

00261

2

29

Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela de Artes Plásticas

(Pintura)

En busca de la reconciliación

Bae Lee Sang Yeoun

(9080077-9)

maestro en artes visuales

México D.F.

19/septiembre/1995

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INTRODUCCION

Hoy en día, el arte culta ve reducida su area de influencia cada vez más, mientras que nuestro tiempo nos permite ver la expansión del arte popular, es decir, diseño industrial, fotografía, televisión y cine, etc. Como dice Ernst H. Gombrich : ¿ Desaparecerá la pintura? Desde la modernidad, el arte se ha desarrollado por medio de la ruptura con la tradición y ha vivido como si fuera una cosa autónoma dentro de sí mismo. De ahí procede su separación de la gente popular. Esta tendencia de separación se inicia desde el Renacimiento cuando el artista empezó a distinguirse del artesano: el concepto del arte, como consecuencia, se convierte en lo bello, separándose de la función de lo útil; 'téchne ars', 'art' y 'kunst' ante 'fine arts', 'des beaux-arts' y 'schöne kunst'. Esto llega al punto máximo con el 'genio' del Romanticismo: un poder espontáneo, un favorecido de la naturaleza. El artista crea según la espontaneidad de la naturaleza. Y la obra de arte es como el producto de una segunda naturaleza; le devuelve a aquella una segunda naturaleza, pero que ha sido sentida, pensada y realizada humanamente.

La obra de arte es una realidad aparte y autosuficiente por la inspiración de un genio. Eso significa que el arte es la expresión del artista en sí, el Yo y la autoconciencia del hombre.

Así comienza la modernidad en el arte. Jürgen Habermas define el término "moderno" como sigue:

"La palabra "moderno", en su forma latina "modernus" se empleó por primera vez a finales del siglo V para distiguir el presente,

que se había convertido oficialmente en el cristiano, del pasado romano y pagano. Con contenido variable, el término "moderno" expresa una y otra vez la conciencia de una época que se pone en relación con el pasado de la antigüedad para verse a sí misma como el resultado de una transición de lo viejo a lo nuevo." (Habermas, "Modernidad *versus* postmodernidad")

Lo moderno no es sólo la forma más reciente, más contemporáneo de lo bello, sino también es sustancialmente diferente de todo lo que se ha hecho en el pasado. La conciencia de esta diferencia es realmente el punto de partida de la búsqueda de la novedad.

Sería obviamente imposible explicar el término tan complejo de la modernidad. Cualquiera que sea el nombre la modernidad ha penetrado tan profunda en la historia que todos, de una manera u otra, a veces sin saberlo, somos modernos.

El propósito del presente estudio reside en la búsqueda de la diferencia entre nuestra visión ante el tiempo y la de otras épocas. Por tanto, no se trata de un análisis detallado de mis obras, sino más bien de un estudio sobre nuestra sensibilidad contemporánea. Y descubrí nuestro sentimiento que la realización moderna ha dejado no es el de la emancipación de las autoridades, sino el de la caída ilimitada bajo la dependencia de nuestro invento, la razón moderna. Nuestra tradición de la ruptura era aplicar el concepto científico de progreso al arte. El romanticismo oponía al concepto racionalista del progreso, por el medio de la ironía; al tiempo lineal, por la visión analógica. La ironía ante la realidad de la revolución francesa ofrecía un

refugio a la romántica como la visión de Don Quijote, la analogía representa su pensamiento religioso como la del tiempo cíclico.

Considero que la metáfora es una manera más acumulativa o constructiva que la ironía que es la desvalorización del objeto o la realidad. Y, en la obra metafórica, su significación depende de cada interpretación del espectador conservando su sentido primordial. Esto podrá estimular el proceso de la interacción dentro y fuera de la obra.

II. El escritor mexicano Octavio Paz (el peregrino de la modernidad) nos expone con claridad el concepto de la modernidad. (Octavio Paz, Los hijos del limo, capítulo I, II) Por lo tanto, aquí resumo sus ideas como sigue:

La modernidad es la conciencia de la historia; es decir, un gran cambio de la idea ante el tiempo. Es el origen de la revolución moderna. La relación entre los tres tiempos -pasado, presente y futuro- es distinta en cada civilización. Para las sociedades primitivas el arquetipo temporal, el modelo del presente y del futuro, es el pasado. No el pasado reciente, sino un pasado inmemorial que es la única actualidad que cuenta de verdad. La vida social no es histórica, sino ritual; no está hecha de cambios sucesivos, sino que consiste en la repetición rítmica del pasado intemporal: el rito y la fiesta. Ese pasado es un tiempo inmutable a los cambios: no es lo que pasó una vez, sino lo que está pasando siempre: es un presente. Insensible al cambio, es por excelencia la norma: las cosas deben pasar tal como pasaron en ese pasado inmemorial.

Para las civilizaciones del Oriente del Mediterráneo, lo mismo que para las de la América precolombiana, el pasado de los primitivos, siempre inmóvil y siempre presente, se despliega en círculos y en espirales. El pasado es la semilla primordial que

germina, crece, se agota y muere para renacer de nuevo. Es un pasado que posee las mismas propiedades de las plantas y los seres vivos; es algo que cambia y, sobre todo, algo que nace y muere. El futuro es el fin de los tiempos y es su recomienzo, es la restauración del pasado original y el comienzo de la inevitable degradación. Su tiempo es la repetición cíclica.

En el cristianismo todo sucede sólo una vez. El cristianismo rompió los ciclos de la repetición primitiva. Cristo vino a la tierra sólo una vez, murió sólo una vez y no morirá más. El mundo en que se propagó el cristianismo estaba poseído por el sentimiento de su irremediable decadencia y los hombres tenían la convicción de que vivían el fin de un ciclo. Una de las razones del crecido número de conversiones a la nueva religión fue la creencia en la inminencia del fin; el cristianismo ofrecía una respuesta a la amenaza que se cernía sobre los hombres. El cristianismo prometía una salvación personal y así su advertimiento produjo un cambio esencial: el protagonista del drama cósmico ya no fue el mundo, sino el hombre, cada uno de los hombres. El centro de gravedad de la historia cambió: el tiempo circular de los paganos era infinito e impersonal. Al fin de los tiempos cada cosa y cada ser serán más totalmente lo que son: la plenitud del goce en el paraíso corresponde exactamente y punto por punto la plenitud del dolor en el infierno. El tiempo del cristianismo es lineal e irreversible, se opone a las concepciones cíclicas. Después del Juicio Final no habrá nada que predecir porque nada ocurrirá. Clausura del tiempo, fin del futuro sin alteración ni cambio.

Para los cristianos el tiempo perfecto es la eternidad: una abolición del tiempo, una anulación de la historia; para los modernos la perfección no puede estar en otra parte, si está en alguna, que en el futuro.

La modernidad se inicia cuando la conciencia de la oposición entre Dios y Ser, razón y revelación (del Dios) se muestra como realmente insoluble. La contradicción de la sociedad cristiana fue la oposición entre razón y revelación, el ser que es pensamiento que se piensa y el dios que es persona que crea. La razón aparece como un principio suficiente en los grandes sistemas metafísicos y es el fundamento del mundo. Pero esos sistemas no tardan en ser substituidos por otros en los que la razón es sobre todo crítica. La razón crítica se constituye como objeto de análisis, duda y negación.

La modernidad comienza como una crítica de la religión, la filosofía, la moral, el derecho, la historia, la economía y la política. Todo lo que ha sido la Edad Moderna ha sido obra de la crítica, entendida ésta como un método de investigación, creación y acción. Los conceptos e ideas cardinales de la Edad Moderna - progreso, evolución, revolución, libertad, democracia, ciencia, técnica- nacieron de la crítica.

Lo moderno es el cambio por la crítica. La tradición del moderno es la ruptura. La historia de la Edad Moderna es la acumulación de la ruptura que es la forma privilegiada del cambio hacia futuro; diferencia, separación, heterogeneidad, pluralidad, novedad, evolución, desarrollo, revolución y historia se condensan

en uno: futuro. Heredera del tiempo lineal e irreversible del cristianismo niega el arquetipo cristiano de todas las ideas e imágenes que habían hecho los hombres del tiempo. Su paraíso terrestre siempre está a punto de ser. La continuidad de ir hacia allá: el progreso hacia el futuro de la perfección.

La modernidad cargó el acento no en la realidad real de cada hombre sino en realidad ideal de la sociedad y de la especie. Los actos y las obras dejaron de tener significación religiosa individual. El tiempo humano postula una perfección dentro de la historia en el lugar de la eternidad del cristianismo; la especie, no el individuo, es el sujeto de la nueva perfección, la vía que le ofrece para realizarla no es la fusión con Dios, sino la participación en la acción terrestre, histórica. El trabajo substituye a la penitencia, el progreso a la gracia y la política a la religión.

La edad moderna se concibe a sí misma como revolucionaria: ruptura del orden antiguo y establecimiento de un orden social más justo y racional.

III. La negación crítica abarca también al arte: los valores artísticos se separaron de los valores religiosos. Y la crítica a la sociedad burguesa es la proclamación de la separación de su nuevo patrón del arte. El arte conquistó su autonomía: lo artístico y lo bello se convirtieron en valores en sí y sin referencia a otros valores. La autonomía de lo artístico llevó a la concepción del arte como objeto; una crítica 'dentro' de la

creación artística, a su vez, condujo una invención doble: el museo y la crítica de arte. La transposición moderna del valor del arte coincide con la desaparición del arte religioso: el objeto artístico se convirtió en una autónoma y autosuficiente y su sentido último no está más allá de la obra sino en ella misma.

Así el principio del arte moderno, el Romanticismo es doble crítica a la sociedad de la edad del progreso, las invenciones y el desarrollo de la actividad urbana y su valor artístico; crítica del objeto del arte y del arte como objeto. De ambas maneras el Romanticismo del fin del XVIII se niega y, al negarse se afirma - confirma su modernidad.

"La razón crítica despobló al cielo y al infierno, pero los espíritus regresaron a la tierra, al aire, al fuego y al agua: regresarón al cuerpo de los hombres y las mujeres. Ese regreso se llama Romanticismo". (Otavio Paz, Ibid. p.60) Esta visión ante el tiempo del Romanticismo es distinta a la de la modernidad social. El romanticismo hace la crítica a la razón crítica y opone al tiempo de la historia sucesiva el tiempo del origen antes de la historia, al tiempo futuro de las utopías el tiempo instantáneo de las pasiones, el amor y la sangre. Este regreso a la visión mítica como la sociedad religiosa a su origen de lo personal es el pacto primordial de los iguales en su existencia espiritual ante las fatalidades de la modernidad; la desigualdad que comienza de la historia y el historia impersonal.

La exaltación de la naturaleza es tanto una crítica moral y política de la civilización como la afirmación de un tiempo

anterior a la historia. La nostalgia moderna de un tiempo original y de un hombre reconciliado con la naturaleza expresa una actitud nueva: imaginación -entre necesidad y libertad.

'La muerte de Dios' es el tema del Romanticismo y con eso nos muestra su manera de pensar: analogía. Para la razón, Dios existe o no existe. En el primer caso, no puede morir y en el segundo, ¿cómo puede morir alguien que nunca ha existido? Este razonamiento es válido solamente desde la perspectiva del monoteísmo y del tiempo sucesivo e irreversible de Occidente. La antigüedad sabía que los dioses son mortales pero que manifestaciones del tiempo cíclico, resucitan y regresan. Así la desvalorización del objeto es ironía de la ambigüedad romántica.

La ironía revela la dualidad o pluralidad de lo que parecía uno por la razón: la escisión del principio de identidad. Entonces, no hay lo absoluto.

En cambio, la interpretación en la imaginación romántica, sueño, "Dios ha muerto" es un hecho irrepetible dentro del tiempo lineal irreversible -historia o cristianismo. El universo es un caos porque no tiene creador. Y, dentro del pensamiento cristiano, el primer huérfano es otro que Cristo y el hombre somos huérfanos: el cristianismo sin dios o el paganismo cristiano. En esto consiste la angustia desde la visión psíquica o del otro lado -negro- del cerebro. El Dios cristiano es sólo uno de los dioses de las mitologías. Y la muerte de Dios cristiano es un acontecimiento en el universo, pues cada dios de la mitología que es un típico de lo natural, y todos son mortales. Entonces, el

mito está vacío. En suma, idealizar como condición perfecta el tiempo de los orígenes resulta tan vacío como idealizar el futuro por ser tal.

El hombre fue perdiendo el sentimiento de ser una parte integrante de su entorno natural, erigiéndose cada vez con mayor rapidez en su dueño y señor. La realidad se convirtió para el arte en algo objetivo. "La transformación de la realidad en algo irreal- también podríamos hablar de <alienación> o <distanciamiento> por usar otra terminología- interpreta de un modo muy especial la experiencia de la época moderna. A diferencia de la Antigüedad Clásica, los dioses ya no comparten su identidad con el hombre y, a diferencia de la Edad Media, Dios ya no participa en la creación de esa identidad; sino que el hombre es el único responsable en la búsqueda de esa identidad, de ahí que en la Edad Moderna haya dejado de ser algo natural para convertirse en problemática." (Klaus Honnef, Arte Contemporáneo. p.102)

IV. "Hoy, sin duda, las cosas son un poco más complicadas, debido, entre otras causas, al abandono de la figuración por parte de los artistas, consecuencia de su desinterés por lo nombrado, por lo dicho con palabras. Y si durante mucho tiempo la norma fue la adecuación a un modelo fiel y la alegría del reconocimiento --en términos del viejo Aristóteles--, el fundamento del goce artístico, ahora se trata, más bien, de la alegría del descubrimiento. Tras los riesgos y peligros de la búsqueda experimental: ¡la novedad! Infierno o cielo, ¡qué importa!" (Jean - Ciaence Lambert,

<Imaginar es ver> en Vuelta, núm.206, enero de 1994, p.21) Lo nuevo nos seduce no por nuevo sino por distinto; y lo distinto es la negación.

Desde el punto de vista de la modernidad, el hombre está separado de su pasado normativo de criterios fijos y la tradición no posee derechos legítimos para ofrecerle ejemplos a imitar o direcciones a seguir. El hombre moderno, encerrado a la rigidez de las ideas, habla de la concentración intelectual.

En el arte moderno, que es el heredero de la edad crítica, el arte mismo se convierte en el objeto de arte; es decir que el arte moderno es una suerte de crítica o teoría de arte. De este modo se constituye la estética experimental no solamente en la creación sino también en la recepción.

El gran interés del análisis de los modelos no consiste en saber si éstos existen y cómo, sino cuáles son las reglas de interpretación del modelo y cuáles son los rasgos pertinentes. Hoy en día, el problema más importante, no consiste en el qué se cuenta sino más bien en el cómo se cuenta.

Desde el punto de vista estructural, la historia del arte moderno se presenta como un proceso en el que los movimientos a favor y en contra se suceden de continuo. Un rasgo significativo de cambio es el abandono, casi incondicional, de un concepto estético negativo y, con ello, la renuncia a una autoconcepción del arte que se caracterizaba por su estricta oposición a realidad social. El arte por el arte, ésta era el lema tautológico que para la mayoría de los artistas se había manifestado como un

callejón sin salida. En la práctica artística, esta herencia del vanguardismo había desembocado en una actitud de renuncia permanente. Por otro lado, aquella postura equivalía a una capitulación frente a la sociedad, siempre y cuando no fuera absorbida íntegramente por ella. El objetivo manifiesto del arte de vanguardia había sido (en otro tiempo) cuestionar de continuo las posturas artísticas mediante una cadena de innovaciones y era un impulso hacia la unión entre el arte y la vida. Y muchos artistas, por ejemplo los del Pop Art, han dejado de considerarse un antipolo del mundo del comercio y el consumo, de los medios de comunicación masiva y el arte trivial; por el contrario, los utiliza concientemente como una bienvenida fuente de inspiración. La posición de los artistas románticos producía la separación entre la modernidad de la historia de la civilización capitalista y la modernidad como un concepto estético.

Es indudable que no vamos a seguir sintiéndonos por mucho tiempo marginados sociales, sino que más bien nos integramos concientemente en el mundo de los medios de comunicación de la cultura de masas: los genios burgueses de los siglos XIX y XX se convirtieron en las superestrellas del arte moderno. El arte moderno se ha convertido en un elemento de la sociedad burguesa.

Los círculos burgueses abiertos de miras y favorables al progreso habían reconocido que el arte moderno, a pesar de sus manifiestas connotaciones antiburguesas, aseguraba la liberación de las cadenas culturales de los siglos XIX y XX, de una teoría con un excesivo inteletualismo y las profundas deficiencias de percepción.

Entre el ambiente enrarecido de los círculos burgueses y el mundo de la técnica se abría una contradicción demasiado profunda.

No fueron pocos los que creyeron descubrir en el arte moderno un reflejo equivalente de la civilización moderna; una realidad determinada por el vertiginoso desarrollo técnico, las intensas transformaciones político -sociales y los inesperados impulsos y desastres económicos. No obstante, teniendo en cuenta el desarrollo de la modernidad, es un error absoluto hablar del final del arte o bien -todavía más aventurado- del final de la modernidad. La modernidad influyó sobre la cultura a lo largo del siglo porque su alcance es tan amplio y su capacidad de persuasión es tan imponente. Sin embargo, la dinámica se ha perdido y nuestra relación con la modernidad se ha convertido en institucional.

V. Vivimos la paradoja de haber alcanzado el futuro sin que haya traído los resultados esperados: el sentimiento que esta realización ha dejado es, por el contrario, el temor y la irracionalidad amenazante.

En un mundo lleno de imagen donde vivimos, somos sólo un imagen de uno a otro. Imágenes se mire donde se mire. Imita, y se inventa; inventa, y se mira. Imágenes fotográficas en los periódicos y las revistas, en las columnas de anuncios y en los enormes carteles publicitarios, las imágenes sugestivas del cine que adquieren una realidad propia bajo la luz de los proyectores, las imágenes de la omnipresente televisión. Las imágenes del arte

se encuentran, por el contrario, en una difícil posición. No es difícil reconocer en la idea de reproducción imitativa y reconquista lo uno a otro como un juego sin fin.

Ahora, descubre la figura del mundo en la dispersión de sus fragmentos y somos fragmentos. En la tendencia moderna, el hombre no es la unidad de todas las cosas, sino una pieza del orden general del mundo, un fragmento del texto.

Llegamos a un momento en que tenemos que desmitificar la desmitificación del modernismo cuyo sentido no consiste en restaurar los derechos del mito, sino en darse cuenta de que la negación del mundo implica un retorno al sentimiento vacío y el abismo entre el hombre y la realidad.

Recientemente en nuestra época, lo que llamamos << el pluralismo >>, consiste en una cierta inquietud al frente de la inspiración que se conforma con algo de otro tiempo o lo ajeno. La ironía es una de las fuerza motrices de ello que, sin la distancia que ella supone, no sería más que una copia banal.

¿Cómo se exterioriza la ironía? En el caso de la literatura la pregunta se responde fácilmente. La literatura es el intento de analizar el mundo por medio del lenguaje y, por tanto, a nivel literario la ironía sería la réplica simultánea de ese intento. Dicho de forma coloquial: la persona irónica dice todo lo contrario de lo que piensa. En las artes plásticas la situación es muy distinta. Según las leyes de la naturaleza, el pintor no puede representar un objeto de diferentes maneras al mismo tiempo. Una buena porción de ironía se esconde en la circunstancia de que la

descripción más certera del arte se <re>-viste con el disfraz del calificativo de una corriente artística anterior.

De acuerdo con el historiador del arte Werner Hofmann: " Posiblemente se puede esperar que el arte siempre se supere y perfeccione, pero su forma ha dejado de ser la necesidad más elevada del espíritu. Por muy admirables que nos parezcan las imágenes de los dioses griegos y por muy dignas y perfectas que veamos las representaciones de Dios Padre, Cristo y María, no sirve de nada, porque a pesar de ello no volveremos a ponernos de rodillas." (Klaus Honnef, Ibid. p.103) Para Hofmann, esto no significa el final de arte, sino el principio de su cuestionabilidad.

Desde mediados del siglo XIX, el mundo occidental se ha enfrentado con la crisis del derrumbe de las convenciones tradicionales. Es decir, que los artistas se dan cuenta de que los medios artísticos, utilizados hasta ese momento, ya no sirven como las expresiones propias para la vida de los hombres modernos. Y esta conciencia de la crisis conduce a los artistas a elegir otras alternativas: si hay convenciones nuevas que puedan reemplazar a las de la tradición, los artistas se van a dedicar al nuevo arte, estudiando y explorando los medios expresivos de las convenciones nuevas. Sin embargo, la dificultad de la modernidad reside en la ausencia de tal convención.

En consecuencia, sólo es posible para los artistas elegir una opción que es el menosprecio de la tradición cuya actitud se manifiesta por medio de la burla violenta y la destrucción

simbólica. A este tipo, por ejemplo, pertenece el gesto de Marchel Duchamp, que presenta el urinario como una obra de arte. Mientras tanto, los que no entienden bien el sentido original y profundo de las obras de Duchamp, imitan sus gestos exponiendo los nuevos 'ready-made' como si Duchamp hubiera ofrecido las nuevas convenciones y, de este modo, se consideran a ellos mismos como unos artistas vanguardistas. Sin embargo, lo que debemos reconocer aquí, es que el gesto de Duchamp o los "happenings" sólo tienen sentido en cuanto a la crítica de la convención tradicional. Es decir, que su arte no es la presentación de la nueva convención, sino una especie de arte parásito que siempre presupone las convenciones tradicionales. Por tanto, al repetirse sus gestos -blasfemia, rechazo y negación de la tradición -el arte, como la crítica, pierde su sentido. En esto reside el error de los artistas de hoy, llamados vanguardistas o pseudo-vanguardistas.

VI. En la pintura, desde mediados del siglo XIX, los colores, las líneas y los movimientos se libran de la función primaria y tradicional, que es la representación, y el material y la técnica misma se convierten en el objeto estético. Es decir, que el lenguaje pictórico ya no sirve como un vehículo para expresar el mundo exterior siendo el lenguaje mismo un protagonista. De este modo el arte resulta ser un espejo crítico en el cual se refleja la relación irreconciliable del mundo estético con la sociedad; cuyo resultado es la separación entre la cultura de los especialistas y la cultura popular.

En esto reside la razón de mi obra figurativa como restauración de la función primordial. Si una obra tiene un significado, nos lo podemos apropiarnos, comprendiéndolo y reconociéndolo, de su sentido. En éste punto de vista, la pintura figurativa, más efectivamente que la no -figurativa, puede establecer una relación en dos acontecimientos crear y ver y funcionar por un medio de comunicación.

De ahí considero reproducir una interpretación figural por medio del fragmento, que es la forma que mejor refleja nuestra realidad en movimiento que vivimos. El espacio en donde convergen los fragmentos, es regida por distintas fuerzas que se resuelven entre dos extremos o tendencias: la concentración y la dispersión, lo centrífugo y lo centrípeto.

Los fragmentos no son ya símbolos sino signos: no dicen nada de antemano sino después de que se combinan entre sí y tejen un sistema de relaciones. La diferencia entre símbolo y signo estriba, según Octavio Paz, en la función referencial que desempeña la imagen en cada caso: " Los símbolos han perdido sentido a fuerza de tener tantos y contradictorios. En cambio, los signos son menos ambiciosos y más ágiles: no son los emblemas de una concepción del mundo sino las piezas móviles de una sintaxis". (Octavio paz, Apariencia desnuda, p.122) Por ello, el símbolo requiere la intelectualización de la analogía, mientras que al signo le basta con despertar la imaginación o la sensibilidad. La precaria aproximación de los signos en la obra configura imágenes paradójicas: las apariencias no pueden identificarse pero

la tensión se mantiene entre los mismos. Por lo tanto, los fragmentos convierten en las relaciones analógicas que explican una parte del juego infinito de posibles. El fragmento no sólo nos ofrece la relación de la presencia sino también la posibilidad de imaginar cortes, conexiones y cambios imprevistos e involuntarios. Y un continuo movimiento de mostación y ocultación nos conduce a la metáfora.

La metáfora en la definición de Aristóteles es, "Metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o una especie a otra especie, o según la analogía. Entiendo por <<desde el género a la especie>> algo así como <<Mi nave esta detenida>>, pues estar anclada es una manera de estar detenida. Desde la especie al género: <<Ciertamente, innumerables cosas buenas ha llevado a cabo Odiseo>>, pues < innumerables> es mucho, y aquí se usa en lugar de <mucho>. Desde una especie a otra especie, como <<habiendo agotado su vida con el bronce>> y <<habiendo cortado con duro bronce>>, pues aquí < agotar> y <cortar> ; ambas son, en efecto, maneras de quitar. Entiendo por analogía el hecho de que el segundo término sea al primero como el cuarto al tercero; entonces podrá usarse el cuarto; y a veces se añade aquello a lo que se refiere el término sustituido." (Aristóteles, Poética, p.8-30) En realidad, no es difícil reconocer la filiación de las definiciones de la metáfora en los dos tratados aristotélicos: traslación del sentido de las palabras.

El concepto de la metáfora, meta (más allá) - fora (llevar),

que significa, etimológicamente, transporte, se presenta como el de una desviación con respecto al uso corriente de las palabras, poniendo un arco entre la cosa que se quiere nombrar y la cosa extraña cuyo nombre se toma para aplicar a la primera. La metáfora hace imagen el proceso que engendra las áreas semánticas por fusión de las diferencias dentro de la identidad: ver lo mismo en lo diferente es ver lo semejante. Toda metáfora consiste en mostrar, en hacer ver lo abstracto bajo los rasgos de lo concreto.

Si es verdad que se aprende lo que todavía no se sabe, hacer ver lo semejante es producir el género dentro de la diferencia, y no por encima de las diferencias, en la trascendencia del concepto; se trata de la asimilación mutua de dos áreas de significación por medio de una atribución insólita.

Formalmente, la metáfora es una desviación con respecto al sentido común de las figuras. Una forma que no encierra un significado sino una forma en busca de la significación. La desviación metafórica apunta hacia el otro de lo que presentado.

La metáfora, dentro del modelo, mantiene dos pensamientos sobre cosas diferentes simultáneamente activos en el seno de una figura o de una expresión similar cuya significación es la resultante de su interacción. La 'cosa' ya no forma parte de las significaciones, y el signo lingüístico une no una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen visual.

La metáfora aparece en un orden ya constituido por géneros y especies y en un juego de relaciones ya determinadas, y seguidamente, viola ese orden: la tensión entre la identidad y la

diferencia: la auto-contradictoria significativa entre la proximidad y la distancia. Es verdad que la metáfora no engendra un orden nuevo sino es en cuanto produce las desviaciones en un orden anterior, y el proceso metafórico consiste en el doble acto imaginativo de exceder lo obvio y combinar.

Lo que la antropología estructural de Lévi-Strauss nos ha enseñado es que la manera de pensar común a todos los hombres consiste en la dualidad, el pensar por pares- vida con muerte, cuerpo con alma, tiempo con espacio y etc. "Todas esas parejas, todos esos tiempos y todo esos espacios son las metáforas de una sola pareja, de un solo tiempo y un solo espacio, pero esa pareja de pareja no la vemos", dice Octavio Paz.

Considero que el entendimiento de la fragmentación muestra el agotamiento de nuestro modelo de tiempo. Los fragmentos son la metamorfosis de lo idéntico y analógico del tiempo que se refleja mutuamente, éstos tienden a construirse en sistemas. Esta se presenta como transformación visual en donde la figura se abre sobre el plano y el significado sobre el no-significado. El plano de lo no tocado es la representación de lo invisible o lo inexplicable del factor innumerable. Y es como una petición al espectador que estableciera o añadiera su nueva coordinación. Espero que la figura frente la perspectiva cotidiana del espectador con su mentalidad recobrará la corporeidad total, manteniendo la tensión entre la figura representada y la tomada. La figura y el plano no son realidades separadas sino que se interpenetran. El plano vacío es la distancia que hay de una a otra, esa distancia

no es un mero intervalo sino que es un medio ambiente, un campo de unión. El plano es un campo de unión en el que se identifican mejor que en cualquier otro espacio el pintor y los espectadores, el fondo y la forma.

La función estructural del fondo o plano es precisamente la de proveer la continuidad tras la ruptura abierta por las figuras rotas. Todo se entreteje para formar un todo, unas cosas actúan y viven en las otras y se entrecruzan, oscilan de un lado a otro. En efecto, cabe señalar que pierde sentido cualquier identificación de lo físico con lo real o de lo perceptivo con lo meramente apariencial, así, se trata de una fusión que es una continua metamorfosis: "una infinita fusión o penetración mutua de todas las cosas, cada una con su individualidad y, sin embargo, con algo universal." (Northrop Frye, El gran código, p.197)

El carácter metafórico es el que va creándose a través del juego de las semejanzas y las diferencias, desvirtuando la oposición entre exterior e interior, entre subjetivo y objetivo. En lo que respecta a la operación crítico-creadora, el carácter de apertura tensional de la verdad metafórica, asegurando el enlace de la multiplicidad con lo Uno, de fragmento con el Todo, asume alternativamente la forma de la convocación y de la provocación. La convocación es una disposición receptiva frente al espacio de la analogía; la provocación es una transgresión: violación del espacio. Así, lo que habrá que destacar en esa relación no es sólo el paso de un polo al otro sino su reversibilidad, el hecho de que cada uno de los términos de que se compone la pareja

antitética puede ser él mismo y el otro hacia la pluralidad de sus transmutaciones.

El acto del artista es el acto de retorno y de transcendencia ligado indisolublemente con el acto del espectador. Yendo más allá de formulaciones lógicas, inventar una metáfora es suponer una infinidad de interpretaciones, cada una de las cuales se habría generando por analogía con otra. Y toda interpretación, que tiene en su base una analogía, reside en ver algo como otra cosa: descripción y participación activa: el sentido y la dispersión del sentido.

La acción metafórica es un acto constructivo que, al realizarse, realiza también al ser del hombre puesto que ese ser no es algo dado sobre lo cual se apoya nuestro existir, sino algo que se cumple por la acción. Cuando se nos ocurre una idea, se nos plantea de inmediato una verdad metafórica que indica el movimiento metafórico previo a toda objetivación de un sentido figurado. En la naturaleza accesible pero no del todo explicable, acercarnos a ella sino con el talento propio.

CONCLUSION

¿Qué queremos decir con el término de la modernidad? El hombre ha procedido a una reforma del entendimiento cada vez que, en momentos críticos de la historia, la realidad ya no correspondía a las explicaciones dadas de la realidad resistente al entendimiento. Lo que hemos de tener en cuenta es que cada una de las reformas como la ruptura necesitaba el rechazo, por parte de la comunidad, de una teoría científica antes reconocida, para adoptar otra incompatible con ella. Cada vez producía un cambio más acelerado y ahora, el fragmentación por su velocidad.

Hay que recordar, de acuerdo con José Ortega y Gasset, el hecho de que "en el universo existen muchos otros valores y hecho de que no tienen que ver con el entendimiento: la fidelidad, el honor, el fervor místico, la continuidad con el pasado, el poderío". (José Ortega y Gasset, El tema de nuestro tiempo, p.131)

¿En qué fundamento reposa la modernidad estética, si ella debería entenderse como un concepto de crisis envuelto en una oposición bipartita a la tradición y a la modernidad de la civilización burguesa, cuyos ideales consisten en racionalidad, utilidad y progreso? La crítica que la modernidad hizo a la tradición puso en duda el modelo ideal en beneficio de la belleza sigular: el subjetivismo en el arte. En este respecto, Paz escribe: "Frente a la concepción de la obra como imitación de los modelos de la Antigüedad, la edad moderna exaltó los valores de originalidad y novedad: la excelencia de un texto no depende de su

parecido con los del pasado sino de su carácter único. A partir del romanticismo, la tradición no significa ya la continuidad por repetición y variaciones dentro de la repetición se vuelve un sinónimo de la sucesión de cambios y rupturas. Falacia romántica: la obra impar es el reflejo del yo excepcional. Creo que, ahora, estas ideas tocan a su fin". (Octavio Paz, El signo y el garabato, p.135)

Todos las creaciones emiten significados y reciben nuevos significados de cada espectador al mismo tiempo: una obra no se cierra en un significado sino busca su significación.

"El sentido de una obra no reside en lo que dice la obra. En realidad ninguna obra dice; cada una es decir en potencia, una inminencia de significados que sólo se despliegan y encarnan ante la mirada ajena". (Octavio Paz, Puertas al campo, p.192) Creo que a diferencia de la científica o lógica -la primera pretende transformar el máximo de calidad en cantidad y la segunda el máximo de lenguaje común y vivo en signos de un lenguaje preciso- la formalización artística no pretende describir el profundo esqueleto formal de la realidad, sino, al contrario, traer a la superficie y encontrar la manifestación formal de los posibles contenidos de la realidad. Se trata de hacer emerger a la superficie, donde nuestros sentidos pueden captarlo, todos las profundidades.

Una realidad no es la descripción de lo que ven nuestro ojos sino la revelación de lo que está atrás de las apariencias visuales. Una realidad revelada por la visión metafórica nunca está referido a sí misma sino a otra cosa, a un más allá.

Las capas más profundas del ser y los estratos más superficiales de la conciencia son aspectos del mismo fenómeno, manifestaciones de lo que llamamos vida. Vivir como individuación evolutiva es ir hacia adelante, avanzar hacia lo extraño, hacia lo desconocido y este avanzar es ir al encuentro de nosotros mismos.

Y el encuentro con lo extraño no consiste sino en continuo salir de nosotros mismos, o sea, " ejercitarse en el arte de despedirse para así, ya ligeros, aprender a recibir".

BIBLIOGRAFIA

- ARISTOTELES. Poética, Madrid, Gredos, 1974.
- AUERBACH, Erich. Mimesis, México, Fondo de Cultura Económica,
1950.
- FRYE, Northrop. El gran código, Barcelona, Gedisa, 1988.
- HABERMAS, Jürgen. Modernidad y Postmodernidad (compilación
de Josep Picó), Madrid, Alianza, 1988.
- HONNEF, Klaus. Arte Contemporáneo, Aleman, Taschen, 1993.
- LAMBERT, Jean-Clarence. "Imaginar es ver", en Vuelta,
núm.206, enero de 1994.
- ORTEGA Y GASSET, José. El tema de nuestro tiempo, 17a ed.
Madrid, Revista de Occidente, 1970.
- PAZ, Octavio. Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo,
2a ed. México, Joaquín Mortiz, 1969.
- . El signo y el garabato, México, Joaquín Mortiz,
1973.
- . Los hijos del limo, 2a ed. Barcelona, Seix
Barral, 1974.
- . Apariencia desnuda: La obra de Marcel Duchamp,
México, Era, 1985.