



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**

**“Consideraciones sistemáticas  
hacia una  
definición de arte”**

**Tesis**

**Que para obtener el título de:**

**Licenciado en Artes Visuales**

**Presenta**

**Daniel Pérez Iturbe**

**Director de Tesis: Mtro. Luis Argudín Alcerreca**

**México, D.F., 2001**





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.

# Índice

Introducción.....2

## Capítulo 1

1. Estudio de la relación de la forma y el espacio.....8

1.1 Siglo XIX concepto de espacio - tiempo.....12

1.2 Propuestas escultóricas a partir de la ruptura de Rodin.....21

## Capítulo 2

2. El sistema artístico.....27

2.1 El arte como sistema abierto.....33

2.2 El arte en el momento que se convierte en un sistema cerrado.....40

## Capítulo 3

3. La actitud del artista.....44

3.1 Del juego al trabajo.....49

3.2 La actitud ante el trabajo.....55

Conclusiones.....57

Bibliografía.....59

# Introducción

El presente trabajo lo realicé para encontrar una definición o mejor dicho el lugar que ocupa aquello que se identifica con la palabra **arte** dentro de las actividades del hombre. Múltiples discrepancias surgen al hablar de cómo valorar lo que puede entrar en la categoría de arte, inclusive para aquellas personas que tienen que ver directamente con la creación artística, lo que no deja en ningún momento de fuera al estudiante de arte que goza de múltiples dudas al respecto. Definir al arte siempre a requerido un trabajo muy particular, entre lo que se refiere a la diferencia de un objeto común, a aquello que hemos considerado lo suficiente como para trascender como obra artística. Al tener una definición de arte, se podría resolver el problema del artista de cómo crear arte y al espectador la manera de ejercer la valoración de si es o no un objeto artístico. Pero decir que se puede tener una definición concreta de arte y por ende de objeto artístico, resultaría sumamente cuestionable, además de que llevar a efecto tal tarea, parecería algo inconmensurable. El origen de cuestionar una definición se puede observar en que los parámetros de calificación para los objetos artísticos no siempre se corresponden entre una obra u otra, entre un tiempo a otro o entre culturas distintas.

Para ejemplificar estas diferencias se podría comparar una de las principales definiciones que se han dado en la historia del concepto de arte con la actual manera de entender al arte.

La primera definición que tomamos en cuenta se da en el mundo occidental. El primer estudio que considera reglas para valorar una obra artística, y por tal se convierte en una definición de arte, es hecho por Wilinberg en su libro *Historia del arte*. Determinando las características de piezas griegas, delimitó lo que un artista debía emplear para crear arte. De tal manera, se puede observar cómo, al reunir elementos que unifican la forma de una serie de objetos, se crea un estilo o como la tesis posteriormente explicará, se trate de un sistema visual. En esta ocasión se obtuvo la noción del estilo clásico, que en el caso de Wilinberg, legalizó un patrón estético como verdadero o válido. Esta definición resultó excluyente, en medida de no considerar el valor hacia otros sistemas visuales como el gótico, que es una expresión bárbara por no estar dentro de los parámetros clásicos y, por tanto, no se le confería la cualidad de una manifestación artística.

Utilizar la estratificación de Wilinberg, de lo que es y no es un elemento artístico, hoy en día resulta fuera de lugar si se emplea como guía para crear una “obra artística.” Lo que conocemos como arte, ha variado considerablemente; los parámetros de calificación se modifican, y para el modelo o las representaciones basadas en formas griegas, no es la excepción. Aun cuando a partir del estudio de Wilinberg, quedan claras referencias en el espectador común de lo que se piensa que es arte, lo cierto es que las reglas de la creación no funcionan de esta manera. El artista actual no parte de puntos de fuga, de proporciones corporales de 7 1/2 cabezas, ni perfiles griegos u otros elementos clasicistas. Por lo menos no de una forma general o un interés unificado, que implique una regla o norma.

La segunda definición de arte, que es como hoy se estudia las representaciones estéticas, presenta a los sistemas visuales desde parámetros modernos de segmentación histórica. Se divide a las diferentes manifestaciones y estilos en cortes históricos, periodos determinados que valoran las diferencias y características de distintos momentos y sistemas visuales. La creación artística es una actividad que acompaña al hombre desde su origen, o por lo menos, es como se definió en el siglo XX. Los cortes históricos que se han efectuado, para el estudio de expresiones estéticas, son más incluyentes, pero no fueron hechos de ninguna manera por los propios creadores de dichas expresiones. Hoy conocemos el arte gótico, por una serie de estudios que delimitan ciertas características de lo que debe ser o fue gótico, pero ¿éstas personas se considerarían así mismas como góticas? Lo mismo podría ocurrir con el barroco, ¿se tendría una conciencia de si como un artista barroco? Para ser mas claro, quienes fueran los creadores de las pinturas en las cuevas de Altamira, no estarían pensando en ejercer el arte rupestre, mas aun no estarían pensando en efectuar arte. Esto no parece en ningún momento representar problema alguno. Se les confiere la cualidad de arte o periodo artístico.

Lo que queda claro al comparar la definición de Wilinberg y la definición de segmentación histórica, independientemente de su validez histórica, es que los distintos tipos de conceptualizar al arte varían, y son rebasados por una movilidad que tiene la propia actividad artística. Esta movilidad o cualidad de cambio como se menciona, se ve fácilmente en el rompimiento o desuso que existe con el sistema clasicista y los presentes parámetros utilizados en el sistema visual contemporáneo, o en general en la comparación entre un sistema y cualquier otro.

Esta hipótesis sobre la manera en que se modifica el arte, su movilidad, responde al problema de no tener una definición concreta. Si el arte cambia, ¿cómo podría ser definido? Al no tener definición estática, ésta tiene que ser creada en cada momento histórico. Platon define arte para sus contemporáneos o iguales de la misma manera que Wildenberg lo hizo. El artista en el simple hecho de efectuar su trabajo intenta definir lo que es arte. Esto impli-

ca que existe ya una probable definición desde el mismo momento de la creación. Lo lógico en este caso, es efectuar el trabajo de creación a partir del concepto artístico de la propia época. O que la única manera de entender el significado de arte es a partir de estos momentos históricos independientes.

Pero al utilizar los parámetros que rigen el momento propio ¿no se niega la movilidad artística que he propuesto? Debe analizarse no solo el hecho de la existencia de diferencias en los sistemas visuales, sino la manera en que se modifican, en que cambian o lo que hoy podemos entender como ruptura. Para encontrar el lugar del arte no solo se ha de tener conciencia del pasado, hay que tener conciencia del presente para saber donde se esta parado.

Como se ha revisado, se tienen distintos segmentos históricos, que delimitan características. Lo cual no separa en ningún momento al presente periodo. Estos segmentos que en el mejor caso pudieran ser considerados como correctos, en tanto si la historia se de o no en fragmentos, y se pueda decir de manera tajante donde comienza o terminan estos periodos, no podrían definir lo presente. No se puede considerar un periodo si no se tienen claramente su momento de inicio y su culminación. Hoy en día se ha creado una conciencia del momento en que se vive, a diferencia de otros momentos. Se especificó en la historia el comienzo de la época moderna. Pero los valores en que se fundó esta etapa fueron cuestionados y se quebrantó el funcionamiento de dicha manera de pensamiento, llevándonos a la llamada postmodernidad.

En esta etapa de postmodernidad, ciertamente crítica hacia su desarrollo, también se ha dado por mantener ciertos patrones de lo que se valora como arte. Se da por sentado que tal o cual catedral pertenece a un sistema visual determinado, o tal cuadro o escultura a otro sistema visual. Al seguir admitiendo esta segmentación se justifica, y por tanto se le otorga validez, incluyéndose el periodo postmoderno en el final de esta misma segmentación. Por lo tanto, se tiene una idea del principio, que rige el comienzo de la postmodernidad, pero no se puede saber su devenir ni culminación. Tal hecho imposibilita el poder definir al arte postmoderno como algo terminal, y por lo mismo, sus características. Para el artista actual su definición sigue abierta, por lo cual no se puede admitir el uso de la segmentación histórica como un patrón valido para la creación actual de obra artística.

Esto nos lleva a un nuevo problema dentro de poder identificar el lugar del arte, que se puede identificar como una hermenéutica postmoderna, y que se suma al problema de no poder tener una definición concreta para todo lo que llamamos arte. Este segundo problema puede ser error fundamental en lo referente a valorar arte. En estos fragmentos que indican cómo se ha creado el concepto de arte por medio de un discurso historiográfico exterior al

creador e inclusive al objeto. En este discurso (sistema de pensamiento), planteado en nuestro tiempo que justifica a un objeto, dentro de un sistema visual y principalmente dentro de lo que hoy pensamos o entendemos como arte, que no tiene otra cosa en común con otros objetos que ser un algo creado por el hombre; tiene alguna razón de ser que se presente la pintura de otro tiempo, sin saber si respondía a una intención de arte o algo similar, sólo por tratarse de una expresión vista hoy en día como artística. La segmentación histórica del arte nos habla de arte rupestre o arte prehispánico, si es que en realidad se pueden usar estos conceptos. A fin de cuentas no se está utilizando una definición totalitaria de arte, si no que se esta inventando al arte. Inventando no en el sentido de crear, mas bien interpretado como si se hiciera un gran mito, el mito de occidente de lo que se considera arte.

Esto lleva a pensar los factores mínimos comunes que definen al significado de arte, si es que existen. Se puede ver al arte como algo que sólo corresponda a ciertos momentos irrepetibles. A algunas culturas. Como una forma de conceptualizarlo desde nuestro momento histórico, con sus propias características; o a encontrar lo que pueda unificar a los sistemas visuales y por tanto, dar un significado al arte, en una actividad intrínseca del ser humano. El primer factor que ha unificado toda obra, desde la definición actual de arte, por sencillo que parezca, es que todo objeto artístico es un objeto histórico. Han trascendido como parte del paso del tiempo y de las actividades que ha efectuado el hombre. Pero no todo lo creado por el hombre es considerado para obra artística como se ha dicho; existe una diferencia entre los objetos.

El ser humano y sus actividades se pueden encasillar en un mínimo de dos grandes grupos. Aquel que proviene de una necesidad imperiosa de supervivencia, que resulte del instinto (como lo es la alimentación, el descanso, la reproducción) y aquellas actividades que no son imperantes para la existencia del ser. El arte se ubica en el segundo grupo, pero no por esto se le ha descartado como una necesidad en distintos momentos de la historia.

Estos dos grupos se han desarrollado en múltiples ramificaciones. Estas ramas han cobrado relevancia y aunque en sentido estricto, no sea necesaria la segunda parte de ellas para vivir, son indispensables en el entorno social. Se necesita de la religión, la política o el entretenimiento en el mundo que habita el hombre. Dentro de las actividades menos útiles a la supervivencia del hombre como especie, ha sido puesta la labor del artista. Ésto ha llegado al grado de interpretar a los objetos artísticos como aquellos que han sido creados sin ninguna utilidad que no sea estética. Lo que nos lleva a hacer, por decirlo de alguna forma, la primer limpia de situaciones que en algún momento fueran consideradas como parámetro de mérito artístico y que cayeron en desuso.

Las iglesias o templos religiosos corresponden a una utilidad dentro de la religión, lo que les otorga una función social preponderante y al mismo tiempo pueden ser apreciadas con una arquitectura artística. Sin embargo, como se comentó en muchas ocasiones, al arte se le ha exigido una completa no funcionalidad de utilidad, incluso de

considerar el hacer arte por el arte mismo.

También se menciona en algún momento la capacidad manual del artista, muy cercano a una capacidad mimética de la realidad dentro de su trabajo. La parte manual de una obra es compartida con muchos otros oficios. Al herrero o ebanista se les exige el bien hacer de su oficio. Algunas otras actividades se les llama arte como la tauromaquia o la repostería pues también se les exige el bien hacer. Los chinos sin embargo buscan la piedra más común en un afán de arte, y no involucran en ningún momento este bien hacer, ni siquiera una labor manual, que no sea recoger la piedra seleccionada.

Otra imputación es que el artista exhibe o expresa sentimientos en su obra. Se le involucra como un ser sensible o con una capacidad más desarrollada que el resto. Pero el artista ha estudiado, inclusive, a grados científicos en relación a un trabajo artístico. Los renacentistas pensaban al arte como una actividad racional o José María Velasco hacía estudios botánicos considerados arte que no tenían nada que ver con expresar sentimientos.

De tal manera, ni la utilidad, el bien hacer o los sentimientos, son determinantes dentro del arte, al igual que ciertos conocimientos académicos que el estudiante de arte aprende en las escuelas y que le sirven sólo como un comienzo hacia la verdadera creación artística. Los elementos que si han unificado todo lo que hoy hemos llamado arte, deben ser en una comparación matemática, axiomas del objeto artístico. Estos elementos básicos se identifican a partir de la segmentación histórica en tres factores de estudio y dan el como acercarse a una posible definición:

- 1.- El primer elemento que si se puede observar como cualidad común en cualquier objeto de arte es que cuenta con una forma. Todo objeto tiene una forma. Ésta viene a ser la característica que ha identificado los sistemas visuales y a individualizarlos. Hay una forma para cada sistema pero ningún sistema puede prescindir de crear formas por mas distintas que éstas sean. Llevando al estudio de cómo actúa la forma, del por qué cambia entre estilos y lugares, factores como la materia y las técnicas delimitan o fortalecen la composición formal se ha realizado el capítulo uno de la tesis. Responder a la manera en que el artista utiliza los elementos que identifican la forma de un sistema a otro. Lo que la delimita pero le otorga consistencia de objeto artístico, y en este caso su relación con el espacio y la manera de concebirlo.

- 2.- El segundo factor común es que si se ha de tratar al arte como diversos sistemas visuales, tienen una correspondencia a sistemas sociales. El arte se encuentra dentro de una parte de la organización de la sociedad. No hay arte que se identifique sólo con el creador. Se necesita de alguien que lo observe y lo califique como tal, estructuras que lo sustentan desde el espectador a los distintos sitios de exhibición. Estos puntos se explican en el capí-

tulo dos. Identificar las maneras en que se desenvuelve el artista para lograr una creación, si es que tiene una posición privilegiada como observador social, y qué lugar ocupa dentro de la crítica o justificación social por medio de su trabajo.

3.- E indiscutiblemente se necesita del creador. De la persona dedicada a hacer objetos artísticos. De su relación con su actividad productiva. La manera en que se sostiene su trabajo. Los elementos tratados en el tercer y último capítulo. Basados en primer instancia con dos formas de identificar el arte por medio del juego y el trabajo, llevándonos a la actitud del moderno artista.

Estos tres puntos son la base de estudio de la presente tesis, para identificar lo que se ha concebido como objetos artísticos. Si son sólo éstos elementos los que unifican a cualquier tipo de arte o llevan a una manera mas exacta a otros puntos de definición. A encontrar el lugar justo donde se ejerce el arte. Sea en el pensamiento, la justificación, la cultura, el tiempo o el trabajo.

# Capitulo 1.

## Estudio de la relación de la forma y el espacio.

esto es color magenta

esto es color rosa mexicano

esto es color fuisia

*empezar por que sí  
y acabar no sé cuando  
el azul me da cielo  
y el iris los cambios*

*Enrique Bunbury*

Para hablar de la manera en que se pueda definir al arte, es necesario comenzar por su elemento más básico: *la forma*. Todo objeto comprendido dentro de lo que denominamos arte cuenta con una forma. Se puede tomar en cuenta como el primer axioma dentro de la actividad artística, la cualidad formal de los objetos. Pero más lejos de esto, nada que entre dentro de terrenos físicos de la materia y que incluso no alcance a ser percibido por el sentido de la vista del hombre, carece de esta característica. Aristóteles afirmaba que “todas las cosas tienen materia, forma y no-ser”<sup>1</sup>. Por esto mismo, la cualidad formal por si sola no determina de manera contundente lo que identificamos como objeto artístico. Más en el tercer principio de *steresis* de Aristóteles, menciona el no-ser, lo que dota a la materia de la posibilidad de ser, de poder en determinado momento convertirse en un objeto, en este caso, un objeto de arte. Retomando a Martín Heidegger y relacionándolo con la interpretación de Aristóteles, la manera en que aprecia la estratificación de la materia, encontramos que para Heidegger, aquello que surge de la naturaleza misma lo referimos como una cosa, pero en medida que el hombre lo transforma adquiere valores de objeto, y dependiendo de su uso puede tomar el valor de arte. La elaboración de objetos es diferente en distintos lugares geográficos y momentos históricos, lo cual lleva a que la forma sea cambiante. Estas diferencias en la forma a pesar de todo, tienen dos elementos en común: uno que resulta de la manufactura del objeto y otro de su relación con el ambiente; que comienzan por identificar los valores de lo que se considera arte. Por un lado los objetos artísticos son artículos manufacturados por el hombre y por otro es que todos ellos tienen, independientemente de sus diferencias formales, una relación con el espacio en el que se encuentran, al ser constituidos por materia.

1. Franz Kafka. Consideraciones acerca del pecado, el dolor, la esperanza y el camino verdadero.  
ed. Laila/literatura Barcelona España. pag. 12

El primer elemento de unión, la creación del objeto por acción del hombre, requiere para su análisis, la identificación de los diversos mecanismos sociales que llevan a su elaboración. Estos mecanismos se dividen en dos partes, el arte dentro de una sociedad, y el arte como la actividad de un individuo. Estas dos maneras de distinguir el arte requieren de un estudio dentro de un propio capítulo.

En cuanto al estudio de la forma y la manera en que ésta pueda empezar a definirnos lo que conocemos como arte, tenemos por principio que la materia de la cual se constituye la forma, cambia de objeto a objeto por cualidad, tamaño o número etc. Pero dentro de estos cambios siempre va a tener una relación constante con el espacio. El espacio al igual que la materia y forma siempre están presentes en lo que podamos observar.

El espacio en términos generales puede ser definido en dos vertientes: la primera definida por el pensamiento de Empedocles nos dice “El espacio como cualidad de sustentación del mundo de los cuerpos; sin objetos corporales (materias) no hay tampoco ningún espacio”<sup>2</sup>. Y la segunda del pensamiento de Lucrecio “El espacio como <<recipiente>> de todos los objetos corporales; aquél es para éstos la realidad superior, condicionante”<sup>3</sup>. Estas dos definiciones, aunque diferentes en su sustentación, marcan la dependencia y la interacción de la materia y el espacio.

La siguiente interacción corresponde ahora entre el hombre y el espacio. Para el teórico Juan Acha se entiende la existencia del *espacio fenoménico*. Por medio de este concepto Acha nos explica el antecedente de un espacio independiente a los objetos y al hombre, donde se lleva a cabo cualquier acción.

El hombre no deja de desenvolverse en este espacio fenoménico, por lo cual tiende, si no a entenderlo, por lo menos a conocerlo. Es aquí que encontramos la manera en que Jean Piaget define este conocer, “Por lo tanto, el espacio es la actividad de la inteligencia en cuanto que ésta coordina entre si las imágenes externas”<sup>4</sup>. Entendiendo en esto que la inteligencia es una conciencia representada en el hombre, lo que es un conocimien-

2. Empédocles, en: Die Vorsokratiker, editado por Wilhelm Campelle, Kröner, Stuttgart 1963, p. 222 citado por Apud Albercht Hans Joachim. Escultura del siglo XX: conciencia del espacio y la configuración artística. Barcelona, Blume. p. 50.

3. T. Lucretius Carus, “Drerum natura”, citado por M. Jamer, Das Problems Raumes, p. 10. Apud Albercht Hans Joachim. *ibídem*, p.51.

4. Jean Piaget, Der Aufbau der Wirklichkeit beim Kinde, Klett-verlag, Stuttgart 1974. p. 206. Apud Albercht Hans Joachim, *ibídem*, p. 30.

to interno que pretende un manejo en lo externo, el espacio y las imágenes.

Por conclusión se obtiene que existe un espacio en si y otro distinto de carácter hermenéutico el que el hombre concibe. Siendo este segundo el que más interés presenta hacia las representaciones del arte.

Cabe mencionar que la forma de concebir consta de niveles, el primero sería el nivel biológico del hombre. En un bebé podemos observar las primeras expresiones físicas, por las cuales empieza a entender el espacio. El infante no consta de sus mecanismos motores en total desarrollo. No puede desplazarse, pero cuando tiene un objeto a su alcance, lo experimenta por medio del tacto. Un recién nacido no confía en las imágenes que le presenta la visión por una sencilla razón, los músculos con los que el ojo humano enfoca, a tan temprana edad no los a aprendido a controlar y por esto la visión es borrosa. En la medida que esta facultad de enfocar va desarrollándose, la percepción se modifica y con ello la manera de concebir. Esta percepción es apoyada por la experiencia propia que antecede, que podría considerarse como otro nivel de conciencia. La suma de percepción y experiencia da como resultado la concepción que se va haciendo del espacio. Un aforismo de Franz Kafka explica esta situación: "Diversidad de las maneras en que se puede considerar, por ejemplo, una manzana. La del niño, que debe estirar el cuello para apenas verla sobre la mesa, y la del dueño de la casa, que la toma y la ofrece libremente a sus comensales"<sup>5</sup>.

He aquí lo que Hedwing Conrad-Martius ha llamado "el espacio cósmicamente <<familiar>> de la experiencia"<sup>6</sup>. La experiencia crece, lo que conlleva a que lo familiar se modifique. No puede decirse en todo caso que lo que conocemos, lo que nos es familiar, crezca proporcional a la experiencia. Hoy en día tenemos unidades de medición para el espacio. Cuando el hombre no contaba con una manera de medir se dio a esta tarea. El espacio se midió primero linealmente y después por volumen. Antes de tener la manera de medir, la percepción y la experiencia nos indicaba que existía un espacio entre dos objetos, con las unidades de medición, ahora nos es familiar decir existe N cantidad de metros entre esos mismos dos objetos. Pero lo que es familiar es en determinado momento distinto, para algunos son metros para otros pueden ser yardas. La experiencia crece pero lo familiar puede tan sólo estarse sustituyendo.

5. Op.cit. Franz Kafka pag. 74

6. Hedwing Conrad-Martius, Der Raum, Kosel, Munich 1958. Apud Albercht Hans Joachim, Op. cit. p. 60.

## **1.1 Siglo XIX concepto de espacio - tiempo.**

Podría considerarse como limitantes para la creación de conceptos por el hombre, al sistema biológico y la experiencia. Pero estas dos funciones del hombre, más que crearle márgenes son los instrumentos que le obligan a la reflexión a elaborar distintas interpretaciones de su medio y en este caso del espacio. Lo que en principio pueden parecer limitantes a la creación artística, son en realidad las herramientas con las cuales se construye la forma.

Tomemos como ejemplo la construcción de edificios ceremoniales religiosos, hechos aproximadamente en la misma época pero en lugares distintos. Confrontando una catedral europea de la edad media con un templo prehispánico, no se necesita especificar en ninguno de los dos casos alguna edificación en particular para darse cuenta de sus diferencias formales. La capacidad biológica de percepción de los creadores de estas dos formas es la misma. La experiencia, sin embargo, difiere, en general nos encontramos con características distintas del medio ambiente en uno y otro templo. Aquí se tiene que hacer una nueva división entre la naturaleza de percepción del ser y otra que es una naturaleza de medios. La primera no representa la causa de diferencias en la forma, como se ha dicho es igual en los constructores por estar conformados dentro de una misma especie biológica, lo que los caracteriza con las mismas cualidades de percepción. Pero la segunda, la naturaleza de medios, es la que puede marcar cambios en la forma. Podemos ver diferencias de clima, en general más frío en Europa que en América; el espacio fenoménico europeo es reducido en comparación con el americano y los materiales de construcción son distintos.

Si se tratase de especificar diferencias entre catedrales o entre pirámides, se podrían dividir en un número considerable de estilos, ya sea por región, época, cultura o forma; pero lo que resulta invariable es que las iglesias tienden a realizar sus ceremonias en el interior de los templos, y en los cultos americanos existió una preferencia por los exteriores. El medio ambiente no representaría en su totalidad una justificación hacia las diferencias formales, pero en estos casos sí indican ciertas rutas de interpretación y relación con el medio ambiente.

Omitiendo la necesidad de protección de fenómenos naturales de cualquier ser vivo, en la tradición judía se

encuentra una explicación de esta problemática de supervivencia. El hombre fue expulsado del edén, y de este hecho se crea su relación con la naturaleza, tiene que trabajar la tierra y se encuentra a expensas de ella. La relación no es del todo amigable, el medio ambiente es una carga, es hostil al hombre, ya que fueron lanzados por Dios de un espacio que les resultaba idóneo para la vida a un espacio que les causa penas. Este pensamiento es heredado por el cristianismo, que dominó en el continente Europeo, pero ahora con la promesa de poder ingresar al cielo y así recuperar la tranquilidad perdida. En el comienzo de este régimen, se tiene una relación importante con la escuela filosófica estoica, la cual proponía al placer como un distractor del espíritu, lo cual resulta en una afinidad con el cristianismo. Una de las características en las iglesias es su oscuridad para una correcta introspección, encontrar a Dios en el interior de uno. Este patrón tal vez solo es alterado por el periodo gótico en el cual se le añaden vitrales a las iglesias para favorecer la iluminación y encontrar a Dios en la naturaleza por medio de la luz y no en el interior del hombre. Lo que se va descifrando de esto, es la forma en que los pueblos europeos a partir del cristianismo entienden el medio ambiente y la forma en que lo van a demostrar en sus construcciones. Entrar a una iglesia es estar en la casa de Dios, por un momento estar en su presencia. Si se toma en cuenta la expulsión del edén los templos son un refugio en la tierra, un lugar para abandonar el mundo terrenal y que por lógica tiendan a ocultar lo más posible o alejar al creyente en espacios cerrados. Se refuerzan las condiciones naturales del medio ambiente de Europa con la interpretación de este mismo, el clima frío favorece este tipo de construcción, pero sobre todo, los espacios pequeños europeos resultan muy bien utilizados en medida a su interpretación. Un ejemplo de este último aspecto, es la creación de nichos en forma de venera. Las ostras fueron consideradas puras por no conocer su forma de reproducción, que hoy se sabe es por esporas y que de cualquier manera no requiere de un contacto físico que implique algún tipo de placer carnal. Por esto los nichos cobran esta forma para albergar a los santos o entradas a templos como símbolo de un lugar o espacio puro. La venera recalca el espacio interno del edificio, el pequeño espacio de introspección al que se esta destinando parte de la función de la iglesia. Para el análisis de formas europeas se cuenta con un sin fin de documentación que confirma lo citado.

Pero en el caso de formas americanas no se tiene la correspondiente información, lo que lleva a una de las más importantes funciones dentro del arte. Gran parte del pensamiento de algunos pueblos o civilizaciones sólo nos han llegado gracias a la conservación de sus manifestaciones artísticas.

Se puede observar que las edificaciones mesoamericanas estaban diseñadas para tener grandes ceremonias al aire libre. Salvo algunos ritos efectuados en el interior de los templos, en los cuales sólo participaban altos rangos de las estructuras sociales, la gran mayoría eran realizadas en exteriores. La relación con la naturaleza tuvo un

carácter diferente al Europeo, que contribuyó a la elaboración de sus propias formas arquitectónicas. Las creencias de los pueblos americanos tendían a mantener una dependencia a deidades relacionadas de manera muy específica con ciertos elementos de la naturaleza. Dependiendo de estas deidades marca la misma necesidad de los seres vivos por su supervivencia, y en el caso del hombre americano su manera de entender el medio ambiente. A diferencia con el pensamiento cristiano, para mesoamérica el medio ambiente no es del todo un castigo, si no que se le entiende como un orden natural, que por hostil que pudiese ser se le tenía que mantener, por así decirlo, funcionando. Se pertenece a este orden, lo que lleva a estar más cerca de los elementos naturales, a sentirse parte de ellos y no a pertenecer a otro sitio. El clima es caluroso, por lo cual espacios cerrados dificultarían la celebración de ritos, y los espacios abiertos logran una mejor relación con la naturaleza y la manera en que se pretende hacer culto a sus deidades. Las pirámides fueron construidas con una clara relación al medio ambiente. El fenómeno lumínico que ocurre en la zona arqueológica de Chichenitza, conocido como el descenso de Kukulcan en la pirámide del Castillo, no sólo habla de un gran conocimiento astrológico, también habla de una relación muy importante que existe con la naturaleza. Un estudio muy interesante realizado por la universidad de Chapingo, que lamentablemente puede ser considerado sólo como una hipótesis, pero que como observación apoya la relación hombre-naturaleza, señala una similitud entre la forma en que se urbanizó el sitio arqueológico de Teotihuacan y la planta del maíz. La llamada calzada de los muertos que funge como avenida principal en este centro prehispánico, se le puede asociar como el tallo de la planta. De aquí parte la identificación de las construcciones que forman el centro ceremonial con una idéntica correspondencia a elementos de la planta. El templo de Quetzalcoatl ubicado en el extremo austral del centro representa la raíz de manera simbólica, cabe mencionar que este dios es quien entrega la semilla de la planta del maíz al hombre, de aquí ubicamos el río que atraviesa la ciudad y que podría considerarse una representación de la tierra misma para continuar el recorrido por la calzada de los muertos, hacia el norte cada templo que se encuentra a sus lados corresponde al número de hojas y ubicación exacta en el tallo, incluyendo a las llamadas pirámides del sol y la luna que simultáneamente a la planta simbolizarían nuevamente por su ubicación la mazorca y la flor. Otro aspecto es la manera en que se construye con amplitud de espacio a diferencia de Europa. Al contar con mayor extensión en el espacio fenomenico las construcciones tendieron a aprovecharlo. En las crónicas sobre la conquista de México, Hernán Cortés relata la impresión que le causó la grandeza de las cuatro calzadas principales de Tenochtitlan, al decir que podrían correr sobre ellas ocho caballos a galope. Esta propiedad del espacio fue claramente utilizada después de la conquista en la construcción de iglesias al incluir grandes atrios que no fueron muy comunes en sus contrapartes Europeas, al mismo tiempo que tuvieron que ser usados con la antigua finalidad del rito mesoamericano para incluir ceremonias religiosas al aire libre, pero sin dejar de estar ubicadas dentro del complejo de la iglesia misma.

El último elemento del medio ambiente que afecta la forma es el material de construcción, que actúa de dos modos: Por un lado tiene un funcionamiento lógico, la forma depende de las cualidades de aquello con que está construida. Si se levanta una casa su forma estará sujeta al material del que se pretenda hacer. Una casa en que las paredes sean de madera difícilmente se le podría colocar una bóveda de piedra, el material del que se hiciera el techo de esta casa tendría que ser de una condición mas ligera; si se escogiera para tal efecto hojas de palma o madera misma, el resultado daría una clara diferencia en la forma, sin contar que el funcionamiento cambiaría, en el primero no podría una persona situarse en ese techo sin venirse abajo, y en el segundo tal vez se le lograría construir hasta un piso arriba. En dado caso no da el mismo resultado emplear materias distintas, cada una exige por sus características diversidad en la forma. Y aun si se intentase elaborar objetos con la misma forma pero distinto material, la percepción registraría los cambios de la materia y se interpretaría a tales objetos en referencia de sus diferencias. Por ejemplo tres copas con la misma forma pero hechos de madera, metal y cristal. Las cualidades de estos materiales (fragilidad, dureza, resistencia, transparencia, textura, brillo, etcétera ) son diferentes en cada copa, por lo que son valorados de distinta manera por el hombre; de esta valoración depende en cierta medida su uso como un bien útil o algo que aparte de su uso pueda llegar a significar otro valor mas allá del práctico o material. Las tres copas están fabricadas para responder a un fin, este fin es cumplido por las tres: servir de recipiente a un liquido. Si bien las tres copas cumplen con su función, las características que las diferencian harán que para determinadas actividades puedan ser más apreciadas. En el caso de la duración que proporcionan estos materiales, el que con mayor ventaja cuenta es el metal. Puede trascender no sólo a quien la creó, sino a posteriores generaciones. Si el hombre quisiera transmitir alguno de sus conocimientos a su descendencia podría perpetuarla en el uso del metal como material y de la forma como un lenguaje, si se toma como ejemplo la forma de las catedrales o de pirámides. Por esto es que ciertos materiales sean preferidos dentro de ciertas actividades como la religión o alguna otra actividad que se pueda considerar mas relacionada con la supervivencia. Para el arte y la creación de formas artísticas, los materiales se califican o descalifican por sus características, incluso al grado de determinar una cualidad de "artistisidad" a sólo algunas materias.

Los materiales se diversifican en la tierra, por lo que en ocasiones un mismo material no se encuentran en todos los sitios que habita el hombre. Esto le lleva a disponer de aquello que se tenga al alcance, a cada material le corresponde un manejo distinto en su transformación y uso, esto implica una técnica distinta para cada material. Las experiencias del hombre generalmente proporcionan conocimientos, los cuales poco a poco se pueden llegar a transformar en ciencia. La ciencia al momento de ser aplicada se le puede llamar tecnología, y el manejo de ésta es la técnica. Estas tres aplicaciones del hombre (ciencia, tecnología y técnica) son la segunda manera en que el material actúa con respecto de la forma. No se puede aplicar la misma técnica en uno u otro material distinto, por técnica la forma cambia. O cuando el material es el mismo, los conocimientos pueden diferir entre los pueblos que lo usen,

lo que también implicaría una diferencia entre la forma. El medio ambiente en este sentido cambia las experiencias del hombre y por tanto también modifica lo que les es familiar. De lo familiar se entiende lo que es el conocimiento del hombre, pero al ser distintas las experiencias que proporciona la naturaleza, los conocimientos y las interpretaciones de lo que rodea al hombre son distintas. Esto es nuevamente que lo familiar solo se sustituye, y por tanto la forma responde a las condiciones en que se desenvuelve el hombre, por lo cual crea distintos conceptos dependiendo de su situación.

El conocimiento de lo que se entendía en Europa como concepto del espacio en la edad media, se mezcla entre las experiencias que aporta la religión y la ciencia posterior al periodo renacentista. Para la religión católica existe un sólo Dios del que se desprende todo lo visible e invisible. En la ciencia Sir Isaac Newton determina la teoría del “espacio absoluto”<sup>7</sup>, que confirma de cierta manera el pensamiento religioso como la idea del espacio en un todo: Dios. Inclusive el discípulo de Newton, Clarke con Leibniz, identifica posteriormente al espacio como un “órgano de Dios”<sup>8</sup>, que ratifica la idea del espacio como algo proveniente de lo divino. El pensamiento del espacio absoluto también implica el concepto de inmovilidad del espacio, de ser algo fijo dentro de la creación, al ser Dios todopoderoso, omnipresente y omnisciente, nada escapa de la estabilidad de estas características divinas, de las cuales el hombre no puede participar al estar atado a una temporalidad que le limita a sólo percibir un momento a la vez. El arte creará sus representaciones basadas en esta idea de espacio.

Dentro de la disciplina escultórica, en el periodo comprendido entre el renacimiento al impresionismo, sólo se tiene una técnica básica de creación. Los estudios de Adolf von Hildebrand, dedicados a identificar la técnica bajo la cual se produjo el sistema escultórico de dicho periodo, la llamo “concepción del relieve”<sup>9</sup>. Basándose en la psicología de la percepción, el sistema de composición de las esculturas se realiza partiendo de la relación de una figura percibida y la profundidad de campo. Indicaba que la mirada general del hombre convierte lo visto, lo percibido, en *representaciones visuales* destinadas a transformar los objetos tridimensionales en cualidades planas o bidimensionales, lo que les otorgaría homogeneidad y claridad. La parte referente a la figura se encontrará en cuanto la mirada o mejor dicho los ojos se posen cercanamente en ella, por lo que será llamada una *ima* -

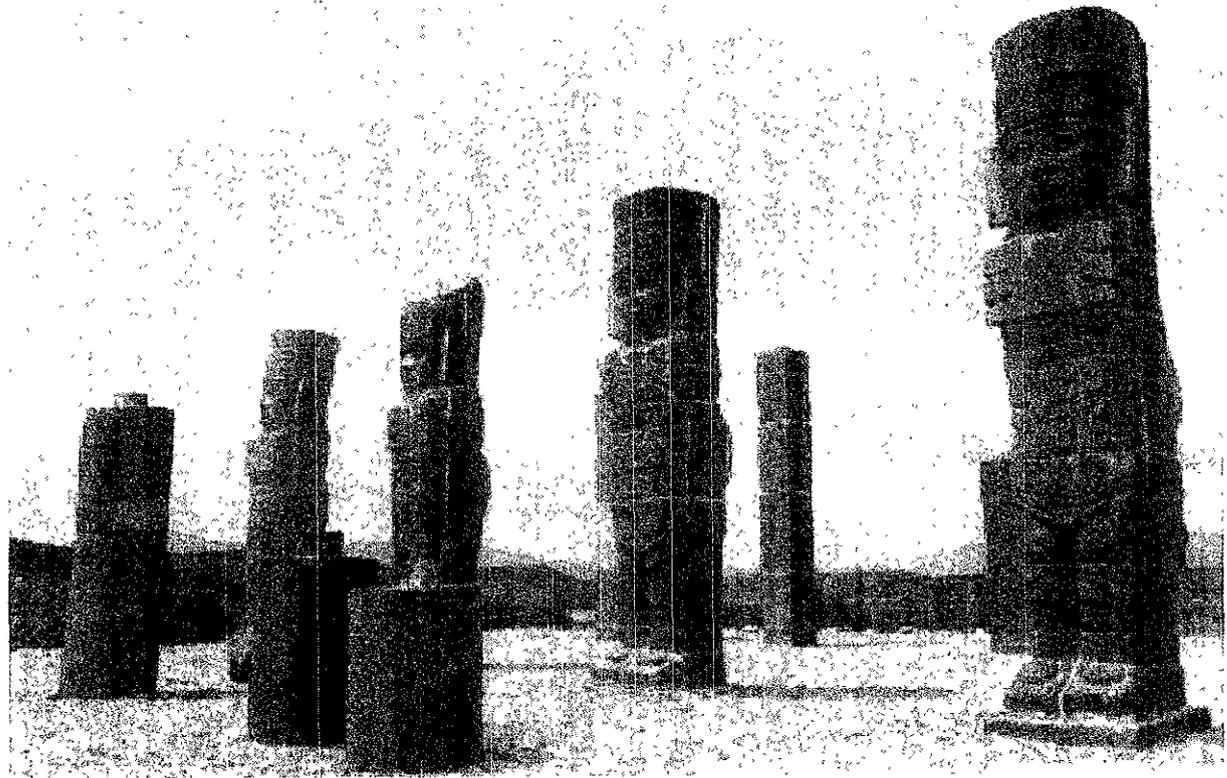
7. Isaac Newton, Principios. Apud Jamer. Apud Albercht Hans Joachim. Op. cit. p. 53.

8. *Ibidem*, p. 53.

9. Adolf von Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Heitz, Baden-Baden, 1961, p. 7 Apud Albercht Hans Joachim, op. cit p. 82

*gen dinámica*, que guarda independencia del fondo. Las relaciones de la percepción y los objetos se dan en el ensayo artístico con la misma interpretación de figura y fondo. Llevado a la práctica el camino de atacar una piedra para hacer una escultura, siempre se plantea una vista principal y una vista frontal en el bloque, devas-tando de afuera hacia adentro descubriendo la figura lentamente. Estas dos vistas son las que la visión realmente permite al percibir un objeto, y que relaciona la temporalidad de la visión con la idea de un espacio absoluto. Tal procedimiento puede asemejarse a colocar una figura en el fondo de una piscina, para dejar escapar el agua vien-do poco a poco la pieza.

La técnica de concepción de relieve se verifica al revisar esculturas que no fueron culminadas, dentro de este periodo e incluso en piezas griegas. La función de la escultura responde a las necesidades planteadas para esta rama de las artes. Aunque no difiere en mucho el resultado de la escultura con el de la pintura, en el sentido de que las dos nos presentan básicamente imágenes bidimensionales. La escultura esta planeada para pertenecer a un todo, ser parte de las construcciones y en gran medida a estar empotradas en los edificios, lo cual la determi-na a sólo necesitar una vista principal, sin importar en realidad lo que pueda proporcionar el resto de la figura. Tal parámetro se repite incluso en estatuas que no se encuentran relacionadas directamente con una construcción, que se pudieran ubicar en algún parque. Para otras culturas y no sólo la europea, se identifica la misma función para la escultura, sufre una suerte de imagen bidimensional. Tal vez las únicas esculturas que de cierta manera no responden a esta tendencia son los llamados Atlantes de Tula (imagen 1, pagina siguiente). Se les han identi-ficado como columnas, que no se encuentran en una pared si no al centro de un cuarto, lo cual las lleva a poder ser apreciadas desde cualquier punto en la habitación. Pero a diferencia de alguna escultura de parques, los Atlantes fueron construidos a forma de planos. No existe un interpretación mimética con la realidad en su forma, pero si una intención de identificar correctamente cualquier implemento que se encuentre en ellos. La imagen de los cuatro lados que son cuatro planos en la imagen, llevan al espectador a identificar o relacionar cada parte e irla visitando para poder verla, aunque lógicamente no a un tiempo. Los Atlantes pueden ser entendidos como libros tridimensionales. En realidad esta interpretación es meramente especulativa en cuanto a lo que la forma permite ver.



La concepción de relieve resulta satisfactoria en cuanto permitía a los escultores una perfecta representación mimética de la realidad. Pero a finales del siglo XIX y principios del XX se gestan nuevas expectativas para el arte:

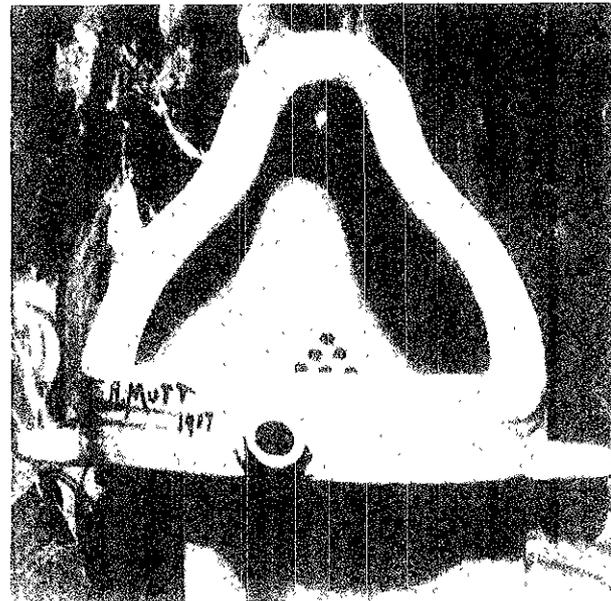
August Rodin va a presentar una nueva apreciación de lo que se va a identificar como valores dentro de la escultura y un nuevo método para la elaboración de tales. Rodin tiene una estrecha relación, por su vida en bosques, con la naturaleza que le proporciona espacios cerrados, y al mismo tiempo una infinidad en las sombras provocadas en la profundidad de los árboles, en los cuales una persona puede desplazarse encontrando distintos efectos luminosos con cada paso, es una relación destinada a la luz. En su escultura se va a encontrar presente el movimiento de innumerables luces, reflejos y sombras, que representa por medio de la epidermis humana y con la ayuda del material bronce. La técnica que empleó Rodin consta de dos partes, la primera es el trabajo de la escultura en barro. El uso del barro como un paso hacia el resultado final y no como materia de la cual construir la escultura, que le permite un sin número de modificaciones, que a diferencia del trabajo en piedra, donde se pasa del boceto en papel a la piedra, posibilita experimentar dentro de la misma escultura y no ir con una idea ya determinada. Aquí es donde innova la noción que se tenía para hacer escultura de la concepción de relieve. Si bien ya se conocían con anterioridad los procesos de cera perdida para lograr vaciados de bronce, la industria que se desarrolla del surgimiento de la revolución industrial, facilita la obtención de materias primas y energía para el segundo paso técnico en la elaboración de sus esculturas, haciendo más práctica la escultura en bronce que en piedra. A todo se suma la creación de un nuevo concepto de espacio. La idea que se tenía de *espacio absoluto* va a ser modificada por la nueva interpretación del *espacio relativo*<sup>10</sup>. La nueva idea de espacio explica que éste no se encuentra solo, si no que se existe unido al tiempo. Albert Einstein indica cómo dependiendo de la ubicación que uno tenga dentro del espacio, una acción determinada va a ser apreciada de distinta manera, lo que implicaría una necesidad de encontrarse en dos lugares distintos al mismo tiempo para poder ser partícipes de las dos apreciaciones del suceso. Por ejemplo, si alguien tuviera oportunidad de ver el recorrido de una bala de cañón, desde el momento de ser disparada al de hacer contacto con su objetivo, la ubicación de esta persona al perfil del cañón diría que la bala hizo una parábola en su traslación. Pero si otra persona se localizara justo arriba vería un desplazamiento recto. Para percatarse una sola persona de tal fenómeno tendría que además de moverse en el espacio, moverse en el tiempo. Para la escultura de Rodin el espacio relativo marca una gran diferencia con la anterior escuela de escultura. Se generan planos dentro de las figuras de Rodin, como en la escultura titulada “el pensador” (imagen 2, página siguiente), que con una leve torsión de la cintura del personaje, nulifica la apreciación de una vista principal al obligar al espectador a recorrer no sólo visualmente la escultura, si no físicamente para ir descubriendo los demás planos que generan una a una vistas principales.

10. Si bien la teoría de la relatividad fue diseñada por Albert Einstein en el siglo XX, es interesante ver el manejo del espacio que se hace en el arte en corrientes como el cubismo décadas antes que la ciencia lo hiciera.



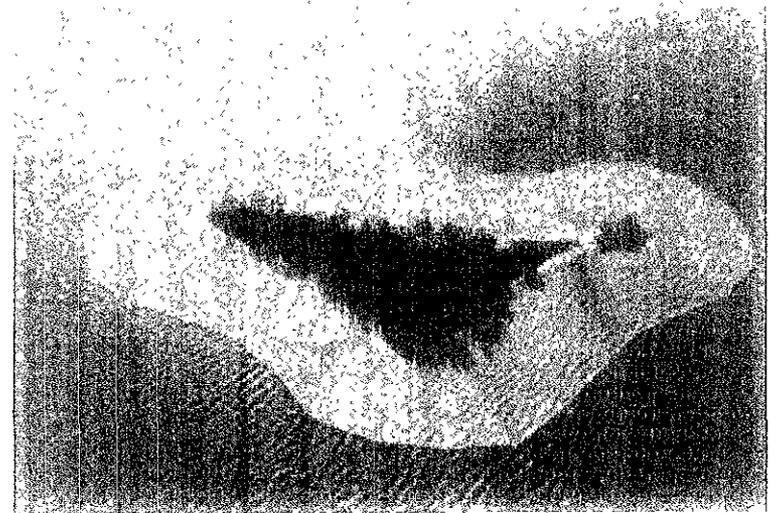
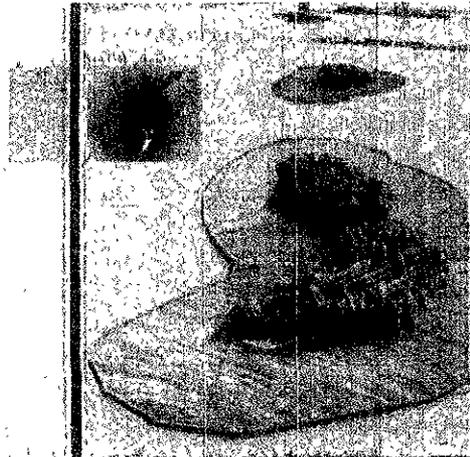
Dentro del cambio de la escultura y el concepto de espacio, que no solo se observó en Rodin si no que se experimentó en la pintura en corrientes artísticas como el cubismo, se observan los factores que se enumeran como determinantes de la forma. Primero, una presencia de la naturaleza que es percibida e interpretada para su entendimiento; segundo, la misma naturaleza otorgando materiales que se utilizan en medida de sus cualidades y técnicas de manipulación; y el principal, una idea o concepto que se va a representar en el objeto artístico.

A diferencia de otros momentos. en la época posterior al impresionismo no se manejan los cambios de la forma linealmente. Una forma no sustituye a otra, si no que conviven múltiples representaciones o puntos de vista cuando no necesariamente se modifica el concepto de espacio. Se diversifican las temáticas en el trabajo del artista y por lo mismo el trabajo artístico no necesariamente habla de lo que se piensa con respecto al espacio. Marcel Duchamp inventa el concepto del ready made, que es la búsqueda de objetos comunes que no sean elaborados por el artista, que puedan contener un significado extra al de su propia utilidad como podría ser un significado estético; objetos que parten de una manufactura industrial como lo es un mingitorio (imagen 8). Si bien el artista abandona la representación mimética, a nivel general los avances industriales desplazan el trabajo de muchos oficios artesanales; lo que lleva a replantear la función del artista como productor de objetos artísticos, importando en el caso de Duchamp la capacidad conceptual del artista y sus objetos, y no tanto la capacidad manual.



En los años 70's el artista plástico Christo Javacheff realizó una obra que no entra en la idea común de la escultura. En la bahía de la ciudad de Miami en Florida rodeó nueve islas con plástico rosa. La intención de tal proyecto se topa primero que nada con problemas de autoridad, al tener que requerir una serie de permisos por parte del gobierno al cual tiene que convencer del significado artístico de su idea. Salvados dichos problemas que eran parte de la propuesta como una crítica a ciertas diferencias de lo que se piensa es arte y lo que puede estar permitido hacer para este efecto, se procedió a efectuar el trabajo con la participación de múltiples trabajadores. El color rosa fue escogido por la presencia en la zona de flamingos. En una clara referencia a la corriente de arte pop art, este color, que es muy empleado para la elaboración de recuerdos y artículos populares era una elección correcta. Además el material empleado, en este caso plástico, cumple una doble función por su capacidad de no absorber el agua y por ello no hundirse y otra como referencia al material de fabricación de los objetos populares. Por último artistas que participan de crear obras relacionadas con el paisaje conocidos como land art, buscaban lugares inhóspitos para realizar sus esculturas, pero Christo buscó un sitio bastante público para dar un sentido de atracción nuevamente popular a su obra.

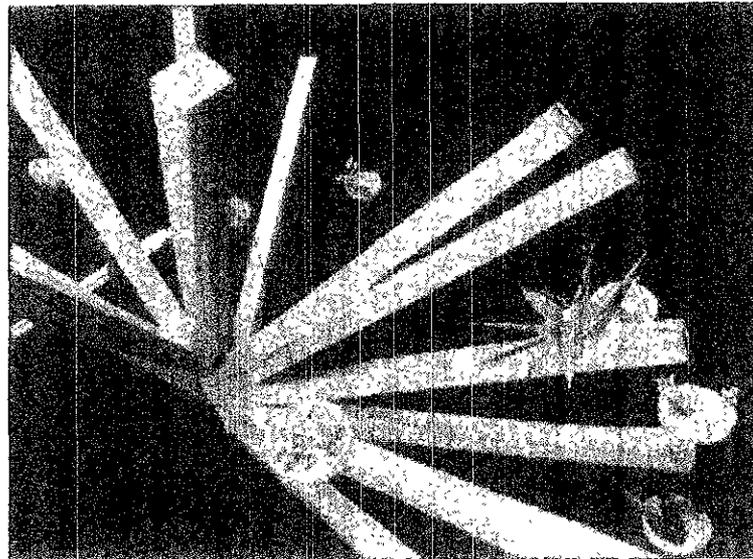
Boceto en panorámica de ubicación y diseño de una isla



Realización final de una de las islas

Los tres ejemplos anteriores de artistas y sus obras siguen indicando la relación del medio, el tiempo y los conocimientos como determinantes de la forma, así como el uso del material disponible, de la tecnología, de la concepción de arte y los pensamientos de la época en que son desarrollados. Pero básicamente la forma es antecedida por una idea que es representada en las esculturas de los tres. El arte responde al pensamiento y conceptos de sus creadores y se vuelven un reflejo del momento social en el que se encuentran. De aquí que la forma sea un concepto materializado por acción del artista.

Partiendo de lo anterior, para la exposición del taller de talla en madera de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, que se efectuaría en la casa de cultura de Morelia Michoacán, quería dejar implícito las relaciones que tenía como joven ciudadano de una región plagada de fábricas como lo es la Industrial Vallejo, más la cualidad formal de la madera. La obra en cuestión fue la titulada "árbol de museo", que pretende como primer acercamiento al espectador ubicarlo en una realidad urbana donde estos organismos naturales no son muy frecuentes. La segunda relación correspondía al material en el entendido de que el artista que trabaja con madera emplea cadáveres, apoyando al título como si se tratase de una pieza de museo de ciencias naturales. Para efectuar la

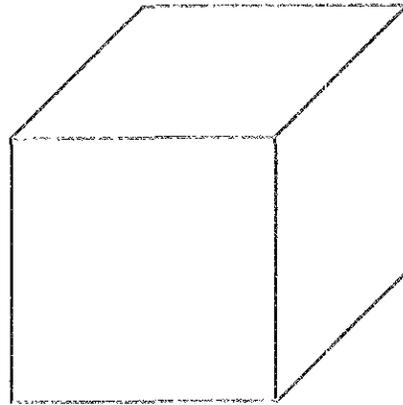


forma no deseaba la copia de un verdadero árbol si no los elementos que lo representaran, escogiendo los ritmos que provocan las ramas pero desde una intención minimalista, reduciendo las formas a simples extensiones rectas y eliminando el tronco. De ahí se colocaron nidos colgados de cada una de estas extensiones fabricados de zacate, los mismos que se usan en las jaulas para pájaros. Los nidos sirvieron para colocar elementos del árbol como semillas, flores, hojas y algunas materias que sirven en el proceso natural de desarrollo de los árboles como agua o tierra. Tales elementos le dieron un carácter de temporalidad a la pieza por tratarse de materia biodegradable, además de ubicarla con cierto nivel de instalación ya que requiere ser armada antes de ser expuesta y de cierto cuidado en la reposición de los elementos.

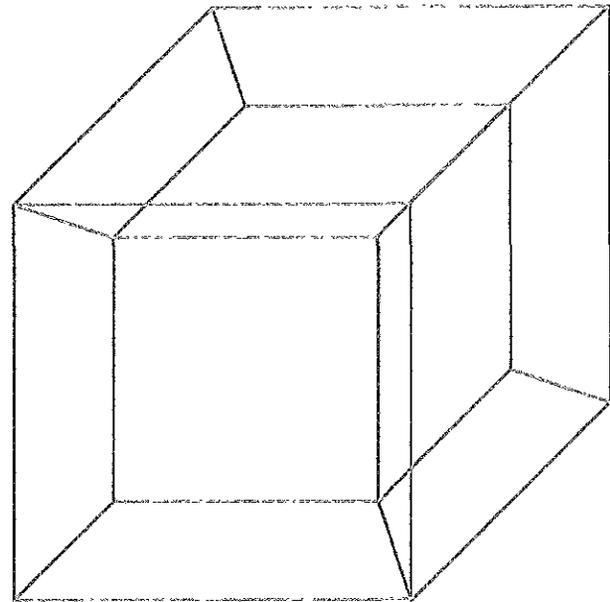
La propuesta sin embargo requiere para su calificación como objeto artístico no sólo responder a ciertas características que la relacionen con algún medio e idea. Puede decirse en lenguaje popular que el artista propone y alguien tiene que disponer. La forma va a responder a parámetros de calificación de dos tipos: uno desde su creador mismo y otro desde su ámbito social.

## Capítulo 2.

### El sistema artístico.



**Esto es un cubo**



**Esto es un cubo en un cubo**

*he expuesto las razones que me hacen  
sospechoso cualquier intento de poner  
la literatura y el arte  
al servicio de una causa,  
un partido, una iglesia o un gobierno*

*Octavio Paz*

La forma, según lo planteado en el capítulo 1, tiene dos categorías partiendo de los conceptos que llevaron a su construcción, que radican en la estabilidad y el cambio de sus elementos. Las características visuales (color, textura, composición, material, etc.) que unifican a las formas, otorgan, cuando son constantes, un orden; tal orden se puede entender como un sistema visual. Por otro lado, la forma continuamente tiende a ser transformada, pero a tal hecho de transformación le antecede la estabilidad de conceptos en el pensamiento del hombre. Si los conceptos que llevan a la elaboración de una forma cambian, el orden es alterado surgiendo nuevas formas, nuevos órdenes en la forma, nuevos sistemas visuales. Aplicando las mismas categorías de la forma dentro del pensamiento y conceptos del hombre, éstos tienden a ser estables y a cambiar, cuando no se mueven crean un sistema de pensamiento, cuando se modifican generan nuevos sistemas en el pensar. La estabilidad y el movimiento en la forma es paralelo en todo caso a la estabilidad y el movimiento del pensamiento.

Pero el origen de la estabilidad y en especial del cambio de la forma y el pensamiento no siempre se genera en los mismos sistemas. Si bien existe un orden que determina la manera de actuar y cambiar de los sistemas, como la introducción de una nueva tecnología que los afecta y traiga con ello modificaciones, como en el caso de Rodin, que con los avances de la revolución industrial le ayudó y permitió crear nuevas formas, también existen factores externos que provocan los cambios (las nuevas tecnologías no las creó Rodin, le vinieron de fuera, pero si hizo uso de ellas aprovechándolas para sus fines). ¿Puede tratarse de un orden superior que engloba a la forma y al pensamiento? Una realidad condicionante del pensamiento y la forma recaería en los fenómenos sociales que crean sus propias manifestaciones, como lo es el arte y la filosofía, y a su vez en el fundamento de tales fenómenos, la sociedad.

La sociología encargada de estudiar la realidad de los agrupamientos del hombre, se topa con la complejidad que de éstos se derivan, pero resulta lógico hacer uso de ella para efectuar una teoría del comportamiento del arte en la sociedad y su movilidad. Para la sociología se crean como en cualquier otra ciencia, conceptos que le faciliten el manejo de su estudio. Dentro de tales conceptos es que se toma la noción de sistema como un ordenamiento; que en este caso se aplicó al orden de la forma y el pensamiento, que también se aplica a la sociedad tratándose entonces de sistemas sociales. Pero en la sociología la creación de un sistema para el estudio de la sociedad da teorías como la de Hegel que “es el último que se atrevió a proponer, a la vez, una teoría de la Ciencia, de la Sociedad, de la Conciencia y del Mundo”<sup>1</sup>. En la presente tesis aplicar una teoría sociológica de tal magnitud traería consigo básicamente dos problemas: uno, el desuso de una teoría hecha en el pasado, que no pueda repetir los factores sociales que llevaron a su planteamiento y a su creación y, por tanto, la vuelva inaplicable para la actual sociedad o para la generalidad de cualquier momento histórico; dos, visto desde el punto que la sociedad actual se entiende así misma como postmoderna, ésta niega la posibilidad de un discurso omniabarcador que explique a cualquier grupo de hombres o sociedad. Además, cualquier teoría social puede traer consigo los fenómenos sociales que de cierta manera no incumben a la tesis, o bien, dejar fuera lo que lleve a definir la relación o acción del arte con la sociedad.

Para empezar a resolver estas problemáticas primero es necesario utilizar sólo componentes generales de sociología, (existe el imponderable de que la misma sociología no disponga con una teoría general de sistemas) pero tampoco negar la validez de distintas propuestas como un compendio de aportaciones teóricas de la sociología.

En segundo lugar se propone el redefinir el concepto de estructuras sociales, que es comúnmente entendido en sociología como elementos que conforman al mismo sistema para su funcionamiento, e interpretarlas como sistemas dentro de los propios sistemas<sup>2</sup>, creando a partir de ello una primer hipótesis del lugar del arte en la sociedad. Dicha hipótesis presupondría la existencia de un sistema artístico (al mismo tiempo que uno o varios sistemas religiosos, políticos y de otras índoles) que como tal cuenta con ordenamientos hacia su organización y otros hacia el sistema en que se encuentre. Para Carlos Marx el universo obedecía a leyes, y la sociedad se construía por estructuras, que de la misma manera que existían podían ser removidas por medio de una teoría adecuada para un mejor funcionamiento de la sociedad. ¿Que teoría podría eliminar al sistema artístico o al sistema religioso o cualquier otro como una estructura inválida para la sociedad? Recordemos como ejemplos la política comunista

1. Dieter Henrich, Hegel en su contexto, ed. Monte Ávila, Caracas, 1987, p. 9

2. Me atrevo a hacer este cambio por la importancia que presenta el asemejar cada parte de la sociedad como un organismo vivo, donde la falta de un sistema como lo podría ser el circulatorio, el digestivo, o el nervioso impediría la vida misma, en este caso la muerte de la sociedad como tal.

en la ex Unión Soviética al intentar abolir la religión ortodoxa y cómo ésta se mantuvo y resurgió al cambio del régimen; o los intentos similares de otros regímenes por abolir la religión como estructura. Cabría preguntarse si en dado caso una estructura que se intenta o es abolida no es simplemente sustituida por otra que cubra el nivel de necesidad o ideología de la que se perdió. De cualquier manera tiene forzosamente que considerarse a nivel de sistema lo que antiguamente se conocía como estructura para poder evitar la invalidación de alguna parte de la sociedad. Dividir de esta manera al sistema social otorga límites para poder abocarse exclusivamente al sistema artístico y su funcionamiento.

Esto implica por otra parte que no exista en general un sistema de pensamiento en el sistema social, si no que cada sistema interno puede generar su manera de pensar. Tomando como ejemplo al sistema artístico de este se derivan tanto sistemas de pensamiento como sistemas de la forma. De este ramaje en la organización social tiene que identificarse la función de la movilidad y cambio en el arte.

La teoría del *funcionalismo estructural* creada en los años cuarenta y cincuenta en Estados Unidos<sup>3</sup> explica ciertos procesos sociales que obviamente tienen relación con el pensamiento. Desde su base de partida que radicaba en estudios etnológicos y social antropológicos se estudiaron tribus que no hubieran tenido un cambio similar a otros grupos étnicos al estar aisladas del resto del mundo. Se pretendía con esta teoría entender las estructuras originales de la sociedad por medio de la observación. Dichas observaciones resultan aplicables en un sistema social muy sencillo, al responder la mayoría de las actividades a una misma concepción del medio ambiente por parte de sus integrantes. En el ejemplo del capítulo anterior Newton guarda similitudes de pensamiento con la religión, pero hoy en día la manera de pensar de la ciencia no corresponde con las distintas religiones, o el arte, o la política. Las sociedades modernas son demasiado complejas como para tratar a sus funciones como estructuras y, ciertamente, por sencilla que fuera una sociedad primigenia no sería fácil pensar desde nuestra época que el artista pensara igual al clérigo o al guerrero. Los cambios sociales se entendían desde esta perspectiva estructural como lineales, se suceden uno a otro, y sólo con el cambio de una de sus estructuras se modificaría al resto del sistema. Pero actualmente una modificación en alguna parte del sistema social no implica necesariamente movimiento en el resto del sistema.

3. Luhmann Niklas, Introducción a la teoría de sistemas, ed. Antropos-IberoAmericana, p. 27

La propuesta de *sistemas en los sistemas* entiende, desde otra óptica que no es la de estructuras, el problema del origen de la movilidad de la sociedad y de los sistemas que ésta involucra. ¿Cómo poder identificar aquello que lleva a las sociedades a cambiar, y por tanto, al arte y al pensamiento? En la tradición de occidente la sociedad se explica como suscrita por un orden, un sistema, del cual la tesis toma el método para poder entender y explicar el sistema artístico. Para Spinoza en su obra *Ética demostrada de modo geométrico* el orden que adquiere el pensamiento filosófico debe estar atendido a reglas metódicas. Toda idea que resulte en una afirmación tiene que estar fundamentada en una anterior afirmación, que actúe a manera de principio, y de la cual no se tenga duda alguna. Una trama de ideas surge de esta regla metódica que a su vez genera por medio del pensamiento filosófico lo que podría entenderse como el orden del mundo. El ordenamiento hasta cierto punto depende del hombre, pero el verdadero cimiento del sistema de Spinoza se encuentra en lo que él llamo la causa sui que es aquella causa que no responde a nada ni nadie para su existencia. La causa sui sólo puede corresponder a un ser, Dios, del cual se deriva todo, es la raíz de la cual se deduce al hombre mismo. La movilidad en dado caso estaría sujeta a un orden armonioso que establece Dios y que por tanto no puede ser modificado por la razón o actos del hombre. Si bien se ha explicado que la forma depende de interpretaciones que el hombre va realizando y que cobran cierta complejidad, un orden establecido por Dios no sirve como comprobación de tal afirmación. Para Hegel la superracionalidad que implica un orden de carácter divino de la estructura del mundo no es algo dado sino una mera hipótesis a ser comprobada. Hegel a diferencia del planteamiento de Aristóteles de un motor inmóvil, que responde a las mismas causas divinas como explicación de la movilidad, fundamenta al movimiento sólo por el movimiento. Lo que intenta plantear de otra manera la teoría *sistemas en los sistemas* es identificar al motor de la movilidad dentro de los propios sistemas y no afuera de ellos o por un hecho que se da por mera generación espontánea. Esto llevará a replantear a la causa sui no como un origen superracional del sistema social si no como una mediación entre sistemas.

Se debe encontrar una operación que medie y que pueda fundamentar el funcionamiento de cualquier sociedad. Para el sociólogo Niklas Luhmann la operación que sustenta lo social es la comunicación. La comunicación abarca cualquier ámbito y además es autónoma desde un punto de vista que no responde a ninguna estructura en especial (en nuestro caso a ningún sistema) si no que se aplica en toda sociedad. Luhmann proporciona a través de su libro de Introducción a la teoría de sistemas la metodología básica en la interpretación que propone la tesis.

Para la sociología su punto de partida es la comunicación, de la misma manera que para el presente capítulo. La

... la homogeneidad de la forma (la manera como se crean las formas) y otra hacia el sistema artístico. Si se a afirmado que la homogeneidad de elementos en la forma crea un sistema, de la misma manera se puede entender esta igualdad como un código. Para lograr la comunicación se necesita un consenso que derive en un

## 2.1 El arte como sistema abierto.

Antes de explicar lo que es un sistema abierto es necesario introducir dos conceptos provenientes de la propuesta de los diagramas cruzados de Talcott Parsons.

Parsons, quien desarrolla gran parte de su teoría a la par del funcionalismo estructural discrepa de ella en diferentes puntos. Las diferencias que le hicieron buscar otro camino para la teoría sociológica radicaban en el orden de que el funcionalismo estructural, por una parte, no podía generar una teoría global al estilo de Newton que pudiera considerar toda variable con sus interdependencias; además el funcionalismo estructural no tenía una respuesta concreta y no podía darla al hecho de encontrar la función de las estructuras en la sociedad. Incluido a estos puntos, Parsons toma consciencia de que los conocimientos sociológicos no podían ser aplicados directamente en la práctica.

Esto le lleva a plantear la fórmula básica de la sociedad la cual Parsons definía como *action is system*. Parsons afirmó que “la acción es sólo posible bajo la forma de sistema”<sup>6</sup>. Definiendo con ello que toda estructura social sólo se da en la organización de un sistema y que la operación básica del sistema es la acción o el actuar. Tal afirmación no es contraria a la propuesta de que el arte sea un sistema dentro de un sistema debido a que si bien se guarda cierta independencia entre los sistemas, éstos van a tener al mismo tiempo una interdependencia que basa su engranaje en la comunicación como lo propone Luhmann. Dentro del contexto de la acción Parsons la supone como una propiedad emergente (*emergent property*) de la realidad social, debido a que para que la realización de una acción se lleve a cabo, debe existir un determinado número de componentes. Estos componentes son en parte tomados de los postulados de Max Weber quien integra a la teoría social los conceptos de fin/medios, como la diferencia que marca una acción, el actor y el fin perseguido. Parsons nombra a partir del fin/medios los dos primeros componentes de los diagramas cruzados que son el instrumental y consumatorios, acomodándolos en un eje horizontal.

6. *Ibidem*, p. 31

Instrumental	Consumatorio
--------------	--------------

Parsons define a los elementos instrumentales como el medio que conduce a actuar y por consumatorio no sólo al fin de la acción como tal, sino, a la satisfacción adquirida y el perfeccionamiento del estado del sistema al que se llega cuando se actúa.

Si deseamos traspasar estos dos componentes al sistema artístico<sup>7</sup> nos encontraríamos con que el instrumental recaería en la forma (llámese a ésta sinfonía, pintura, poema o escultura) y el consumatorio en la comunicación. En cuanto al sistema formal, que podría identificarse como el trabajo del artista, el instrumental vendría a ser las distintas técnicas de las artes ( o disciplinas como la música, la pintura, la poesía o la escultura) y la consumatoria sería la forma misma. A manera de esquema se representaría con la siguiente construcción:

<i>Sistema formal</i>		<i>Sistema artístico</i>	
Instrumental	Consumatorio	Instrumental	Consumatorio
Técnicas artísticas	La forma	La forma	Comunicación

7. La adecuación de los elementos de arte dentro de la teoría social de Parsons y Luhmann son parte de la propuesta de la tesis. A partir de la entropía y los intercambios informativos que se explicaran más adelante utilizare los postulados de Luhmann para la justificación de las investigaciones que confieren a la tesis.

La organización más general del sistema artístico en el nivel acción se da con esta estructura. Para que el sistema artístico funcione, tiene que partir del sistema formal que tiene como medio las diversas artes para generar su fin: la forma; que a su vez es el medio del sistema artístico para lograr su propio fin: la comunicación. La forma, como se puede ver, cumple una doble función, una como fin y otra como medio. El fin, sólo a nivel de acción de un artista, es crear una forma artística. En su carácter de código/lenguaje, es de esperar que la forma desemboque en comunicación.

Regresando a los diagramas cruzados Parsons nombra dos componentes extras que se refieren a lo externo e interno del sistema (del sistema a su entorno y del sistema a su organización) colocándolos en un línea vertical.

	Instrumental	Consumatorio
Exterior		
Interior		

Las cuatro casillas que se crean no son un resultado aleatorio, Parsons las ubica cuidadosamente para obtener variables de la acción. Si bien las combinaciones resultaron de suma importancia para la sociología, no es necesario introducirse a sus resultados para continuar con el estudio del sistema artístico (se debe hacer aclaración que dentro de la disciplina sociológica se criticó la teoría, por el empecinamiento de Parsons, al indicar que con sólo estos cuatro componentes se podía encontrar cualquier variable de la sociedad; realmente se enfrascó en una tarea semejante a la que emprendió Johannes Kepler al intentar encontrar la forma geométrica en la construcción del universo). En este punto la dirección a enfocar es hacia los componentes de exterior e interior.

Al establecer en las diversas disciplinas científicas la noción de sistema no sólo se entiende la cualidad de un orden, si no que a la par se implica la existencia de un diálogo interno y externo del sistema. En la biología cualquier organismo es conocido como un sistema orgánico, que necesita para su desarrollo y supervivencia factores externos como podrían ser nutrientes que le permitan mantener sus estructuras internas. La única disciplina que ha interpretado a un sistema sin un diálogo externo es la física, que ha determinado al universo, al no existir nada que le contenga o sea más grande que él, como una entropía. Pero cualquier otro sistema ya sea de orden biológi-

co o social escapa del carácter cerrado del universo, con la capacidad de negarse como una entropía. Esta negación que practican los sistemas es lo que se entiende como un sistema abierto. En la apertura de los sistemas se da un intercambio que en biología se ha entendido como un intercambio de energía; en los sistemas psíquicos o sociales que están determinados por los sentidos (tacto, gusto, vista, olfato y oído) el intercambio se da a nivel de información.

Para el arte y su sistema, sería igualmente de información, lo cuál lo convierte en un sistema abierto. La diversidad de formas artísticas se deben a este intercambio, que en el orden de lo social se entiende como comunicación. Esta comunicación es distinta, dependiendo, como se mostró en el capítulo 1, de los factores que diversifican la forma como lo es el medio ambiente o algún otro sistema social con el que pueda llegar a entablar una comunicación, y que dan al sistema artístico un estímulo externo que se da por el puente que crean los sentidos. Los estímulos que recibe un sistema pueden variar de intensidad al grado de llegar a alterarlos o de no modificarlos. Si ejemplificamos el cambio de sistema formal que se dió durante la conquista de México, debido a las acciones que se dieron en el orden militar y religioso, fueron estímulos demasiado severos que llevaron a una gran modificación de la forma. El sistema formal, si bien sufrió un duro golpe, no terminó siendo sustituido en su totalidad, las estructuras se mantuvieron por lo menos a nivel conceptual en la conciencia de los mexicanos. El resultado se conoce como sincretismo y se puede observar en el periodo del barroco mexicano. La forma básica de la construcción de edificios religiosos cambió, pero el uso sobre poblado de elementos decorativos y significativos que se agregaron a las edificaciones españolas sólo pudo darse por la conservación de algunos conceptos en el aspecto artístico de origen precolombino.

De los estímulos surgen dos elementos subsidiarios que son: el *input/output* y *feedback*. La teoría de sistemas abiertos es de características sumamente generales al no indicar el tipo de intercambios que se deben dar del entorno al sistema y viceversa. Los términos *input/output*, que en psicología se pueden comparar con los términos *estímulo/respuesta*, se dirigen un poco más directamente a la relación entre sistemas y sistema entorno. Para el *input/output* los sistemas son indiferentes al entorno en cuanto que son los propios sistemas quienes deciden que factores del entorno pueden propiciar un intercambio. Aquí es donde los sistemas guardan su independencia al ser ellos quienes deciden el output que va a reintegrar al entorno o hacia otro sistema. La principal deficiencia en el esquema *input/output* es que pretende predecir de manera matemática que con un estímulo determinado se pueden obtener resultados previstos. La realidad social es diferente y se puede dar de dos maneras, a estímulos diversos se llegan a obtener respuestas homogéneas y a estímulos homogéneos se obtienen respuestas diversas.

Para el sistema artístico las condiciones no difieren. Primero no se puede decir qué estímulos son los que deban darse. Mucha gente opinaría que no debió darse la conquista de México y con ello el cambio de las formas, y otros tantos pensarán que el resultado formal fue interesante, sin embargo, y a pesar de las opiniones, el estímulo que modificó la forma se dio. Por otro lado el sistema artístico es quien decide, aún cuando el estímulo es de naturaleza tan brutal, aquello que va a emplear de su entorno. En la ruptura en las artes que genera el movimiento impresionista, por más que la sociedad pretendía imponer lineamientos a los artistas, son ellos quienes escogen los estímulos para la elaboración de formas artísticas. Claro es que tampoco se puede determinar qué estímulo previamente escogido va a entregar qué resultado. En las escuelas de arte se ve este fenómeno al encargar a los estudiantes un ejercicio libre de dibujo, las condiciones de pose, luz y ubicación son iguales, son un mismo estímulo, pero los estudiantes diversifican su interés hacia las luces, el claro oscuro, la forma, el volumen, etcétera.

Un sistema artístico responde directamente a los estímulos pero no los toma de manera general, volviéndose particularmente selectivo, esto provoca que no se satisfaga la totalidad de intereses sociales que desean ser partícipes de la representación artística. De las insatisfacciones surgen fenómenos como las artes populares o la cultura de masas. Podría pensarse que esta diversidad de fenómenos ocurre por un motivo presente en el “sistema artístico culto” que radica en el lenguaje formal que éste emplea. Al escoger los estímulos que en muchos momentos si implican intereses de grupos sociales diversos, éstos no entienden la implicación que el sistema artístico regresa por medio de la forma, al no comprender el lenguaje que éste usa. Es similar a si un sordomudo (artista) se intentara comunicar con lenguaje de señas a aquel que teniendo todos sus sentidos (público) no sabe leer el lenguaje de manos. O en términos de hermenéutica no se logra ni siquiera una primer interpretación. Lo que si se da por grupos sociales es un arte como *sensus communis* tal como lo plantea Kant y que tiene ya implícito en su lenguaje su interpretación. De aquí pareciera que el arte adquiere la cualidad de necesidad social, al no comprender el lenguaje formal es necesario la creación de otras rutas, de otros lenguajes para lograr la comunicación. Es así que un artesano responde en su ámbito a la necesidad de arte. O en una gran ciudad donde se crea y consume la “cultura” se ven expresiones desde el graffiti al cómic o de los bailes gruperos a la música rock. Las estructuras como algunos han intentado interpretar a Marx no se suprimen, sólo se sustituyen. Las diversas maneras en que se han creado o se han distribuido los objetos artísticos si se han modificado al grado de suprimirse algunos casos, pero la actividad artística se a mantenido. No es que exista un sistema de arte culto y otro popular, sólo existe un sistema artístico que actúa de la misma manera, lo que se encuentran son diversas variables internas.

## Capítulo 3

### La actitud del artista



**Esto es un juego de una niña**



**Esto es un trabajo de Picasso**

*Los puntos de vista  
del arte y de la vida  
son distintos aun en el mismo artista.*

*Franz Kafka*

Cualquier producción de objetos o bienes tiene como principio de su elaboración la acción por medio de individuos. En el caso de la actividad artística la situación no varía al tener la creación de objetos de arte en las manos de los artistas, incluyendo obras en las que para su realización se incluya la participación de más de un individuo, como lo podría ser una sinfonía u obra teatral. La especialización técnica del individuo unida a la de otros, permitirá la realización de dicha obra, pero cabe mencionar que en los casos como la música o el teatro, el primer valor de sustentación de la obra como objeto artístico lo proporciona el compositor o el dramaturgo que escribió dicha obra al ser su creador, y el último eslabón en la justificación de un objeto como arte lo da el espectador y donde el actor o el músico son los primeros en efectuar una interpretación de la obra en cuestión. Regresando con esto al planteamiento original de que la producción empieza en los individuos.

Dentro del sistema artístico tanto el trabajo como la vida del artista son dos elementos sumamente cargados de mitos. Por citar un ejemplo se piensa que el artista plástico debe contar con la suficiente capacidad manual para poder elaborar objetos de gran belleza, no hay que olvidar que se conocen a las distintas disciplinas con las que se sirve el artista para la creación de formas con el nombre de bellas artes. Pero basta recordar la creación del concepto artístico del ready made por parte de Marcel Duchamp, para demostrar que históricamente no siempre se ha valuado tal capacidad como determinante de lo que debe ser arte. En términos populares podría ser reconocido cualquier situación de mito como prejuicios, que en el artista básicamente se pueden resumir en la siguiente frase: "Fuerzas inconscientes, sobre todo, nos persuaden de que los productores de arte son seres privilegiados que por generación espontánea, conciben y hacen visibles configuraciones capaces de suscitar un consumo feliz, letrado y ejemplarizante en sensibilidades atentas y nada comunes"<sup>1</sup>.

1. Acha Juan, El arte y su distribución, ed. UNAM, p. 11

De la frase anterior cabe rescatar la palabra sensibilidad, por ser uno de los principales y más recurrentes prejuicios que se tienen del artista, como un ser de cualidades extremadamente sensibles y muy deseables para la elaboración de objetos artísticos. Esto lleva a que tanto el arte como el artista se les relacione constantemente con la sensibilidad ya sea como medio o como fin mismo. Pero los prejuicios tienen su razón de ser y su génesis como un primer paso hacia el conocimiento de cualquier situación. Gadamer opinaba que dentro del proceso del conocimiento se incurre en estos juicios que son válidos en cuanto se apeguen en una observación del objeto mismo, pero más aun guardan una verdad para aquel que los emplea. Es así que el arte tiene su verdad, la ciencia tiene su verdad y el prejuicio guarda su verdad.

Por lo anterior es necesario hacer un análisis de las principales visiones que se tienen del artista con el fin de identificar la validez con que cuentan y si son correctas o no al basarse en el objeto mismo. El primer punto de revisión es precisamente la sensibilidad y su relación con respecto al uso de los sentidos que se resumen en la percepción, y la reacción que estos provocan en el organismo, reacción que se identifica al mismo tiempo como sensibilidad. Todos usamos los sentidos como mecanismos de comunicación con el exterior de nuestro organismo. El artista a diferencia de otros oficios se comunica por medio de las formas que crea, y que tienen que ser decodificadas por medio de los sentidos, lo que las convierte en formas sensibles. Los objetos artísticos provocan en el espectador sensaciones que llegan a desembocar en sentimientos, por lo cual se piensa que la herramienta principal del artista es la sensibilidad y al mismo tiempo es el fin del arte.

Es cierto que los sentidos son una herramienta, si no se contara con la visión como capacidad del hombre, este no podría crear objetos con un fin visual, y a la vez no tendría razón alguna la pintura como una actividad dentro de la sociedad. Pero esto sería dejar al artista en una simple relación estímulo efecto, así como cualquier actividad del hombre. El resultado que puede percibirse en las formas de una pintura o escultura no se da sólo por la sensibilidad. En el hombre las sensaciones son interpretadas por el pensamiento, se analizan y razonan, por lo cual el resultado que entrega un artista en las formas que crea son un resultado razonado. Para ser mas claro, se cree, en el caso de la poesía, que viene a ser resultado de los sentimientos, y que por esta causa no participan en la creación de poemas las capacidades racionales del hombre. Se toma a la sensibilidad y la razón como dos cualidades antagónicas. En este punto, al alejar la práctica del arte de la razón, suele vérselo como una actividad subjetiva, pero cuando una manifestación artística no entra en los parámetros de aquel que con anterioridad le juzgó de subjetiva, le descalifica de tener un alcance artístico, mostrando que sí tiene medidas y parámetros para valorar un objeto artístico de una manera supuestamente objetiva. Pero si fuera cierto la falta de razón en la poesía, no cabría ninguna regla en la forma de escribir, ya sea de métrica, rima, gramática o la misma escritura

que es un código que interpreta el habla y al no ser una cualidad natural del hombre es el resultado de lo que sí es una de sus capacidades, la razón. La sensibilidad es un hecho físico y en el momento en que se razona puede traer otros resultados, como la ciencia, la filosofía o el arte. Aquel que intente transitar los caminos del arte tendrá que encontrar el equilibrio entre razón y sensibilidad.

Pero la creencia generalizada de la sensibilidad en el trabajo artístico trajo consigo otra manera de concebir al arte que es tener su fin en sí mismo, el arte por el arte. Se presentan en diversos momentos dos posiciones opuestas con este respecto. Por un lado se tiene que: “no es la sociedad quien sirve al artista, sino el artista quien sirve a la sociedad; el arte debe contribuir al desarrollo de la conciencia humana, al mejoramiento del orden social”<sup>2</sup>. Por otra parte tenemos que para el arte: “el convertirlo en un medio para alcanzar otras finalidades accesorias, aunque más nobles, significa despreciar la dignidad de la obra artística”<sup>3</sup>.

Si el arte puede o no servir para una mejoría social, sería incluirlo en valores que no responden a una unanimidad. Se tendría primero que hacer un consenso y definir lo que pueda ser una mejora social, por lo cual resulta sumamente difícil incluir al arte en esta tarea. Es implícito en esta primer definición que se encamina al hecho que se ha descrito en esta tesis del arte como un socializador, y que de alguna manera responde a un carácter ideológico.

Para el surgimiento del concepto de arte por el arte, el mismo carácter ideológico se encuentra presente. Los principales representantes del concepto de arte por el arte fueron los artistas franceses de la corriente romántica del siglo XIX. La situación política reinante en Francia durante este periodo era ciertamente inestable, lo que provocaba múltiples discrepancias sociales. Poetas como Gautier y Baudelaire, así como pintores como Delacroix, al establecerse el orden burgués como regidor de la sociedad francesa, consideraron que tal orden no respondía al espíritu de la luchas revolucionarias, por lo que decidieron darse a la tarea de idealizar la negación de este nuevo régimen. El resultado de esta negación fue el romanticismo y el concepto de arte por el arte sirvió para no justificar el pensamiento burgués, así como la función que pretendían los burgueses del arte, que era la expresión de un “arte útil”. Las expresiones de los artistas de esta corriente llegaron a aspectos físicos en el uso del cabello largo y una apariencia pálida y enfermiza, así como ropajes extravagantes como el famoso chaleco

2. Plejanov Jorge, El arte y la vida social, ed. Calcomino, p. 19

3. *Ibíd*em, p. 19

En las cuatro primeras frases extraídas de la teoría de Schiller, el arte aparece como una necesidad en el hombre, relacionada con la libertad, que curiosamente desde puntos de vista románticos se le considere como una necesidad común en el artista. Existe también en la teoría una distinción entre lo que proviene de la condición del hombre (“necesidad de los espíritus”) y lo que proviene de fuerzas externas (“imposiciones de la materia”). La condición del hombre es definida de la siguiente manera: “La naturaleza no se conduce con el hombre mejor que con los demás productos de su actividad; actúa por él, cuando él no puede aún actuar por sí mismo, como inteligencia libre. Pero lo característico del hombre es que no permanece en el estado que lo puso la Naturaleza, sino que posee la capacidad de desandar, por medio de la razón, los pasos que la Naturaleza anticipó, de transformar en obra de su libre albedrío la obra de la férrea constricción y de tornar la necesidad física en necesidad moral”<sup>9</sup>.

De la definición se reconoce el “Estado natural” como le llama Schiller a la condición de donde se desprenden las necesidades físicas. Tales necesidades son ejercidas por la fuerza, la fuerza con que actúa la naturaleza en el hombre son los instintos. De tal manera que esta condición física vuelve al ser un ser temporal y que se desarrolla y guía por medio de la materia.

Al mismo tiempo también es una característica natural del hombre la razón, la cual le empuja a convertirse en un ser moral. El ser moral transforma las fuerzas naturales en leyes, pero a pesar que la moral es tratada como una necesidad, es el hombre quien escoge este camino, radicando en la elección su derecho a la libertad. Es así que el hombre moral habita no en la materia como lo hace el hombre físico, sino en las ideas que este crea. La necesidad moral al ser también una condición natural se le puede ubicar en el nivel de instinto al igual que la necesidad física.

Estas dos condiciones y su relación se pueden resumir como: “el Estado empieza rigiéndose por simples leyes naturales, antes de gobernarse por leyes racionales”<sup>10</sup>.

9. *Ibidem*, p. 18

10. *Ibidem*, p. 19

### 3.2 La actitud ante el trabajo.

El artista es el individuo que trabaja jugando con la materia. Pese a que la frase anterior describe la actitud del artista y se pueda aplicar en cualquier momento, por que la labor artística se mantiene sin alteraciones considerables, una situación que marcaba Schiller como “*No sólo nos humillan los griegos con la sencillez que nuestra época desconoce*”, se aplica hoy en día de igual manera que cuando fue escrita. Cuando actualmente conviven dos pensamientos contrarios ya descritos como el arte por el arte y el arte útil, la labor artística no ha logrado acercar a la sociedad actual a su propia naturaleza. Se puede asegurar que algunos siguen dando una prioridad para el arte como: “el camino que conduce al intelecto ha de abrirlo el corazón. Educar la facultad sensible es, por tanto, la más urgente necesidad de nuestro tiempo”<sup>19</sup>.

Y es que incluso para Schiller el arte tenía la finalidad de la educación de los estados del hombre. Pero, también, es cierto que “Nada más común, ciertamente, que ver a la ciencia y al arte inclinarse reverentes al espíritu de la época; ocurre que con frecuencia que el gusto creador recibe sus leyes del gusto crítico”<sup>20</sup>.

Es esta inclinación la que ha provocado que dos actitudes en el artista tan contrarias se encuentren en franca convivencia. A diferencia de su aplicación en siglo XIX el arte por el arte, los artistas actuales le emplean como una manera de postrarse ante el gusto crítico. Si antiguamente se utilizó al arte como boletín político, hoy, la derecha que gobierna la gran mayoría del planeta, ha preferido mantener callado al artista con la promesa de su autonomía, de la oportunidad de darse al arte por el arte. No todos los artistas han elegido este camino, existe el grupo que prefiere la actitud de entregar su actividad a causas directamente ideológicas. Ciertos núcleos de artistas prefieren, por tanto, trabajar desde parámetros de cierta seguridad, y otros prefieren la audacia de la experimentación. Ya sea la seguridad o el atrevimiento, la actitud del artista se incluye tanto en la acción de la creación de formas artísticas como en la ideología que le precede a sus formas.

No deseo influir en la opinión de si una u otra postura es mejor, Schiller opinaba al respecto que: “El artista es, hijo de su tiempo; pero desgraciado si se hace discípulo, y más si el favorito de su época”<sup>21</sup>. Con lo anterior parece que se ratifica la idea de que es mejor aquel que se dedica a la experimentación, pero no resulta del todo

19. *Ibíd*em, p. 46

20. *Ibíd*em, p. 47

## Conclusiones

La presente tesis partió de los elementos básicos de lo que es y ha sido arte, sin intentar incluir lo que se piensa que debería ser arte. Identificar de tal manera los mecanismos con que actúa la disciplina artística me llevó en determinado momento por distintas rutas pero curiosamente al final obtuve resultados similares. Pienso que a pesar de tenerse distintas interpretaciones de lo que es arte, su lugar siempre es el mismo, las interpretaciones de lo que debe ser tan sólo son un problema similar a la torre de Babel, se piensa lo mismo pero se habla distinto. Y esto es el real problema del arte la manera en que se interpreta, pero al mismo tiempo lo que le da su lugar. El lugar que ocupa el arte siempre es el mismo, un conocimiento sensible de la vida.

Pero este lugar no responde a los puntos que impulsaron cada capítulo de la tesis por lo que el lugar de arte no debe verse de una manera tan abstracta, sino desglosarse y construir una definición más exacta. Dos de los tres elementos usados resultan claramente incuestionables, como el hecho de que el arte tiene una forma al ser un objeto de materia, y que es elaborado por el hombre. El punto faltante es el arte como una manifestación perteneciente a la sociedad, con sus respectivas particularidades de época y ubicación; se sostuvo teóricamente ante la claridad en las múltiples variaciones que se dan en la forma por el tiempo y lugar de su manufactura. Se tiene que el primer punto para definir al arte, resulta de cualquiera de los tres elementos y que es: el arte es una actividad del hombre. Sólo y hasta donde sabemos el ser humano es quien ha tenido la necesidad de tener una actividad que no le resulte en beneficios inmediatos a sus instintos.

Puede resultar algo cuestionable apoyarse en la teoría del juego o el trabajo elemental, para justificar al arte como actividad intrínseca al hombre, sin importar la cultura a la que pertenezca. Pero el arte como un valor de género en el hombre, no deja de sustentarse en la misma actividad artística, al buscar una comunicación por medio de la forma. En cualquier sociedad o cultura, al contar con otros medios para lograr la comunicación, se ha utilizado y se sigue usando el medio de la forma. Por su parte la forma presenta el segundo punto para definir arte. Se ubicó el antecedente de cualquier forma en una idea. La forma parte, por tanto, de un concepto. Lo que identificamos como forma artística tiene un carácter de comunicación y un carácter conceptual, muy a pesar de los artistas actuales que se identifican así mismos como artistas conceptuales. Puedo afirmar por tanto que la creación

de formas es un equilibrio entre sensibilidad y razón. El que sabe ver puede pintar, el que puede pensar lo que ve nunca llega a pintar, pero aquel que sabe ver y pensar lo que ve hará de la pintura un arte. Se incluye a la definición este punto de la siguiente manera: el arte se ejerce en el pensamiento y se aplica en la forma.

El arte, por otra parte, es un medio de comunicar conceptos por medio de la forma, se trata por ende de un lenguaje visual. Si existe la comunicación en la manera del lenguaje, dándose ésta en las distintas sociedades, se implica una interacción entre individuos, que puede contar con la concordancia en los pensamientos expresados o rechazar las ideas que se presentan. Aun cuando se utilice al arte como protesta, busca una afinidad de individuos que compartan los puntos de vista del creador. Lo que lleva a una tercer parte de la definición de arte: como un vínculo entre espíritus. La unión de conciencias se ve siempre en la unión de pensamiento pero trasciende al tiempo por medio del legado artístico. Ahora la visión histórica con que percibimos hoy al arte nos hace verlo como un hecho dado, donde el vínculo se encuentra ya establecido, pero para que la forma terminara siendo legalizada tuvo que pasar por consensos, esto es el vínculo que genera el arte es una búsqueda de tal.

Como se ha dicho el juego o el trabajo simple no podrían ser usados contundentemente como un elemento de necesidad intrínseca al hombre para definir al arte. Aunque el juego sólo este presente en ciertas especies y el trabajo como tal sólo sea efectuado por el hombre. Por lo cual, para que la definición de arte no se torne en cierto sentido como una definición extremadamente personal, aunque lo sea, se conforma con los tres puntos anteriores, quedando de la siguiente manera:

*El arte es una actividad del hombre,  
que se ejerce en el pensamiento y se aplica en la forma,  
como un vínculo entre espíritus.*

## Bibliografía

- Acha, Juan. El arte y su distribución, México, ed. UNAM. 1988, p.p. 304
- Buscoid, Marie. Rodin and his contemporaries, E.U., ed. Cross River Press, 1991, p.p. 263
- Carpentier, Alejo. Artes visuales, letra y solfa, Cuba, ed. Letras cubanas, 1993, p.p. 253
- Dieter, Henrich. Hegel en su contexto, Venezuela, ed. Monte Ávila, p.p. 366
- Fromm, Erich. El miedo a la libertad, México, ed. Paidós. 1994, p.p. 288
- Fuentes, Beatriz de la. Escultura en piedra de Tula: catalogo, México, ed. UNAM Instituto de investigaciones estéticas, 1988, p.p. 235
- Heidegger, Martin. Arte y poesía, México, ed. Fondo de cultura económica, 1992, p.p. 124
- Hans Joachin, Albrecht. Escultura del siglo XX: conciencia del espacio y la configuración artística, Barcelona, ed. Blume, 1981, p.p. 244
- Gadamer Hans-Georg. Verdad y metodo I, Salamanca, España, ed. Sígueme, 1977, p.p. 697
- Kant, Manuel. Prolegómenos a toda metafísica del porvenir. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Crítica del juicio estético, México, ed. Porrúa, 1991, p.p. 408
- Kosme, Maria. Alberto Giacometti/ exposición y catalogo, España, ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1988, p.p. 695

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Franz, Kafka. Consideraciones acerca del pecado, el dolor, la esperanza y el camino verdadero. ed. Laila/literatura, España. p.p. 312

Luhmann, Niklas. Introducción a la teoría de sistemas, México, ed. Antropos-Universidad Iberoamericana, 1996, p.p. 303

Marx, Carl. Introducción general a la crítica de la economía política , México, ed. Siglo XXI, p.p. 267

Platon, Diálogos, México, ed. Porrúa, 1992, p.p. 368

Paz, Octavio. La apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp, México, ed. Era 1995, p.p. 187

Plejanov, Jorge. El arte y la vida social, Argentina, ed. Calcomino, p.p. 158

Read, Herbert Edward. La escultura moderna, México, ed. Hermes, 1964, p.p. 232

Schiller, Federico. Cartas sobre la educación estética del hombre, Argentina, ed. Colección Austral, 1954, p.p. 154

Wittkower, Rudolf. La escultura: procesos y Principios, España, ed. Alianza, p.p. 345