidad comunicativa lo oculta o no permite su salida, por jerarquía o costumbre del uso. Panofsky nos está diciendo que la estética reside en nosotros, en todo ser humano, tanto el que trasmite, como el que recibe el mensaje y por tanto debe establecerse una plena y activa comunicación. ¿Habrá que “separar al concepto de los medios de expresión para percibir la relación de significación”? ¿Separar la forma de la expresión de la forma del contenido?

La funcionalidad de la comunicación y la obsesión del consumo, no reclaman ser estéticamente experimentados; reclaman ser provechosamente utilizados;

---

<sup>207</sup> Cfr. **Deconstrucción**, *Deconstruir es seducir*, en <http://deepistemessyparadigmas.blogspot.com/deconstrucción/>.

<sup>208</sup> PANOFSKY, Erwin: *Significado de las artes visuales*, Alianza Editorial, Madrid 1980. p. 28.

esto es, en cuanto su intención se encuentra definitivamente vinculada a la idea de cumplir una función-satisfacción.

Dentro de la actual sociedad y cultura, encontramos múltiples mensajes y objetos con ambiguos mensajes. Digámoslo así: Lo útil trae consigo un valor agregado, resuelto en un cautivante intermediario estético, que facilita de inmediato adherirse al consumo de la propuesta. Además, acarrea signos de valor de cambio (plusvalía), que así mismo, de manera coyuntural, conduce códigos de status social de naturaleza jerárquica.

En otra parte, el citado historiador asegura que todo objeto, sin excepción, posee una forma; y esta forma a su vez se constituye de materia y forma. Asegura que no hay manera de establecer científicamente cuál de esos compuestos está presente en la forma, en mayor o menor grado<sup>209</sup> (separación del binomio). Si se pudiera establecer, esta medición nos serviría para intuir cuánto de arte está o no presente en una obra artística o en una intención funcional.

Esta reflexión obligadamente nos conduce a otra, pero desde la visión del productor: ¿Cuantificaría el artista la dosis administrada en cada una de sus obras y de acuerdo a las circunstancias, para establecer estrategias en juego de la oferta y demanda? Claro, esto sería útil para muchos: podría parcelar la obra en milímetros cuadrados de acuerdo a diversos factores y variantes del mercado (espacio-tiempo). Pues, creemos que no es posible aplicar tales racionales mediciones y cuantías, como ya se ha dicho: la *expresión* y *contenido* son componentes de una obra-forma de arte, se “cualifican y rectifican recíprocamente”.<sup>210</sup>

Panofsky instituye tres elementos inseparables para “encarnar”, recrearse o investigar una obra de arte: 1º. La forma materializada. 2º. El tema o la idea. 3º. El contenido. De ellos -lo dice-, deviene la percepción estética, su experiencia, la interpretación y valoración, siendo ésta enteramente íntegra.

## 5.2. ENCARNAR CONTENIDOS

Ahora bien, cómo podemos gozar de los valores estéticos o entender los “significados estéticos”, si la expresión y los contenidos artísticos dentro de la obra de arte no necesariamente se muestran independientes. Veamos a continuación lo que nos dice Ernst Cassirer dentro de su pensamiento pedagógico y filosófico:

“La expresión es, en esencia, propiamente exteriorización [...] manifestación y encarnación del contenido [...] la expresión manifiesta cómo es su sentido, se

---

<sup>209</sup> Ibid., p. 29.

<sup>210</sup> Ibid., p. 31.

pregunta por el ser que se encuentra a la base de ella”.<sup>211</sup> Precisa del acto que la forma y el contenido están vinculados y referidos uno al otro. Además, identifica tres formas de la expresión en relación con el contenido:

A la primera, la llama “expresión mimética en donde no se libera el signo expresivo del contenido intuitivo”. El contenido intuitivo representa fielmente al representado, el signo ocupa el lugar del ausente representado. En otros términos, pertenece a las formas a priori, o a lo que generalmente, se conoce como “inspiración”; pero las formas ya están establecidas, traen consigo su propia expresión. “La idea es representada de forma concreta”.

La segunda es: “La expresión simbólica, donde los contenidos y símbolos son independientes”. Está claro que son independientes y arbitrarios los planos del contenido y de la expresión, sus naturalezas distintas están interpuestas, el autor las distingue, así: *dotación de sentido, de lo sensible*.

Y la tercera, “La expresión analógica, donde el contenido y el signo expresivo se separan y diferencian gradualmente”. Nos dice que el plano de la expresión y el del contenido están separados o gradualmente lo hacen. *Forma y sustancia* no se reconocen a favor de una unidad semántica.

Vemos que todo el análisis invierte estructuralmente en la oposición de binarios *forma-contenido*, en los términos de la semiología de F. Saussure: La relación arbitraria del significante y significado. La atención está dirigida al “signo expresivo” como representante del representado y su relación significativa con este. El signo resulta ser el *significante* de un *significado* ya estructurado; por lo cual estamos hablando de formas de representación.

Al respecto Croce afirma que no puede haber distinción entre *intuición* y *expresión*; es decir, entre *contenido* y *forma*; para él “toda intuición verdadera es también expresión”.<sup>212</sup> La actividad artística posee intuiciones en la medida que las expresa y lo hace, en este caso, con expresiones no verbales como los colores, las líneas, los tonos, etc.

En el arte, esa unión corpórea, formal y sustancial entre los planos del contenido y en los de la expresión, se confirma en sus valores estéticos.

### 5.3. LA COSA FORMA

Luego del manifiesto dadaísta brotó en el mundo del arte un espíritu de protesta y rebeldía amenazante con todo lo establecido. Su actitud iconoclasta desmitificó a las obras “maestras” del arte universal; y sus enunciados se encontraron identificados con la anti-cultura. Como marca de las vanguardias, los artistas se preocuparon por sobre todo, de expresarse con singularidad para

---

<sup>211</sup> CASSIRER, Ernst: *Filosofía de las formas simbólicas*, Edit. Fondo de Cultura Económica, México 1998. p.p. 115- 117-126.

<sup>212</sup> Tomado de GIVONE, Sergio, *op. cit.* p.p. 142-143.

traer consigo lo novedoso y único. Se manifestaron no solo a través de la producción formal, sino en cualquier actividad, incluso en las fisiológicas. Para el caso, y a propósito de la interpretación que nos compete, ponemos un ejemplo de una de ellas: El artista se convierte en significado de su significante: La mierda de Piero Manzoni en el contenido de su obra “mierda de artista” (1961). Pero, de igual manera podemos decir que el plano de la expresión desmitifica -en este caso-, al plano del contenido, acostumbrado a una retórica de “producto extraordinario”.

Artistas y teóricos aceptan para la obra de arte, la presencia de toda materia prima, elementos constituyentes que operan en diferentes tiempos y estadios; pero no necesariamente entendidos como elementos sistémicos agrupados bajo un esquema de oposición para establecer la función sígnica.

El contenido estético entonces, constituye el aspecto intangible de la obra y es resultado de la intuición sumado a la emotividad y la sensibilidad artística o al uso de los elementos que lo formalizan. La manera como se expresan el plano del contenido y el de la expresión, está en las variantes, cualidades y elecciones de formar la sustancia y de “formar la forma”.

La expresión toma forma cuando se ha “exteriorizado” su “interior”.

Ella reconoce todo lo captado dentro de una síntesis con sentido: Percepciones y conceptos, experiencias, contingencias y dudas. Esta materialidad convoca a todos los recursos disponibles, posibles y no posibles con que cuenta la proyectada obra.

Esa síntesis o guión emana de un cuerpo de conocimientos, repertorio de saberes (los contenidos), listos para actuar en acuerdo a la disposición y autorregulación de componentes que le toca a la forma y a la sustancia para desocultarse y expresar.

“Es la materia que reconocemos a través de la sedimentación histórica de nuestra disciplina, como propia de nuestro operar, sea según formas, intenciones, técnicas o sentidos enteramente distintos. Esta materia se puede definir como la forma física del ambiente en función del habitar humano”.<sup>213</sup>

En arte se suele llamar “forma” a la materialidad o conjunto de la obra, a lo constituido o a la “hechura”. Habitualmente decimos “forma artística”, cuando se nos instruye en la percepción de sus formas y en las maneras en que se expresa. Designamos “lenguaje”, cuando somos conmovidos por su mensaje; por ejemplo lo gestual de una obra de teatro: el “lenguaje corporal” de la obra.

Pero es importante advertir confusiones de significado. Generalmente en literatura suele identificarse al contenido con el asunto; este criterio erróneo se traslada con frecuencia a las artes plásticas. El contenido del arte es una

---

<sup>213</sup> GREGOTTI, Vittorio, et. al.: *Teoría de la proyectación arquitectónica*, Edit. G. Gili, Barcelona 1971. p. 209. Citado por: BARROSO ARIAS, Patricia: *El contenido arquitectónico*, en: <http://www.architecthum.edu.mx/Architecthumtemp/bparroso>.

corporación de entidades (ya referidas). Cuando se produce esta confusión en las artes plásticas se busca “lecturas” e interpretaciones capaces de dar cuenta y explicaciones de conceptos y argumentos. O, en el común de los casos, que cuenten y narren hechos y sucesos relacionados con lo anecdótico de su tema.

Por la situación anotada, en el caso de la producción artística, se paga tributo utilizando medios de expresión inadecuados, impositivos e intrusos, pero a lo mejor, literalmente posibles y de inmediata comunicabilidad por otros y conocidos medios o canales. La línea, el plano, el volumen, el color, la textura, los espacios, etc. tienen sus específicas y propias capacidades, virtudes y cualidades expresivas. Pero son inútiles o torpes para contar, explicar o argumentar. Resultan forzadas y sin autenticidad cuando toman protagonismo y préstamos correspondientes al sistema lingüístico de signos.

Es imperativo pensar que la sustancia de cada medio de expresión tiene su particular y propia formalidad, naturaleza y origen ontológico, solo convertible o transmutable para cada fin expresivo.

La obra de Edouard Manet: “Merienda campestre”, inicialmente llamado *El baño*, fue rechazada en el salón de pintura de París de 1863 por un jurado “calificador”, incapaz de entender su contenido. El asunto del cuadro o *la sustancia de la expresión* -no explícito en el título- se interpretaron como una soez provocación para el decoro público. El desnudo en primer plano, junto a figuras humanas vestidas, hacía pensar en una burla a toda la sociedad de ese tiempo y en particular al propio salón. Realmente *la forma del contenido* de la obra tiene una gran complejidad compositiva y sobre todo referencial: La actitud clásica de la mujer desnuda (inspirada en la ninfa de *El juicio de París* de Rafael) rompe con los cánones acostumbrados de representación (aceptación estética) y muy creativamente, expresa cuestionamientos de carácter estético-artístico y social en ese tiempo y en esa cultura (un nuevo lenguaje plástico). Igualmente, en el resto de imágenes y detalles, en donde por ejemplo se advienen pinceladas gruesas y rápidas para definir el momento, las fugas de un cuerpo en movimiento (la bañista). Luminosidades, disposición escenográfica y de los elementos naturales, son innovaciones expresivas importantes, en la *forma de la expresión*. El ropaje y actitud del resto de personajes, el tratamiento clásico a la naturaleza muerta con el volteamiento de la canasta, los gestos y miradas, etc., correspondientes a la *sustancia del contenido*, dejan para el espectador una serie de interpretaciones y sugerencias, para ser resueltas de forma personal, disfrutando de su *contenido* y *expresión*, cosa que no hizo el referido jurado.

Los medios de comunicación del arte no son simples códigos para resolverse y utilizarse con la virtuosidad del acertijo, o con alguna suerte de magia, lograr expresiones encantadoras. El lenguaje artístico es la forma misma, allí se resuelve, reside y actúa el arte. Cuando el asunto (sustancia de la expresión) toma jerarquía en el plano del contenido y en el de la expresión, la forma se vuelve servil y estereotipada, calca la imagen fonográfica; tal como sucedió con el caso del realismo social estalinista: su vehemencia por la comunicación y

estimulación emotiva, se encontró con el panfleto remedando un propósito artístico.

En el momento que Duchamp cambia el *asunto urinario* por el *asunto fuente*, no ejecuta únicamente un cambio nominal, sino cambia la forma y la sustancia del contenido y con ello cambia también la forma y sustancia de la expresión. Va más allá del juego semántico; cuestiona al propio “lenguaje del arte” que conservadoramente se originaba en la virtuosidad estática de la forma. Debate con la propia forma y desnuda su fragilidad expresiva en la dependencia contextual.

En el arte el asunto debe valorarse -por su objeto y contenido artístico- y no por su contenido práctico referencial o un predicado mal o bien ejecutado.

Ante esa curiosidad anecdótica de conocer el significado, inquiere de inmediato una respuesta de carácter totalmente utilitario en el lenguaje fonográfico, es decir su traducción. De ninguna manera aportan algo al arte, artificios anecdóticos que se encuentren al margen de su objeto. El arte es autosuficiente y se auto organiza en los contenidos y en la expresión.

Cuando son incorporados a una obra de arte elementos simbólicos en condición de agregados, habrá que descifrarlos en su individualidad significativa referencial. Posiblemente aportarán a la concepción general de la obra, a reforzar su argumentación histórica, ontológica, social, etc., pero nunca será parte del tejido estético-significativo y artístico (podría acoplarse). Actuarán como invitados (buenos o malos) cuyas formas traen consigo pre-significados y tipologías a priori. Sucede mucho esto, en la arquitectura y en el diseño.

#### 5.4. CON-VIVIR-FORMAS

En esta historicidad de materias-contenidos se encuentran patrimonios depositados en imaginarios colectivos diversos y múltiples valores, que han ido construyendo culturas y pueblos. Historias y sobre todo valores comunitarios, que a su vez, han diseminado los pobladores para constituir plenas formas de convivencia. Es decir actuando como medios comunicantes de un saber vivir y con-vivir. Esencialmente han estado siempre dispuestos y sin excepción para ser utilizados como recursos patrimoniales proyectables hacia inimaginables soluciones y múltiples conclusiones. En ellos hemos acumulado maneras de comprender el mundo, de dar solución a nuestras necesidades biológicas y espirituales, hemos creado técnicas o maneras de hacer las cosas, también hemos asimilado lo que han hecho otros, replicándolos o reinterpretándolos; para ello hemos sido críticos y analíticos, hemos experimentado, guardado y desechado, en fin, esa herencia dinámica continua sin parar.

Todos los datos que se encuentran en estos cuerpos de saberes (sistematizados o no, académicos o populares) pertenecen al plano del

contenido como igualmente al plano de la expresión, pero siempre en continua renovación e incorporación de nuevos y otros saberes. En algunos casos estarán presentes con su forma-origen y son reconocibles dentro de la obra, en otras ocasiones, si bien conservan su naturaleza, aparecen con “nuevo look”, su presencia no necesariamente se mantiene como en su comienzo, ha entrado en otro espacio y aplicación, en un tiempo distinto a interactuar entre otros y por otros. En definitiva se van haciendo forma del contenido, como también, forma de la expresión dentro de ese proceso de renovación artística que trae consigo la forma-lenguaje.

Este todo formado y formable del inventario colectivo, perteneciente a todos y a nadie, en su íntima naturaleza es del mismo modo revelable y revelado, nos exterioriza sus mecanismos de producción y de comprensión o lectura. Suerte necesaria para el mantenimiento de la cultura misma.

La forma del contenido de una obra nos permite introducirnos entre costuras, puntadas e hilvanes de una cultura dada, encontrar en sus pliegues y ofertas, la manera de decirnos las cosas, utilizando tal o cual efecto sacado de la forma de la expresión. Estos últimos signos estéticos, propios o aquellos aceptados, elaborados o reciclados dentro de la comunidad.

“La forma quiere decir aquí, la distribución y ordenamiento en los lugares del espacio de las partes de la materia”.<sup>214</sup>

Los procedimientos actúan como enseñanzas aplicables, instrumentos útiles y libres, códigos lícitos o idóneos para comunicar, materiales naturales o artificiales listos para dar corporeidad y espacio. Pero es importante saber, que así como llegan libres y dispuestos a formarse, no pertenecen a naturalezas fijas y absolutas para así mismo penetrar en los contenidos. Sólo en el academicismo se configuraron militantes de pro-formas.

Hemos dicho, en este acumulado patrimonial, la forma y la sustancia que pertenecerá al contenido y a la expresión, nos ofrecerá sin factura las posibilidades (potencia) de utilización; pero en nosotros recae la responsabilidad de su actualización. Son acciones imaginables e hipotéticas (potenciales). Por supuesto pueden actualizarse y canalizarse en el sustento significativo o expresivo de la obra.

Esa libre concurrencia de signos en busca de una significación y convocados por un solo destino llamado arte, empieza por reconocerse y solidarizarse, a afiliarse y juntarse axiológicamente con cualidades diversas y sin determinantes sintácticos. Se reproducen e inquietan aleatorios intersticios y leves espacios. Conforman contenidos y expresiones guiados hacia percepciones y diversas comprensiones. Contamos con medios y mecanismos diversos y útiles; están allí desarrollados saberes y planteamientos estéticos, como también variados medios artísticos, gestos recreativos y creativos.

---

<sup>214</sup> HEIDEGGER, M.: *Arte y poesía*. Edit. Fondo de Cultura Económica, México 1997. p. 52.

Esa dimensión procesual y operativa en el artista, se resuelve integral y conjuntamente en el plano de la expresión y en el plano del contenido; aun cuando no estén soportados en un objeto o en un producto tradicionalmente con valor tangible y de cambio, sino más bien, en un simple gesto, huella o acción de valor estético-artístico. Hoy se lo entiende como un sistema abierto, transparenta su constitución o las funciones “procesuales” del artista, su labor-valor.

Se dice que vivimos un tiempo donde todo es posible para los artistas: “Todo es posible significa que no hay constricciones a priori acerca de cómo debe manifestarse una obra de arte”.<sup>215</sup>

Ya no pueden imponerse contenidos o expresiones consideradas únicas y aptas para la concepción artística de la obra, como tampoco “calidades” insoslayables contenidas en ciertas materias primas, soluciones técnicas y virtuosismos recomendables de “connotados” artistas.

Parece que de las formas a priori y las genialidades o inspiraciones mágicas-divinas de ciertos artistas, salen formas de prestidigitador. No pertenecen al transcurso de la procesualidad, al valor de la organización de signos constituidos por diferentes realidades o por formas colectivas, minuciosa y enteramente consolidados en sustancias y formas para persuadir a contenido y expresiones. Como diría Barthes: “en el fondo en la última de las connotaciones”.

Esta materialidad inaugura el principio de los procesos formales, es el “locus de enunciación” de la forma, sean estos, proyectuales o de carácter productivo. Es, por tanto, un discurso procesador y creador de síntesis, síntesis consciente y continente de signos labradores de expresión. Por tanto no es un sumario prisionero de la apariencia de lo que se llama “forma” final; en cuanto sus signos puedan ser leídos, es decir, estén dispuestos a interactuar en la comunicación.

*Todos esos actos de expresar, representar y significar nunca están inmediatamente presentes en cuanto tales sino sólo se hacen visibles en sus productos como un todo. Tales actos existen sólo en la medida en que entran en acción, manifestándose a sí mismos en esa acción.*<sup>216</sup>

En consecuencia, la forma de la expresión tiene una dilatada historia laboral, de acciones adecuadas en sociedad con la forma del contenido. En ello han articulado su propio “lenguaje” artístico, que puede crear y autoconstruir significados; signos que puedan ser claramente leídos e interactuar en los recorridos de la comunicación del mensaje.

La conceptualización de realidades abstractas está presente en el arte, mediante expresiones que sólo nacen de la experiencia sensible, por tanto desecha la idea de las formas puras a priori de Kant. No estamos hablando de

---

<sup>215</sup> DANTO, Arthur: *Después del fin del arte*, Edit. Paidós 1999. p.95.

<sup>216</sup> CASSIRER, Ernst: *Filosofía de las formas simbólicas*. Edit. Fondo de Cultura Económica, México 1998. p.125. Citado por: BARROSO ARIAS, Patricia, op. cit.

categorías que determinan significados; sino más bien, donde la percepción esquematiza formas simples generales cuando percibe un fenómeno visual. Recordemos que Rudolf Arnheim lo llama *la inteligencia visual*.

Nuestro conocimiento de las cosas determina nuestra comprensión de fenómenos más abstractos y su expresión plástica, producida en buena parte con la capacidad analógica de la metáfora. Es una anticipación fija formal de una intencionalidad que, para el caso del arte, el artista parte de prefabricados, si la función principal de los contenidos es la de significar. Por lo tanto, debe intentar mostrarse o reconocer claramente el plano del contenido y de la expresión.

Esos discursos o “textos” artísticos-estéticos, son siempre dinámicos, variados y cambiantes, en sus cualidades polisémicas. Dispuestos siempre a ofrecer multiplicidad de ordenamientos y distribuciones no excluyentes, variables y yuxtapuestas; ya que su base operatoria no es la “igualdad” de elementos.

## CAPÍTULO V:

### 6. NO-HORMA

*El intolerante afirma “poseer” la verdad o encontrarse en un acceso privilegiado con respecto a lo que se conoce como “verdadero”. Esta confianza ingenua, lejos de todo escepticismo o conciencia de la finitud de la inteligencia y la voluntad humanas, da al dogmático una certeza inequívoca y un sentido mesiánico a su misión de extender dicha verdad en toda la humanidad (si tuviera el poder para hacerlo).<sup>217</sup>*

Nos comenta así Enrique Dussel a propósito del debate teórico actual, surgido por el agotamiento de la modernidad.

---

<sup>217</sup> DUSSEL, Enrique: *Deconstrucción del concepto de “tolerancia” (de la intolerancia a la solidaridad)*, UAM-Iz., México, en: <http://biblio.colmex.mx/>.

De la posmodernidad, como se habrá notado, hemos hablado muy poco, luego de analizar la *forma* bajo diferentes miradas de lo moderno. Abordamos seguidamente actuales corrientes de pensamiento en términos de la *forma*; por tanto, desde esta postura y en este capítulo lo hacemos, mirando al arte.

A partir de los años cuarenta del siglo pasado, comienza la crisis del racionalismo dominante. La desmedida confianza en la razón ha generado una mecanización lógica de construir la realidad, abstrayéndola de complejidades y cualidades que sólo pueden verse desde la miopía de la homogenización reductiva y productiva. Las nuevas tendencias, pensadores y creadores salieron al paso para rechazar la estructuralidad esquemática y el puritanismo excluyente; demandaron la irreductibilidad de la realidad y el devenir vivencial de los pueblos.

El postestructuralismo, opuesto a la totalidad racional, es una rama contemporánea de la teoría de la crítica; interviene en áreas tan diversas como el psicoanálisis, la historia, la filosofía y la teoría literaria, etc. Su relación con el estructuralismo ha sido debatida ampliamente, incluso como un derivado de ésta, pero finalmente se ha manifestado como su antítesis, sobre todo al confirmar lo impredecible de los sistemas y ausencia de estructuras. Como gesto no estructuralista se instauró una unidad básica, quizá más elemental que el signo-estructuralista: el *gram*. Se desliza entre las tramas de los imaginarios conceptuales y estéticos.<sup>218</sup>

El postestructuralismo trata de superar la tendencia y hábito humanos de pensar y ver la realidad como el juego de oposiciones binarias, con pretensión, desde allí de obtener su absoluta verdad. Esta perspectiva ontológica la desconoce en su naturaleza finita y parcial. Con el postestructuralismo, se piensa en establecer una actitud de acceso cognitivo hacia esa realidad y atención a los posibles juicios y valoraciones que podrían falsearla.

Se aceptan, por tanto, las consecuencias del “desdoblamiento” del sujeto efectuado por Karl Marx, Friedrich Nietzsche y Sigmund Freud, entre otros. Al sujeto se le considera como un producto, un punto focal de fuerzas, más que un agente creativo.<sup>219</sup>

Al postestructuralismo se le puede considerar parte de nuestros modos de conocimiento y representación que el postmodernismo abarca; esto es, aquellas propuestas teóricas que admiten ver al arte desde la cotidianidad contemporánea. Realidad caracterizada por renunciar al objetivo moderno de desarrollar paradigmas sistemáticos y normativos, de desechar los intentos *científicos* del estructuralismo para establecer sistemas de significación, formalistas y compositivos (estructuras) de los modelos interpretativos, que describan el tema tratado.

---

<sup>218</sup> Cfr., DÍAZ, Esther: *Posmodernidad*, Edit. Biblos, Buenos Aires 2005. p. 35.

<sup>219</sup> Cfr., BALKIN, Jack M.: *Deconstrucción*, en <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/lit/02/115500.asp>.

Las formas surgen múltiples e inestables, al igual que las manifestaciones artísticas que buscan deshacer totalidades epistemológicas. El pensamiento comprende ideas provenientes de otras disciplinas que se distinguen por poner en tela de juicio premisas del saber y de la cultura en general, que se tenían por naturales, normales o evidentes.

Por lo expuesto, origen y verdad como categorías absolutas, se descomponen normativamente tras los profundos cuestionamientos a las culturas hegemónicas, generalmente auspiciadas en la modernidad, en el logos occidental centralizado y en su raíz dualista.

Estamos acudiendo a diversas contribuciones y visiones disciplinares, como la sociología, la semiótica, el teatro o la filosofía, etc., para obtener certezas de realidades diversas que nos permiten reconsideraciones o reconstrucciones de esos metarelatos diseminadores de cánones en nuestras culturas de dependencia.

El reconocimiento del “otro”, su presencia, supone averiguar culturas y realidades externas a la nuestra, al contexto que día a día está en nuestra mira y nos complace de lo propio a lo único y verdadero. Hoy nos “apropiamos” de distintos códigos culturales, de diversos caracteres globales y poco a poco vamos creando un “constructo” heterogéneo, no estancado y territorializado, sino más bien nómada, de fragmentos de posibles lecturas desde los otros “topos”, sin conceptualizaciones anteriores; procuramos las transparencias y no las sinsalidas de la dualidad.

Estamos hablando un lenguaje que no nace en la oposición; sino más bien en la reconciliación de lo diverso del conocimiento, como también en la “comunicación transcultural”, en las auténticas acciones sociales que han ido definiendo a las culturales en su derecho a diferir, disentir, etc.

Esperamos de su productividad y lucro en la interpretación como eje central de esta actitud de cruce o de entrelazamiento. La alteridad, entendámosla no como acallamiento, sino como diálogo directo y dinámico en la interacción entre no semejantes. Por tanto, sin estructuras de pre-interpretación.

## 6.1. PENSAR-ARTE

A lo largo de este trabajo, efectivamente nos hemos ocupado del recorrido de la *forma* en su circunstancia temporal-conceptual; de cómo cada época ha expresado su manera de sentirla, concebirla y operarla; de su experiencia sensible en su uso estético y de ciertos bemoles en su organización y lenguaje. No ha sido una búsqueda de verdades. Épocas y autores han mostrado sus particulares soluciones y ejecuciones, ninguna ha tenido la consideración de única o exacta, pues hemos entendido a la forma en el fluir de la realidad, como

dice Deleuze, de un utensilio: “El arte carece de fin, sólo es un instrumento para trazar líneas de vida”.<sup>220</sup>

El citado autor ratifica que el arte es un “instrumento” para pensar la vida; un instrumento para dar visión a los modos de vida y para dar vida a la visión de la vida, es decir, el pensamiento estético deleuziano entiende el arte como un artefacto con una doble capacidad: La de hacer visible las formas de vida del hombre; y la de “vitalizar”, de poner en movimiento estas formas.

Nos toca ver esas dinámicas de las formas dentro del mundo del arte. Si el pensamiento y las facultades mentales del hombre acogen a la forma y a la experiencia sensible-estética, pensando de inmediato en la emisión y recepción de la obra de arte, es decir, en sus contextos que hacen posible la “vitalización” de las líneas que trazan la obra de arte; formas para vivir.

El desplazamiento que se traza, funciona de manera interdependiente e interactuante entre la obra de arte, el artista y el público; crea las tramas de los condicionantes aptos y necesarios para que un producto sea considerado artístico y perteneciente a la otredad.

Desde el público, participan una serie de personajes con intereses que no necesariamente “vitalizan” la producción del arte, como son ciertos galeristas, directores de museos, marchantes, teóricos, críticos, profesores de arte, etc.; los hemos visto institucionalizarse a su favor, a las formas o “líneas que trazan la obra de arte”, entre el tiempo y en diferentes espacios, ejerciendo “autoridad” en un acceso “privilegiado” con respecto a lo que se conoce como “verdadero” (Dussel).

De esa institución-arte, se desprenden las categorizaciones y canonización de sus teorías: recitares y recetas, normas y reglas académicas, tutelares y recorridos artísticos que la “historia ha determinado”, etc. Asimismo se institucionaliza (el sistema, dirá Habermas), a través de la autoridad, cuando se obliga a mantener “calidades” estéticas que habitan como fantasmas, espacios santificados en los rituales del valor de cambio; o por las anticipaciones al tiempo que velozmente tienen los críticos para lisonjear o sermonear a los artistas, tras un reclinatorio de oraciones y confesiones sostenidas exclusivamente en la retórica de la palabra.

Todos estos actores pertenecen al circuito del arte que hemos manifestado, pero realmente no son actores imprescindibles, pueden ser parte de la dinámica pero no de la voluntad y dirección de las líneas de vida del arte. (Y, si se constituye, el artista pasa a ser obrero de ese patronaje).

Habíamos dicho en el capítulo IV (1.5), que el arte se nutre y se funda de los saberes depositados en los imaginarios que cada pueblo y cultura elabora (sistematizados o no). Esos valores, convivencias y maneras de comprender el

---

<sup>220</sup> DELEUZE, GILLES Y GUATTARI: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Edit. Pre-Textos, Valencia 2000. p. 191.

mundo se encuentran a flor de piel; aquí lo hemos llamado “público”, es decir la comunidad. Es el tercer componente del circuito. En ese espacio es donde se ponen en movimiento y explosión las formas que hacen “visible a la vida”; allí vive o reside la materia o la sustancia, que a su vez deviene en el plano del contenido y en el plano de la expresión. Es también territorio de generación y valoración estética-artística.

Ese lenguaje-forma se va elaborando y entre-tejiendo en el proceso de la interacción entre artista-público; de percepciones y sensaciones venidas como estímulos externos del acto cognoscitivo y compartido, de aprehender un objeto real o determinado. Intégrase esto, en algo así como hipótesis que serán luego confirmadas, modificadas o abandonadas. Regresarán ulteriormente a la propia comunidad o público, transformadas o “recicladas” en forma expuesta, en expresión y en contenido.

Compuesto dual donde a la sustancia, *osusía* sensible, le corresponde dos principios: *materia* y *forma*. La primera refiere a aquello de lo que está hecha la sustancia, aludiendo a un carácter eminentemente indeterminado. En cuanto la forma, referirá a lo determinante. Siendo así, la esencia (potencia) de la colectividad, es actualizada por la forma, revelada en expresión y contenido.

El dinamismo del movimiento se ubicará en el intersticio entre materia y forma y es por eso que Aristóteles introducirá la noción de potencia y acto. En la sustancia puede devenir más materia (potencia), que forma (acto); o más forma que materia, dependiendo de la dinámica, del movimiento, del equilibrio de la misma.

La obra de arte -concebida en la modernidad-, es un producto subjetivo, salido de la pura inspiración del autor, de una saludable genialidad presta a ayudarnos a “pensar la vida”. Ahora la tramamos como el producto de la interdependencia de propiedades colectivizadas que han sido instrumentalizadas para relacionarnos con la realidad intersubjetiva (“Desdoblamiento del sujeto. Se le considera como un producto, un punto focal de fuerzas”, ver p.74). Lo documenta el primer pensamiento o sustancia especulativa nacida de la mente del autor en busca de constituirse significación, surgida del signo y ésta a su vez dependiente de un contexto; como diría Hjelmslev, un contexto “situacional o un contexto explícito”.<sup>221</sup>

Ese signo venido (del colectivo), obtendrá una función semiótica. Activará a la expresión y reflexionará el contenido. El signo es una intencionalidad procesada a partir de la voluntad de signar; en el lenguaje o en la intención comunicativa-artística, igualmente se procesan sustancias con auspicios de instrumentos estéticos.

Como antes lo comentáramos, R. Arnheim prueba la imposibilidad de separar la percepción del pensamiento y nos advierte que “la percepción visual es pensamiento visual”. Esa manera o forma de pensar, también tiene un modo de

---

<sup>221</sup> HJELMSLEV, Louis, *op. cit.* p. 67.

representación y de expresión. Las pre-formas, lo que él llama “conceptos visuales” o “categorías visuales”<sup>222</sup>, han anidado en ese cuerpo de saberes colectivos y empiezan a pensarse visualmente.

El productor de la obra de arte, luego de ejecutar su producto, procura que el público destinatario se reconozca como tal en la “lectura” de la obra; la apruebe, modifique, replantee o rechace. Se producirá ese encuentro (o reencuentro) dinámico, para completar el circuito artista-obra-público. Según Habermas, el proceso de comunicación consiste en consensuar con el público esa visión. En este caso, ideas visualizadas u obra de arte. Existe transferencia de contenidos subjetivos y sobre todo, comparten su respectivo entendimiento del mundo. Es decir, se ha originado entre participantes en este acto comunicativo una intersubjetividad o relación interpersonal.

## 6.2. ACTIVA ENTENDIMIENTO

Estamos hablando del entendimiento y comprensión entre dos actores, que coordinan sus acciones instrumentales para la ejecución de un plan de acción común.

El mensaje o contenido es un elemento existente en el repertorio común (un reciclaje de ideas-formas), los interactuantes entienden esa puesta en común de “la misma manera”. Habermas nos hace conocer así mismo, las condiciones de autonomía del destinatario, el cual tiene la libertad de negarse a responder o hacerlo con un *sí*.

La teoría de la acción comunicativa de Jurgen Habermas, a la cual nos acogemos, nos ofrece instrumentos conceptuales pertinentes para explicar cómo este tipo especial de acción social en torno a situaciones propias de la comunicación, también se dan alrededor del arte.

En palabras del propio autor ubicaremos las nociones iniciales: “El concepto de *acción teleológica* ocupa, desde Aristóteles, el centro de la teoría *filosófica* de la acción”.<sup>223</sup> Habermas no se apoya en los análisis de las intenciones (semánticas) del emisor del mensaje, sino más bien se adhiere a las explicaciones de las expresiones lingüísticas que pueden analizar e interpretar el significado.<sup>224</sup> En la “filosofía del lenguaje” toma en cuenta la “pragmática” o la relación entre el lenguaje y sus usuarios. Para el caso, partiendo de esta premisa y apoyándonos en la expresión y contenido del “lenguaje artístico”, pretendemos averiguar esa relación comunicativa entre los usuarios del arte.

Con esta visión, los signos no son elementos aislados e independientes, sino que toman su significado incorporándose, no exactamente a un sistema de

---

<sup>222</sup>ARNHEIM, Rudolf, *op. cit.* contratapa.

<sup>223</sup>HABERMAS, Jurgen: *Teoría de la Acción Comunicativa*, tomo 1: **Racionalidad de la Acción y Racionalización Social**, Edit. Taurus, Madrid 2001. p. 122.

<sup>224</sup>*Ibid.*, p.120.

signos, pero sí a significados lingüísticos. Sobre todo si esos signos ya participaron públicamente dentro de los legados o patrimonios permanentemente accesibles, pueden ser compartidos en favor de otros o diversos significados. En consecuencia, el significado emerge intersubjetivamente por lógica de la acción interactiva entre autor y público. A diferencia de las interpretaciones hermenéuticas que no dejan margen para diversas interpretaciones, la intersubjetividad la permite y la procura.

En la “acción estratégica”, localizamos la actitud contraria u opuesta al mutuo entendimiento; el autor y el público se *instrumentalizan mutuamente*. Quiere decir que se utilizan para lograr individualmente sus objetivos, se tratan como medios y no como fines. La acción instrumental desenvuelve “acuerdos” interesados, justamente instrumentados en la estrategia del provecho personal, sin permitir el acuerdo sincero conducente a la solución de entendimiento de significados.<sup>225</sup>

Sucede todo lo contrario cuando el autor y el público realmente dialogan, en tanto en cuanto el autor recurre a entender la materia y sus signos en ese cuerpo de conocimientos colectivos y luego encauzarlos y darles significado. Si el proceso se revierte en el público, éste se convierte en interlocutor nato de esa obra. En actitudes que podemos denominarlas “acción comunicativa”, los dos buscan sinceramente cooperar en el entendimiento mutuo, se convierten en un medio. Recordemos lo dicho por Deleuze: “El arte es un instrumento para pensar la vida, un instrumento para dar visión a los modos de vida y para dar vida a la visión de la vida”.

Además, si el circuito del arte no funciona, los dos medios mantienen divergencias e intereses encontrados, la *acción comunicativa* propone poner voluntad e interés para superar el conflicto, es un “acuerdo no forzado”.

Los lenguajes humanos tienen significado dentro de un contexto, escenarios de relación, de disputa o de acuerdos y consensos; en definitiva, de relación entre el “autor y el mundo objetivo”. Habermas incluye el concepto de *acción regulada por normas*, en referencia a los valores orientados por miembros de un grupo social, los cuales crean condiciones normativas que rigen obligaciones y derechos. Incluso -lo dice el autor-, esta acción maneja el lenguaje como un medio de transmisión de valores culturales. Los acuerdos y consensos quedan ratificados y puestos al día, en cada acto nuevo de entendimiento.<sup>226</sup> Pero esta acción se muestra dentro del arte, en cuanto se sostienen costumbrismos, academicismos o normas de “calidad”, que tienen que ver con el valor de cambio, con el prestigio o con conceptos historicistas. Todos ellos caldo de cultivo estatutario, incluso de los estilismos.

El medio lingüístico de la acción comunicativa se refleja en *el medio lingüístico* o artístico (forma de la expresión), las relaciones actor-mundo o autor-público. “[...] Alcanzando este nivel de la formación de conceptos, la problemática de la

---

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 123-137.

racionalidad [...] queda con ello introducido el entendimiento lingüístico como un mecanismo de coordinación de la acción”.<sup>227</sup>

La coordinación de la acción se opone a la racionalidad instrumental que procura, contrariamente, mantener una verdad condicional (y de poder). Se permite, durante la dinámica del entendimiento actor-mundo, otros y diversos significados respecto de los dos discursos durante el “doble” proceso de comprensión. Consecuentemente con esto, la normativa coarta el indispensable ejercicio de libertad de la acción comunicativa. Son válidas las afirmaciones bien fundamentadas; los juicios de su validez o no, se remiten únicamente a los fundamentos de si estos son correctos o no; así, los actores y el mundo adoptan posturas positivas o negativas. Sólo la aceptación puede legitimar las condiciones de verdad del enunciado. En tal circunstancia, resulta una auténtica manifestación de rechazo o aceptación.

La teoría esclarece el significado de los actos de comunicación, los cognitivos, de relación y entendimiento; rebasa a las estructuras comunicativas que permiten superar el adoctrinamiento normativo y la unidireccionalidad del discurso.

Se da una dispersión de intersubjetividades respaldadas por los acuerdos que involucran mutuas responsabilidades por procesos de transacción entre actores. Así se llega, sin duda, a crear cuerpos de saber y otros teóricos y prácticos, transcurridos en la dinámica de la interacción. Veamos los que manifiesta el propio Habermas:

*Un saber “común” tiene que satisfacer condiciones bien exigentes. Pues no sólo estamos ante un saber “común” cuando los participantes concuerdan en algunas opiniones; tampoco cuando saben que concuerdan en ellas. Llamo común a un saber que funda acuerdo, teniendo tal acuerdo como término un reconocimiento intersubjetivo de pretensiones de validez susceptibles de crítica. Acuerdo significa que los participantes aceptan un saber como válido, es decir, como intersubjetivamente vinculante. Sólo merced a ello puede un saber común, en la medida en que contiene componentes o implicaciones relevantes para la secuencia de interacción, cumplir funciones de coordinación de la acción. Las vinculaciones recíprocas sólo surgen de convicciones compartidas intersubjetivamente. En cambio, el influjo externo (en el sentido de influencia causal) sobre las convicciones de otro participante en la interacción sólo tiene un carácter unilateral.*<sup>228</sup>

Habermas pone condiciones necesarias o adecuadas para la interacción en el “saber común”, como aquella de que las relaciones con el mundo estén debidamente identificadas por los actores o sujetos que actúan comunicativamente; reformular el concepto desde el entendimiento para distinguir en las aportaciones del mundo de la vida, entre los aportes que forman contextos y ayudas netamente constitutivas; y, renunciar al final la condición de actor, para limpiamente poder observar cuál es la tributo dada por la acción comunicativa al mundo de la vida.

---

<sup>227</sup> *Ibid.*, p.p. 136.

<sup>228</sup> HABERMAS, Jürgen: *Observaciones sobre el concepto de acción comunicativa (1982)*, en: <http://www.fundacionyuste.org/academia/academicos/habermas.htm>.

Cabe aclarar que en el filósofo alemán la sociedad aparece explicada por dos estamentos: el mundo de la vida y el sistema social. La racionalidad implica al primero y la complejidad con el sistema social que invade y dirige el mundo de la vida, degrada sus atributos más significativos, como son la libertad, la identidad, la memoria, el sentido natural de la existencia. El sistema, en nuestro caso se identifica con la institucionalidad del arte apropiada por la *acción estratégica* del mercado, del conjunto institucional que responde al juego de negociaciones de particulares provechos y anticipaciones a públicas ofertas, reductor de todos los espacios colectivos de bien común.

La comunidad de comunicación libre (“comunidad ideal de comunicación”), un espacio ético o un *mundo de la vida*, mundo del arte definido por valores compartidos.

La comunidad es quien genera eventos y contenidos. Esos eventos y contenidos se entienden aquí como las sustancias y flujos capaces de circular por estos espacios, de la expresión y del contenido, pero de idóneos signos de forma y sustancia estética y artística.

Muchos de los eventos y contenidos a los que da expresión la *forma-arte*, ponen en movimiento acuerdos o alianzas sociales y espacios de comunidad entre actores. Es decir, los eventos y contenidos generan fusiones sociales, generan “líneas de vida”. Si la *forma comunidad* tiene una estructura de expresión o manera propia de decir las cosas y crear sus propios signos; tiene también una forma de contenido que permite ver y posibilitar vivir esas determinadas cosas o sustancias de las cuales se nutre para vivir; entonces quiere decir esto, que expresión y contenido quedan articulados una con el otro para existir en comunidad.

### 6.3. COLECTIVO

Desde los años setenta hasta finales del siglo XX, se fraguaron conceptos y sensibilidades estéticas que demarcaron nuevos territorios y desnudaron limitaciones y alcances del proyecto moderno.

Se ha generado el debate sobre la subsistencia y seguimiento de los cánones estéticos de la modernidad y el abordamiento de nuevas nociones de la realidad hacia otras y diversas maneras de representarla y expresarla. Estamos frente a un juego de disyuntivas entre la modernidad y la posmodernidad; éstas se expresan y lo resumen en el contexto sociológico, lingüístico, filosófico y de la propia noción-función de historia.

Particularmente, el ámbito filosófico-estético y artístico tiene efectos de rupturas paradigmáticas, como el par epistémico sujeto-objeto, las cuales resultan del mismo modo, en otra ruptura: artista-obra. Entendida la creatividad del espíritu, desde el romanticismo, como la *estética del genio* en donde: “el sujeto es, en relación con el objeto de su conocimiento y de su acción, el lugar articulador y

creador del sentido”.<sup>229</sup> Como ya se comentó en este mismo texto, en el lugar del sujeto se impone la escala del mundo social, de los lenguajes, de las estéticas de la interpretación.

La estética moderna de raíz kantiana ha resuelto sus procesos en la jerarquía del juicio y de la crítica. Actúa la conciencia como medio catalizador sobre la experiencia; el juicio de las ideas, está sobre el mundo sensible; la imaginación subyugada a la razón. Recordemos que en Kant (cap. I, 1.4. y cap. II, 1.4), lo sensible es marginal al pensamiento; no es capaz de producir conceptos; por eso se instituye a la razón como forma de producir entendimiento, enjuiciando y ordenando lo sensible del hombre. El entendimiento suscita principios a priori que se convierten en normas por el uso objetivo de las categorías o conceptos (la “bella forma”). La *forma*, predicado del *contenido*.

Hoy se han agotado las formas programáticas, de origen canónico y de carácter sintetizador. Hay desgaste conceptual: lo sensible se ve representado por la razón, generadora de la estética del gusto. Se ha categorizado, clasificado y jerarquizado lo sensible por la discriminación del juicio estético.

Habíamos visto que en Kant, las formas puras de la razón son las *ideas*, que nos permiten realizar ese ordenamiento de la *materia* (cap. I, 1.4). Estéticamente se resuelve en la búsqueda del principio (condición a priori de la conciencia); de la belleza (cap. II, 1.4). En consecuencia, preexiste el contenido como forma pura o a priori. Es la razón y tan sólo las ideas las que organizan la sustancia y la forma de la expresión, como también las del contenido, para así adquirir la belleza.

En cambio, con Gilles Deleuze y Félix Guattari, se produce lo contrario; podríamos decir que contenido y expresión se constituyen en un mismo acto; en la medida que uno, no preexiste al otro; no se establecen funciones duales y por ello, no se expresa determinada forma. Sólo se hace posible a través de su propio darse como forma, prevalece una dinámica de autorganización.

Forma y sustancia se contienen y se con-forman en el plano del contenido y de la expresión. La sustancia es sedimentada, macerada, exprimida, formada y significada en medio de los espacios colectivos, permeables al compartir acciones artísticas o culturales; de allí brotan los contenidos necesarios para almacenar los saberes de lo colectivo.

Las formaciones estéticas y sus maneras de cómo dicen y hacen ver las cosas, continúan sin agotamiento para establecer y organizar contenidos. Es decir, se movilizan y circulan sustancias de específicos y seleccionados flujos. En tal sentido, una forma de expresión se estetiza en y por la manera como lo expresa

---

<sup>229</sup> Citado por THIEBAUT, Carlos: *La mal llamada posmodernidad (o las contradanzas de lo moderno)*, en: *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas*, *op. cit.* p. 377.

y no necesariamente por lo que representa o por medio de signos pre-fijados, los cuales administran lo que se diga y que se deja ver.

De aquí que, el planteamiento del pensamiento estético deleuziano se opone a la idea moderna de la representación de lo sensible por medio de la razón. Su idea se sostiene más bien en un pensamiento estético de la experiencia. La representación deja de ser sujeto de norma de la percepción. Se desarrolla dentro de la experiencia de lo real, en donde se producen los conocimientos y no se norma el ordenamiento (orden dado) de la representación.

Los modos del saber colectivo confluyen en la capacidad de configuración perceptiva y discursiva del signo estético, de lo que es capaz de hacer, decir y hacer ver.

A partir de ahí la fuerza estética es sustancial, es la materia de los espacios y saberes colectivos o comunales, compartidos y opuestos a los institucionalizados por la “acción estratégica” o los de *acción regulada por normas* de valores orientados por un grupo social de transmisión de valores culturales. El autor lo dice así:

*No estamos ante una correspondencia estructural entre dos especies de formas, sino frente a una máquina de expresión, capaz de desorganizar sus propias formas y de desorganizar las formas de los contenidos para liberar nuevos contenidos que se confundirán con las expresiones en una misma materia intensa.*<sup>230</sup>

Gilles Deleuze sostiene que el signo estético es el único capaz de trascender o manifestarse autónomamente, de alejarse de lo material, pues no remite a un significado rígido, como es el caso del significado saussureano; los significados (de signo) circulan y fluyen a través de indicadores de producción de la realidad.

Las formas no pueden quedarse estáticas ante los acontecimientos de la vida, hay constantes reorganizaciones de expresiones y contenidos por cuanto la materia contenida en la realidad-comunidad es siempre intensa y dinámica; pues al no encontrarse atado por la formalidad del signo tradicional, alcanza una aproximación más real y completa incluyéndose con lo sustancial de la realidad, en lo más íntegro de su ser.

“El arte aprehende los objetos y sucesos manifestados en lo real y los refleja de manera más clara y más pura”.<sup>231</sup>

Estéticamente, a las ideas hay que ponerlas en movimiento, nos propone Deleuze. No tratamos de introducir nociones que se institucionalicen, sino hacer que las nociones circulen, participen y compartan los juegos de composición de la realidad. Ya dijimos que el pensamiento estético deleuziano permite hacer perceptibles los procesos de transformación de la forma-hombre, de hacer visibles los procesos de formación del hombre como experiencia

---

<sup>230</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix; KAFKA. *Por una literatura menor*, Edit. Era, México 1975. p. 45.

<sup>231</sup> SÁNCHEZ OBREGÓN, Ma. de Lourdes : *El nacimiento simbólico del signo*, op. cit.

estética. Utilizarla como instrumento decodificador de significados y omisiones de obras o discursos estéticos actuales.

Para el filósofo francés, el arte acciona el pensamiento estético, distinto del pensamiento común, utilitario. Un pensamiento congénito al arte mismo, en los terrenos de lo subjetivo en donde se producen agenciamientos o composiciones (agrupamientos de signos), que articulan acciones hacia la conformación del lenguaje artístico, es decir, las obras se piensan-visualizan; y producen, con y desde esa forma de sentir-pensar específica.

Son los acontecimientos los que imponen pensar de esa manera; interfieren en la voluntad del sujeto, el cual se hace cargo de esas sustancias o materias, que la inscriben en su subjetividad. El arte, con su forma-signo, da a conocer esa subjetividad y sus conflictos elaborados, que tratan y actualizan las formas de la vida, las maneras de cómo el hombre las vive dentro de una comunidad; elaborados o conceptos estéticos resueltos en las formas de la expresión: sonidos, gestos, imágenes, palabras, etc. Por eso, las obras revelan la fuerza de los acontecimientos que contienen las formas de vida, la condición humana de la colectividad o contexto inherente al autor. La experiencia estética no se condiciona a una representación posible, más bien encuentra las líneas de vida y las utiliza para actualizarse en lo real.

De este modo se crea una forma de abordar la realidad (con el público), sintonizarse con su sustancia, inmiscuirse en ella; encontrar el discurso artístico en ella y no en sus presentaciones y representaciones. Inmiscuirse supone presentarse a lo desconocido, no aceptar la seguridad que anticipa el estereotipo con sus retóricas construidas en el hábito, lo aceptado y “rentable”.

Ahora bien, Deleuze potencia la capacidad del autor de la obra, en hacer que esa percepción de la experiencia sensible varíe; enriquecerla desde el mismo acto de percepción -nosotros lo estamos diciendo-, en medio del colectivo. Arnheim colabora en el caso y confirma que en el pensamiento visual se dan una serie de operaciones cognitivas (Por ejemplo: exploración activa, solución de problemas, puesta en contexto, etc. Ver cap. II, 2.5.). Es decir que la percepción, al ser pensamiento, permite el procesamiento de la información; potencia venida o percibida en los acontecimientos de la realidad hacia nuestra sensibilidad y espacialidad subjetiva.

El objetivo de la estética deleuziana está en incidir sobre la realidad, en los efectos que en ella puede crear y no al contrario, cosa acostumbrada en la representación. Le interesa cómo son sus composiciones. Con su forma de expresión y del contenido, *funciona, dinamiza, crea* discontinuidades y otros ritmos en el interior de la realidad (en la colectividad). Esta idea es expresada como sigue: “Es absolutamente vano censar un tema en un escritor, si no se

pregunta cuál es su importancia exacta en una obra; es decir, exactamente cómo funciona (y no, cuál es su *sentido*)”.<sup>232</sup>

Además, y quizá de forma fundamental, Deleuze se pregunta cómo llegar a la conformación de las fuerzas que generan la organización de la obra de arte. Para su interpretación no hay formulación alguna; más bien procura la diversidad y la acción de la subjetividad del artista.

Por otro lado, el sistema entendido como la acción estratégica con cualquiera de sus acciones e instituciones, trata de mantener a salvo sus saberes y normativas, de tal suerte que no trastornen el sentido “estable” y “aceptable” de la experiencia del sujeto; su poder radica justamente en ello: inmovilizar las formas de la experiencia colectiva y las formas del sujeto; el mantenimiento del *statu quo*. Negar la reflexión perceptual, la ampliación de la experiencia y las discontinuidades expresivas.

La forma-institución frecuente un discurso de empatía con la cultura contagiada y conducida por la ética y política de mercado. La demanda de formas de arte mantiene coherencia con formas de expresión comprometidas con las retóricas de la imagen, de la simulación, del consumo, del espectáculo.

Los contenidos mediados por el “sistema”, comunican pedagógicamente “valores comunes”, de acuerdo a una moral normativa que forma la sensibilidad cognitiva, orgánicamente dispuesta a sostener y desarrollar sentidos de los regímenes discursivos y políticos dominantes, para ganarse la opinión pública y así consolidar sus proyectos. Al tiempo que se forma doctrinariamente la estética de la percepción de los sujetos, se invaden las particularidades de la experiencia subjetiva para disecarlas en los conceptos.

Se pierde la capacidad de cuestionar o reaccionar ante esa realidad con formas de la expresión nutridas de vida, opuestas a la racionalidad estética del consumo. Podemos hablar de una particular política educacional con poderes que circulan, se adaptan y transforman los saberes de la comunidad. Someten a la educación, desautorizan al propio discurso de la experiencia subjetiva estética hasta “educar” acriticamente con discursos regidos en el poder-saber. La imposición de la norma, de un filtro oculto en el aspecto desinteresado, universal y objetivo del conocimiento.

Lograr la univocidad de interpretación confirma estereotipadamente el producto de un sistema, ser reflejo del poder, de la forma de reflexionar su realidad-saber y de controlar toda forma de expresión con códigos marcados por una estética “aprobada”.

“Pero precisamente un rizoma o multiplicidad no se deja codificar, el interlocutor obediente ideal no existe, tampoco la forma-comunidad homogénea”.<sup>233</sup> No hay

---

<sup>232</sup> DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix: *Kafka: Por una literatura menor*. Edit. Imago, Río de Janeiro, 1977. p. 68. Citado por FARINA, Cynthia: *Arte, cuerpo y subjetividad*, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, p. 82, en: <http://biblioteca.uct.cl/tesis/gonzalo-cueto/tesis.pdf>.

territorialización de las fronteras, de los límites, de los márgenes, de los signos; y no son ajenos a la vida, a la asimetría de las líneas de fuga y de su inestabilidad mecánica. Ahí se siente nómada, no reconoce un lugar absoluto; la rigidez de los límites oculta la multiplicidad y no deja ver al otro, lo desconoce; se ve a sí mismo continuo, determinado por el lugar. La idea no fuga, se hace límite.

Cuando hablamos de líneas de fuga, pensamos inmediatamente en las posibilidades ciertas de existencia de espacios de creación-migratoria, o en la multiplicación de saberes-contenidos donde nos conduce la máquina social, desde un punto a otro y a otro... No hay territorios conquistados, es ejercicio de una “no violencia”, puesto que no se excluye ni se margina. La libertad se ejerce en el devenir del movimiento y no en la detención del molde, forma estacionaria y codificada.

El significado, por lo tanto, no es estable: fluye, se difumina. Ubicamos una proliferación de sentidos, de huellas, de pliegues; la forma de la expresión se enriquece, madura, pero no hace norma, ni sistematiza. No se establecen certezas interpretativas, por no estar “intervenida” (formas a priori) la sustancia de la expresión (brotes rizomáticos o líneas de segmentación donde se estratifica, organiza, se significa). La institución-crítica ha perdido su referente racional (el significante) y no puede establecer convencimientos de lo “valioso” o “no valioso”; se han desterritorializado *status estéticos*.

Lo hemos dicho, el arte actualiza su sentido intersubjetivo, se compone y descompone en la potencia de la realidad. El arte puede hacer variar la percepción de la realidad y alterar la comprensión de la experiencia; por lo dicho, los conceptos se vitalizan y las ideas se ofertan en otros puntos de vista (miran la fuga). Bien puede esto ser una definición de creatividad.

El arte, laboratorio y espacio de producción de experiencias, no entra en la lógica de sentido o en el código del conocimiento, que establece rutas de comprensión del hombre o de la vida, atribuidos a la realidad. De acuerdo a Deleuze, actúa más bien sobre los modos de vida del hombre, de las formas-hombre.

La forma-hombre se interesa como crítica a los modos de vida dominantes de la sociedad. Hace variar los anticipos de sentido que condicionan o interrumpen el movimiento o la libertad de los flujos vitales. Son modos de producir flujos vitales que actúan sobre los modos de pensar la existencia.

Estas líneas de vida en el arte no tienen ese sentido atribuido a la realidad, pues la cruzan con otro sentido, con el suyo propio, crean una realidad y con ella modifican el sentido de la realidad intersubjetiva. No puede entonces, identificarse el arte con el significado anticipado que le damos a la realidad; estaríamos atribuyéndole formas a priori, cambiando la sustancia del contenido

---

<sup>233</sup> DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix: *Mil mesetas, Introducción: Rizoma*, Edit. Pre-textos, Valencia, 1997. p. 12.

y de la forma, por las ya establecidas, otorgándole un tiempo pasado para que allí construya su presente; y una geometría para utilizarla en su espacio.

La materialización de las propuestas e ideas artísticas se nutren, como ya lo hemos dicho, en las fuerzas que componen la realidad que atraviesa cotidianamente al sujeto; no se suscitan por el azar, sino por la ejercitación articulada (debate-acuerdos), con esas fuerzas, que pueden hacer que el artista vea y piense a partir de ahí. La representación artística y estética se configura en esa sustancia o materialidad de fuerzas y las “saca a la luz”, les proporciona sus intensidades vitales “sustituyéndolas” por determinadas formas. Creación dada, no por la subjetividad del autor, sino por la experiencia que lo altera.

La creación artística para Deleuze es pensar en la fuga de códigos estéticos y lenguajes señalados, “institucionalizados”; no puede lo creativo reforzar un pensamiento establecido o territorializado, excluyente de lo “otro”. No se puede repetir y formatear las maneras de ver y codificar las cosas. No se puede represar la realidad.

Respecto a la relación artista-espectador, se vincula en la propia experiencia estética de la obra y no en los conceptos y significados que viertan en ella. La actividad del espectador es menos pasiva, no se contenta en juzgar la obra; más bien se involucra activamente en ella, ya que por medio fluyen líneas de vida, que son fuerzas compartidas entre autor y receptor de una realidad común. Al respecto Cynthia Farina mantiene lo siguiente:

*En la estética deleuziana, artista y espectador adquieren una forma más procesual, que se define en la indefinida experiencia con las sensaciones, en el devenir que actúa sobre las formas y las fuerzas virtuales de la realidad. Por eso, el poder del arte está en relación con las intensidades de la realidad vivida, pues se compone de ellas.*<sup>234</sup>

Se hacen perceptibles los procesos de transformación de la realidad-hombre-forma.

## 6.4. DE FUERA ADENTRO

Desde la perspectiva *deconstructivista* encontramos una alternativa para la disolución de conflictos jerárquicos, la cual pretende dislocar el sistema de oposiciones conceptuales tradicionales del sistema de nociones metafísicas de la verdad. Verdad que pretendía justificar la presencia del significado, ante una conciencia o fuerza mayor.

Creemos en la urgencia de deshacer, descomponer, des-sedimentar todo tipo de estructuras que han venido forzando los flujos creativos en los productos artísticos. Gilles Deleuze y Jacques Derrida: “abordan por fin el meollo del asunto. En el lenguaje de la lógica (es decir, de la ontología), de la dialéctica. En el lenguaje de la filosofía de la historia, de la teología metafísica, la unidad

---

<sup>234</sup>FARINA, Cynthia, *op. cit.* p. 101.

entre hombre y naturaleza. La consecuencia de esta unidad es precisamente el sentido de la identidad del modo en el que la dialéctica la determina. [...] El orden de la razón es absoluto, pues contra ella no podemos apelar *sino a ella*; contra ella no podemos protestar *sino con ella*; no nos deja, en su propio terreno, sino el recurso a la estratagema y a la estrategia...<sup>235</sup>

En consecuencia, contamos con lo no racional para decir algo que no pertenezca al gran universo racional, cuestión casi imposible, pues desde ahí emprende Derrida con: “Hablar para no decir nada. Sólo hay una posibilidad, la artimaña: La estratagema y la estrategia; fingir obedecer a la regla tiránica, pero a la vez le pone trampas en situaciones que no puede resolver”.<sup>236</sup>

*Deconstruir* implica desmontar hasta sus límites las piezas de la máquina de la razón occidental, desenfocar su linealidad de ordenamientos, encontrar sus contradicciones, trabas y lógicas funcionales o instrumentales. Se considera que todo conocimiento (histórico, literario, psicológico, antropológico, etc.), es TEXTUAL; quiere decir esto, que el conocimiento no está compuesto únicamente de conceptos, sino de palabras; y todos sabemos que la palabras nos sugieren distintos y variados significados.

*Deconstruir* es descentralizar, primero tener conciencia de la separación de la periferia con relación al centro. En Occidente se piensa a partir de un origen centralizado, dueño de toda verdad, hacedor de formas ideales y constructor de esencias. Eso es la *presencia*, concepto y palabra escrita con fuente mayúscula, capaz de garantizar todo significado.

El centro se mira a sí mismo desde sí, desconoce a los otros que están en la periferia, a su alrededor; los reprime manteniéndolos al margen, territorializa el espacio, lo fija con límites y cercas; pero a su vez, decreta deberes y obediencias a la “ley”, suprimiendo rasgos característicos de toda vida humana; más bien busca la homogeneidad de éstos. Por supuesto y consiguientemente a esto, se origina un juego de opuestos binarios, el uno está al centro y el otro no: Hombre-mujer, espíritu-materia, naturaleza-cultura, caucásico-indio.

De acuerdo con Derrida, si accedemos a la realidad a través de los conceptos, códigos y categorías (creados en el centro), inmediatamente la mente humana forma pares conceptuales y acepta la prioridad de uno de ellos. La realidad desde el lenguaje puede configurarse con imágenes ambiguas: el fondo puede verse como figura y la figura convertirse en fondo.

La estrategia de Derrida para advertirla y descentralizarla es otro juego, un juego de subversión. Promueve trastornarla, enviarla a la periferia o convertirla en fondo, jugar la ambigüedad de la realidad del texto. Esta nueva jerarquía que se forma, del mismo modo es inestable; por tanto, habrá que dejar de lado ambas lecturas, como muchas otras sea posible. Todo lenguaje y texto pueden

---

<sup>235</sup> Citado por ROSSEL, Sebastián, Docente Universidad La Serena, Descombes, V.: *Lo mismo y lo otro*, Edit. Cátedra, Colección Teorema, Madrid 1998. p.p. 110-179.), en:

<http://deepistemesyparadigmas.blogspot.com/deconstrucci%C3%B3n/>.

<sup>236</sup> Ibid., p.2.

entrar en el “juego”, ya que todo pensamiento está compuesto de lenguaje o de forma.

Es el caso del **arte pop**, que alude a los objetos cotidianos y populares, es leído como *INDECIDIBLE*, pues fluctúa entre el arte y la vida diaria; por tanto, escapa a las comprobaciones opuestas: sublime-ridículo, sagrado-profano, único-vulgar.

Según Derrida, todo el pensamiento occidental, desde Platón, pasando por los románticos, Rousseau, por el constructivismo de Saussure y la antropología de Levi-Strauss, favorece al poder jerárquico de la palabra oral sobre la palabra escrita. A esto lo llama *logocentrismo*. *Logos* = palabra escrita en griego, verdad, razón y ley, principio cósmico escondido en la profundidad del ser humano. Por tanto, la forma ideal.

La *Deconstruction* rechazó estas estructuras de significar logocentrista como estables, universales e históricas. En el caso estético están los cánones, estableciendo de antemano categorías y conceptos para componer y lograr la “buena forma”. Las *formas*, al dar legitimidad absoluta y prioridad conceptual a esos “contenidos de la buena forma”, hacen que su lectura única no distinga la alternabilidad, quizá ofrecida por *otra*, nueva y creativa forma.

*[...] indudablemente se ha tenido que empezar a pensar que no había centro, que el centro no podía pensarse en la forma de un ente-presente, que el centro no tenía lugar natural, que no era un lugar fijo sino una función, una especie de no-lugar en el que se representaban sustituciones de signos hasta el infinito. [...]*<sup>237</sup>

Derrida nos hace tomar conciencia de la estructura cultural a la que pertenecemos. Todas las palabras usadas en ella, pueden ser símbolos metafóricos, signos metafóricos y el significado mismo de una metáfora que alude a la *presencia*.

Con el neologismo *différance* mezcla dos significados de diferir: *diferenciarse* y *posponer*. Ningún elemento del discurso puede funcionar como signo, sin dejar de referirse a otro elemento que no esté presente.

Existe la diferencia de significado de una palabra fuera de un contexto (en un tiempo y espacio), no tiene sentido o cobra otro diferente fuera de él, al “posponer” el acto de significar, hasta otro contexto. Es decir, a medida que el lector capta el significado de la palabra, ésta ya pertenece a otro contexto y por lo tanto ya ha cambiado; de manera que nunca se puede fijar -desde el punto de vista de la palabra-, un significado. Lo que tenemos es una cadena interminable de significados. Todo signo difiere la presencia de lo que significa, y es allí en donde está la diferencia.

Diferencia *desplazada* en el tiempo. Los significados se producen sin la presencia de las cosas en referencia; sólo desde ahí ocurriría la interpretación.

---

<sup>237</sup> DERRIDA, Jaques: *La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas*, op. cit. p. 2.

Como si existiese una *memoria* de lenguaje, que permite que lo inexistente, sencillamente, exista. Desde ahí, el proceso de producción de sentido se realiza en función de un signo que es signo de otra cosa, finalmente, ausente. Como resultado de esta urdimbre entre lo presente y diferido nace la huella (*gram*). La huella manifiesta lo ausente en el presente (ahí se esconde el placer estético de nuestra subjetividad, formada en el imaginario social o colectivo).

*La diferencia no resiste a la apropiación, no le impone un límite exterior (...) La muerte es la diferencia movimiento de la diferencia en cuanto necesariamente finito. Vale decir, la diferencia que posibilita la oposición de la presencia y de la ausencia (...) La diferencia produce lo que prohíbe, vuelve posible eso mismo que vuelve imposible.*<sup>238</sup>

El signo y la diferencia: El *gram* o la huella es entonces, un signo presente de algo que ya no está aquí, establece los límites presencia-ausencia. Relación sólo posible por la memoria que recoge el origen del sentido y lo traslada, desde ese exterior al interior del sistema de signos. Por tanto, no existe un significado trascendental; es la memoria (historia) la que lleva la tradición o la interpretación del sentido a través del tiempo. El signo, al ser un significante, acopia su significado en otro significante y así se hace una cadena de ausencias. Las cosas aparecen distintas a como surgen ante nuestros sentidos.

Así, ya no rige la ley del sentido, del pensamiento o del ser; más bien se dispersa en la heterogeneidad del espacio y del tiempo. La forma ya no es única, es múltiple en su naturaleza; se disemina en infinitos flujos de significados.

Se hace importante “deconstruir” el texto, la frase, las palabras y tratar de llegar a un significado explicado dentro de un específico contexto, fijado por el propio lector y su espacio en el tiempo. Por lo expuesto entonces no hay significados verdaderos; no hay una verdad, un centro fijo. El centro cambia, se pospone de acuerdo a la situación del lector, a la interpretación de la lectura o del texto. No hay estructuras profundas regidas por leyes universales que obren y dirijan el transcurso de la historia, pues hay acontecimientos, épocas. Finalmente, Derrida indica que en toda estructura conformada en la jerarquía dual de opuestos, en su seno, hay un principio de desorden, a pesar de que se niega lo diferente y se privilegia lo homogéneo, es decir el orden impuesto.

*DIFFÉRENCE* es también, la estrategia de pluralidad que transforma en evidencia las fuerzas no discursivas de un texto; parte desde el propio sistema de significación, pero en contra de los sistemas preestablecidos e indiscutiblemente válidos. Vendría a constituir otras formulaciones de significación, que han estado ocultas o desplazadas dentro de los significantes puros de la difer(e)ncia.

Derrida demuestra que en la producción de significado no hay significante alguno que lo determine. Por tanto, no existe una elaboración plena de la forma

---

<sup>238</sup> DERRIDA, Jacques: *De la gramatología*, Edit. Siglo XXI, Madrid 1998. p. 183.

de la expresión, totalmente congruente con la forma del contenido. Es decir que resulta inevitable la no similitud interpuesta entre el signo y el referente.

El signo asegura la fundación de significado en cuanto debe existir una diferencia entre expresión y contenido. Y para que exista el signo, es condición necesaria la *diferencia* y la *ausencia*. Cuando el referente está ausente deviene el signo con su contenido y expresión, representando su ausencia. La presencia del *significado* está diferida. Por tanto, Derrida disuelve el hábito logocéntrico en la primacía de la presencia. El signo es diferencia y ausencia.

Si bien el signo no resulta ser una unidad por la acción diferencial con lo que representa, entre ellos tampoco existe una “perfecta” diferencia. No llegan a constituirse en una realidad única, a pesar de perdurar juntos. Derrida califica al producto de esta diferencia y ausencia como imperfecta o impura; por tanto, el signo en su unidad surge igualmente impuro, no hay signos perfectos. En tanto que la palabra plena no ha existido ni existirá jamás, como tampoco la *forma* plena y perfecta. No hay forma de que no se “raspe” o magulle, cuando entra en contacto con la realidad.

Muchas obras de arte, por la fuerza del canon estético (logran la “buena forma”), se vieron impedidas a manejar signos que se “lastimen” en la realidad para mostrar su “autenticidad” y carga vivencial. No se “contaminaron” con la comunidad, en sus cuestionamientos, inconformidades y rebeldías. Se estructuraron formas de la expresión (signos fijos) que condicionaron las elecciones técnicas y las operativas de su forma; para obtener formas del contenido, invariables en su significación; es decir invariables la sustancia del contenido y su forma. (Ver arte de la Colonia).

Al acatar furtivamente esa estructura formal canónica de tradicionales contenidos, se encuentra “automáticamente” condicionada la forma en el plano de la expresión y del contenido. Únicamente en la comunidad se conforma la sustancia (de la forma y del contenido) independiente y realizable como un signo diferente y ausente. Igualmente, ahí se prueba que las identidades son construidas y no determinadas, ni determinantes. Se confunden con continuidades y costumbres de operar signos estables; señales límite o territorios marcados.

No podemos definir “blanco sin negro”. La diferencia entre el uno y el otro existe antes que la identidad del blanco. Entonces, la diferencia existe en primera instancia y no la identidad.

Justamente, la estética de Kant se fundamenta en ese origen de identidad ya que el objeto artístico tiene que poseer unidad intrínseca de belleza, valor y significado, claramente diferenciados de todo lo que es extrínseco a él. Derrida crea la palabra *parergon* (el marco), para diferenciar el *adentro* y el *afuera* de la obra de arte. El parergon encierra la obra en su propio discurso, la agrupa en

su propio contexto; pero también la comunica con el exterior: es el puente hacia afuera.<sup>239</sup>

Los valores extrínsecos a la obra de arte son de carácter netamente accidental; como todo lo ornamental que no forma parte de ella, bien pueden ser las circunstancias de su elaboración; las otras, de su promoción, exhibición y las de su comercialización y divulgación.

Kant, según Derrida, cae en el juego sucesivo del parergon, pues en el momento que protege un adentro, crea inmediatamente un afuera; pero ese afuera, a su vez, tiene que ser enmarcado o protegido; y así interminablemente, sin saber dónde comienza y termina, dónde se detiene la atención. El afán estético tiende al dominio de la obra de arte, la territorializa bajo su mirada. Por tanto las categorías de “experiencia estética” y “juicio estético” no pueden avalizar una obra de arte. Es otro indecible, no se deja incluir en el presente. Revela el principio de desorden que funciona en la estructura del adentro-afuera, en las que el sistema jerárquico coopera y enmudece: por un lado procura la unidad de la obra y por otra, es el espacio donde ésta se separa. El marco se compone de exclusión y de relaciones.

Actualmente, el problema del arte ya no está en el *afuera*, en el *gusto*, el *estilo* o la *forma*. Tampoco en la eventualidad de las teorías, de principios o de modelos, sino en los indecibles; en la penetración en la vida interior de los individuos, de las comunidades: “El seno de una cierta experiencia del *especializar* del espacio”.<sup>240</sup>

Ese espacio “especializado” es todo el proceso artístico-estético que recorre la creación artística; se especializa en cuanto no depende de significados de la representación, para captar la materia de la realidad; o como lo hemos dicho: *la sustancia de la comunidad*. Este producto surge del individuo productor en la comunidad y para la comunidad, para luego ser devuelto al individuo receptor y éste, a su vez, al individuo productor. La cadena cíclica es interminable, y así se va construyendo “acuerdos”, armando “identitarios”; traspasándose reciprocidades de la historia.

En la deconstrucción, el arte deja de significarse por el ser que artista-genio le concede a la obra; más bien entra a través del parergon de la vida misma (o a través de él sale), con sus juegos de interpretación. Por lo tanto, las obras-vitales, diseminan y se multiplican en sentidos, se convierten en sí mismas en realidades desprovistas de la representación. Quiere decir esto que en ellas ha dejado de existir el signo como significante de un significado.

*Pues la significación signo, se ha comprendido y determinado siempre, en su sentido, como signo-de, significante que remite a un significado, significante diferente de su significado. Si se borra la diferencia radical entre significante y significado, es la palabra misma “significante” la que habría que abandonar como concepto metafísico.[...] Pues hay dos maneras heterogéneas de borrar la diferencia entre el significante y el significado: una, la clásica, consiste en reducir o en derivar el significante, es decir,*

<sup>239</sup> Cfr., DERRIDA, Jacques: *La verdad en pintura*, Edit. Paidós, Argentina 2001. p. 24.

<sup>240</sup> DERRIDA, Jacques: *Las artes del espacio*, en: <http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/>.

*finalmente en someter el signo al pensamiento; otra, la que dirigimos aquí contra la anterior, consiste en poner en cuestión el sistema en el que funcionaba la reducción anterior: y en primer lugar, la oposición de lo sensible y lo inteligible. Pues la paradoja está en que la reducción metafísica del signo tenía necesidad de la oposición que ella misma reducía. La oposición forma sistema con la reducción. Y lo que decimos aquí sobre el signo puede extenderse a todos los conceptos y a todas las frases de la metafísica, en particular al discurso sobre la estructura. [...]*<sup>241</sup>

Deconstruye la lectura representativa de la lógica de la imagen, desalojando el significado hacia los indecibles en busca de la ironía, de la experiencia estética. Ya no hay vigencia de la ley del sentido, ni tampoco un marco conceptual de utilidad temporal; más bien despliega la heterogeneidad de ellos garantizando la fecundidad de un lenguaje múltiple.

Esto exige del espectador una renovada actitud en el diálogo con la obra, pues le participa un concepto de arte muy amplio y le provee de lenguajes en donde se pone en jaque todo lo visual, a las formas de representación, a la imagen misma; y pide otra lectura en un juego de reenvío de contenidos. Incluso la reformulación de signos.

En definitiva, Derrida desterritorializa los conceptos fundacionales del arte, aboga por dejar dentro de él a la percepción, fuente natural de contenidos, saberes y vivencias y no dejarla en el marco a la memoria, recurso de la presencia para fertilizar la representación. No impregnar huella alguna entre realidad y representación.

Habrà que estar dispuesto a movilizar las sustancias represadas en la vida, habitar el margen del margen, como también a deconstruir o desmontar lenguajes y realidades de la subjetividad hacia la intersubjetividad devenida en la comunidad. Construir expresiones y significados en las "líneas de vida" sin habitarlas como otro centro, estar dispuesta a la fuga de lo eterno. El arte está para deconstruir el tiempo y el espacio.

## 6.5. ONTOLOGÍA DEL PRESENTE Y DEL AQUÍ

En el mundo actual, desde la tercera mitad del siglo XX se ha debatido abundantemente sobre formas y enunciaciones estandarizadoras del gusto estético, hasta hacerlo un común denominador. De otra parte, la ideología vanguardista del progreso y sus transvanguardias han luchado arduamente para destruir todo signo de academicismo e institucionalidad del arte; esto es como viva expresión de su fijación por romper con las ataduras del pasado; anhelos artísticos fundacionales que "autorizan" cualquier permanencia y actualidad.

Estos forcejeos no han sido patrimonio del arte o de la cultura específicamente; más bien, se han producido en todos los ámbitos de la vida humana. La

---

<sup>241</sup> DERRIDA, Jacques: *La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas*, op. cit. p. 4.

“modernidad” es, de hecho, un espacio recientemente desterritorializado y debatido, debates que nos han llevado hacia el concepto de “posmodernidad”. Dan por entender que la modernidad ya se ha consumado, y se vienen o estamos viviendo en un territorio que más allá de sus fronteras; los enfoques y conceptos han sido variados, como: “La modernidad que se ha ido identificando con un proceso de racionalización social (Weber, Touraine), un proyecto de emancipación (Habermas), unas formas de legitimación social o “juegos de lenguaje” característicos del “lazo social” (Lyotard), ciertos rasgos estéticos (Baudelaire), unas peculiaridades del pensamiento filosófico, y el saber en general (Vattimo); una conciencia histórica (Jauss), un modo de producción (Marx), la experiencia peculiar de ese tipo de sociedad “moderna” (M. Berman), unas formas de saber y de poder (Foucault), etc. En todo caso, la discusión sobre la modernidad forma parte de lo que Miguel Morey ha denominado -recogiendo una expresión de Foucault- una “ontología del presente”, una forma de pensamiento filosófico que no tematiza las condiciones generales del saber (una “analítica de la verdad”), sino los rasgos de la contemporaneidad, la respuesta a la pregunta: ¿Qué somos?”.<sup>242</sup>

En términos generales, la modernidad proviene de discursos ideológicos de corte revolucionario del hombre ilustrado. Recordemos que su ansiedad de cambio y novedad lo hace *romper* con el inmediato pasado y comprender a los hechos en el tiempo, como continuidad y ruptura. Organiza conocimientos y esfuerzos para sacralizar la sociedad en términos de privilegiar la ley natural sobre la razón y estructurarlos en opuestos. Pero es la misma razón la que construye su organización social jerarquizada, la educación, el uso de las tecnologías y la guía de la ciencia.

## 6.6. SUSTANCIA HACIA LA FORMA

Forma-arte, como lenguaje se va entre-tejiendo interactivamente entre artista-público, con percepciones y sensaciones; estímulos externos del acto cognoscitivo y compartido. El productor de la obra de arte, procura que el público se reconozca como tal en la “lectura” de su obra, lo apruebe, modifique, replantee, incluso lo rechace. El proceso de comunicación (Habermas), consiste en consensuar con el público cierta visión, producir transferencias de contenidos subjetivos y sobre todo, compartir su respectivo entendimiento del mundo, sin analizar las intenciones del emisor, del mensaje (semántica: explicación de las expresiones lingüísticas que analizan e interpretan el significado). Toma en cuenta la “pragmática” o la relación entre el lenguaje (forma-arte) y sus usuarios. Los significados emergen intersubjetivamente en la lógica de la acción interactiva, entre autor y público. En la “acción comunicativa” los dos coinciden en favorecerse con el entendimiento mutuo. Las formas tienen significado dentro de un contexto, escenarios de relación, de disputa o de acuerdos y consensos; en definitiva de relación entre el “autor y el mundo objetivo”.

---

<sup>242</sup> PUERTA, Jesús: *¿Qué es modernidad?*, en: [http://www.adobe.es/rdrmessage\\_review3](http://www.adobe.es/rdrmessage_review3).

Kant promovió principios a priori que se convirtieron en normas por el uso objetivo de las categorías o conceptos (la “bella forma”). En ello, preexiste el contenido como forma pura o a priori; es la razón la que sistematiza la sustancia de la expresión y del contenido. Contrariamente a lo anterior, el contenido y expresión se erigen en un mismo acto, en la medida que uno no preexiste al otro y no se establecen funciones duales. Deleuze se opone a esa idea moderna de la representación de lo sensible, por medio de la razón. Su idea se sostiene más bien en el pensamiento estético de la experiencia. La representación deja de ser sujeto de norma de la percepción. El signo estético tiene la capacidad de hacer decir y hacer ver.

Las formas no pueden copiarse a sí mismas ante los acontecimientos siempre cambiantes de la vida; hay constantes reorganizaciones de expresiones y contenidos, por cuanto la materia comprendida en la realidad-comunidad es siempre intensa y dinámica. El objetivo está en transgredir sobre la realidad, en los efectos que la forma puede crear y no al contrario; cosa acostumbrada en la representación. Ella no está obligada a contar algo o narrar algo, es necesario romper el cliché de la representación, desorganizando ese conjunto visual acostumbrado o probable; Deleuze rompe con el concepto, más bien alienta el conocimiento y experiencias intuitivas.

Las interpretaciones perpetuamente fluyen, se difuminan, engendran proliferación de sentidos, de huellas, de pliegues; la forma de la expresión se enriquece, madura, pero no norma ni regula. No existe significado y significado fundado. Despliega las enterezas sensibles a favor de nuevos encuentros con las sensaciones, sin códigos estéticos interpuestos (cerebrales).

Los espacios empleados comúnmente por la escena artística en la contemporaneidad ya no obedecen al espacio cuantitativo y territorial, más bien se emplazan en el espacio público y en lugares no antes establecidos convencionalmente para el arte. Son espacios para la vida, vienen bien para sumarse en la obra, para engendrar contextos o caracterizar acciones de estéticas antes no involucradas. Son variados e impensados, como hospitales, escuelas, cruces de carretera, hoteles, viviendas públicas, cárceles, etc. Cualquier técnica y material ayudará a conducir y potenciar las cualidades innatas del lugar, favoreciendo a la integridad plástica-espacial de la obra. Se involucrarán los aspectos naturales, históricos sociales, políticos, etc. del lugar.

El arte-forma puede variar la percepción de la realidad y alterar la comprensión de la experiencia en otros y nuevos conceptos (líneas de fuga). El espectador es menos pasivo, no se contenta en juzgar la obra; más bien se involucra en ella.

Con Derrida, se deshacen los conflictos jerárquicos creados por la cultura occidental, para perennizar los significados de una sola verdad basada en el

sistema de oposiciones conceptuales tradicionales. Violenta hasta sus fines, a los artificios creados por la razón occidental y rompe los aberrantes ordenamientos lineales. Descubre contradicciones, los obstáculos lógicos funcionales o instrumentales institucionalizados del logocentrismo. Busca *descongestionar* el pensamiento de Occidente, cuyo origen centralizado es dueño y señor de la verdad, hacedor de formas ideales y de esencias. Allí radica su noción de la *presencia*, concepto y palabra escrita, capaz de garantizar todo significado. Promueve trastornarla, llevándola a la periferia, transformarla en fondo, entregarla a los equívocos de la realidad. Toda forma puede someterse a ello, ya que el pensamiento está compuesto de lenguaje o de forma.

Los significados se producen sin la presencia de las cosas en referencia, sólo así resultaría la representación: urdimbre entre lo presente y diferido. El *gram* (huella), manifestación de lo ausente en el presente (ahí se esconde el placer estético de nuestra subjetividad), es entonces, un signo presente de algo que ya no está aquí, establece los límites presencia-ausencia.

La forma deja de ser única, se hace múltiple; su naturaleza disemina infinitos flujos de significados. Derrida demuestra así que en la obtención de significado, no hay significante alguno que lo determine. Por tanto, no existe una elaboración plena de la forma de la expresión, totalmente congruente con la forma del contenido.

La forma-arte, no está en el afuera, en el gusto, en el estilo o la apariencia, sino en los indecibles, en la vida interior de los individuos, de las comunidades. Se especializa en cuanto no depende de significados de la representación, para captar la materia de la realidad. Son en sí mismas realidades despojadas de esas representaciones. Quiere decir esto, que en ellas ha dejado de existir el signo como significante de un significado. Deconstruye la lectura representativa de la lógica de la imagen, desalojando el significado hacia los indecibles en busca de la ironía, de la experiencia estética.

El filósofo invita a dejar dentro de la forma, a la percepción productora de contenidos, no dejarla en el marco a la memoria, caldo de cultivo de la representación. No dejar huella alguna entre realidad y representación.

# CAPÍTULO VI:

## 7. EN LATINOAMÉRICA

*La búsqueda del presente no es la búsqueda del edén terrestre ni de la eternidad sin fechas: es la búsqueda de la realidad real. Para nosotros hispanoamericanos, ese presente real no estaba en nuestros países: era el tiempo que vivían los otros, los ingleses, los franceses, los alemanes. El tiempo de Nueva York, París, Londres. Había que salir en su busca y traerlo a nuestras tierras. [...] <sup>243</sup>*

La modernidad ilustrada en América latina, la abordamos con signos libertarios y esperanzas de un encuentro (o reencuentro) plenamente identitarios, como mecanismo de búsqueda de su unicidad y propio protagonismo en la historia y cultura, luego de independizarnos de España. Durante la conquista y colonia de ese país europeo, pasamos a convertirnos en el “otro” de su ego-centro; por lo tanto, alejados y al margen del poder y autodeterminación social.

Para América latina esa mentalidad guiada por los conceptos de *evolución, desarrollo, progreso, revolución* y sus contrarios; y sobre todo, el *atraso* tomó especial sentido en su reciente construcción de estados soberanos logrados con más de un siglo de luchas de emancipación del yugo colonial e imperial. Absorbimos las proféticas expectativas de cambio y sobre todo, la forma del discurso europeo del siglo XIX, al igual que sus *civilizadas* formas culturales y partimos con escasas ejecutorias económicas y políticas propias, hacia el desarrollo del “propio destino”. Sin embargo no se dejó que esto ocurriera en muchos espacios y ámbitos que hasta la actualidad se han mantenido con estructuras de tradición modernista.

*Modernización* se ha considerado como una condición, a la que aspiraba toda la humanidad. Quienes no *comprendían* o no lograban establecerse dentro de estas programaciones, se los clasificaba como *atrasados*, con futuro previsible desastroso. Significa esto -incluso ahora-, para los países llamados atrasados, someterse a procesos de modernización, bajo tratamientos y patrocinio de estudios científicos antropológicos, sociológicos y económicos. Ciencias todas estas, autorizadas para recetar fórmulas de sanción y así encarrilarnos en las vías del *desarrollo*. Justamente, la concepción “evolucionista” de la cultura del mundo occidental consideró (y considera) a ésta como una acumulación de saberes, condición previa para obtener sabiduría y llegar a la “verdad”. Supone la existencia de pueblos más evolucionados que otros; por tanto justifica todos los actos de colonización o sometimiento científico-ideológico.

El filósofo mexicano Enrique Dussel, al respecto opina lo siguiente:

*América latina, nuestro mundo cotidiano y no-filosófico del cual surge la filosofía sí es real y no sofisticada, es una cultura dependiente. Los hilos de nuestra cultura, economía, política... se mueven desde fuera; siendo*

---

<sup>243</sup> PAZ, Octavio: **Convergencias**, Edit. Seix Barral S.A., Colombia 1992. p. 13.

*oprimidos, el fuera es el que ejerce sobre nosotros su voluntad de dominio; el sujeto de esa voluntad de poder es el nordatlántico. Ontológicamente esto significa que nuestro ser está oculto, sutilmente oculto; lo que se le ocultaba era, justamente, el ser un ser-oprimido, colonial, ontológicamente dependiente.*<sup>244</sup>

Claro está que por abundantes razones de carácter contextual historiográficos y socio-políticos, la modernidad latinoamericana no podría analogarse con la que se desarrolló en Europa y Estados Unidos. Ha tenido su curso histórico propio, protagonismos y características específicas, sin perjuicio de compartir muchos rasgos comunes.

A decir de García Canclini, es una mezcla híbrida, fruto de procesos de mediación con propias trayectorias; no es ni puramente endógena ni puramente impuesta. Más adelante, argumenta el referido autor,<sup>245</sup> que entre otros indicadores de este proceso distintivo, hay un incremento de público masivo, crecimiento de las ciudades, el surgimiento de un sector industrial (aunque dependiente) y la aparición de nuevas tecnologías de la comunicación.

De otra parte, se dan procesos no muy propios y coincidentes en la modernidad; de innovación y renovación en el campo de la literatura, de las artes, de la arquitectura y de la institucionalidad educativa y cultural. Se ocasionan con mucha fuerza y optimismo desde mediados de los cuarenta y durante los cincuenta del siglo XX.

Los intelectuales y creadores durante el siglo XX, han construido un segmento social muy vehemente, sostenido por coordenadas “unificadoras de pertenencia”; un extenso, variado y rico imaginario colectivo; materia actuante y potente de la cultura, y a su vez, espacial y temporalmente, heterogéneo. Estos procesos vitales se suceden con acciones diferentes y variadas en cada país de Latinoamérica, como en las artes, la lengua, las religiones, la economía y política, etc., cosa que le ha caracterizado por ser el continente de fusión, encuentro y recreación de culturas diversas.

Esos paradigmas ilustrados han sido también cuestionados y combatidos desde diversas actividades intelectuales. Como por ejemplo, las narratividad histórica de los grandes metarelatos; las utopías para la manipulación y la homogenización de los componentes sociales, desconociendo su pluralidad étnica y multiplicidad cultural. La problemática de la modernidad, al ser venida de *afuera*, tomó en Latinoamérica la forma de la inclusión y privilegio para el sujeto histórico (dominante), y de exclusión e indiferencia hacia los “otros”.

Los modernistas criollos, actores y cómplices de los proyectos desarrollistas-evolucionistas, han estado siempre preocupados de actualizar, adaptar y asimilar la universalidad del pensamiento moderno y universalizar su patrimonio físico y cultural; por lo cual, la cultura adquirió en muchos casos, un valor de cambio y promoción, potenciando al capital y al desarrollo “del afuera”.

---

<sup>244</sup> DUSSEL, Enrique: *Para una ética de la liberación Latinoamericana, tomo I*, en: <http://168.96.200.17/ar/libros/dussel/liberac/liberac.html>, p. 154.

<sup>245</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Edit. Grijalbo, México DF. 1992. p. 217.

Bajo semejante visión sobre la modernidad en Latinoamérica, suscitada como un fenómeno legítimamente americano, el escritor Luis Veres lo entiende desde la nueva estructura socio-política y de cultura industrial de Europa de comienzos del siglo XX:

*[...] América Latina quedaba subordinada a las grandes potencias a causa de los grandes monopolios económicos norteamericanos que con el apoyo militar y económico de su gobierno suscitan la relación de dependencia bajo la cual se rige el imperialismo. Dentro de los grandes cambios que germinan en la nueva situación destaca el crecimiento urbano facilitado por el desarrollo industrial de los sectores secundario y terciario en países como Brasil, Chile, México y Argentina. En el caso cubano, como Paraguay, Bolivia o Ecuador la falta de este desarrollo facilita el estancamiento de sus economías.*

*A su vez, el poder adquirido por la penetración de las grandes compañías internacionales distorsiona el desarrollo de las economías nacionales y disloca la posición de las grandes oligarquías terratenientes.*

*Se sucede así un ascenso de la clase burguesa. Este proceso de sustitución en el sector del poder oligárquico se complementa con el nacimiento de una oposición antioligárquica que fortalece la presencia de las clases medias y el proletariado urbano.*

*Todos estos factores conducen a una situación de cuestionamiento ideológico que transforman la vida económica social y cultural del continente, pero un hecho histórico determinará de otra manera el perfil de esta época y ese acontecimiento será la revolución mexicana.*

*La revolución mexicana tendrá una enorme resonancia en todo el continente, pues supone el primer intento de liberar la tensión establecida entre las clases privilegiadas y la oposición antioligárquica.*<sup>246</sup>

## 7.1. EN EL ARTE MODERNISTA

Paralelo a los anhelos y expectativas del modernismo, la vanguardia en Latinoamérica igualmente se instala, sin mayores cambios de origen; recoge las mismas ideas de desarrollo y progreso, la validez y vigencia de los metarelatos; y epistemológicamente la realidad es entendida a través de la oposición de contrarios.

Se presenta un entorno siempre cambiante y deseoso de insertarse a plenitud en la “universalidad” de la cultura y en la coyuntura histórica demarcada en el momento.

El arte se abandera de los ideales modernos y de los propios retos que los tiernos estados republicanos se plantean para construirse en su frágil libertad, como lo advierte Ticio Escobar: “[...] las vanguardias tienen la misión de iluminar *el camino correcto* y transgredir constantemente el límite de los códigos del arte para procurar el advenimiento de la redención histórica. Los proyectos modernos latinoamericanos (variados y desiguales), recapitulan este esquema según los ritmos distintos de sus propios tiempos [...]”<sup>247</sup>.

De esta manera, la modernidad estética latinoamericana abraza una marca axiomática de característica imprescindible, que es la identidad nacional y

---

<sup>246</sup> VERES, Luis: *Nicolás Guillén y el período vanguardista en América latina*, en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07>.

<sup>247</sup> ESCOBAR, Ticio: *El arte en los tiempos globales*, (tres textos sobre el arte latinoamericano), Edit. Don Bosco, Asunción, Paraguay, 1997. p. 42.

étnica que se la quiere sin los traumas de la Colonia y libre de cualquier asomo de dependencia con el imperialismo norteamericano.

Esta visión interna de conjunción entre la política y la estética, es decir de su propio entorno, agudiza el carácter propio que la estética vanguardista demanda a más de la lucha contra la circulación de un arte del “pasado”. Iconográficamente rebusca símbolos antiguos, más bien prehispánicos, adaptados a esta nueva y propia visión.

Por otra parte, en esto deviene su preocupación y propuesta: la búsqueda de una identidad aborígen que certifique la constitución de un arte original. La modernidad, si bien es del siglo XX, tiene signos problemáticos, en cuanto las ideas las hemos percibido a través de la forma de la penetración y de la dominación; como es el caso del muralismo mexicano y los sucesos indigenistas, con contenidos ilustrativos y narrativos; y expresiones poco vanguardistas, pero edificantes para el espíritu nacionalista y revolucionario de ese país. Hecho histórico determinante en la cultura y sociedad latinoamericana.

No puede separarse en Latinoamérica su peculiar soporte histórico que vive a principios del siglo XX de la vanguardia europea, como una acción pura, trasladada, impuesta o implantada. Existe el espíritu renovador de las vanguardias y sus propósitos paradigmáticos, pero en la forma de la expresión los signos son prehispánicos y netamente formalistas; y en la forma del contenido, los acontecimientos políticos-sociales marcan la independencia de las propuestas europeas.

El poeta cubano Nicolás Guillén nos muestra este panorama vanguardista, quizá con el mismo sentir del resto de países latinoamericanos:

*¿Qué cosa es ser nuevo? –Se dicen desesperadamente– ¿Por qué ha de haber novedad en el arte, que es eterno; en la sensibilidad, que está siempre hecha de los mismos sentidos, de los mismos nervios? Y sobre todo: ¿Por qué no somos tan dignos artistas los fieles a las normas establecidas como los cultivadores de lo feo y de lo arbitrario? ¿Por qué es malo ser como Velásquez y bueno ser como Picasso? Las preguntas son ingenuas, simplistas, llevan su propia derrota en sí...<sup>248</sup>*

Específicamente, en la plática latinoamericana, la ensayista Federica Palomero<sup>249</sup> se acoge al pensamiento de García Canclini con estas palabras: “En varios casos, el modernismo cultural, en vez de ser desnacionalizador, ha dado el impulso y el repertorio de símbolos para la construcción de la identidad nacional”. Hace un recuento detallado de esa tendencia o vertiente común en la producción artística moderna.

Empieza citando la producción del uruguayo Pedro Figari, entre 1921 y 1938, pintor costumbrista de la población negra de su país, a la que muestra en sus

---

<sup>248</sup> VERES, Luis: *op. cit.* p.6.

<sup>249</sup> PALOMERO, Federica: *Rupturas estéticas –nuevas identidades*, en: [http://www.adobe.es/rdrmessage\\_review3](http://www.adobe.es/rdrmessage_review3).

festividades y ritos religiosos, con cierta melancolía y candorosidad y sin pretensiones antropológicas.

Luego estudia a Tarsila do Amaral como una pintora de lenguaje propio sin “antecedentes” en su país Brasil, América latina y Europa. También toma como temática a la raza negra de su país y a su vegetación, pero “estilizadamente, de formas sintéticas, planas y geometrizadas”.

Nos hace conocer una cita de Gerardo Mosquera respecto a Wifredo Lam: “el primero donde la presencia de África aparece de cuerpo entero, como factor decisivo de la expresión”. Y la novedad de Lam, es haber trasladado formas de la tradición plástica africana, traídas a nuestro continente por los esclavos establecidos en Cuba (periodo 1941-1952). Nuevamente, cita a Mosquera y luego argumenta sobre el valor de Lam. Veamos:

*Mosquera ha intentado dilucidarlo asumiendo todas sus paradojas, pues por un lado afirma: “Aspiro a abrir camino en valorar la obra del pintor cubano menos como resultado del surrealismo o de la presencia de lo primitivo, lo africano o lo afroamericano en el arte moderno y más como fruto de la cultura cubana y del Caribe y como pionera de una acción del Tercer Mundo en la escena contemporánea.” Sin embargo, seguidamente reconoce la enorme influencia del Picasso “negro” sobre Lam. En última instancia y en dialéctica síntesis, estaremos de acuerdo con la conclusión de Mosquera: el descubrimiento de la plástica africana a través de Picasso permitió a Lam valorar las tradiciones de su entorno natural. Es la condición del exiliado que desde la distancia reafirma lo propio, tan frecuente en nuestra diaspórica cultura. Lo que creo necesario subrayar es que Lam no debe a ningún nombre de las vanguardias europeas su estética barroca de ascendencia criolla ni su tendencia a la profusión, a la hibridez, a la indiferenciación entre lo humano, lo animal y lo vegetal, que entronca, mucho más que con el surrealismo francés, con lo real maravilloso caribeño. La plástica de Lam es más cercana en su espíritu a la prosa de su coterráneo Alejo Carpentier que a las exóticas formas picasianas.*<sup>250</sup>

De Rufino Tamayo, dice que hizo en México lo que Lam en Cuba: su “inspiración” radica en los referentes precolombinos de su país para crear sus propias formas. Por esto, propone hablar más de identidades que de *identidad*. Y Rivera, “toma a los indígenas como iconografía y soporte ideológico”.

*Estos son algunos ejemplos de artistas de la modernidad quienes al tiempo que, de manera “antropofágica” han hecho suyos estilos europeos hablando el lenguaje plástico occidental con marcado acento latinoamericano, han exaltado los valores culturales autóctonos. Han logrado crear una estética propia y han demostrado que no hace falta pintar indios para ser artistas comprometidos con lo latinoamericano. [...]El repertorio estético engendrado por estos artistas de la modernidad, inclusive con todas sus variantes, se identifica en la hibridez, la irracionalidad, la fusión entre lo figurativo y lo abstracto, la estilización geométrica con formas agresivas temperadas por una impronta barroca. Al erigirse como los creadores de la modernidad latinoamericana, artistas como Tamayo o Lam, han tenido muchos epígonos a través de los cuales la raigambre cultural se ha diluido en un nuevo folclorismo, cuando no en una remozada fuente de exotismo para consumo externo.*<sup>251</sup>

Este lenguaje creativo de síntesis entre lo abstracto y los referentes mágicos ancestrales-étnicos, o el fusionar lo moderno occidental con lo vernáculo de acuerdo a lo propuesto por F. Palomero, se podría entender como que la forma de los contenidos vernáculos ha permitido crear una forma de la expresión

---

<sup>250</sup> *Ibid.*, p.2.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 3.

latinoamericana, de donde han devenido estéticas propias con ocasión de la modernidad.

A propósito de una entrevista a Gerardo Mosquera, transcribimos lo que sigue, con en afán de documentar lo antes estudiado y citado.

*-Con la apertura de nuestros movimientos y artistas se habla de si tenemos una producción original en América Latina o estamos copiando lo que hacen otros. ¿Esto ha cambiado?*  
*-Nosotros los latinoamericanos somos los mejores copiones en el mundo, después de los japoneses, por una serie de cuestiones históricas que sería largo discutir. El problema no es copiar, porque el mismo Picasso decía: "En cuanto veo algo trato de copiarlo"; el problema es cómo lo copias, cómo lo recreas. Nadie dice que Picasso fue un mero derivativo copión de la escultura africana; sin embargo, se la copió completa, pero la copió hacia su laboratorio. Lo esencial es si vas a hacer una reproducción sin ningún valor añadido o algo en que añada tus historias, tus estéticas, tus contextos, tus problemas, tu creatividad personal.*<sup>252</sup>

Se habló anteriormente de una suerte de antropofagia cultural por devorar estilos artísticos europeos para luego crear lenguajes propios latinoamericanos; en continuidad con este propósito y desde otro espacio, apreciamos el siguiente punto de vista, el cual cierra nuestro estudio de la modernidad en Latinoamérica:

*Una de las vanguardias más radicales en sus postulados y en su puesta en escena fue, sin duda, la fundada en Suiza, en 1916 y denominada azarosamente como Dadaísmo [...] Los Dada cuestionaban los valores estéticos del momento y criticaban duramente todo tipo de codificación. [...] En sus planteamientos utilizaban lo impredecible como función protagónica. Aquí nacen, por ejemplo, los ready-mades de Marcel Duchamp: su secador de botellas y el famoso urinario. También el irracional L' éléphant cèlèbes de Max Ernst. A partir de esta nueva concepción del arte, podemos diagnosticar una suerte de antropofagia simbólica que devora todo lo establecido y luego lo defeca bajo las agitadas propuestas vanguardistas. Cruzando el Atlántico, muy ligados teóricamente a los Dada, y como una de las vanguardias más originales de América Latina nace, en 1928, la Antropofagia: "Sólo la antropofagia nos une, somos todos antropófagos (...) Abajo la antropofagia aglomerada en los pecados del catecismo". Esta teoría cultural, fundada en Brasil por Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral, entre otros, funciona como una metáfora que pretende confrontar y "engullir" todas las imágenes de la cultura europea a partir de la simbólica devoración que realizaron los conquistadores al llegar al mal llamado "nuevo continente". Para el comunicólogo paulista Norval Baitello Junior (2000), los antropófagos brasileños querían "absorber al otro, al enemigo sacro (...) Por ejemplo, el ala más extrema del modernismo brasileño se llamó antropofagia, Manifiesto Antropófago, y confrontaban imágenes, tratando además de devorar la cultura europea, invirtiendo totalmente la realidad. Devoran imágenes para con éstas crear nuevas imágenes. Una época devora su época anterior.*<sup>253</sup>

## 7.2. MODERNO, ECUATORIANO Y...

Posesionar su identidad como una nación moderna, para el Ecuador significó un imperativo, una contradicción o una arbitrariedad quizá. Disyuntivas e

<sup>252</sup> DÍAZ, Dorian: *El arte es una inversión*, Áncora fragmento de una entrevista en Panamá a propósito de una exposición de arte urbano en Panamá, junto a Adrienne Samos, con la participación de doce artistas, en: <http://www.experimentosculturales.com/textos/rio-revuelto/01.html>.

<sup>253</sup> BROWNE SARTORI, Rodrigo y SILVA ECHETO, Víctor: *Hacia un Arte Rizomático o el Develamiento de un Urinario Antropófago*, en: <http://www.artuniversal.com/estilos+ismos+movimientos/siglo+XXI/tendencias+actuales/actual.html>.

incongruencias históricas y sociales surgieron opuestas al concepto de progreso y de identidad nacional, en un mundo internacional industrializado.

Como imperativo sufrió un proceso transitado por desarreglos socio-culturales, como la no aceptación de una población pluricultural, como consecuencia de la confluencia de diversas razas y etnias. Dentro de un proyecto racionalizador en cuya comprensión de la realidad sólo cabía la homogeneidad cultural-étnica, como instrumento propio para insertarse en los planes de *desarrollo* cosmopolitas.

De igual manera, internamente y hasta hoy, nos cuesta mucho a los ecuatorianos confluír socialmente en la diversidad; por tanto la cultura oficial ha sido y sigue siendo excluyente y elitista.

Las artes plásticas en el siglo XX en el Ecuador se inscriben como una variable analógica de su cotidianidad socioeconómica y política y de las controversias vividas entre los actores sociales que lo componen.

A comienzos del siglo XX, Europa se propone quebrantar toda atadura formal en el contenido y expresión de todo producto artístico con el propósito de concurrir hacia un *arte nuevo*, quizá desposeído de cánones y *buenas formas*, emprendidas a partir de paradigmas del clasicismo griego.

El arte se busca a sí mismo y se quiere libre para desde ahí ver la realidad; pero claro, en nuestro país la plástica estuvo conducida fundamentalmente por la representación religiosa y algo histórica-naturalista. Debía afrontar procesos de transformación político-ideológicos, simultáneos a la mutación propia de su lenguaje. Todo esto, cuando todavía se mantenían estéticas de producción y recepción adicionadas a los patrones barrocos del arte colonial y otros normados por la mirada romántica o neoclásica que duró por mucho tiempo más.

Para nuestra plástica, el siglo XX comienza con la revolución liberal en 1895, la cual trajo para el Ecuador radicales cambios y adelantos inusitados, como es el caso de las políticas culturales; se crea en Cuenca la Escuela de Pintura en el año de 1893 y luego en 1904, la Escuela Nacional de Bellas Artes, en Quito.<sup>254</sup> A partir de allí se institucionaliza el arte, pues se procura su profesionalización, mantenimiento y desarrollo a través de la formación, difusión y crítica. Claro está, todo ello enmarcado en la perspectiva neoclasicista del arte por el *control de calidad* académico fraguado en Europa.

A propósito de la “Escuela de Pintura, Escultura, Arquitectura y demás artes”, de la ciudad de Cuenca, su director Gaspar Sangurima debía reglamentar la instrucción de sus alumnos y organizar los contenidos académicos. Pero veamos a continuación cómo nos documenta el historiador Diego Arteaga:

---

<sup>254</sup> Cfr., PÉREZ, Trinidad: *Artes plásticas del siglo XIX al XXI: Surgimiento del arte moderno*, Enciclopedia del Ecuador a su alcance, Edit. Planeta, Quito 2004. p. 615.

*[...] Don Gaspar Sangurima debía proceder de inmediato a presentar “los modelos que se propagan para la instrucción metódica de sus alumnos en la Pintura y Escultura: y el tratado elemental de Arquitectura que se proponga seguir de este arte; recomendándole como el mejor el de Armando Briguz y Bru, y en su defecto, el del Padre Tosca”; [...] La Arquitectura supone necesariamente la posesión de Aritmética y Geometría práctica. Por estas razones será de su obligación –continuaba el reglamento– instruir en dichas ciencias a sus discípulos, supuesto que ellas son absolutamente precisas para la posesión de dichas artes”, mientras que: “En la Pintura y Escultura donde parece suficiente la imitación, son necesarios los conocimientos razonados de las proporciones y estructuras del cuerpo humano; que por consiguiente, les enseñará a los jóvenes. [...]”<sup>255</sup>*

Es decir, se reconoce a la estética idealista como única y posible manera de producir arte. En ella, se considera a la *forma* y *contenido* como instancias opuestas y separadas, concepto que se convierte en el núcleo normativo de la institución arte; este concepto de verdad estética se basa en la contradicción de los opuestos (sujeto-objeto, individuo-sociedad, etc. y en su posible reconciliación, un mundo divino); esto es, para legitimar al individuo como único portador de la experiencia estética. Se da la ruptura como categoría estética medular (sustancial, ver Hegel, cap. II, 1.5).

La interpretación, consiguientemente, podía lograrse de forma acertada a partir de procesos racionalizados de sus opuestos; como los límites de la configuración de la obra pueden determinarse cuando se distingue que la forma no es anterior al contenido; el valor estético se origina en la singularidad de la obra (las virtuosidades del genio artista) y, cuando el intérprete se involucra en la obra, al ser capaz de detectar y explicar ese valor, se convierte en una suerte de coautor. Dicha subjetividad se considera una categoría social surgida de la mediación con otros (clave para la crítica).

Como parte de ese mantenimiento estético, nuestra visión moderna del arte ecuatoriano, busca cultivar las “buenas costumbres del gusto”, al inducir en la educación artística las pre-formas, o como diría Arnheim, educar o manipular una “inteligencia visual” cuyas estructuras conducen a la “buena forma”. Al respecto Trinidad Pérez en la obra ya citada dirá:

*[...] Puig (artista español director por siete años de la escuela nacional...), gestiona e inicia un programa de becas al exterior, principalmente a Italia, que tiene como finalidad última familiarizar al estudiante con el arte europeo, que debía ser su modelo. [...] La fundación de la escuela de bellas artes fue un hecho trascendental para el proceso artístico ecuatoriano. La estructura educativa que estableció y la proyección que le dio a partir de las actividades paralelas a la formación, como exposiciones y concursos de arte y la publicación de la revista, permitió que la actividad artística fuera valorada socialmente e integrada plenamente a la cultura del país.<sup>256</sup> (1917, Primer Salón Nacional de Pintura Aguilera Malta).*

El arte moderno ecuatoriano, arranca con la ideología del liberalismo y el control de la entidad-arte de las academias que procuran más conocimientos técnicos y el *progreso*, con la generación de nuevas ideas y nuevos lenguajes, a más del neoclásico académico. T. Pérez sostiene otra corriente también académica: “un modernismo-art nouveau”. Las tendencias artísticas de Europa son confirmadas a la vuelta de los artistas buscadores de su origen o por

---

<sup>255</sup> ARTEAGA, Diego: *Los artesanos de Cuenca y los “manuales” de oficios (siglo XIX)*, Revista Coloquio, número 35, Universidad del Azuay, Cuenca 2007. p. 3.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 616.

educadores que orientan desde ahí su docencia, como es el caso de Paúl A. Bar, artista-profesor italiano promotor del impresionismo.<sup>257</sup>

El pintor Pedro León (1894-1956), alumno de Bar y especializado en Francia, España y Bélgica, llegó a ser director de la Escuela de Bellas Artes de Quito. Indaga la luz compositiva del impresionismo y la expresión en sus personajes, para emprender con el modernismo en una llamada “pintura de avanzada”, hacia el expresionismo social (Ver obra *Cangabua*, Casa de la Cultura-Quito). Continuarán Camilo Egas y otros con el realismo social, como es el caso de su alumno Eduardo Kingman que acomete con el realismo social al ganar el discutido Salón Nacional de 1934, con su obra paradigmática *El Carbonero*. (Ver obra *Los Guandos*, 1941). El realismo social, con el apoyo de Benjamín Carrión, prevalece en los años cuarenta y cincuenta, dentro de un “proyecto de reconstrucción de la identidad nacional”. Aparecen en la misma corriente artística los pintores Diógenes Paredes, Oswaldo Guayasamín y Galo Galecio y en la escultura, Jaime Andrade Moscoso.

Posteriormente, se presentan diversas tendencias como el simbolismo (Mideros), el postcubismo (Galecio); aparecen abstraccionistas (Rendón Seminario, Araceli Gilbert) e informalistas-precolombinistas (Enrique Tábara, Aníbal Villacís, Oswaldo Viteri); el constructivismo (Luis Molinari, Estuardo Maldonado) y constructivismo prehispánico, etc., insertados en el lenguaje del arte moderno internacional, la complicada identidad de América Latina y la vivificante comercialización del arte o el arte comercial y ornamental.

Camilo Egas (1895-1962), estuvo por Europa en busca de aumentar conocimientos y experiencias artísticas. Empieza su producción fomentada por el simbolismo en compañía de su compañero pintor Víctor Mideros (Ver la obra *La india de Zámbez*). Los dos buscaron temas costumbristas, escenas campestres. Su obra mayúscula incrustada en el realismo social toma temas de esta índole y sobre todo al indígena, lo retrata con gran fuerza expresionista para evocar circunstancias particulares y propias de la psiquis del personaje, en contextos muy escénicos, expresivos y de carácter denunciante. Sus rasgos ágiles tratan figuras distorsionadas, voluminosas y a la vez simplificadas con una cromática muy limpia de contrastes y de carácter ancestral en su descripción. Son casi planas, como también los espacios y fondos, como si se pegaran o dependieran de los personajes. (Ver obra *Indios, la Calle 14*, etc.).

La modernidad reivindicativa de Egas, de acuerdo a lo que piensa Trinidad Pérez, arma “[...] complejas síntesis, icnográfica y estilística, que incluirían referencias del arte precolombino y greco-romano, así como del folclor: *Gregorio y Carmela*, (1916), *El Sanjuanito* (1917). Su poder retórico fue identificado por las élites que, precisamente, buscaban construir este tipo de nación, [...]”.<sup>258</sup> Precisamente esta catalogación coincide con el lenguaje del arte latinoamericano de la primera mitad del siglo veinte (Tarsila do Amaral,

---

<sup>257</sup> **Arte Ecuatoriano**, tomo 2, *Nuevos conceptos artísticos*, Salvat Editores Ecuatoriana S. A., Quito 1976, p.p. 237-240.

<sup>258</sup> PÉREZ, Trinidad, *op. cit.*, p. 616.

Tamayo, Lam, etc.), la llamada “antropofagia cultural” por devorar estilos artísticos europeos para luego crear lenguajes propios. Volveríamos a repetir lo antes dicho: “La forma de los contenidos vernáculos ha permitido crear una forma de la expresión latinoamericana”, en este caso particular; ecuatoriana.

Su temperamento creativo y experimental le condujo a otros lenguajes como el surrealismo, neocubismo y abstraccionismo; los cuales no vamos a estudiarlos aquí, justamente por tener ese carácter de experimental. (Ver obra *Desolación* y otras).

Al amparo de una nueva generación, en la década de los 70’, emergen aperturas artísticas diversas en toda Latinoamérica, desde la abstracción, lo experimental y como alternativa expresiva, aparece la nueva figuración *americanista* comandada por el gran artista mexicano José Luis Cuevas.

Los estilos y tendencias siempre asoman retardados respecto al tiempo en que aparecieron por primera vez. Sin embargo, el mercado de nuestro país las acoge como de última generación y sin resistencia de “coleccionistas” y compradores comunes. Quito deja de ser el eje cultural y de comercio; se abren galerías en Cuenca y Guayaquil. La incidencia económica por el *boom* del petróleo eleva el poder adquisitivo de los ecuatorianos. Hay mayor apoyo institucional tanto para el arte como para la cultura (Banco Central), se abren nuevos museos.

T. Pérez, cita a Marta Traba para referirse al dibujo y grabado como “estrategias de resistencia frente a la presión por la internacionalización del arte latinoamericano que se vive durante este periodo.”

“Los cuatro mosqueteros: Nelson Román, José Unda, Washington Iza y Ramiro Jácome, si bien nunca constituyeron un “colectivo” de arte, si tuvieron una intención de proyecto artístico, unificado por una ideología y un lenguaje plástico. La neofiguración y sus condiciones internacionales les daban sitio en el Ecuador como rebeldes pintores y combativos intelectuales. Su lenguaje aparece coherente con su actitud en cuanto no dependen fielmente del dibujo “desfigurado” o “desdibujado” de la neofiguración; se alimentan de diversas fuentes: del expresionismo alemán, del surrealismo y por supuesto del existencialismo propio y particular de cada autor, como lo dirá Monteforte: “[...] El expresionismo neofigurativo tiene un origen social; pero traduce todas las angustias, los temores y el descontento de los artistas. En la visión cómica de ciertas obras hay algo juglaresco, de acto colectivo pagano y ritual que también es espectáculo. La peculiaridad del neobjetivismo en el país es la cuidadosa elaboración del color [...]”.<sup>259</sup> A esto se suma la fusión de la figura con el fondo, o la descomposición cromática del dibujo por la misma “descomposición” de la composición. Experimentaron con materiales alternos o no convencionales y finalmente, estos pintores estaban resueltos a desestabilizar las estructuras sociales y los mitos de identidad.

---

<sup>259</sup> MONTEFORTE, Mario: *Los signos del hombre*, Edit. Pontificia Universidad Católica del Ecuador-Universidad del Azuay, Cuenca 1985. p.p. 311-312.

Contemporáneamente, después del “fin del arte”, surgen tendencias múltiples, coincidentes en la posmodernidad. Quizás como representantes de mayor compromiso social, algo vinculados con la neofiguración latinoamericana, sean: Marcelo Aguirre, Pilar Flores y otros. Se continuará con el pluralismo estilístico, hasta que aparece en Guayaquil una actitud seria y proyectiva del arte conceptual (instalaciones, fotografías, cine video, objetos artísticos, Kitsch), con la aparición de *Artefactoría* (J. Velarde, F. Álava, P. Cuesta y X. Patiño). Asumen una visión artística crítica hacia el propio arte (comercial) y a la sociedad. Muchos piensan la cultura como un continuo flujo de interacciones entre los seres sociales: cotidianas acciones, ideas y valores del mundo y los modos de vida pertenecientes a toda la sociedad.

### 7.3. ÚLTIMAS FORMAS

Manuel Cholango (1951), aparece al final del milenio con una obra abiertamente política y crítica, cuestiona el fundamento y el mantenimiento de estructuras jerarquizadas e injustas al interior de la cultura asentada como oficial. Ensarta a la economía política y los mercados globales, al asecho constante que vive el equilibrio del ecosistema causado por los excesos humanos.

Su lenguaje se universaliza con el empleo de signos convencionales, de uso contemporáneo y otros de valor natural (denotados) y, cuando no lo son, recurre a signos de orígenes étnicos y ancestrales, los inserta en la actualidad re-editándolos en la ambigüedad del rito y del espectáculo. Trata y reconstruye los problemas actuales del hábitat humano, al urbanismo y las relaciones asimétricas entre los países desarrollados y los otros.

Sus performances e instalaciones están en el espectador, o el espectador se convierte en la continuidad de la acción performántica o parte del concepto instalático, involucrándolo o concibiéndolo con dueño de los espacios que él crea con gran fuerza expresiva y visión indígena. Legítimos son los materiales utilizados (signos creados), parecen escenas rituales de alguna celebración de nuestras etnias sudamericanas.

En una de sus obras presentada aquí en Cuenca, en la cripta del museo de las Conceptas en 1994, con ocasión de la IV Bienal Internacional de Pintura, llamada: *Yo soy un árbol, tú también*, el artista relaciona e identifica su obra, de entrada (a través del título), con el público; el objeto pasa a ser el sujeto y viceversa, durante el proceso de transformación del árbol, puesto que lo quema hasta convertirse en ceniza. El árbol sujeto se muda, desde el autor pasa al público, desde la cosa-árbol, hacia el tronco-natural humanizado.

Aquí se extingue la oposición cartesiana “sujeto-objeto”. El árbol es un signo presente, no representa nada. Y entra en un juego ambiguo: puede presentarse en el plano del contenido, como en el plano de la expresión; es decir se ha

desenfocado la linealidad de ordenamientos de la estructura semántica. Al fondo puede verse como figura y la figura convertirse en fondo (sujeto de quema u objeto quemado). Es aquí en donde se precisa la sustancia de la expresión, forma-imagen (signo no convencional), con la cual se expresan los contenidos sustanciales de la obra. El árbol en esta obra de arte, es una *sustancia semióticamente formada*. Cholango se comunica y puede ser entendido a través de signos, sea por connotación o denotación de las formas-signos.

Maniobra el espacio-cripta-convento, proveyéndola con múltiples flujos de significados en su lectura: como lugar de transformaciones (vida/muerte), habitado por simbolismos culturales vivos, como es la construcción de origen colonial (signo-histórico); lugar de culto religioso y jerárquico social; espacio que fue exclusivo, excluyente y con una sola función; escenario o soporte artístico no convencional, etc. Más el proceso de carbonización del capulí. (La efímera y frágil presencia del público y del árbol en ese espacio caracterizado). Se inaugura una obra con el pensamiento estético de la experiencia. Recordemos lo dicho por Derrida, cuando desterritorializa los conceptos fundacionales del arte, aboga por dejar dentro de él a la percepción, fuente natural de contenidos, saberes y vivencias y no dejarla en el marco a la memoria, recurso de la presencia para fertilizar la representación.

El árbol como “nosotros” sufre perturbaciones dentro del contexto social y subjetivo (la materia contenida en la realidad-comunidad es siempre intensa y dinámica). Somos cortados y trasladados a otros espacios, en donde sufrimos rápidas y urgentes inversiones por la razón útil de la modernidad: continuar siendo “productivos”; objeto y mercancía. El hombre-signo, el árbol-signo, no establecen una estructura de sujeto-significante, para anticipar predicados invariables. Son formas de expresión libres para entenderla con multiplicidad de criterios, puesto que no son signos para representar ausencias, son de percepción directa. O como diría Deleuze: No se puede repetir y formatear las maneras de ver y codificar las cosas, no se puede represar la realidad. El significado, por lo tanto, no es estable, fluye, se difumina, ubicamos una proliferación de sentidos, de huellas, de pliegues, la forma de la expresión se enriquece, madura, pero no norma ni sistematiza. No se establecen certezas interpretativas por no estar “intervenida.”<sup>260</sup>

Dentro de esta misma trama -pero no como una estructura significativa-, Cholango nos hace pensar sobre todos los cortes y descontextualizaciones vitales que la tierra sufre paulatinamente, con la deforestación y otros atentados ecológicos, incluso con especies endémicas. Lo guarda e induce en el espectador para que saque sus propias conclusiones y sentidos, luego de participar de la experiencia.

El autor no deja que la sensibilidad del público se represe en los anticipos conceptuales, puesto que no ha categorizado ni clasificado a la acción performántica: más bien, conjuntamente con el título deja que el hombre perciba

---

<sup>260</sup> Ver Estética de Deleuze. Cap. 6.3. COLECTIVO, p.p. 116-122.

el arte con su propia y directa experiencia (contrario a las estéticas del gusto). Allí opera el pensamiento estético deleuziano: se opone a la idea moderna de la representación de lo sensible por medio de la razón. La obra se sostiene más bien, en un pensamiento estético de la experiencia. La representación deja de ser sujeto de norma de la percepción. Ésta se desarrolla dentro de la experiencia de lo real y presente, en donde se producen los conocimientos o entendimientos y no en el ordenamiento (orden dado) de la representación.<sup>261</sup> Ha dejado de existir el desgaste conceptual producido cuando lo sensible se ve representado por la razón cuando se ha categorizado, clasificado y jerarquizado lo sensible por la discriminación del juicio estético. Aquí la experiencia produce las interpretaciones y no el concepto que proclama significaciones. Confirma esta experiencia el crítico de arte Rodrigo Villacís, al decir:

*Personalmente confieso que es primera vez que una instalación me conmueve; no precisamente, en este caso, por su evidente contenido ecológico, que apela a la razón, sino por su tremenda fuerza creativa, preñada de un desolado lirismo, que apela a la sensibilidad del espectador [...].*<sup>262</sup>

Se dijo anteriormente que las formas no pueden quedarse estáticas ante los acontecimientos de vida, en la dinámica del árbol yaciente se recuerda la configuración del cuerpo humano para patentizar el “tú también”, pero con nuevas expresiones que son huérfanas de una inmediata analogía física; más bien la forma natural es empleada para que sea ella misma quien nos conduzca a contenidos percibidos y aprehendidos de la propia realidad y luego discernidos por la razón. Forma y realidad interactúan en el acto.

Cholango recurre a *sustancias* contenidas en la realidad histórica, social, política, en la problemática y conciencia del mundo de hoy. Ahí, la forma del contenido es captada y manifestada en el signo devorador del fuego, más aún, en el proceso transformativo de una materia a otra, para entrar al plano del contenido (árbol-tronco-madera-carbón-ceniza-polvo), al igual que otros signos presentes en el contexto, como la música, las velas que el visitante va colocando alrededor del cuerpo presente y “doliente”.

Hay otros signos contenidos (funciones semióticas) en la obra, que nos conducen a connotaciones, como por ejemplo, la carbonización del capulí planta natural de América del sur, consumida por las llamas del eurocentrismo cultural, en las cuales transcurren dolientes y sangrantes heridas sin opción a recuperarse (orgánicamente-culturalmente). Igual cosa pasa en él (yo soy un árbol), y “tú también” como partes de la cultura indígena y sometido de su cosmo visión. Señala también, la abusiva atribución de “tomar la vida” y consumirla para lograr sus propósitos en nombre de Dios (en el ritual hubo música gregoriana). Bill Gilbert en afinidad, observa lo siguiente:

*[...] piense en la fijación cristiana de este acto de violencia contra el cuerpo humano. Considere el concepto de dominación tan profundamente anclado en nuestra psicología colectiva y la relación que*

---

<sup>261</sup> Ibid., p. 118.

<sup>262</sup> VILLACÍS MOLINA, Rodrigo: *Abalorios La bienal*, Diario HOY, Quito, 30/X/94, p. 4A.

*establece entre los cristianos, los únicos representantes de Dios en la tierra, el mundo natural y la gente indígena.*<sup>263</sup>

La obra desprendida de cualquier noción centrista no prolifera significados congénitos de “fuerza mayor o de verdad inobjetable”, sino más bien, concibe un mensaje estético-político, y a su vez, ético-humano-ecológico con argumentos nacidos en la periferia.

No hay *parergon*: el museo no se encarga de “enmarcar” la obra para institucionalizarla y endosarle prestigio (ornamentos del “afuera”) como tampoco, calificarla de “obra maestra”; “honrado artista”, etc. tan solo se convierte en idóneo y oportuno soporte/contenido, participa en la forma de la expresión y en la forma del contenido. Tampoco la institución -Bienal de Cuenca-, elabora la infraestructura promocional, para anticipar juicios de valor o un “acreditado juicio estético”; por tanto, no es territorio codificado y competente, con títulos de propiedad comerciales y comercializadores.

Si pensamos en un ordenamiento espacial de la obra, ésta no está sujeta a una geometría dueña de la racionalización del espacio (euclidiana) y de signos de representación que inducen a la estética del orden-armonía-belleza; parece más bien la escena de un crimen, el cual nos conmueve, llega directo a los sentimientos y comprensión del suceso, insertándose como un acontecimiento cotidiano de la vida. Están tratadas cada una de las partes (si las hay) para ser leídas en el orden o prioridad que elija el interlocutor y desde una perspectiva cualquiera. El propio artista señala:

*Para mí la poesía, la pintura, la música, la escultura, etc. son una sola manifestación, y así me expreso en estas diferentes formas. Escribo poesía, pinto, realizo montajes, de acuerdo a mi cultura y a mi visión del mundo. Para nosotros los indígenas, toda la naturaleza es un ser viviente. El taita Imbabura, los ríos, los lagos, los árboles, etc. Toda forma, parte de lo viviente a lo que debemos respetar como tal.*<sup>264</sup>

Los conceptos funcionales del arte están sin amparo posible dentro de toda la obra. Lenguaje y gestos articulan hacia la percepción sensible, único lugar donde se resuelven la comunicación o relación entre el lenguaje y sus usuarios (sustancia de la memoria colectiva). Acción comunicativa con signos patrimoniales y populares, “permanentemente accesibles” resueltos en favor de diversos significados y experiencias estéticas. En consecuencia, el significado asimismo emerge intersubjetivamente por lógica de la acción interactiva entre autor y público.<sup>265</sup> La producción de intersubjetividades es una “acción comunicativa”, los implicados buscan sinceramente cooperar en el entendimiento mutuo. El *parergon*, en este caso permite que “el afuera” o lo exógeno a la obra, sea integrado en el plano de la expresión y del contenido con la participación activa del visitante.

Se descubre paulatinamente la huella (o se disuelve en la evidencia): el proceso manifiesta la ausencia de vida con la presencia del árbol, este signo-

<sup>263</sup> GILBERT, Bill: *Manuel Cholango, Un shaman en el museo*, Diario HOY, Quito, 5/XI/94, p. 5B.

<sup>264</sup> Tomado de CÁRDENAS, Eliécer: *Manuel Cholango: mensaje de vida*, Diario El Tiempo, Cuenca, 19/XI/94, p. 8 (La pluma).

<sup>265</sup> Ver *Acción comunicativa* de HABERMAS, J. en 6.2. ACTIVA ENTENDIMIENTO. p.p. 105-106.

huella establece los límites presencia/ausencia. El carbón y la ceniza son la huella evidente que deja el signo árbol y la cadena de significaciones que esa imagen y proceso generó, como por ejemplo: presencia del tronco/ausencia del árbol, presencia del carbón/ ausencia del tronco, presencia de la ceniza/ ausencia del carbón, ausencia del capulí-cuerpo/presencia de la ceniza.

La acción performativa de quemar el árbol, desaloja el significado al *indecidible*, pues fluctúan entre el arte y el delito (realidad desprovista de representación), objetivamente sucede en la vida diaria en nuestro medio, como práctica común campesina para producir carbón. Escapa así de cualquier signo y oposición estética, entre: sublime/ridículo, sagrado/profano, único/vulgar.

La presencia del público en todo el transcurso estético-ritual, establece una participación testimonial (*gram*). Se monta una mayor interacción y protagonismo de las personas que llegan al evento, pues, la gestión de colocar una vela encendida alrededor del cuerpo-árbol-carbón-ceniza, trae consigo connotaciones participativas al funeral y su “opinión” por el suceso. Es también otro “indecidible”, fluctúa entre la solidaridad con el acto-rito-delito (cultural) y con la reflexión y defensa ecológica, colocar una luz-trazo. Aumentan los contenidos artísticos-visuales y los sentimientos personales, también indecibles, como sentirse “afuera” de la barbarie, ser sacrificado como árbol-hombre-cultura, por ser parte del proceso artístico y dejar una constancia luminosa, o simplemente hacerlo y nada más.

Todo ello se dispersa en la heterogeneidad del espacio y del tiempo (espacios y tiempos reales y virtuales). La forma ya no es única ni pertenece a un solo territorio (como valor estético del modernismo), es múltiple en su naturaleza; se dispersa en experiencias múltiples sin dejar patrimonios físicos, potencial de mercancía. Consiguientemente no hay significados únicos y verdaderos; ni fetichismos formales o icónicos. El centro cambia (árbol), se pospone y de acuerdo a la circunstancias del espectador la interpretación y lectura fluyen en su propia libertad. Las evidencias visuales-preceptuales son las fuerzas no discursivas (significados a priori) del “texto” plástico-estético. La forma no es atrapada por el contenido, hay un continuum, o sentido para la expresión y el contenido.

La idea no es transpuesta desde la palabra hacia forma-plástica, porque no testimonia la utilización de significantes; nace o se origina perceptualmente y adquiere conceptos equivalentes a la expresión, sin dejar de transparentar sus contenidos. Cada uno es lo que es, en presencia del otro.

Con esta obra tomamos conciencia de las sustancias culturales que nos pertenecen y persisten, no sólo como territorio, sino como acción comunitaria. Los signos y símbolos utilizados a través de una cercana y patrimonial metáfora, nos permiten lecturas-vivencias inmediatas que recogen y suman pertenencias en el imaginario colectivo, al tiempo que altera la percepción de la realidad y la comprensión de la experiencia. Igualmente, el lenguaje es de carácter universal, como también su estética. Lenguajes reconstruidos desde y en nuestra realidad, en la subjetividad de Cholango hacia la intersubjetividad

devenida de la comunidad y hacia ella. Ha producido expresiones y significados en las *líneas de vida*.

Las equivocadas lecturas de la obra de Cholango no se prescriben en las libres interpretaciones; más bien están constituidas al interior de la visión modernista, comprometidas a los cánones de la forma ideal o la estética del gusto. Mukarovsky diría: "Sin una orientación semiótica el teórico del arte tenderá siempre a considerar la obra artística como una mera construcción formal". Y al analizarla de esa manera, la razón se adueña del entendimiento, sometiéndolo en su estructura a la sensibilidad del observador. Así, solo verá lo que la razón representó, verá lo obvio.

## BIBLIOGRAFÍA:

- OBRAS CONSULTADAS:
- ABBAGNANO, Nicolás: *Historia de la filosofía*, Tomo II, Edit. Montaner y Simón, S.A., Barcelona 1965.
- AGUSTÍN, San: *Confesiones*, Edit. Aguilar, Octava edición, Madrid 1967.
- ARISTÓTELES: *Metafísica*, Libro 7 - Z - 1028a-1041b, XVII Aristóteles, Madrid 1875, tomo 10, en: Proyecto Filosofía en español: [www.filosofia.org](http://www.filosofia.org).
- ----- *Metafísica* Libro 8 [H • 1042a-1045b] (II) Proyecto Filosofía en español: [www.filosofia.org](http://www.filosofia.org).
- ----- *Metafísica*, Libro 9 [1045b-1052<sup>a</sup>], Física Libro 3. Proyecto Filosofía en español: [www.filosofia.org](http://www.filosofia.org).

- ----- *Física*, Madrid 1875, tomo 10, en: Proyecto Filosofía en español: [www.filosofia.org](http://www.filosofia.org).
- ARNHEIM, Rudolf: *El pensamiento visual*, Edit. Paidós, Barcelona 1998.
- Arte Ecuatoriano, tomo 2, *Nuevos conceptos artísticos*, Salvat Editores Ecuatoriana S. A. Quito 1976.
- BACON, Francis: *Novum Organon*, Edit. Orbis, S.A., Barcelona 1984.
- BARTHES, Roland: *La aventura semiológica*, Paidós, Barcelona 2003.
- BAUDRILLARD, Jean: *La transparencia del mal, (Después de la orgía)*, Edit. Anagrama, Barcelona 1991.
- BORDIEU, Pierre: *Capital cultural: escuela y espacio social*, Edit. S. XXI Editores. Barcelona 1998.
- BOZAL, Valeriano: *Arte contemporáneo y lenguaje*, Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas, Vol. 2, Edit. La balsa de la medusa, Madrid 2003.
- BÜRDEK, Bernhard E.: *Diseño: Historia, teoría y práctica del diseño industrial*, Edit. Gustavo Gili S.A., Barcelona 2005.
- CASSIRER, Ernst: *Filosofía de las formas simbólicas*, México, Edit. Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Cooper David E, *Fenomenología*, Diccionario de teoría crítica y estudios culturales, Edit. Paidós, Buenos Aires 2002.
- COPLESTON, Frederick: *Historia de la filosofía* (Tomo 9: De Maine de Biran a Sastre, cap. IX), Bergson, Edit. Ariel, Barcelona 1980.
- DANTO, Arthur, *Después del fin del arte*, Edit. Paidós, 1999.
- DE AQUINO, Santo Tomás: *Suma de teología*, tomo 1, parte I, Edit. Católica S.A., Madrid 1988.
- DELEUZE, Gilles: *Kafka: Por una literatura menor*, Edit. Era, México 1975.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Edit. Pre-Textos, Valencia 2000.
- DELIUS, Cristoph; GARZEMEIER, Matthias; SERTCAN, Deniz, WÜNSCHER, Kathleen: *Historia de la filosofía*, Edit. Könnemann, Barcelona 2005.
- DERRIDA, Jacques, *De la gramatología*, Edit. Siglo XXI, Madrid 1998.
- ----- *La verdad en pintura*, Edit. Paidós, Argentina 2001.
- ----- *Las artes del espacio*, en: <http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/>.
- DESCARTES, René: *Discurso del método*, Edit. Edaf S.A., 23ª edición, Madrid 2005.
- ----- *Meditaciones Metafísicas*, Edit. Edaf S.A., 23ª edición, Madrid 2005.
- DÍAZ, Esther: *Posmodernidad*, Edit. Biblos, Buenos Aires 2005.
- Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano Montaner y Simón Editores, Barcelona 1890.
- DUSSEL, Enrique: *Para una ética de la liberación Latinoamericana* tomo 1, en: <http://168.96.200.17/ar/libros/dussel/liberac/liberac.html>.
- El signo, en <http://go.to/centro-investigaciones-semioticas/Semiotica-Indicial.html> ].
- ESCOBAR, Ticio: *El arte en los tiempos globales*, (tres textos sobre el arte latinoamericano). Edit. Don Bosco, Asunción, Paraguay 1997.

- EMMANUEL, Susana; IGOLNIKOV, Martín; LIEBAN, Leonor; MARTÍNEZ, Aldo: *Culturas y estéticas contemporáneas*, Edit. Macchi, Córdoba-Argentina 2001.
- FERRATER MORA, José: *Diccionario de filosofía*, Alianza Editorial, Madrid 1979, tomo 2.
- [filos.unam.mx/LICENCIATURA/Pagina\\_FyF\\_2004/El\\_signo\\_linguistico.htm](http://filos.unam.mx/LICENCIATURA/Pagina_FyF_2004/El_signo_linguistico.htm).
- FLORES, Pilar: *El taller de arte: una organización compleja*, Edit. Trama, Quito 2006.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Edit. Grijalbo, México, DF 1992.
- GARCÍA GABALDÓN, Jesús: *La forma del lenguaje: poética formal y estética literaria*, Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas, tomo 1, Edit. La balsa de la medusa, Madrid 2003.
- GIBSON, James J.: *La percepción del mundo visual*, Edit. Infinito, Buenos Aires 1974.
- GIVONE, Sergio: *Historia de la estética*, Edit. Tecnos S. A., Madrid 1990.
- HABERMAS, Jürgen: *Teoría de la Acción Comunicativa*, tomo 1 Racionalidad de la Acción y Racionalización Social, Edit. Taurus, Madrid - España 2001.
- ----- *Observaciones sobre el concepto de acción comunicativa* (1982), en: <http://www.fundacionyuste.org/academia/academicos/habermas.htm>.
- HEIDEGGER, Martín: *Arte y poesía.*, Edit. Fondo de Cultura Económica, México 1997.
- ----- *El origen de la obra de arte*: Versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte, Edit. Alianza, 3ª Edición, Madrid 1996.
- HJELMSLEV, Louis: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Edit. Gredos, Madrid 1980.
- HEGEL, Jorge Guillermo Federico: *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*, tomo 1, Edit. Revista de Occidente Argentina, Buenos Aires 1946.
- HUSSERL, Edmund: *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica*. Edit. F.C.E., México 1986.
- JUNG, C.G.: *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Edit. Paidós, Barcelona 1991.
- KANT, Emmanuel: *Crítica de la razón pura*, "LIBROdot". com, en: [http://ar.geocities.com/proyectoinacayal/cuerpo\\_BibliotecaInacayal.html](http://ar.geocities.com/proyectoinacayal/cuerpo_BibliotecaInacayal.html).
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana Hijos de J. Espasa, Barcelona 1924.
- LALANDE, André: *Vocabulario técnico y crítico de la filosofía*, Librería El Ateneo, Buenos Aires 1953.
- LEVI-STRAUSS: *El análisis estructural, en lingüística y en antropología*, en: [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- LOCKE, J.: *Ensayos sobre el entendimiento humano*, Edit. Nacional Madrid 1980.
- MARX, Karl: *Crítica de economía política*, Biblioteca de autores socialistas, en: [www. http://www.marxismoeducar.com](http://www.marxismoeducar.com)

- MONTANER, Joseph María: *Las formas del siglo XX*, Edit. Gustavo Gili S.A., Barcelona 2002.
- MONTEFORTE, Mario: *Los signos del hombre*, Edit. Pontificia Universidad Católica del Ecuador-Universidad del Azuay, Cuenca 1985.
- NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, Edit. Alianza, Madrid 1973.
- ----- *Más allá del bien y del mal*, en <http://www.nietzscheana.com.ar/>
- ----- *Estética y teoría de las artes*, Prólogo, selección y traducción de Agustín Izquierdo. Edit. Tecnos/Alianza, Madrid, 2004.
- PANOFSKY, Erwin: *Significado de las artes visuales*, Edit. Alianza, Madrid 1980.
- PAZ, Octavio: *Rupturas y restauraciones*, El paseante, el arte en el fin de siglo, Madrid 1999.
- PLATÓN: Obras completas: *La República o de la Justicia*, Traducción del griego, preámbulos y notas por: Maria Araujo. Edit. Aguilar, Madrid 1972.
- PERNER, Josef: *Comprender la mente representacional*, Edit. Paidós, Barcelona 1994.
- PÉREZ C., Francisca: *El signo artístico: Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas*, tomo 2, Edit. La balsa de la medusa, Madrid 2003.
- PÉREZ, Trinidad: *Artes plásticas del siglo XIX al XXI, -Surgimiento del arte moderno-*, Enciclopedia del Ecuador a su alcance, Edit. Planeta, Quito 2004.
- PI, Jessica: *La estética del románico y el gótico: Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas*, Edit. La balsa de la medusa, tomo 1, Madrid 2003.
- PONTY-MERLEAU: *La fenomenología*, en: <http://reverencias.blogspot.com>.
- PRADES, José Luis: *Ludwig Wittgenstein*, Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas, tomo 1, Edit. La balsa de la medusa, Madrid 2003.
- SEDGWICK, Meter J.: *Nietzsche, F.W.*, Diccionario de teoría crítica y estudios culturales Michael Payme (comp), Edit. Paidós, Buenos Aires 2002.
- SCHOPENHAUER, Arthur: *Fragmentos para la historia de la filosofía*, Edit. Siruela S.A., Madrid 2004.
- THIEBAUT, Carlos: *La mal llamada posmodernidad (o las contradanzas de lo moderno)*, Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas, tomo 2, Edit. La balsa de la medusa, Madrid 2003.
- VALVERDE, José M.: *Vida y muerte de las ideas, pequeña historia del pensamiento occidental*, Edit. Ariel S.A., 5ª edición, Barcelona 1999.
- VILAR, Gerard: Theodor W. Adorno: *una estética negativa*, Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas, tomo 2, Edit. La balsa de la medusa, Madrid 2003.
- Wikipedia, la enciclopedia libre, *El estructuralismo*, <http://es.wikipedia.org>.
- -Wittgenstein Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Alianza Editorial, Madrid 2005.
- WONG, Wiciuus: *Fundamentos del diseño*, Edit. Gustavo Gili, S.A., Barcelona 2002.

- REVISTAS Y PERIÓDICOS:
- CÁRDENAS, Eliécer: Manuel Cholango: mensaje de vida, Diario El Tiempo, Cuenca, 19/XI/94, p.8 (La pluma).
- GILBERT, Bill: *Manuel Cholango, un shamán en el museo*, Diario HOY, Quito, 5/XI/94.
- MAIDANA, Susana: *El perfil oculto de la razón moderna*, Tópicos, revista de filosofía, Santa Fe, Argentina, Nº- 11, 1003.
- VILLACÍS MOLINA, Rodrigo: *Abalorios*, La bienal (de pintura de Cuenca), Diario HOY, Quito, 30/X/94.
- DOCUMENTOS CON ACCESO EN EL WORLD WIDE WEB:
- ALEGRE, Javier R.: *Giro lingüístico y corrientes actuales de la filosofía. Influencias Wittgensteiniana*.
- ARGULLOL, Rafael: *El Quattrocento*, en: <http://foro.arteenbarcelona.com/cgi-bin/yabb/YaBB.pl>.
- BALKIN, Jack M.: *Deconstrucción*, en <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/lit/02/115500.asp>.
- BENVENISTE, Emile: Problemas de lingüística general, pág. 51, cita de SÁNCHEZ OBREGÓN, Ma. de Lourdes: El nacimiento simbólico del signo, en: <http://www.correodelmaestro.com/anteriores/2001/mayo/nacesigno.htm>.
- BENTOLILA, Héctor R.: La Teoría Peirciana de la Experiencia en la Semiótica Trascendental de Apel, & Topos Ropos T Revista Córdoba/ Nº 2, en: <http://cv.uoc.edu/doclectura.html>.
- BERGSON, en <http://www.pensament.com/bergson.htm>.
- [biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras18/textos3/sec\\_10.html](http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras18/textos3/sec_10.html).
- BOTÍA, Antonio Bolívar, Crítica del concepto estructuralista de signo, en: [D:\derrida\1956.htm\bolivar\\_botia.htm](D:\derrida\1956.htm\bolivar_botia.htm).
- BROWNE SARTORI, Rodrigo y SILVA ECHETO, Víctor: Hacia un Arte Rizomático o el Develamiento de un Urinario Antropófago, en: <http://www.artuniversal.com/estilos+ismos+movimientos/siglo+XXI/tendencias+actuales/actual.html>.
- CÁCERES, Pablo: *El inconsciente colectivo*, en [http://www.alcione.cl/nuevo/index.php?object\\_id=246](http://www.alcione.cl/nuevo/index.php?object_id=246).
- [culturitalia.uibk.ac.at/hispanoteca/lexikon](http://culturitalia.uibk.ac.at/hispanoteca/lexikon).
- COLODRO R., Max: *Esencia, intencionalidad y tensión en la Fenomenología de Husserl*, en: <http://www.observacionesfilosoficas.net/fenomenologiamax.html>.
- Deconstrucción, *Deconstruir es seducir*, en <http://deepistemesyparadigmas.blogspot.com/deconstrucción/>.
- Deconstrucción del concepto de tolerancia (*de la intolerancia a la solidaridad*) Enrique Dussel, UAM-Iz., México, en: <http://biblio.colmex.mx/>.
- Estudios. [filosofía-historia-letras](http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras18/textos3/sec_10.html), en: [http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras18/textos3/sec\\_10.html](http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras18/textos3/sec_10.html).

- De Saussure y las ideas centrales del estructuralismo lingüístico, en [http://comunicacion.idoneos.com/index.php/Ling%C3%BC%C3%ADstica/Es tructuralismo](http://comunicacion.idoneos.com/index.php/Ling%C3%BC%C3%ADstica/Es%20estructuralismo).
- DESCARTES, en: [http://www.inicia.es/de/diego\\_reina/moderna/rdescartes/med\\_met\\_alfaguara.htm](http://www.inicia.es/de/diego_reina/moderna/rdescartes/med_met_alfaguara.htm).
- DÍAZ, Dorian: El arte es una inversión, Áncora fragmento de una entrevista en Panamá a propósito de una exposición de arte urbano en Panamá, junto a Adrienne Samos, con la participación de doce artistas, en: <http://www.experimentosculturales.com/textos/rio-revuelto/01.html>.
- *El signo*, en <http://go.to/centro-investigaciones-semioticas/Semiotica-Indicial.html> ].
- Estética, en: [http:// personal.telefonica.terra.com/web/mir/ferran/Estet.htm](http://personal.telefonica.terra.com/web/mir/ferran/Estet.htm).
- FARINA, Cynthia: *Arte, cuerpo y subjetividad*, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, p. 82, en: <http://biblioteca.uct.cl/tesis/gonzalo-cueto/tesis>.
- Filosofía, en <http://www.filosofia.org/pcero.htm>.
- Filosofía-historia-letras, en: [http:// biblioteca.itam.mx/ estudios/estudio/letras18/textos3/sec\\_10.html](http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras18/textos3/sec_10.html).
- Forma vs. sustancia, en: [http://culturitalia.uibk.ac.at /hispanoteca/lexikon%20der%20linguistik/f/form.htm](http://culturitalia.uibk.ac.at/hispanoteca/lexikon%20der%20linguistik/f/form.htm).
- Forma y contenido, en: <http://www.marxismoeducar.cl/c-forma.htm>.
- GREGOTTI Vittorio, et. al.: *Teoría de la proyectación arquitectónica*, Barcelona, Edit, G. Gili, 1971. p.p. 209, citado por: BARROSO ARIAS, Patricia: *El contenido arquitectónico*, en: [http://www.architecthum.edu.mx/Architecthumtemp/ bparroso](http://www.architecthum.edu.mx/Architecthumtemp/bparroso).
- ZEICHEN%20nach%20HJELMSLEV.htm.
- Historia de la semiótica, en: [http://biblioteca.itam.mx/ estudios/estudio/letras18/ textos3/sec\\_10.html](http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras18/textos3/sec_10.html).
- HJELMSLEV L., [http://es.wikipedia.org/wiki/Louis\\_Hjelmslev](http://es.wikipedia.org/wiki/Louis_Hjelmslev).
- Instituto de Filosofía - Facultad de Humanidades - unne. Av. Las Heras 727 - (3500) Resistencia - Chaco - Argentina, en: [www.unne.com.ar](http://www.unne.com.ar).
- La gestalt, en: <http://filosofia.idoneos.com/index>, en:
  - <http://www.antroposmoderno.com/antroarticulo.Articulo=625>.
- La semiótica, ciencia o filosofía, en: [www.univ-perp.fr /see/rch/lts/marty/ptres3.htmh](http://www.univ-perp.fr/see/rch/lts/marty/ptres3.htmh).
- [logos.it/pls/dictionary/linguistic\\_resources.cap\\_1\\_21\\_es?lang=es](http://logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.cap_1_21_es?lang=es)
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Justo: *Semántica cognitiva*, en: [KOGNITIVE%20SEMANTIK%20%20Sem%C3%A1ntica%20cognitiva.htm](http://KOGNITIVE%20SEMANTIK%20%20Sem%C3%A1ntica%20cognitiva.htm).
- MÉNDEZ, José: entrevista realizada en Madrid, tras la intervención de Derrida, el 22 de abril de 1997, en: <http://www.antroposmoderno.com/index1.html>.
- NIETZSCHE en: [http://www.e-torredabel.com /Historia- de-la - filosofía / filosofía contemporánea/](http://www.e-torredabel.com/Historia-de-la-filosofia/filosofia-contemporanea/).
- PALOMERO, Federica: *Rupturas estéticas -nuevas identidades*, en: [http:// www.adobe.es/rdrmessage\\_review3](http://www.adobe.es/rdrmessage_review3).
- PUERTA, Jesús: *¿Qué es modernidad?*, en: [http://www.adobe.es/rdrmessage\\_review3](http://www.adobe.es/rdrmessage_review3).

- RETAMALES ROJAS, Rebeca: Los arquetipos y lo inconsciente colectivo, en : [http://www.fcjung.com.es/art\\_34.html](http://www.fcjung.com.es/art_34.html).
- SÁNCHEZ OBREGÓN, Ma. de Lourdes: El nacimiento simbólico del signo, en : "<http://www.correodelmaestro.com/anteriores/2001/mayo/nacesigno.htm>
- [semiotica.com.ar/MSLopez2.html](http://semiotica.com.ar/MSLopez2.html).
- ROSSEL, Sebastián, Docente Universidad La Serena, Descombes, V., Lo mismo y lo otro, Edit. Cátedra, Colección Teorema, Madrid 1998, p.p. 110-179.), en: [http://deepistemesyparadigmas .blogspirit.com /deconstrucci%C3%B3n/](http://deepistemesyparadigmas.blogspirit.com/deconstrucci%C3%B3n/).
- VATTIMO, Gianni: *El estructuralismo y el destino de la crítica*, en: <http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/el-estructuralismo-y-el-destino-de-la.html>.
- TANI, Ruben y NÚÑEZ, María Gracia: *El Nietzsche de Deleuze*, en: [http://www.antroposmoderno.com/antro-version-imprimir.php?id\\_articulo=347](http://www.antroposmoderno.com/antro-version-imprimir.php?id_articulo=347).
- VERES, Luis: *Nicolás Guillén y el período vanguardista en América latina*, en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07>.
- ROSSEL, Sebastián, Docente Universidad La Serena, Descombes, V., Lo mismo y lo otro, Edit. Cátedra, Colección Teorema, Madrid 1998. p.p. 110-179.), en: <http://deepistemesyparadigmas.blogspirit.com/deconstrucci%C3%B3n/>.