

00261
16



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES VISUALES
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**APROXIMACIÓN A LAS RELACIONES ENTRE
EL OBJETO Y EL SUJETO
EN EL ÁMBITO DE LAS ARTES PLÁSTICAS**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

**MAESTRO EN ARTES VISUALES
CON ORIENTACIÓN EN PINTURA
PRESENTA:**

JOSÉ VALDERRAMA IZQUIERDO

Director de Tesis:
Doctor. Julio Chávez Guerrero

México D.F., agosto del 2002

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



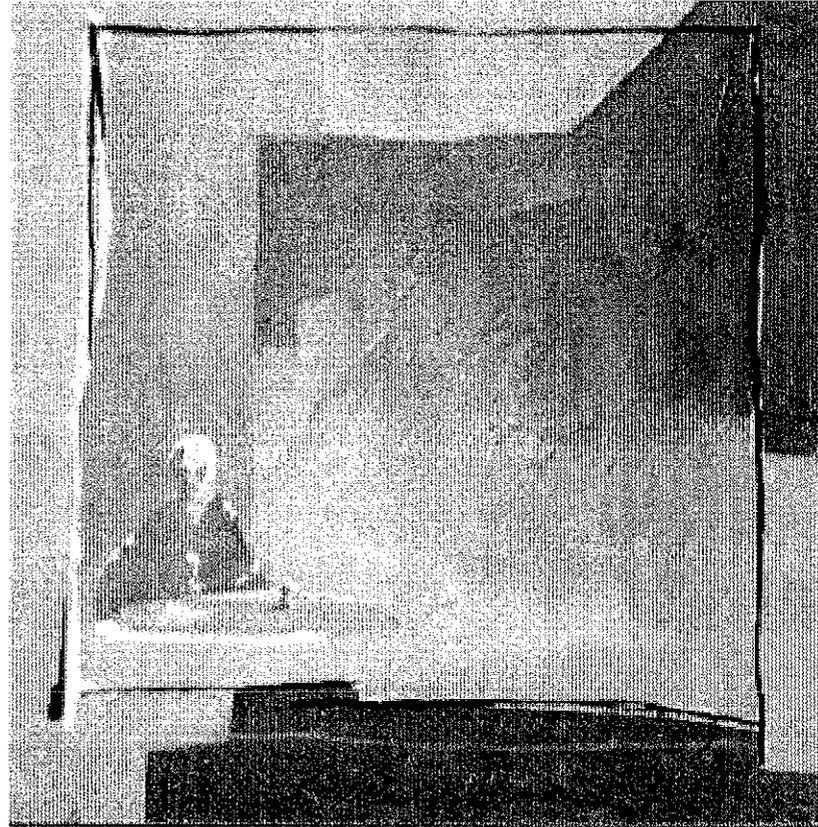
UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA



N° 237 "Mesura". José Valderrama. Óleo sobre masonite. 0.25 x 0.25 mts.
1999.





■ ÍNDICE

■ Índice _____	1
■ Introducción _____	4
■ Capítulo primero.	
■ Hermenéutica _____	12
■ Capítulo segundo.	
■ El sujeto, el objeto y sus relaciones _____	24
■ Desde la creación _____	24
■ Desde la crítica _____	41
■ Desde el objeto _____	46
■ Capítulo tercero.	
■ La intuición y la abstracción _____	61
■ Intuición _____	61
■ Abstracción _____	65





Capítulo cuarto.

La ideología y el arte _____ 72

El prejuicio _____ 96

Capítulo quinto.

La intencionalidad _____ 106

Capítulo sexto.

Proceso creativo personal _____ 117

Conclusiones _____ 144

Bibliografía _____ 159

Autorizo a la Dirección General de Biblioteca.
UNAM a difundir en formato electrónico e impre-
contenido de mi trabajo receptor:

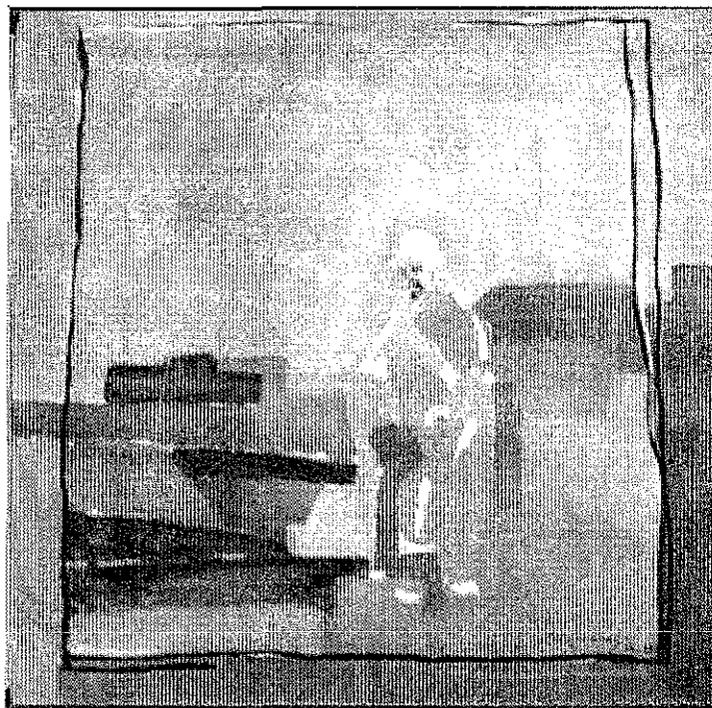
NOMBRE: JOSE
VALDERRAMA IZQUIERDO

FECHA: 5 SEPTIEMBRE 2002

FIRMA: [Signature]

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN





■ N° 236. "Horizonte intimo". José Valderrama. Óleo sobre masonite. 0.25 x 0.25 mts. 1999.



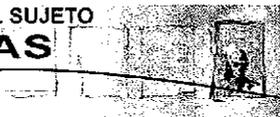


INTRODUCCIÓN

En el proceso y desarrollo de la maestría en la Academia de San Carlos, uno de los aspectos más relevantes ha sido la toma de conciencia de los fenómenos personales y socioculturales que surgen en torno de la profesión del creador, lo cual no significa el tener control de todas las problemáticas involucradas en dichos procesos, sino de algún modo poder cuestionarse, generar campos de especulación y discernimiento, que nos lleven a comprender, aunque sea solo un poco más el abanico de ideas, conceptos, teorías, filosofías, dogmas, mentiras, etc., de eso que denominamos arte.

El **objetivo** de este trabajo es el de analizar diversos enfoques y posturas para aproximarnos a una interpretación de las relaciones entre el objeto y el sujeto en el ámbito de la producción artística, tomando como referencia aspectos culturales, sociológicos, ontológicos, epistemológicos, simbólicos e históricos, que forman parte del marco en el cual se circunscribe el sujeto, por lo que el hacer pictórico, producir "el objeto", representa en su gran mayoría un ejercicio de carácter social con un contexto en el que de alguna manera el sujeto aprende e intuye y así como un fenómeno no controlado, en el que la experiencia se convierte en parte motora del proceso creativo, seleccionando y manipulando la información dada, le ubican en una realidad histórica y a su vez el sujeto dotará





■ de cierta influencia, pensamientos e ideas al objeto
■ artístico, el cual tomará independencia de éste, así, si
■ este objeto artístico trasciende se convertirá en algo
■ mágico, en algo místico. Es menester observar que la
■ presente investigación se encuentra en el proceso de las
■ culturas, en donde para poder aproximarse a un
■ entendimiento, habrá que dividir al sujeto-creador y al
■ objeto-creado, tomando en consideración que en el sujeto
■ estarán involucrados esos aspectos culturales ya
■ mencionados y que en el objeto, como resultado de esa
■ cultura, como objeto cultural de carácter instrumental, es
■ decir como detonante y así de esta forma regresa al
■ sujeto receptor, modificando lo cultural y lo individual.
■ Todo esto con la intención de poner sobre la mesa de
■ diálogo de estudiantes, profesores, personas relacionadas
■ con el tema, de forma lúdica, rigurosa, una selección de
■ ideas y conceptos que se consideran importantes en el
■ ámbito del arte. No pretendiendo postular principios ni
■ finales, sino enfáticamente en el proceso, en los
■ recorridos y ante todo en la reflexión.

■ A modo de **justificación** debemos decir que esta
■ investigación reafirmará los aspectos propios del objeto,
■ resultado, secuela, producto del hacer del sujeto creador,
■ como el resultado de una actitud diferente ante la vida por
■ parte de éste, por lo que la funcionalidad y resultados de
■ esta investigación, se considera que pueden ser
■ significativos y útiles al promover la dignificación de la





profesión y valorizar la disciplina, así como darle la importancia cultural y social al objeto artístico, así también enriquecer y fundamentar mi trabajo de creación plástica.

Como **marco teórico** de este trabajo, habrá principalmente dos vertientes temáticas de investigación involucradas: las artes visuales como procesos de comunicación y las artes visuales como procesos de conocimiento, pero se tocarán tangencialmente otras como el estudio de la cultura a partir del fenómeno artístico, respuesta artística a las necesidades sociales, esquemas axiológicos del fenómeno artístico. Y todas éstas dentro del marco teórico de la filosofía con un enfoque descriptivo, explicativo e interpretativo.

El **procedimiento metodológico** a usar en esta investigación será la Hermenéutica, para intentar interpretar si es que los procesos antes mencionados tienen o no una carga simbólica y práctica, para así poder contextualizar con más certeza las relaciones objeto-sujeto. Haciendo análisis en la intencionalidad e intentando determinar esa realidad que se crea en la mente del individuo, es decir la subjetividad del producto pictórico "el objeto", y su trascendencia en el medio cultural, social y personal.

El método hermenéutico analógico representa la mejor opción metodológica para la siguiente investigación por no basarse en una única interpretación válida, al encontrar





■ en las cosas varios sentidos cuándo se cree haber sólo uno como vemos frecuentemente en el ámbito de las artes plásticas, en donde lucubrar en y por diferentes enfoques, es una tarea común y la hermenéutica analógica nos ayudará a encontrar el sentido auténtico que está en íntima relación a la intención del autor, se trata de captar lo que él quiso decir, sabiendo que para esto se requiere del análisis de tres cosas: El objeto, el autor y el espectador.

■ Según Gadamer "...la hermenéutica es una filosofía de la finitud, de la comprensión finita del hombre. Pero a la vez es una filosofía de la infinitud del ser..."¹ En donde matiza la posibilidad de la metafísica para la hermenéutica. Lo que la hermenéutica misma no puede explicarlo. La hermenéutica es más que si misma, ésta conduce a la metafísica, saber del principio y del fundamento.

■ La ontología es hermenéutica, es interpretación del ser, búsqueda de su sentido.

■ Así el objetivo de la praxis interpretativa es el de la comprensión, traducción y así la hermenéutica por medio de la sutileza nos hace ver tres interpretaciones: implicación, explicación y aplicación. En donde la implicación aparece como relación entre dos

■ ¹ Beuchot, Mauricio. Tratado de hermenéutica analógica. México, UNAM. 1997. Pág.73.





proposiciones de las cuales una es necesariamente consecuencia de la otra, la explicación como la razón por la cual ocurre algo y la aplicación como el captar la intencionalidad del autor a través de la de uno mismo, entender la intencionalidad del autor. Introducción y deducción en la hipótesis interpretativa que tiene que argumentarse para ser aceptada. El separarse del eje en la interpretación, lo hipotético - deductivo, conjetura - deducción, o de ensayo y error.

De lo que se trata es de llegar a una mediación prudencial y analógica en la que la intención del autor se salvaguarde con la mayor objetividad, pero con la premisa de que nuestra intencionalidad subjetiva se hace presente al interpretar los diferentes argumentos. Así pues la hermenéutica contemporánea se constituye como una filosofía de la comprensión del ser a través de la interpretación del lenguaje, el cual funge así de mediación, esta importancia, conferida por la hermenéutica al lenguaje, la sitúa como una teoría y práctica mediática, así pues como el horizonte en el que se cobijan los diferentes lenguajes culturales, funcionando como un ínter lenguaje de lenguajes o metalenguajes.

Para los efectos de ésta investigación, se limitan los ámbitos de estudio a las artes plásticas en donde el acto de interpretación reúne lo siguiente: hay un objeto, que es vehículo de un significado o de mensaje, emitido por un autor y recibido por un interprete. El autor de un mensaje

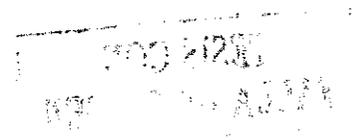




■ en el objeto imprimiéndole una intencionalidad, así
■ tenemos que la sutileza interpretativa o hermenéutica,
■ consiste en captar la intencionalidad significativa del autor,
■ a pesar de la injerencia de la intencionalidad del
■ interprete. Es menester comentar aquí que dadas las
■ características de la investigación, será de carácter
■ didáctico y para mayor comprensión de algunos aspectos,
■ el uso tangencial de aspectos fenomenológicos,
■ epistemológicos, ontológicos, sociológicos y cualquier otro
■ que tenga un sustento y que pueda ser interpretado para
■ aproximar el objeto de conocimiento sin perder la línea de
■ mayor sustento metodológico, que como ya se mencionó
■ es la hermenéutica.

■ Dentro de las partes de este trabajo, analizaremos cómo
■ se dan las condicionantes ideológicas en el arte,
■ entendiendo a éste como lo entiende Rubert de Ventos, al
■ decir que hay que entender al arte dentro de la familia de
■ los mensajes que funcionan en la sociedad, apelando a
■ los mensajes artísticos como emocionales, sugestivos,
■ formales, expresivos y no como mensajes cotidianos, que
■ él delimita como representativos, alusivos, referenciales,
■ así pues éstos mensajes artísticos, como violentadores,
■ tanto social como individualmente en el artista y por último
■ la independencia ideológica relativa que adquiere el objeto
■ artístico, para revelar las relaciones entre objeto y sujeto.

■ Por otro lado, pero íntimamente relacionado,
■ analizaremos la existencia del prejuicio en el sujeto, para

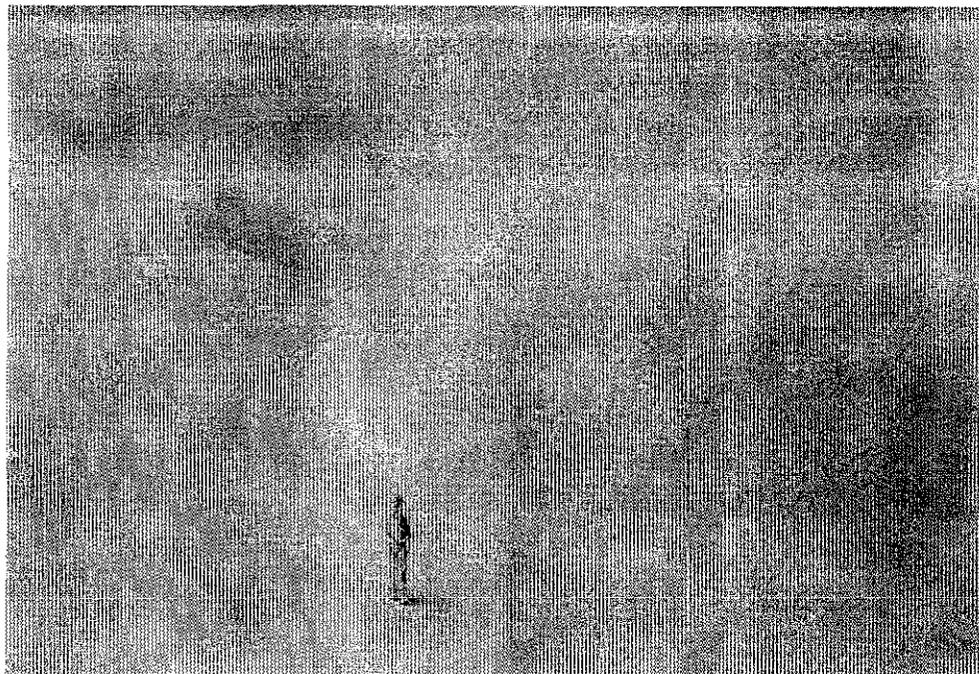




observar de qué manera se involucra y constituye un lastre en el acercamiento al conocimiento. Analizaremos cómo es que el sujeto conoce y ejerce la praxis artística, enriquecido por su realidad y enriqueciendo ésta a la vez. La intuición, la abstracción y por último profundizaremos en la intencionalidad del objeto y la del sujeto. De esta forma tendremos abarcados los aspectos que para efectos de esta investigación nos interesan, intentando enfatizar lo complejo y complicado, pero a la vez trascendente que resulta la creación plástica..

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN





■ N° 116. "Fragilidad". José Valderrama. Óleo sobre tela. 1.30 x 1.50 mts
1999.





CAPITULO PRIMERO.

HERMENÉUTICA

Hermenéutica, de la palabra latina interpretatio, traducción. Platón distingue entre los objetos que no provocan problemas para la inteligencia y objetos que si los provocan porque afectan al sentido. Esto significa el modo de captar algo que proviene del mundo externo a través de los sentidos. Aristóteles dice que "...la lengua es interprete del pensamiento porque lo expresa al exterior..."², se trata de descubrir y expresar el sentido.

Para Dilthey, filósofo alemán representante de la filosofía de la vida, interpretación es todo comprender intencional de manifestaciones de la vida fijadas de manera durable, es imposible captar inmediatamente la vida psíquica del otro, para ello hay que reconstruirla por la interpretación de los signos en los que se objetiva, hermenéutica es interpretación de los signos externos, la interpretación se fundamenta en el comprender.

Dilthey afirma que el trabajo del pensamiento consiste en descifrar el sentido oculto en el sentido aparente,

² Beuchot, Mauricio. Los márgenes de la interpretación: hacia un modelo analógico de la hermenéutica. Cuadernos de filosofía N°25. México. UIA.1995.Pág.5.





■ desplegar los niveles de significación implicados en la
■ significación literal. Interpretar un texto significa
■ esclarecer el significado intencional del autor, su
■ naturaleza objetiva, su esencia, una esencia que, cómo
■ tal, es independiente de nuestra interpretación. La
■ analogía se colocaba como intermedia entre la
■ equivocidad y la univocidad. Lo equívoco es lo que se
■ dice de un conjunto de cosas en un sentido
■ completamente diverso, lo unívoco es lo que se dice de un
■ conjunto de cosas en un sentido completamente idéntico
■ de esta forma lo análogo es en parte idéntico y en parte
■ distinto, de esta forma no todas las interpretaciones son
■ válidas, por un lado, el del relativismo (doctrina filosófica
■ según la cuál el conocimiento humano no puede nunca
■ llegar a lo absoluto), podemos verlo como equivocismo, y
■ por el otro él de la interpretación única podemos verlo
■ como univocismo.

■ De esta forma quienes proclaman el relativismo absoluto
■ de las interpretaciones caen en un equivocismo, mientras
■ quienes proclaman una única interpretación válida caen
■ en el univocismo. La hermenéutica sin embargo nos da la
■ posibilidad de operar cuando hay múltiples sentidos o
■ polisemia., Para entender esto Beuchot habla del caso
■ del escéptico, que dice: " Nada es cierto ", y con ello esta
■ diciendo que por lo menos nada lo es, sé esta diciendo
■ nada es cierto, incluso esto mismo, ya que se dice que el
■ escéptico no acepta nada, ni siquiera lo que él mismo
■ afirma. "Solo se puede uno referir a un enunciado desde





un sistema distinto, esto es, desde una meta sistema o metalenguaje³. Resultando como el objeto de estudio el mismo lenguaje o sistema, es decir un metalenguaje.

Los universales se dan concretados, en lo singular, y lo singular es factor de diversidad, mientras que lo universal es factor de identidad, igualdad o semejanza. Por eso predomina lo singular y diverso sobre lo universal e idéntico.

La hermenéutica positivista, sostiene que solo hay una interpretación válida con un significado único y sin dejar ningún lugar a la ambigüedad. La hermenéutica romántica daba predominio a la subjetividad, consistía en dejarse impregnar por la vía del sentimiento, se hacia una inmersión directa en el mundo del autor, en su cultura, pero de una manera que se realizaba por la subjetividad.

Aunque las interpretaciones sean potencialmente infinitas, porque los significados lo son, la mente del hombre es finita y, si ha de conocer algo, lo conoce en un segmento finito y apresable, es decir se apodera de la interpretación. Ese ámbito lo determina el contexto, el marco de referencia, que el hombre recibe sobre todo de la comunidad, en el diálogo interpretativo entre los interpretes, así la comunidad, que no es ideal, sino muy limitada, finita, ayuda a determinar el segmento de

³ Ibidem, pág 13.





■ interpretación que semióticamente se acerca más a la
■ verdad interpretativa. En la analogía de atribución las
■ interpretaciones se relacionan con una principal, aquí se
■ relacionan unas con otras mediante eso común que van
■ transmitiéndose y conservando, dentro de un margen que
■ evita que se disparen, que caigan en la disparidad.
■ También hay una intencionalidad que se capta
■ intuitivamente y a la vez da explicación, en donde explicar
■ es comprender y comprender es explicar.

■ Beuchot dice que con la analogía se pueden comparar las
■ interpretaciones y "...decidir cuales de ellas son mejores
■ que otras, y en ese sentido podría hablarse de unas que
■ se acercan más a la verdad y otras que se alejan de ella.
■ Habría una interpretación principal, más cercana a la
■ verdad objetiva, pero eso no quitaría la posibilidad de que
■ hubiera otras más que se acercaran a ella, y que tuvieran
■ su parte o grado de verdad"⁴. En un momento dado hasta
■ una interpretación errónea puede reafirmar el grado de
■ verdad de otra, o de ella misma al negarse

■ Beuchot opta por un relativismo relativo: la analogía, que
■ consiste, en establecer un relativismo con límites. Lo que
■ esto quiere decir, es que no todo es relativo, ya que
■ acepta que hay cosas relativas pero no todas lo son, pues
■ algunas son absolutas, es decir, universales y necesarias,
■ como ciertos principios y causas, ubicando lo analógico

⁴ Ibidem, pág 27.





en un punto intermedio entre lo unívoco y lo equívoco, inclinándose más hacia éste último.

Intentar abrir el campo de interpretaciones y poner límites al campo de validez de interpretaciones abierto desmesuradamente, de modo que pueda no haber una única interpretación, sino un pequeño grupo de interpretaciones válidas, según jerarquía, que puedan ser medidas y controladas con arreglo al texto y al autor, tratar de encontrar lo que es alcanzable de semejante en las cosas, sin olvidar que predomina lo diferente, la diversidad.

De esta forma Beuchot, define: "La hermenéutica es el arte y la ciencia de interpretar textos, entendidos estos por aquellos que van más allá de la palabra y el enunciado"⁵. Expresar el sentido de algo que no está expresado claramente. El encontrar varios sentidos cuándo parecía haber sólo uno, hallar el sentido auténtico, que esta vinculado a la intención del autor, captar lo que el autor quiso decir.

En la interpretación convergen tres cosas: el texto, el autor y el lector. Teniendo como objetivo o finalidad del acto interpretativo la comprensión, la cuál tiene cómo intermediario o medio principal la contextualización, teniendo

⁵ Beuchot, Mauricio. Op. Cit. Pág 11.





■ como finalidad fundamental el traducir: interpretar es traducir.

■ La hermenéutica estaba muy relacionada con la sutileza, y ésta sutileza consistía en encontrar siempre una posibilidad en donde los otros no la veían. Hay tres aspectos que tratar él de la sintaxis, en donde se va al significado textual, después vendrá la semántica en donde se va al significado del texto mismo, pero no ya como sentido, sino como referencia, es decir, en su relación con los objetos, y por ello es en donde se descubre cuál es el mundo del texto, cuál es su referente. Finalmente la pragmática, en la que se toma en cuenta la intencionalidad del hablante, escritor o autor del texto, se le puede colocar en su contexto histórico y cultural y en el del intérprete. Así la pragmática o la aplicación puede entenderse como traducir o trasladar a uno mismo lo que pudo ser la intención del autor, captar su intencionalidad a través de la de uno mismo.

■ En el acto de interpretación confluyen el autor y el lector, y el texto es el terreno en el que se dan cita, el énfasis puede hacerse hacia uno o hacia otro, por medio de un acercamiento se puede meter la propia subjetividad, el distanciamiento permite alcanzar cierto grado de objetividad, no interpretar lo que uno quiere, sino más o menos lo que quiere el autor, sabiendo que la sola intencionalidad del autor no basta para una interpretación completa. De lo que se trata es de llegar a una mediación





prudencial y analógica en la que la intención del autor se salvaguarde con la mayor objetividad posible, pero con la advertencia de que nuestra intencionalidad subjetiva se hace presente. De repente el texto ya no dice exactamente lo que quiso decir el autor; ha rebasado su intencionalidad al encontrarse con la nuestra. Así mientras más conocimiento se tenga del autor y del lector, será mejor la interpretación, así se afirma que en hermenéutica predomina lo singular y diverso sobre lo universal e idéntico.

No hay un sólo significado para una lectura, sino varios que pueden pertenecerle válidamente, así el texto puede tener varias interpretaciones válidas, más aún de la intención del texto, hablaríamos de la conjunción o encuentro de la intención del autor y la intención del lector.

En la hermenéutica hay que convencer o persuadir de algo, hay que ofrecer algún tipo de argumentación, por mínima que ésta sea. Se trata de aludir al ser razonable. En la hermenéutica la totalidad es el mundo de la experiencia y la comprensión, en la metafísica es el ser. "El mundo sólo se puede interpretar a la luz del ser, pero el ser sólo puede ser conocido a partir del mundo"⁶.

⁶ Beuchot, Mauricio. Op. Cit. Pág 79.





■ De esta forma podemos decir que cada mundo es limitado
■ y abierto; aunque algunos sólo quieren verlo como
■ limitante y cerrado, también esta abierto, al conocer su
■ limitación ya la estamos trascendiendo al ser conscientes
■ de estos límites, hay una “docta ignorancia”, que
■ distiende su pregunta: “Preguntando trascendemos
■ continuamente nuestro mundo. Por nuestras preguntas se
■ amplía continuamente nuestro mundo. Sus límites son
■ rotos y mantenidos abiertos. El mundo del hombre es un
■ mundo esencialmente abierto”⁷. El mundo está abierto al
■ ser y el ser se da en el mundo. Así, la metafísica se puede
■ posibilitar por medio de una hermenéutica de la existencia
■ humana en el mundo y la historia, entendiéndose a sí
■ misma en el ser y a partir del ser, dice Beuchot.

■ Entonces el acto interpretativo reúne un interprete y un
■ texto al que hay que contextualizar para que se dé la
■ comprensión del mismo, pero el texto al ser comprendido,
■ apunta a un mundo, crea un mundo o abre un mundo ya
■ dado. Así este acto interpretativo pasa a la asignación de
■ un estado ontológico, a un mundo descubierto. En donde
■ la percepción paso a verse como signo, pues la
■ percepción tuvo que interpretarse.

■ Aquí podemos converger con la semiótica, el significante,
■ el significado, en el texto encontramos dos planos el de la
■ expresión y el del contenido; el primero es el del lado del

■ ⁷ Beuchot, Mauricio. Op. Cit. Pág 79





significante y el segundo el del significado. Siguiendo la metodología de la semiótica, inductiva y deductiva, podemos decir, inductiva en cuanto su descripción quiere recoger y obedecer lo real. Deductiva porque quiere ser coherente con el modelo adoptado y derivar todas las cosas de sus principios.

De esta forma la hermenéutica y la semiótica se han colocado como polos opuestos en la tensión que va de la explicación a la comprensión, de modo que la hermenéutica esté más del lado de la comprensión y la semiótica del de la explicación.

Toda forma exigirá ser interpretada: conocida, contemplada y admirada. La forma es el logro de un proceso y esa misma perfección exige ser contemplada. La forma puede ser interpretada porque antes ha sido formada, de hecho interpretar podría ser el descubrir o develar el proceso de formación de la forma misma. De alguna manera interpretar es como rehacer la forma, volver a crearla, volver a producir aquel movimiento que la formó.

Existe una continuidad entre la producción del objeto de arte y su interpretación, el artista está presente en el objeto de arte, éste se ha separado de su autor y vive su propia vida, la obra es trascendente respecto del artista y existe, más allá de su autor, siendo independiente y dependiente de su autor. Así creador-persona- y objeto de





■ arte son distintas pero se encuentran ligadas por una
■ relación dinámica que da origen al objeto de arte. De ésta
■ manera tenemos que si toda forma puede ser captada y
■ entendida, entonces por su misma naturaleza es
■ plenamente interpretable y abierta, comunicativa, e invita
■ a ser interpretada y conocida.

■ Lo singular es que el arte realiza una muy complicada
■ forma de comunicación ya que habla a todos, pero a cada
■ uno de forma diferente y sin intermediarios, por un
■ proceso de intuición que germina en uno de
■ interpretación, dado que se involucran dos aspectos el
■ activo, en dónde la persona se abre a la forma y el
■ receptivo, en donde la forma es la que se nos revela, así
■ las operaciones básicas de la interpretación son la
■ actividad y la receptividad. Nuestra interpretación será
■ más auténtica cuanto más se acerque al proceso de
■ formación que siguió el artista al hacer la obra.

■ "...interpretar significa sobre todo proponer figuras que
■ intenten revelar el objeto, y saber reconocer aquella
■ imagen que consigue revelarlo"⁸

■ La interpretación tendrá la actividad del interprete, por la
■ que éste intenta comprender la obra de arte, (entiéndase
■ como obra de arte el producto del hacer del artista, a la

■ ⁸ Blanco Sarto, Pablo. Hacer arte, interpretar el arte: estética y
■ hermenéutica de Luigi Pareyson. Navarra, España Edit
■ Eunsa. 1998. Pág. 195.





cuál se le han asignado una suma de supuestos que implican valores dados), a base de buscarla, así él interprete esta activo y se acerca a la obra a base de intentos, sometiendo a comprobación continua las diferentes interpretaciones que se han ido haciendo poco a poco, rechazándolas en ocasiones, corrigiéndolas, complementándolas o profundizando en ellas. La obra de arte se deja reconocer como tal, es decir como el objeto en sí, con todas sus cualidades, solo al que la hace vivir con su propia vida, es decir, a quien la interpreta.

En este punto él interprete tiene la posibilidad de acertar o de equivocarse, de dar con la intencionalidad de ése objeto plástico o con algo distinto de éste, por eso existe lo que Payreson llama el riesgo de la interpretación. "Toda interpretación exige asumir un riesgo y poner en juego la propia libertad, todo interprete apuesta por su interpretación, intenta alcanzar la obra de arte y, si supera el riesgo del error y la incomprensión, logrará conocerla de verdad".⁹ En este punto es preciso comentar que se considera inevitable la presencia en la interpretación de la aventura, el riesgo, la libertad, entendiendo ésta como el grado de raciocinio, reconocimiento de la necesidad, de la identidad.

Interpretar es arriesgar y acertar, él interprete debe entender la obra de arte según su personalidad y a la par

⁹ Ibidem. Pág. 205.

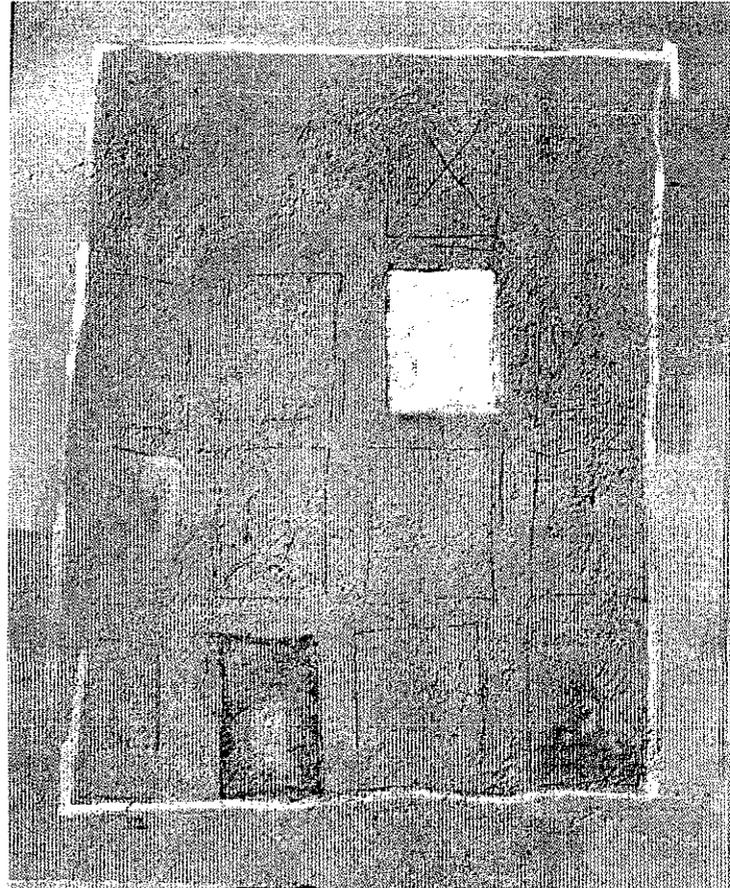




■ ceñirse a lo que ésta es y dice, tiene que asimilarla
■ personalmente y no sobre interpretarla o malinterpretarla,
■ la falta de atención es falta de interés del interprete hacia
■ la obra y la atención mal dirigida es falta de respeto hacia
■ la obra y hacia su autor. La ética de la interpretación sólo
■ será valida para quienes han dado de verdad con la
■ intencionalidad del objeto de arte, y alcanzan el único
■ juicio que cabe sobre la obra.

■ Para poder ir determinando lo anterior es necesario
■ abordar e interpretar, de las formas más claras posibles,
■ cómo es que se dan las relaciones entre el sujeto y el
■ objeto, pero para esto, a su vez es necesario verlos por
■ separado y posteriormente de forma conjunta, a
■ sabiendas de que en momentos no se puede omitir hablar
■ de ambas en algunos aspectos como los que veremos en
■ el siguiente capítulo, en donde hablaremos del sujeto y el
■ objeto.





Nº 247. "Reconocimiento inconcluso". José Valderrama. Óleo sobre madera. 0.50 x 0.40 mts. 2000.





■ CAPITULO SEGUNDO.

■ EL SUJETO, EL OBJETO Y SUS RELACIONES

■ Es importante señalar que varios de los enfoques tratados a continuación y como ya se había mencionado con anterioridad, son producto de una intencionalidad intuitiva e interpretativa, en donde la parte fundamental es la de dar sentido a diferentes ideas y pensamientos que se consideran importantes para ir conformando un panorama claro en torno al objeto de estudio. Así pues en el desarrollo de éste capítulo abordaremos al sujeto y al objeto así como sus relaciones de creación, lectura, reflexión y teorización, acrecentando pero conteniendo y delimitando los márgenes ya antes descritos de la investigación.

■ **EL CREADOR**

■ Para intentar entender al sujeto hay que verlo desde el punto de vista individual, concreto, y hay que partir necesariamente de sus relaciones sociales, pues de otra forma si partimos de él cómo principio, tenemos un individuo abstracto al margen de la sociedad, y esto no puede ser ya que el sujeto es un producto determinado por sus circunstancias. Podemos interpretar que tanto él sujeto cómo él objeto son resultados de un proceso histórico real, así como de la relación que se da entre





ambos, relación que se manifiesta más claramente en el conocimiento.

Pareyson, en la filosofía de la persona dice que la persona es: “existencia y trascendencia; ésta es abierta y cerrada a la vez, relación consigo misma y apertura a todo lo demás- al ser y al resto de los seres, la persona es algo o mejor dicho alguien”¹⁰ Existencia desde el punto de vista de los existencialistas, es decir singular e irreplicable, y por el otro lado trascendencia desde el punto de vista de los idealistas, es decir, universal y trascendente, siendo alguien es decir una persona, una identidad.

José Ingenieros, desde su expresión en la doctrina positivista, en la cuál se sostiene un agnosticismo, como doctrina filosófica que declara inaccesible al entendimiento del hombre, toda noción de absoluto, contraponiendo a los gnoseólogos, cuyos partidarios pretendían tener un conocimiento completo y trascendente del todo.

“La formación de la personalidad está condicionada por el medio: la experiencia individual se forma en función de la experiencia social. La personalidad normal, aunque variable, conserva cierta unidad y continuidad desde el nacimiento hasta la muerte. Distíngase en ella tres períodos: de organización, de perfeccionamiento y de

¹⁰ Ibidem. Pág. 29.





■ evolución. Las funciones psíquicas individuales no tienen
■ un origen brusco, sino un desarrollo continuo; no
■ aparecen, se forman progresivamente; no entran del
■ exterior al organismo, son producidas por el
■ desenvolvimiento de tendencias hereditarias acumuladas
■ en la experiencia de la especie.

■ En el fondo primitivo de la personalidad ya constituida
■ subsisten las tendencias e inclinaciones hereditarias que
■ configuran la mentalidad de la especie en sus formaciones
■ secundarias reflejase la mentalidad social; las variaciones
■ adquiridas por el individuo componen su mentalidad
■ individual.

■ La personalidad individual involucrena (conjunto de
■ modificaciones regresivas que ocurren en un organismo o
■ en un ser, retroceder), en orden inverso de la formación
■ de la experiencia; primero desaparecen sus variaciones
■ originales, luego sus adquisiciones sociales y, finalmente,
■ las tendencias congénitas.

■ En el desenvolvimiento individual, el desarrollo de las
■ funciones psíquicas es concomitante (que se produce al
■ mismo tiempo, simultaneidad), con el de los órganos
■ encargados de ejercitarlas. La desigualdad mental entre
■ los individuos es el primer postulado de la psicología. La
■ diferenciación de los individuos según su diversa
■ educación, es el segundo. El tercer postulado es la





variación continua de la personalidad individualidad, que cesa con la muerte.

“La herencia constituye el temperamento y se traduce por tendencias. La educación constituye la experiencia individual, representada por hábitos adquiridos. La personalidad es el resultado de las variaciones de la herencia mediante la educación: constituye el carácter y se manifiesta por la conducta”.¹¹

Aquí podemos comentar que el mundo y el universo están poblados de existencias y sentidos que el sujeto no alcanza a captar, pero en tanto que estas están fuera de su esfera de alcance es algo de lo que el sujeto no puede tener conocimiento alguno. Sin embargo, en el sujeto pueden quedarse sensaciones sin ser procesadas, en tanto que el orden de las sensaciones es mucho más rico y diverso de lo que requiere el sujeto para generar conocimientos. Estas sensaciones, recibidas por el sujeto son de alguna manera clasificadas de acuerdo con dos ordenes de intuición, con los que cuenta a priori el sujeto: el espacio y el tiempo. De esta forma el sujeto no se relaciona con el medio más que a través de los datos que de éste le brinda su propia sensibilidad.

¹¹ Frondizi, Risieri., García, Jorge. El hombre y los valores en la filosofía latinoamericana del siglo XX. México. Fondo de Cultura Económica 1981. Págs. 58, 59.





■ Si llamamos sensibilidad a la capacidad de receptibilidad, en tanto el sujeto es afectado de alguna manera por lo que lo rodea y esto le produce representaciones sensibles que, las que una vez asimiladas, llamamos intuiciones, y podemos llamar entendimiento a la facultad del sujeto de producir sus propias representaciones, a diferencia de las sensibles, éstas son conceptuales, conceptos. Así la capacidad de razonar trabaja con los conceptos que surgen del entendimiento para generar ideas que los expliquen y los condicionen.

■ De esta forma tocamos el lenguaje, en este caso entendiéndolo como un conjunto de señales que dan a entender una cosa, en cierto sentido es expresión, ya que el ser humano en cada uno de sus actos proyecta hacia el exterior un rasgo de su fondo íntimo, un deseo, una emoción, una idea, etc. Así es como el idealista Benedetto Croce, dice: "Se debe identificar arte y lenguaje, siempre que se entienda por lenguaje no solo el hablado, sino también el mímico, el sonoro, y el gráfico. La coincidencia del arte y lenguaje significa, la coincidencia de estética y de filosofía del lenguaje, que pueden definirse una por la otra, es decir, que son idénticas".¹²

■ Collingwood, considera esto un poco diferente, de alguna forma él dice que hasta que un hombre ha expresado su emoción, no sabe de que emoción se trata y así el acto

■ ¹² Ramos, Samuel. Estudios de estética. México. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM 1963. Pág. 74.





de expresión es pues, una exploración y descubrimiento de sus propias emociones.

“El lenguaje viene a la existencia con la imaginación y es una hechura de la experiencia en el nivel consciente. En su estado original o nativo el lenguaje es imaginativo o expresivo: llamarlo imaginativo es describir lo que és, llamarlo expresivo es describir lo que hace”.¹³

En el proceso de entendimiento el lenguaje en general sería el sistema total, pero la lengua sería la parte social la cuál se aprende pasivamente por lo que es sincrónica, es decir al mismo tiempo, y por el otro lado está el habla que es la parte individual, la cuál se aprende activamente por lo que es diacrónica, es decir, se efectúa en un tiempo diferente. Así pues, el lenguaje se torna en un elemento detonante de realidad, entendiendo ésta cómo la existencia efectiva de una cosa, cosa concreta, pero concebida ésta como el modo de ser de las cosas, en cuánto existen fuera de la mente humana o independientemente de ella.

La realidad tiene una existencia propia, objetiva, independiente del sujeto que la conoce, por lo que reconocemos que la realidad tiene dos tipos de modificaciones para su eterno proceso, el cambio natural por un lado, y el cambio que le ocasiona el sujeto al

¹³ Ibidem. Pág. 119.





transformarla por medio de la praxis, de esta forma podríamos comentar lo que Risieri Frondizi sostiene, que el yo nos lo hacemos con la realidad diaria, con nuestras acciones.

Él yo se revela en su actividad; se revela y se constituye al actuar. "El yo nos lo hacemos diariamente con nuestras acciones. El pasado y el futuro del yo no son, en rigor, partes separables; forman un todo indisoluble. El pasado adquiere sentido por el futuro; éste a su vez, depende del pasado, motor que impulsa nuestra vida hacia el porvenir".¹⁴

Todo el conocimiento empieza con la experiencia no por ello se origina o funda en ella, es decir, el conocimiento es captado por los sentidos pero necesita de estructuras a priori las cuales ordenan este conocimiento, si esto no fuera así, el conocimiento se quedaría al nivel de la sensibilidad sin poder pasar a los conceptos, que son los que verdaderamente constituyen al conocimiento. A partir de la sincronía, coincidencia de época de varios acontecimientos, en un momento determinado, por medio de las estructuras a priori, el sujeto cognoscente absorbe la realidad, creando el conocimiento en ésta realidad que se le presenta. "La experiencia son todos aquellos momentos en la historia de cada individuo en que uno o varios procesos de su vida adquieren una intensidad y

¹⁴ Frondizi, Risieri., García, Jorge. Op. Cit. Págs. 128,129





unificación en torno de un objeto, de un acontecimiento, de una situación especial. El fenómeno se da cuando nuestra vida deja de ser distraída, dispersa y fragmentaria, incoherente, superficial. Puede decirse que en tales ocasiones todo el ser está en actividad y sus diversos elementos convergen en una armoniosa relación. En comparación con el tono habitual de la vida, esos momentos nos dan la impresión de vivir intensamente, nos dejan un recuerdo imborrable y se integran en nuestra historia como episodios importantes de ella”.¹⁵

El sujeto conoce estableciendo una relación con la objetividad, parte de la realidad para establecer una relación teórica y vuelve a ella con una relación práctica, de modificación y transformación de la misma. Esta relación práctica se da por medio del trabajo, un trabajo real, siempre buscando un fin, el de mejor apropiación de la naturaleza para la satisfacción de sus necesidades. El trabajo con la naturaleza es la forma en que el sujeto se modifica y al modificarse ésta, necesariamente se modifica aquel. Como ya decíamos el sujeto es un producto determinado por sus circunstancias, las cuales están condicionadas por el momento histórico en que se efectúen.

El sujeto conoce por y para la práctica y actividad sobre la naturaleza, pues en última instancia es la transformación

¹⁵ Ramos, Samuel. Filosofía de la vida artística. México. Colección Austral mexicana. 15 reimpresión 1998. pág. 27.





■ práctica de la realidad la finalidad primera y última del
■ conocimiento, pues de ella parte y a ella regresa. Primero
■ es el sujeto como tal, y luego la relación de éste con lo
■ demás, lo que no es no puede relacionarse. "El individuo
■ tiende a separarse de su mundo para aislarse dentro de sí
■ mismo erigiendo su ego en un absoluto que dicta las
■ normas definitivas de la vida y el arte".¹⁶ Se puede decir
■ que en el sujeto existe un lado social y otro individual, el
■ lado social y pasivo es entendido en una forma de
■ mecanismo automático, pues solo así se explica el
■ conocimiento pasivo en el sujeto, aquí el sujeto en nada
■ modifica al objeto; el lado individual, por el contrario, es
■ activo, conoce, pero tiene la capacidad de modificar el
■ objeto; y este a su vez también tiene la capacidad de
■ modificar al sujeto o a su contexto sociopolítico ya que
■ este objeto resurge autónomo. El sujeto de conocimiento
■ es activo en tanto que da sentido a la realidad que le
■ rodea. De esta forma tenemos que la estructura de la
■ realidad es infinita y la estructura del sujeto que la conoce
■ es finita, ya que el sujeto solo puede comprenderse como
■ un resultado y parte de un todo, como un producto de un
■ proceso histórico-natural e histórico-social, proceso que
■ constituye una inmensa cantidad de variables internas y
■ externas que influyen en su determinación.

■ Ser y libertad, entendida ésta como una
■ autodeterminación, están siempre unidos a la persona,

■ ¹⁶ Ramos, Samuel. Op Cit. Pág.128.





nuestro ser es un ser libre, un ser en libertad. Pero ésta libertad se encuentra entre el ser y la nada, entre un bien y un mal. Según Pareyson, cuando el sujeto se da cuenta de su libertad es algo así como el comienzo, el puro inicio de algo más. Esta autodeterminación juega un papel muy importante en el proceso de conocimiento, se considera en cierto rango un detonante de concienciación muy importante.

Así pues el proceso de conocimiento está en un constante cambio y desarrollo, así como lo está el sujeto y el objeto, ambos resultado de una situación histórica social dada. La relación de sujeto cognoscente y objeto por conocer es dialéctica, está en un continuo proceso. Un sujeto en un momento determinado, para tratar de explicar como se da el conocimiento en general parte de eso mismo es decir, de un conocimiento visto en un momento concreto, la relación entre sujeto y objeto en un tiempo y lugar determinado.

Para que sea posible el proceso de conocimiento en el sujeto, este debe poseer estructuras a priori, como ya mencionamos con anterioridad cuando comentábamos la postura estructuralista, ya que, de no ser así, el sujeto no sería capaz de ordenar los conocimientos que tiene de la realidad.

De este modo es que el sujeto procesa informaciones que podríamos dividir en dos diferentes ordenes, primero





■ las puestas por los sentidos y segundo las racionales, por
■ medio de estas dos se puede configurar un nuevo sistema
■ que nos dotara de complejos elementos representativos
■ como ya dados y en donde ésta información reunida
■ adquirirá una nueva presentación al final, configurando
■ complejos representativos, en donde toda la información
■ reunida se volverá a presentar, al final de todo el proceso,
■ bajo la forma de una unidad, es decir, una representación
■ más compleja, que puede ser una imagen o un juicio, y de
■ esta forma se desarrollaría una síntesis de éstas
■ informaciones, esto es la síntesis.

■ El entendimiento podríamos comprenderlo en el
■ significado de una actividad particular ó en una especie de
■ técnica del pensar, es decir como intuitivo, operativo y
■ comprensivo, así es el conjunto de todos los conceptos
■ que sirven para aterrizar esta síntesis de conocimientos
■ acerca de las intuiciones, ya que estos tienen la facultad
■ de ordenarlas según reglas. Los pensamientos sin
■ contenido son vacíos, las intuiciones sin concepto son
■ poco profundas, por ello es tan necesario hacer sensibles
■ los conceptos, añadiéndoles el sentido de la intuición, en
■ él capítulo de intuición y abstracción intentaremos abundar
■ en esto, sin embargo podemos comentar que el arte surge
■ de una actitud contemplativa del sujeto y que para
■ alcanzar ese estado creativo es indispensable ciertas
■ disposiciones innatas, como la abstracción y la
■ contemplación. El creador pareciera olvidarse de su
■ condición cuándo está realizando una creación, pero no





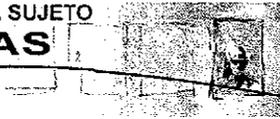
podría experimentar el intenso gozo que lo acompaña si toda su conciencia estuviera distraída, si no se encontrara en plena posesión de sus facultades. “Se diría que en la vida habitual la imaginación y el sentimiento están encadenados a la lógica, al deber, a la necesidad práctica, pero que se liberan en ese estado creativo, para obedecer a una voluntad profunda del individuo que se propone una cierta finalidad ideal”.¹⁷

Así cuando nos colocamos en ese estado creador, hacemos abstracción de la realidad y de la lógica y sentimos que es legítimo obedecer a la imaginación o al sentimiento, esto es que el estado de creación plástica se caracteriza por la liberación momentánea de los imperativos de la realidad o de la lógica para entregarse a la fascinación de la praxis individualizada. Hay que decir que la imaginación y el sentimiento se encuentran estrechamente vinculados a la voluntad.

Un examen objetivo e imparcial de esta vivencia creadora en el sujeto no puede desconocer la presencia de un elemento emocional importante pero que no es indispensable para poder entender el fenómeno del arte. Ese estado de liberación del sujeto es motivado por una imperiosa necesidad de reafirmación, de identidad. El cuál es un fenómeno cuya finalidad es revelar una significación. La expresión común en los seres humanos,

¹⁷ Ibidem. Pág. 208.





■ voluntaria o involuntaria, persigue ante todo una finalidad vital, la de identidad o el desahogo de una tensión interna psíquica. La voluntad de expresión del artista es muy diversa a la voluntad habitual, para el artista la expresión artística es más completa, más plena. Una primera característica de la expresión creativa es cualitativa, se trata de una expresión selecta frente a una común, en la cuál no se expresa claramente una intencionalidad creadora, a la cuál se le adiciona en su momento un sello de la personalidad del autor, el matiz personal de dicha expresión.

■ La existencia de una intención del artista en sus expresiones propias, es precisamente lo que distingue la expresión artística de la que no lo es, a ésto se le denominará cómo la voluntad creadora. Por voluntad artística debe entenderse la intención más o menos deliberada de lo que el sujeto se propone realizar en su obra. El artista afirma o niega la vida, está conforme o inconforme con ella, en él capítulo de intencionalidad veremos esto con más detalle, sin embargo, si existe un gobierno superior por medio de la voluntad consciente del artista, es una condición esencial en la elaboración del objeto.

■ Es importante subrayar el aspecto social de la personalidad del creador para desvanecer el prejuicio de su separación y aislamiento con la vida colectiva, entendiendo que los procesos formativos de la





personalidad no obedecen a ninguna norma consciente. No sólo el tipo de la personalidad, sino también el modo de concebir el arte, como su proceso de creación del objeto, y el estilo, derivan de la manera cómo el artista siente la vida en lo más profundo de su ser. Para el hombre existen fundamentalmente dos tipos de actitudes posibles ante la vida que consisten en adaptarse a los valores adquiridos y establecidos o alejarse y regarlos, posibilitando una nueva forma o rango de valor.

Dentro de estas actitudes la intelección, la comprensión, no se dan si no se mira hacia la cosa que designa, o que afirma buscando la realidad que está designada para dejar abierto el objeto y el contexto particular, para así acceder al contexto general y al horizonte del ser(individuo) que pretende. Hay una dialéctica entre mundo y ser. "El mundo esta abierto al ser y el ser se da en el mundo".¹⁸ Presentándose el mundo como algo primero, que precede, que responde a la intencionalidad de nuestros cuestionamientos

Sujeto y Objeto, el signo y lo designado. En el sujeto creador el acto concreto es siempre intencional, con relación al objeto como la referencia. El objeto es ante todo la cosa percibida, de este modo todo lo que es y es percibido, puede convertirse de algún modo en signo o en símbolo y todo ello gracias a que todo se sitúa dentro de

¹⁸ Beuchot, Mauricio Op. Cit. Pág. 81.





■ la analogía del ser, es decir como ser de existir (físico) y
■ ser cómo sustantivo que afirma del sujeto lo que significa
■ el atributo, su existencia real, independiente, individual.

■ Alcanzamos mayor objetividad mientras más y mejor
■ conocemos nuestros condicionamientos subjetivos, tanto
■ sociológicos como psicológicos, usando el binomio
■ dialéctico de aproximación y distanciamiento con respecto
■ al objeto que se interpreta, de esta forma tenemos que la
■ primera operación del interprete frente a su contexto es
■ una actitud de distanciamiento hermenéutico, según el
■ cuál se reconoce en el objeto una triple autonomía; ya no
■ pertenece a la intención del autor, pues ha pasado a estar
■ expuesto a los que se lleguen a él para interpretarlo;
■ además, ya no pertenece a su cultura, pues está expuesto
■ a que lo interprete alguien ajeno a ella, y por último, por si
■ fuera poco, puede sorprender al propio sujeto productor,
■ diciéndole algo que él no había considerado en su
■ ejecución.

■ Otra operación hermenéutica es la de buscar la apertura
■ del objeto hacia un mundo al que señala. Hay un
■ momento de sentido y un momento de referencia. El del
■ sentido se da en la organización interna de la obra, que él
■ interprete delimita y cierra: el de referencia se da al buscar
■ el tipo de mundo que la obra abre, el modo de ser que se
■ despliega ante nuestro conocimiento por virtud de la obra
■ misma.





Pareyson explica que la relación entre el artista, el sujeto y el objeto, consiste en una triple y a la vez única presencia de la persona en el arte: como energía formante, como modo de formar y como forma formada, es decir como: voluntad e iniciativa de hacer arte, como estilo y como creación. La huella de la persona queda plasmada, antes como intencionalidad o como iniciativa, durante como estilo y, consecuentemente, después de la producción del objeto de arte, como obra formada. Todo esto con la conciencia de encontrar en ella una afirmación de sí mismo.

EL ESPECTADOR

El público goza del objeto, resultado de la creación del sujeto, entre otras cosas, porque encuentra en él una expresión de su propia vida, y así la obra individual del creador adquiere el valor de una expresión colectiva. La imagen de sí mismo en la totalidad de su realidad. En el arte se da el fenómeno de que las masas tienden a la estabilidad y son más difíciles de mover que los individuos aislados, por eso las innovaciones artísticas penetran lentamente en el público y sólo tardíamente logran el reconocimiento general. Sólo el individuo que posee ciertas disposiciones originales y las ha cultivado mediante la experiencia y el estudio disciplinado, puede llegar a ser un espectador consciente de las circunstancias que dieron origen a ese objeto observado, sin embargo cualquier persona es un espectador y tiene





■ capacidad de vivir el objeto artístico. El espectador puede
■ interpretar y a veces descifrar ese sentido oculto de la
■ obra de arte, lo que, en ocasiones, le exige desarrollar un
■ esfuerzo de comprensión.

■ El sujeto crea e intuye las estructuras que se encuentran
■ en el sistema de la realidad, gracias a su organización
■ lógica, y es también por medio de ella que es posible que
■ se produzca el conocimiento y la sistematización
■ conceptual.

■ Para él filósofo belga Claude Levi-Strauss, estudioso del
■ estructuralismo lingüístico, el conocimiento en el sujeto
■ surge a partir de estructuras que hacen posible la creación
■ de analogías necesarias en todo tipo de conocimiento.
■ Aquí debemos decir que la estructura de la realidad es
■ infinita y la estructura del sujeto que la conoce es finita,
■ dándonos por consiguiente que el sujeto es resultado de
■ un proceso, eso no significa que en él se detenga el
■ proceso, sino que a su vez es principio de otro proceso,
■ es decir, el sujeto se encuentra inmerso en un conjunto de
■ relaciones de espacio tiempos de la que es sujeto creador
■ y sujeto creado, en cuanto al resultado del proceso y
■ creador en la medida que puede a su vez transformar el
■ proceso.

■ De esta forma podemos considerar que el sujeto tiene una
■ capacidad natural para constituir una expresión, más
■ concretamente posee de antemano estructuras de





coordinación y recepción que le permiten ordenar y relacionar los signos con los conceptos correspondientes, lo sensible y lo racional, esta facultad se da como un resultado social, donde cada individuo forma parte de una totalidad que logra concebirse como tal.

El acto de conocimiento es individual, se presenta el objeto aislado frente al sujeto individual, pero es a su vez activo, pues interviene la inteligencia y la voluntad del sujeto, es decir su intención de interpretar. La hermenéutica aceptara que en este proceso entra más la injerencia de la intencionalidad del sujeto-traductor, lo cuál da mayor margen a una subjetividad. Es decir su interpretación puede distorsionar, como lo veremos cuando veamos el prejuicio en el capítulo cuarto.

ÉL CRITICO

El espectador crítico de arte tiene su origen en el desarrollo de un espíritu reflexivo que no se satisface con vivir el arte, sino que aspira a comprender racionalmente el sentido de cada obra artística, hay que decir que en todo espectador hay un crítico y que el artista también es crítico de arte, en cuanto a que tenga la capacidad de analizar los valores esenciales y reales de su obra, o de alguna obra en su espacio tiempo. No todos los artistas logran intuir y abstraer esto.





■ Samuel Ramos en Estudios de Estética hace un análisis de la crítica y comenta: “La crítica marca el instante en que un movimiento artístico o intelectual toma conciencia de sí mismo y trata de precisar sus ligas con el pasado y el presente, y busca su orientación en el porvenir. La crítica aparece entonces cuándo un razonamiento se transforma en juicio. Es evidente pues que la crítica es de naturaleza intelectual”,¹⁹ y en Filosofía de la Vida Artística, complementa diciendo: “La crítica solo alcanza su perfección cuando desempeña una función especializada dentro de la vida artística y adquiere una expresión literaria. A diferencia del espectador, el espectador crítico debe poseer una experiencia y un conocimiento del arte que lo capacite para juzgarlo, poner en claro sus valores y hacer una interpretación de su sentido ajustándose a las condiciones objetivas de la obra de modo de no caer en afirmaciones arbitrarias”.²⁰

■ El sujeto crítico de arte cumple una función específica dentro del ámbito artístico como podremos ver según la metodología para la crítica de las artes visuales de Carlos Blas Galindo, en la cual se describe al sujeto crítico como el que tiene por finalidad valorar el grado de trascendencia cultural del producto creado en un contexto específico y con el fin de propiciar en su realidad el desarrollo de la cultura artística, local, regional y global. La meta de la

¹⁹ Ramos, Samuel. Estudios de estética. Op cit. Pág. 82.

²⁰ Ramos, Samuel. Filosofía de la vida artística. Op. Cit. Pág. 83-84





contemplación es la intuición de los valores contenidos y sugeridos en el objeto.

Para tal efecto Carlos Blas Galindo, basado en diferentes estudios de Juan Acha y de varios más en el tema, aterriza etapas valorativas, una de ellas basada en tres acciones críticas en tres rubros diferentes que son: el estético, el temático y el artístico de las obras.

Así el crítico contempla estas componentes de la praxis artística y desglosa: "Los estéticos son los que afectan la sensibilidad del destinatario y cuyo impacto primero no se dirige a su capacidad de raciocinio, los temáticos son aquellos que se ha dado en llamar contenido de las obras, mientras que los artísticos son los que refieren a los estilos individual y colectivo, así cómo a los aspectos técnicos del sistema artístico de su producción".²¹

Es decir que lo que un crítico debe ejercer es el desglose por demás minucioso de todos los aspectos que circundan el objeto artístico, para poder tener la aproximación real y dentro de un contexto artístico del que ese objeto es parte. Para lo cual el desglose debe contemplar en los aspectos estéticos: "...una explicación intelectual de la reacción sensible que los destinatarios experimentan ante los elementos expresivos de las obras, así como los recursos expresivos o categorías estéticas que los autores

²¹ Blas Galindo, Carlos. Artes Plásticas, Revista de la ENAP. México. UNAM. Vol.4 ,Primavera 1993. Pág. 16.





visuales han utilizado en sus productos”.²² En los elementos temáticos: “ identificación y explicación de los contenidos que toda obra posee, el tema, motivo o asunto principal, así como uno o más subtemas o asuntos complementarios...”²³, como sustenta Blas Galindo. El segundo aspecto temático es el de la postura del sujeto productor con respecto al arte, el enfoque del productor ante su tema, su parecer acerca de la utilidad social y cultural de su labor para su comunidad. El tercer aspecto es el de la actitud del sujeto productor ante realidad, la cual debe partir del objeto creado. Y por último las implicaciones psicológicas presentes en el objeto y su eficacia comunicativa, para establecer los grados de dificultad o facilidad de lectura que el objeto presenta. En los elementos artísticos: realizar una explicación intelectual de las características formales y técnicas de las obras. Como primer aspecto la madurez de estilo individual que haya alcanzado el sujeto productor, el segundo es el de la originalidad de su propuesta estética, el tercer aspecto es el de la amplitud del repertorio técnico del que dispone el artista y como usa esos recursos. El cuarto aspecto es la elección que el artista hace de los materiales y procedimientos. El quinto aspecto es el de la calidad de factura que el sujeto sea capaz de lograr, el dominio del oficio. El sexto aspecto es el de las soluciones de la composición, cromática, de formato y dimensional del objeto artístico. El séptimo aspecto es el del estilo, es

²² Ibidem. Pág. 17.

²³ Ibidem. Pág. 17.





decir en los movimientos, corrientes o tendencias artísticas con el que el sujeto productor siempre está ligado. El último aspecto por considerar es el de la autocrítica del artista, precisar si su postura es rigurosa y sincera.

Éste es el momento de analizar los aspectos valorativos generales que pueden estar en cualquiera de los rubros estético, temático y artístico mencionados con anterioridad.

El primero de estos aspectos es: "...el grado de coherencia apreciable entre el resultado general y los elementos que integran los productos artístico-visuales, el peso de lo volitivo en el trabajo artístico y la solución o planteamiento de contradicciones en las obras."²⁴

De tal forma "...la actividad crítica supone señalar si existe o no-congruencia de los elementos que integran la obra entre sí, con respecto a la pieza que conforman o ante el resto de la producción de su autor."²⁵

El segundo aspecto es el grado de coincidencia que existe entre las pretensiones del artista con los resultados que fue capaz de obtener. Esto con el propósito de establecer si tales resultados provienen en mayor medida de la

²⁴ Ibidem. Pág. 19.

²⁵ Ibidem. Pág. 19.





■ voluntad y del control del autor o si pueden ser
■ considerados como fortuitos.

■ El último aspecto de valor general es el de las posibles
■ contradicciones en que incurra el artista.

■ **METODOLOGÍA PARA LA CRÍTICA DE LAS ARTES VISUALES**

■ **FINES DE LA CRÍTICA:**

■ EVALUAR LA TRASCENDENCIA CULTURAL DE LAS OBRAS E IMPULSAR EL
■ DESARROLLO DE LA CULTURA ARTÍSTICA.

I.- ETAPA INICIAL:	RUBROS	II.- ASPECTOS GENERALES
I.A. DETECCIÓN DE LOS ELEMENTOS.	1. ESTÉTICOS	II.A. GRADOS DE COHERENCIA.
I.B. DESCRIPCIÓN DE ACIERTOS Y DE FALLAS	2. TEMÁTICOS	II B. CONTROL O AZAR EN RESULTADOS.
I.C. DETERMINACIÓN DE FUNCIONES	3. ARTÍSTICOS	II.C. CONTRADICCIONES

■ III. ETAPA TERMINAL:
■ DETERMINACIÓN DE
■ LA IMPORTANCIA
■ CULTURAL





Por último en el hacer del sujeto crítico con relación a lo establecido por Blas Galindo tenemos la etapa terminal que es la que ha detectado los elementos que integran el objeto con el propósito de establecer una serie de argumentaciones razonadas, de la falta de contribución al medio o de la contribución al desarrollo del mismo.

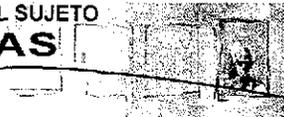
EL OBJETO

Antes de iniciar este subtema hay que decir que de alguna manera los temas se van tocando tangencialmente en las diferentes partes, por ejemplo ya se ha hablado del objeto para el entendimiento desde el sujeto de este, así podemos continuar con el objeto que tiene sentido para el hombre y que puede resultar objeto de su conocimiento el cuál le viene dado como un producto histórico y social.

El objeto es producto de un acto individual de voluntad y de inteligencia, en el cuál conviene distinguir, las combinaciones por las que el sujeto utiliza códigos con miras a expresar su pensamiento personal y el mecanismo psicofísico que le permite exteriorizar esas combinaciones.

El objeto individual se presenta al sujeto individual el cuál lo capta en forma activa gracias a sus estructuras psicofísicas, cabe aclarar que no es motivo de interés para esta tesis el estudio de estas estructuras.





■ Para poder significar, el objeto tiene previamente que ser,
■ que existir, existir como cosa, pero como un acto de
■ instauración de un mundo en el que las cosas pueden
■ llegar a serlo. Es decir como cosas que no se agotan en
■ su mero carácter de cosas, Heidegger, admite que la obra
■ de arte es una cosa que recibe algo añadido, un
■ suplemento que la convierte en alegoría o en símbolo de
■ otra cosa. Para esto en el sentido se da la interpretación.
■ Pareyson decía que toda lectura era ya una interpretación.
■ De esta forma tenemos el acto interpretativo que reúne un
■ interprete y un objeto al que hay que contextualizarlo para
■ que se dé la comprensión del mismo, y al ser
■ comprendido, crea un mundo o abre a un mundo ya dado,
■ como real o ficticio. Pasando a la asignación de un estatus
■ ontológico.

■ La percepción pasa a verse como signo, representación
■ material de una cosa, pues la percepción tiene que
■ interpretarse y el interpretante, permite la relación del
■ signo con el objeto.

■ En una determinación del status ontológico del objeto o
■ del signo se encuentra la fundamentación metafísica de
■ la hermenéutica, es decir que el signo significa, pero lo
■ hace porque es un cierto objeto que puede remitir a su
■ significado. Donde hay un sólo significado, no hace falta la
■ interpretación.





El objeto es independiente del sujeto, así como también el sujeto lo es del objeto; en el conocimiento se produce una relación entre ambos, la cuál surge en el momento que el objeto, como un todo estructurado, se puede mostrar de forma estática al sujeto de conocimiento el cuál, por medio de sus propias estructuras, lo conceptualiza, dándose esta relación en un momento sincrónico.

“La expresión en el arte no es solamente una actividad de los sujetos que lo producen o que lo gozan, sino además una propiedad inherente a la obra de arte. Transmite un significado que ella tiene por la naturaleza que le es propia. En esta expresividad de la obra de arte se hacen patentes no-sólo sus propiedades objetivas ya acabadas, sino en cierto modo el proceso dinámico que la produjo”.²⁶ Comenta Samuel Ramos al analizar la estética de John Dewey, filósofo representante del pragmatismo americano.

La naturaleza es un sistema dado por elementos y que tiene una existencia objetiva, pero cobra su pleno sentido cuándo el sujeto la conoce, es decir, el objeto se le presenta al sujeto como un todo ordenado y establecido, el cuál por el desglose de sus componentes lo lleva a un proceso de conocimiento en donde esto, descomponer para su conocimiento en los elementos que lo forman le permite captarlo en su totalidad, dando esto cómo

²⁶ Ramos, Samuel. Estudios de estética. Op. Cit. Pág. 131.





■ resultado lo que Ramos comenta: "La obra de arte se
■ transforma en objeto de la vivencia y en consecuencia el
■ arte vale cómo expresión de la vida del hombre".²⁷ Ya que
■ la obra pasa a ser un detonante individual del sujeto para
■ con su ser.

■ Arnold Hauser, en su Historia Social de la Literatura y del
■ Arte, al hablar del impresionismo considera que la
■ concepción estética del mundo de los impresionistas
■ señala el comienzo de un cultivo interno del arte, en
■ donde: "En el impresionismo los artistas crean sus obras
■ para artistas, y el arte se convierte en objeto propio del
■ arte"²⁸, lo que representaba una postura válida en ese
■ momento.

■ El conocimiento del objeto, es un proceso y la verdad es,
■ asimismo un proceso, porque el objeto percibido por lo
■ sensorial, sufre un doble proceso de cambio: uno natural
■ en sí y otro que depende del trabajo humano. De esta
■ forma cuando en el objeto se da la aceptación de un
■ grupo o por la mayoría de la colectividad, pasa a formar
■ un miembro más a la suma de objetos de valor histórico.

■ Así, el objeto como forma, como cosa, es un ente que
■ tiene vida propia, que se basta a sí mismo y que es
■ independiente, tiene un concepto propio que forma una

■ ²⁷ Ibidem. Pág. 154.

■ ²⁸ Hauser, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. Tomo 3.
■ Barcelona Labor/Punto Omega. 1985. Pág. 213.





parte y es parte de un todo. La forma, dotada de su propia identidad y existencia porque tiene una vida propia, es siempre algo único, una totalidad irrepetible en su singularidad. La forma también es modelo porque no se limita a requerir y obtener reconocimiento, sino que suscita y trae detrás de sí posteriores formaciones que se han inspirado en ésta, como interpretaciones posteriores, de éste modo la vida de estas formas sé continua, de una de ellas pueden salir muchas de ellas. La forma vive: nace, crece y se reproduce, dando lugar a nuevas formas. La forma goza de independencia y autonomía. Luigi Pareyson comenta al respecto: "La forma no tiene dentro de sí ni más ni menos de lo que ha de tener, y es como debe ser y debe ser como es, la forma es definitiva en su armonía, eterna en su valor, universal en su singularidad, independiente en su autonomía, ejemplar en su perfección".²⁹ En donde observamos de nuevo esa forma como plena e independiente, esto anterior ha sido producto de la elaboración dinámica de una realidad nueva, de algo nuevo que ha nacido del esfuerzo y el trabajo, así una obra de arte acaba por vivir y por valerse por sí misma, independientemente del artista, se puede decir que ésta es un ser vivo y que ha ido creciendo mientras era formada.

Hay otro aspecto importante en este proceso del objeto como forma, la materia con que ésta se produce; así la

²⁹ Blanco Sarto, Pablo. Op. Cit. Pág. 65.





■ obra de arte debe ser considerada como algo que tiene
■ materia y que procede de la materia sea ésta tangible e
■ intangible, "...en el arte formar significa siempre formar
■ una materia y la obra no es otra cosa que materia
■ formada".³⁰ Asegura Pareyson, en donde la materia para
■ él no es un medio físico visto como obstáculo, sino,
■ motivo y sugerencia para formar, para crear.

■ De esta manera cuando el sujeto se dispone a crear, la
■ materia es escogida y asumida en función de la obra que
■ se va a hacer, así como la materia resiste al trabajo del
■ artista, también éste doma la materia pero no la fuerza,
■ dándose una estrecha colaboración entre la materia y la
■ intención formativa, dando y recibiendo recíprocamente.
■ Así la obra de arte es una cosa, un objeto producido, el
■ resultado de un hacer intencional, pero es también un
■ mundo, la espiritualidad de un hombre, un sentido
■ personal de las cosas.

■ RELACIÓN SUJETO – OBJETO

■ El sujeto de conocimiento, como ya vimos, es por un lado
■ sujeto social y pasivo respecto al conocimiento, y por otro
■ individual y activo respecto al mismo. El objeto, en este
■ caso el producto del quehacer del sujeto creador, del
■ artista visual, lo forman el aspecto social del producto

■ ³⁰ Ibidem. Pág. 71.





social que es el hombre y el aspecto personal es decir lo individual del sujeto.

La parte social del sujeto cognoscente se relaciona en forma pasiva con la parte social y sincrónica del objeto de conocimiento que es el resultado de la praxis artística; ésta se muestra al sujeto, el cuál en forma pasiva la registra, y por el otro lado la parte del sujeto, lo personal e individual, se relaciona activamente con este producto artístico que es a su vez la parte individual y diacrónica del objeto.

De esta forma queda claro que existe en el sujeto cognoscente y en el objeto de conocimiento una parte individual y por otro lado una parte social que corresponde a su entorno de vida independiente en cada uno de ellos.

El objeto de conocimiento es un objeto que surge a partir de la sociedad, es un resultado de ella y como tal es difícil su definición y su delimitación como objeto artístico, como un bien cultural. Aquí debemos insistir en que el sujeto cognoscente tiene la capacidad natural para constituir el objeto; más concretamente posee de antemano estructuras de coordinación y de recepción que le permiten ordenar y relacionar los signos y los conceptos correspondientes; esta facultad se da como un resultado social, donde cada individuo forma parte de una totalidad que logra concebirse como tal, después de la suma total





■ que incluye a cada uno de los individuos que crean un
■ objeto determinado.

■ El objeto se presenta al sujeto el cual lo capta en forma
■ activa gracias a sus estructuras psicofísicas. Este acto de
■ conocimiento es meramente individual, se presenta el
■ objeto aislado frente al sujeto individual, pero es a su vez
■ activo, pues interviene la inteligencia y la voluntad del
■ sujeto. En este momento entra la intuición y la
■ abstracción. Asunto que veremos posteriormente.

■ Para Kant, filósofo alemán fundador de la filosofía crítica
■ moderna: "...todo el conocimiento comienza con la
■ experiencia no por ello se funda o se origina en ella, es
■ decir, el conocimiento es captado por los sentidos pero
■ necesita de formas o estructuras ya establecidas las
■ cuales ordenan este conocimiento; si esto no fuera así, el
■ conocimiento se quedaría en el ámbito de la sensibilidad
■ sin poder acceder a conceptos, que son los que
■ verdaderamente constituyen al conocimiento".³¹

■ Con esto anterior, tenemos que el sujeto cognoscente en
■ forma sincrónica y a la vez activa crea el conocimiento
■ basándose en una realidad que se le presenta en forma
■ sincrónica también, pero pasiva, por medio del objeto
■ artístico, nuevamente entendemos con esto, cómo el
■ producto de una intencionalidad creadora y dotado de una

■ ³¹ Kant, Manuel. Crítica de la razón pura. Traducción. Manuel G. Morente.
■ México. Edit. Nacional. 1973. Pág. 96.





carga de signos y sentidos, tal vez mayor de lo que él mismo supone.

Las estructuras formales en el sujeto le ayudan al conocimiento general de las cosas, es decir, aun cuando poseían poca información sobre algo, esas estructuras están de tal forma constituidas que le sirven al sujeto para analizar y sintetizar el conocimiento hasta llevarlo a la generalización, apropiándose de él.

La relación sujeto- objeto donde cada miembro de la relación está, si se puede decir, debidamente listo para interpretar o ser interpretado, gracias a lo cual esa relación es posible. Si bien la relación misma es sincrónica, los elementos en ella varían, lo que hace que haya cambios hacia un diferente plano, pues lo que en un momento dado jerarquiza el conocimiento son los cualificativos que el sujeto le atribuye y que a su vez el objeto presenta. El objeto de conocimiento se concibe como algo integro, que posee carácter de un sistema conformado por diversas partes. Tanto el sujeto como el objeto se presentan el uno al otro en un momento sincrónico, es decir, los términos de la relación, así como la relación de conocimiento, se da a partir de un momento sincrónico, pues sólo así se logra el conocimiento, aquí cabe comentar que este conocimiento se verá incrementado automáticamente con el involucramiento posterior del sujeto con sus reflexiones y memorias.





■ El sujeto conoce estableciendo una relación con la
■ objetividad, parte de la realidad para establecer una
■ relación teórica y vuelve a ella con una relación práctica,
■ de modificación y transformación de la misma. Ésta
■ relación práctica se da por medio de la praxis, una praxis
■ real, siempre buscando un fin, el de mejor apropiación de
■ la naturaleza para la satisfacción de sus necesidades. De
■ ésta forma la praxis es la forma en que el sujeto se
■ modifica y al modificarse esta necesariamente se modifica
■ aquel. Se podría decir que la praxis es el factor principal y
■ por lo cual se da la relación sujeto-objeto, interviniendo
■ también fuertemente la intencionalidad del sujeto. Hay que
■ entender por praxis cuando los sentidos, la intuición, la
■ abstracción, el intelecto, etc., toman acción, están en
■ funcionamiento y se concentran con relación al objeto.

■ Existen muchas diferentes posturas, unas con más fuerza
■ que otras, y correspondientes a diferentes posturas
■ filosóficas, que no es motivo de investigación hacer el
■ análisis de todas, en este caso, sin embargo, debemos
■ aseverar que en varias de ellas se toca el tema y se
■ conforma tangencialmente una idea, por ejemplo el
■ filósofo materialista Marx en El Capital dice: "...el trabajo
■ es, en primer término, un proceso entre la naturaleza y el
■ hombre, proceso en que este realiza, regula y controla
■ mediante su propia acción su intercambio de materias con
■ la naturaleza, para de ese modo asimilarse bajo una





forma útil para su propia vida”.³² Esto es interesante si se toma como un detonante de seguridad e identidad para el sujeto.

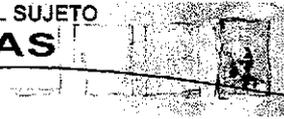
En arte, forma es la figura que la intención y la acción humanas confieren a un objeto, según el diccionario de filosofía de Nicola Abbagnano. En la filosofía de la forma de Pareyson, él afirma que la forma es todo aquello que ha sido formado, es decir, cualquier obra: las personas y las cosas de la naturaleza, junto con todas las obras humanas como: pensamientos y acciones, utensilios y obras de arte, así la persona vive entre formas y por otro lado, toda obra tiene que ver con la persona que la ha formado, de esta forma Pareyson afirma: “La persona esta íntimamente relacionada con las formas-naturales o artificiales-que le rodean: las puede conocer, utilizarlas e incluso reformarlas, es decir formarlas de nuevo. El hombre puede dar lugar a nuevas formas, tanto materiales (objetos, acciones, palabras) como espirituales (imágenes, deseos, pensamientos) y por todo ello será capaz de crear obras de arte”.³³ Ese objeto creado por el sujeto y que modifica lo que uno piensa e incluso lo que uno es.

El arte se concibe como un hacer, como un conocer o como un expresar. Según Pareyson, el aspecto esencial

³² Marx, Carlos. El Capital. Tomo I México. Edit. Fondo de Cultura Económica. 1972. Pág. 130

³³ Blanco Sarto, Pablo. Op.Cit. Pág. 32.





del arte es el productivo, realizativo, ejecutivo: el hacer, que se acompaña del conocer y del saber hacer. De esta forma el arte es una actividad en la que ejecución e invención van de la mano, siendo simultáneos e independientes, sólo creando se encuentra la obra y se concibe y se inventa. "Encontramos que estos tres pasos son simultáneos e inseparables, inventar y descubrir una obra de arte; hacerla; y lograrla, acabarla, hacerla perfecta".³⁴

Cabe mencionar en este momento que se entiende como la diferencia entre formatividad en general y con la formatividad del arte, la que constituye la creación no sólo de lo bien hecho, sino la pureza del modo de formar, es decir que lo que sólo está hecho por y para goce de esa formatividad, es a lo que Pareyson le asigna el nombre de arte, el arte es pura formatividad.

"Forma y contenido son vistas en su inseparable unidad: el contenido nace en el mismo acto en que nace la forma, y la forma no es otra cosa que la expresión lograda del contenido".³⁵

De esta forma se ve al objeto como algo en movimiento, como una forma formante que se convierte en forma formada; entonces, materia y contenido, forma y mundo, expresión y producción se ven como una unidad. Por lo

³⁴ Ibidem. Pág. 85

³⁵ Ibidem. Pág. 93.



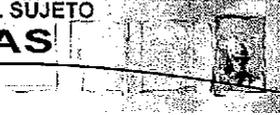


tanto, el objeto, además de remitirnos a sí mismo, a su existencia física, nos hace mirar hacia la persona que la ha formado y hacia su mundo interior.

Además de la singularidad de cada obra, existe otra singularidad, la de la persona que la creo. La persona existe más allá de la obra de arte ya que existe desde antes de hacer la obra de arte, que se expresa mientras la hace y que subsiste después de que ésta haya sido formada. Pareyson afirma que: "...en el arte se plasma toda la persona y toda la personalidad, y no sólo el sentimiento, lo que encuentra expresión en la obra de arte es la misma espiritualidad de la persona..." y "...no hay creación artística sino como acto personal; no hay obra de arte sino como expresión de la persona. La persona es, al mismo tiempo, sujeto y objeto del arte, entendiendo al arte como esa posibilidad de ir más allá de las cosas, en un sentido pendular. Como objeto del arte, toda persona se hace presente en la obra de arte, en el sentido que se concentra, se condensa y se expresa allí. Como sujeto del arte, la persona no se agota en el sentimiento y la lectura del resultado objetual del arte, esta trasciende este proceso. La persona resulta ser uno de los principios del arte: se mete de lleno en el arte, sin tampoco agotarse en él; la persona hace la obra de arte, aunque después ésta le trascenderá y cada una seguirá existiendo por su cuenta".³⁶ Así pues, podemos interpretar, resumidamente,

³⁶ Ibidem. Págs. 104, 105





■ que cómo no podemos introducirnos en el seno de los
■ objetos, en sí, eliminando nuestra propia persona,
■ debemos resignarnos a descubrir la naturaleza de los
■ objetos según su relación que podamos tener con ellos.

■ La persona del artista; es decir su experiencia concreta,
■ su irreplicable espiritualidad, su reacción personal al
■ ambiente histórico en que vive, sus pensamientos,
■ costumbres, sentimientos, ideales, creencias y
■ aspiraciones, son las que identifican el contenido de la
■ obra, de esta forma este contenido se convertirá en el
■ estilo del artista, ese carácter personal y espiritual “ si la
■ forma es una materia formada, el contenido no es otra
■ cosa que el modo de formar esa materia, eso es el estilo”
■ y “...es cierto que, antes de que una espiritualidad haya
■ descubierto su estilo, hay un largo y complicado proceso
■ de búsqueda, en el que existe una especie de tensión
■ entre la espiritualidad que busca el propio estilo y el estilo
■ que ésta espiritualidad exige y al que aspira convertirse,
■ personalidad y estilo se buscan y reclaman mutuamente
■ mientras sé esta haciendo la obra de arte. Por eso estilo y
■ contenido (la personalidad del artista) constituyen siempre
■ una unidad dinámica, en movimiento, que se realiza
■ cuando el artista forma la obra de arte”.³⁷

■ Para intentar comprender esto de mejor forma en el
■ siguiente capítulo se hablará de la intuición y la

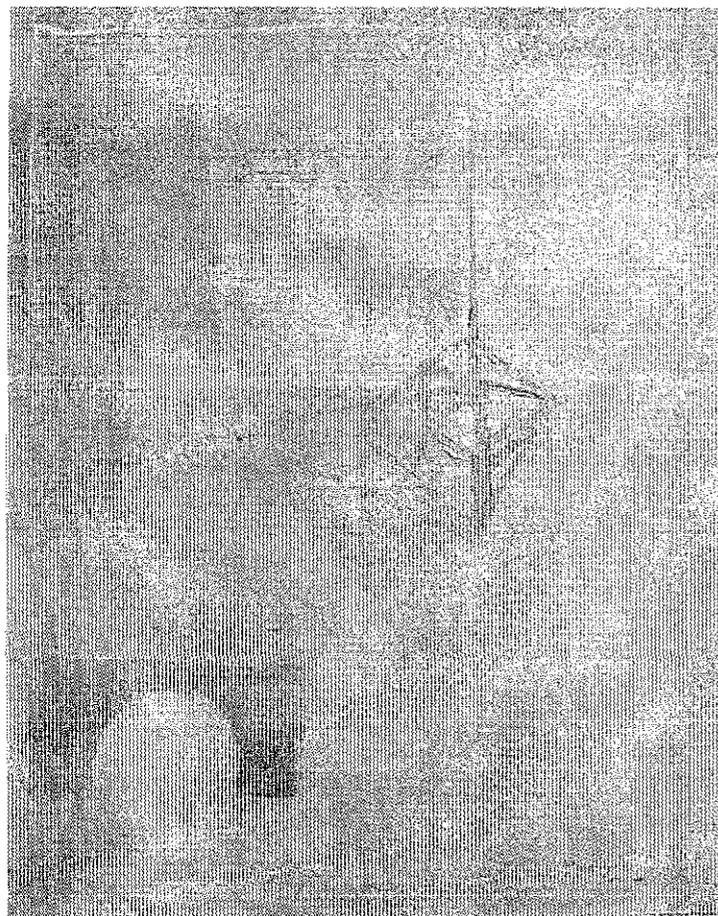
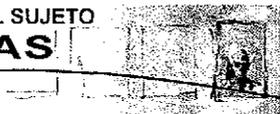
³⁷ Ibidem. Págs. 106, 107.





abstracción, dos aspectos que no sólo se consideran de suma importancia para interpretar la situación del individuo y el contexto del hacer del artista, sino también el hacer mismo, el ejercicio de creación.





Nº 241. "Recuerdos y estructura suspendida". José Valderrama. Óleo sobre tela. 0.50 x 0.40 mts. 2000.





CAPITULO TERCERO.

LA INTUICIÓN Y LA ABSTRACCIÓN

Como hemos visto en el capítulo anterior en el sujeto suceden infinidad de cosas que van de alguna manera produciendo diferentes formas de lectura del objeto, pero hay dos aspectos que se consideran fundamentales para nuestro estudio la intuición y la abstracción, a continuación intentaremos de forma breve interpretar de que manera estos dos elementos son importantes para el objeto de estudio de esta investigación.

LA INTUICIÓN

Intuición quiere decir percibir clara o instantáneamente una idea o verdad sin ayuda de la razón. Captar algo que permanece oculto, pero latente en medio de ciertos datos superficiales. "Intuir es captar con la inteligencia los datos que han permanecido en la imagen sensible ocultos a sus sentidos".³⁸ "Este dato captado por la inteligencia podríamos llamarle sentido"³⁹, así el objeto captado por la inteligencia en la intuición sería un sentido que en la intuición es inaprensible por los sentidos, sólo la inteligencia es capaz de penetrar y descubrir en el interior

³⁸ Gutiérrez Sáenz, Raúl. Intuición y Abstracción México. Edit. Universidad Iberoamericana. 1965. Pág. 12.

³⁹ Ibidem. Pág. 13.





■ del dato sensible este nuevo objetivo adecuado a su
■ naturaleza diferente a la de los sentidos. La inteligencia
■ podría tomar como objetivo de su penetración, ya no una
■ imagen sensible del objeto, sólo el mismo contenido
■ intelectual, que podría ser desmenuzado, analizado,
■ sintetizado y relacionado con otros contenidos de éste.

■ Pero el fenómeno que nos interesa en este momento es el
■ de la primera captación con la mente y que se ejerce
■ dentro de un contenido sensible, y con el objetivo de
■ captar otro dato que permanece oculto a los sentidos. Es
■ decir que trataremos de interpretar haciendo atención
■ sobre un cierto hecho que se da continuamente, aplicarle
■ un nombre, y descubrir el sentido o sentidos que éste
■ tiene. "Podríamos separar la intuición que ejerce la
■ inteligencia sobre los datos sensibles y por otro lado a la
■ intuición sensible, a la que ejercen los sentidos al captar
■ su objeto propio que es la desglosa de los elementos que
■ conforman el objeto artístico, como es el color, el sonido,
■ la textura, etc..."⁴⁰ Es decir que de inmediato aporta
■ elementos racionales y otra que aporta elementos
■ sensitivos.

■ Los sentidos captan un cierto material adecuado a ellos,
■ aquello que se puede percibir por medio de estos, y luego
■ por medio de una más cuidadosa aplicación de la
■ inteligencia, esta es capaz de descubrir lo que antes había

⁴⁰ Ibidem. Pág. 18.





permanecido oculto, en donde la parte racional hace presencia. El punto de partida es una imagen sensible o fantasma, si se le puede llamar así. Hume, creador de la filosofía empirista, parte del hecho de que todo el conocimiento procede de la experiencia y dice: "La intuición aparece como cierta iluminación, como una suprema revelación, emparentada con una forma inconsciente de concebir la naturaleza de las cosas, dada en el instinto".⁴¹ "Hume pone al lado del órgano del conocimiento teórico y racional otro órgano práctico e irracional. Es el que denomina fe, y entiende por tal una aprehensión y asentimiento intuitivos y emotivos"⁴², la fe es mucho más propiamente un acto de la parte afectiva de nuestra naturaleza que de su parte pensante. "Gracias a esta fe, que radica en un instinto psíquico, alcanzamos la certeza de la realidad del mundo exterior, que resulta un problema insoluble para la razón teórica"⁴³, comenta Hume. Entendamos en éste caso la fe como la fidelidad en cumplir los compromisos, como una lealtad, como una garantía, y no en el sentido religioso. Lo importante es mencionar que para Hume, todas nuestras ideas y todos nuestros conceptos proceden de las percepciones de los sentidos.

⁴¹ Blauberg, Kopnin, Pantin. Breve Diccionario Filosófico, 2ª Edición Argentina. Edit. Estudio.1975. Pág. 102.

⁴² Hessen, Juan Teoría del Conocimiento. 9ª Edición. México. Edit. Porrúa.1996. Pág. 54.

⁴³ Ibidem. Pág. 54.





■ Esta imagen es un dato proporcionado por los sentidos, especialmente la vista. No importa para nuestro caso el modo psico-fisiológico como ha sido obtenida esta imagen. Es la inteligencia la que está buscando en medio de esos datos una pista que le proporcione el objetivo adecuado a su capacidad. Así de pronto el sujeto clarifica su entender y crea conocimiento, lo que sucede es que de pronto la inteligencia ha topado con su objetivo, ha descubierto o develado el dato que había estado oculto y que solo ha sido posible encontrarlo por medio de una atención especial de parte de la inteligencia, pero no siempre la intuición requiere con antelación un proceso consciente de reflexión y búsqueda, en ciertos casos es casi simultánea la intuición sensible y el razonamiento intelectual.

■ De tal forma que podríamos decir que intuir es aprehender, tomar un dato, envolverlo, acogerlo en sí mismo. La inteligencia aprende su propio objeto y esa aprehensión es el acto mismo de intuir, y al intuir se acepta, se captura, se penetra y profundiza en algo o sea, es desentrañar lo sensible y ver lo inteligible. Intuir es descubrir lo que había permanecido oculto, intuir es contemplar lo que ha estado oculto, profundo, fugitivo e invisible a simple vista. Por lo que la intuición es la primera operación mental en la vida del individuo, como resultado de sus experiencias primeras. En algunos momentos y para algunos hombres cuándo la mente es muy lúcida, la intuición se da de manera continua y con





cierta facilidad. Así la intuición es la relación directa del sujeto con un objeto cualquiera, relación que, por lo tanto, implica la presencia efectiva del objeto.

La primera intuición de cada individuo se ha producido sin ningún esfuerzo, con la sola afluencia del material inconscientemente acumulado, con el solo madurar de la capacidad intelectual. Benedetto Croce, dice que: "...admitamos que el arte es intuición, más la intuición no siempre será arte. La intuición artística es una especie particular, que se distingue de la intuición en general por un algo de más".⁴⁴ Para él, la intuición tiene los mismos caracteres formales, es conocimiento originario e inmediato que por lo tanto, no distingue según él, entre lo real e irreal, tiene carácter o fisonomía individual y expresa directamente el objeto.

LA ABSTRACCIÓN

Una vez que la inteligencia ha captado algún sentido dentro del contenido sensible, inmediatamente procede a la elaboración del concepto correspondiente, operación llamada abstracción. Ésta abstracción es una segunda operación mental por medio de la cual se trata de aislar y separar dentro de la mente el mismo sentido que se ha encontrado previamente. Este sentido aislado es el

⁴⁴ Sánchez Vázquez. Textos de Estética y Teoría del Arte. Lecturas Universitarias. México. UNAM. 1996. Pág. 86.





■ concepto. La abstracción es pues, la operación mental que da por resultado un concepto.

■ Abstraer es aislar mentalmente el sentido intuido con respecto a los demás elementos del objeto captado dando origen así a un concepto.

■ Así pues podemos decir que la abstracción es una operación mediante la cual cualquier cosa es elegida como objeto de percepción, atención, observación, consideración, investigación, estudio, etc., y aislada de otras cosas con las cuales se encuentra en una relación cualquiera.

■ La abstracción consiste en centrar la atención a otros elementos para enfocarla con mayor precisión al punto deseado. Es absolutamente imposible ejecutar una abstracción si no se ha captado previamente el sentido dentro de una imagen. De esta manera, la abstracción esta basada en la intuición. Así la abstracción es la operación por la cual separamos un sentido previamente conocido, dando así lugar a la formación de un concepto, teniendo en consideración que el punto de partida es siempre el objeto considerado, el cual ha ofrecido ciertos datos sensibles y ciertos datos inteligibles. El intelecto realiza una parcelación del objeto considerado y se lanza al escrutinio de uno solo de esos datos ya conocidos con el fin de descifrar mejor su sentido. El resultado de una abstracción es un concepto.





Veamos el concepto como todo procedimiento que posibilite la descripción, la clasificación y la previsión de los objetos cognoscibles. En donde el concepto no se refiere necesariamente a cosas o hechos reales, ya que pueden ser conceptos de cosas inexistentes o pasadas. El concepto como la esencia de las cosas.

Reafirmando, la abstracción es una operación posterior a la intuición, nunca puede ser anterior a ella, además, la abstracción depende básicamente de la intuición, mientras que ésta es absolutamente independiente de aquella. De tal forma que la abstracción tiene un carácter meramente complementario con respecto a la intuición, es decir, puede darse o no darse, o sea, no necesariamente se crea una vez producida la intuición. No se considera y se forma concepto sino de aquello que se ha captado y conocido con anterioridad, un concepto solo puede producirse a partir de un material previamente intuido. Podríamos decir que la abstracción es un complemento de la intuición.

Así pues podemos considerar que el objetivo de la intuición es el sentido, y el objeto de la abstracción es el concepto. Y aunque sentido y concepto tengan exactamente el mismo contenido, difieren sin embargo en el estado en que se encuentran. Por poner un ejemplo podríamos decir que no es lo mismo captar a un hombre inteligente que captar la inteligencia en sí misma.





■ La intuición es una operación directa mientras que la
■ abstracción es una operación refleja. En la primera
■ operación se capta el objeto en sus diferentes aspectos,
■ tanto sensibles como intelectuales, pero todos en conjunto
■ y como perteneciendo de un modo explícito a dicho
■ objeto. Por lo contrario en la segunda operación se capta
■ uno solo de esos elementos inteligibles, desligado del
■ objeto al cual pertenece, y considerado en sí mismo,
■ cómo si existiera aislado, pero evidentemente en una
■ función mental, aislado de los demás elementos de la
■ realidad, consciente, momentánea, y sólo con el fin de
■ escudriñar con mayor profundidad dicho elemento.

■ Conocemos intelectualmente sin necesidad de conceptos
■ y abstracciones, el conocimiento que nos proporciona la
■ intuición es un verdadero y pleno conocimiento, sin
■ embargo, allí no se ha llegado al concepto propiamente
■ dicho, se ha llegado a lo inteligible, pero no en forma
■ aislada, sino en conjunto con otros elementos. La intuición
■ se caracteriza por esa visión de conjunto, así la operación
■ cognoscitiva por excelencia es la intuición, es a base de
■ ella como puede llegarse a una abstracción fructuosa,
■ pero la intuición opera sin conceptos.

■ Sin abstracción no habría conocimiento, ya que sin el
■ concepto resultado de ésta, sería imposible el
■ conocimiento y la visión universal necesaria en el hombre,
■ la intuición capta sentidos cada vez más profundos,
■ mientras que la abstracción penetra cada vez con mayor



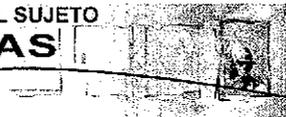


claridad en el sentido escogido y aislado, y que recibe el nombre de concepto. Muy pocas son las personas que tienen al mismo tiempo la profundidad en la intuición y la claridad de la abstracción, lo común es encontrar personas profundas pero oscuras, o bien superficiales pero claras. El conocimiento sólo puede avanzar a base de una mayor profundidad y una mayor claridad del concepto escudriñado. La profundidad posibilita los juicios sintéticos cada vez más ampliativos, y la claridad posibilita los juicios analíticos cada vez más explicativos.

El hombre capta el sentido de la realidad que se le va presentando ante sus facultades sensibles y que ese sentido es de un carácter tal, que no se puede aprehender con los sentidos, sino con la inteligencia. De aquí resulta un dato inteligible que es percibido sin necesidad de haber llegado a la operación llamada abstracción, que es la que origina el concepto propiamente dicho. La gran mayoría de la gente conoce intelectivamente, pero sin llegar al concepto.

El concepto en cuanto a tal existe solamente en la inteligencia, el concepto es un signo mental abstraído por la mente y que tiene cómo contenido exactamente los mismos elementos del sentido intuido previamente. El concepto es el mismo sentido pero en estado abstracto, por lo que es un sentido pero aislado, es decir sentido ya que designa el contenido conceptual y aislado porque



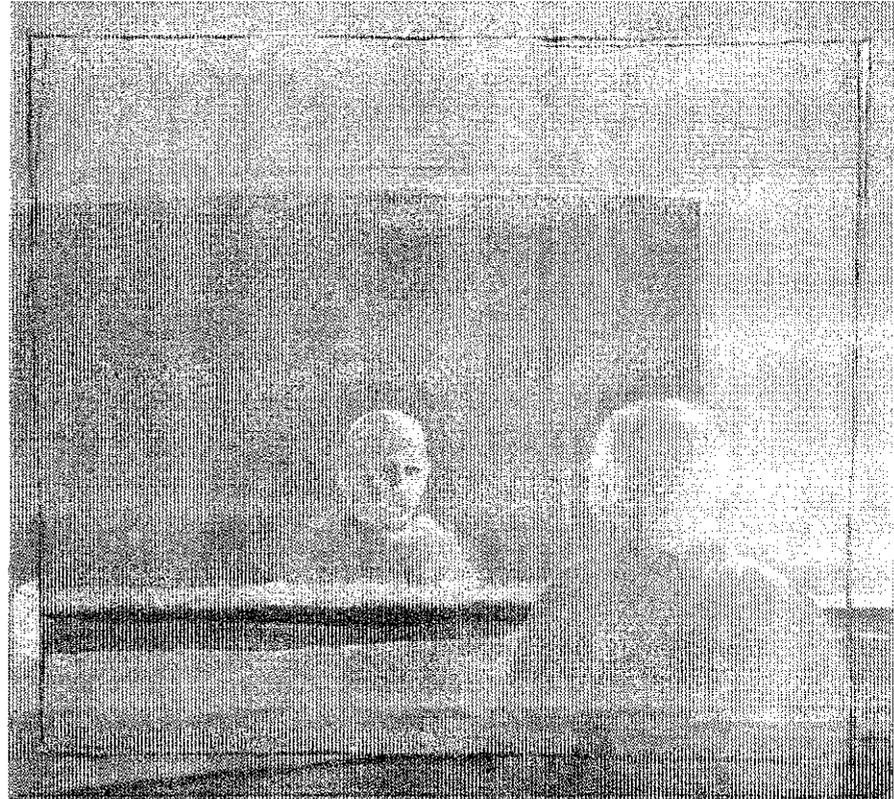


■ marca la diferencia específica con respecto al sentido
■ intuido.

■ El concepto es un sentido en estado abstracto, el
■ concepto no representa la naturaleza del objeto, aun
■ cuando materialmente puede formar parte de esa misma
■ naturaleza. En otras palabras, aunque el concepto no es
■ formalmente una esencia, puede serlo materialmente, así
■ el concepto no es una esencia por si solo, pero puede
■ llegar a ser un aspecto esencial. El concepto dice del
■ objeto lo que es y en este sentido contiene algo esencial,
■ esencial cómo ser y naturaleza de las cosas, lo principal.

■ Como hemos visto en éste capítulo, hay aspectos
■ llamemos de carácter interno, que son parte importante en
■ el proceso para comprender cada vez un poco más las
■ relaciones entre el sujeto y el objeto. En el siguiente
■ capítulo a diferencia de los dos anteriores trataremos de
■ analizar como es que el medio exterior específico, es
■ capaz de dar línea al desarrollo procesal del objeto
■ artístico.





Nº 117. "El y otro yo". José Valderrama. Óleo sobre tela. 1.00 x 1.10 mts
1999.





■ CAPITULO CUARTO.

■ LA IDEOLOGÍA Y EL ARTE

■ La historia como vemos no es un movimiento aparte de
■ los hombres, son estos que con su actividad crean el
■ proceso histórico - social. Por otro lado, el individuo
■ tampoco permanece al margen de la historia no puede
■ comprenderse abstraído o aislado de las relaciones
■ sociales, propias de una época, de un período
■ determinado. Es así que en éste capítulo intentaremos
■ presentar los elementos de carácter ideológico que
■ intervienen en el sujeto creador y su interrelación con la
■ sociedad, así también, consideramos importante a modo
■ de subtema tratar un punto problemático y ciertamente
■ polémico, el prejuicio.

■ De esta forma, después de haber analizado las diferentes
■ posturas y características del individuo con relación al
■ objeto y del objeto con relación al individuo, en el capítulo
■ anterior, podemos decir que al ser el arte, un objeto,
■ fenómeno, producto participante en las relaciones de una
■ época en específico, queda inscrito en lo que filósofos
■ como Marx y Engels han considerado como la
■ supraestructura y por lo tanto dentro de la estructura.
■ Hacemos mención de esto sólo para enfatizar estos
■ sistemas estructurales con los que el ser humano está
■ involucrado, como perspectiva sociológica, es decir que el
■ objeto artístico será entendido como expresión de espíritu





de un pueblo, de una clase social o de una generación en específico, reflejando la sociedad en la que el artista se moldeo. De este modo, el arte nunca es representación exacta de la realidad, aunque el artista al hacerla pretenda cierta perfección artística, mediando siempre las relaciones sociales para la realización del objeto artístico, de esta forma el arte es actividad y así toma posición a favor o en contra de una base o forma de entender la realidad. En este sentido la obra de arte tiene una función social e ideológica la cual sugiere ideas que pueden provocar un movimiento, cambio o una acción del grupo social en el que ésta participa.

El carácter esencial de las manifestaciones artísticas está ligado a su supervivencia, ya que el objeto artístico persiste más cuando más represente la vivencia de las condiciones sociales y las relaciones de producción de su época, así los hombres de su época se reconocerán a sí mismos, en el pasado de otros hombres, que el arte representa, de ésta manera el arte no se encuentra pasivamente dentro de la estructura total de la sociedad sino que participa y actúa de una forma muy activa. Así las manifestaciones del arte dependen de las relaciones sociales en su momento histórico, pero a la vez se integran a la sociedad ejerciendo cierta influencia sobre el comportamiento de los miembros de dicha sociedad.

En su época el descubrimiento de nuevos materiales como por ejemplo el hormigón armado, el acero





■ estructural, el cristal, la madera laminada, resultaron de
■ una gran importancia, abriendo la puerta a nuevas
■ posibilidades en las artes, los materiales y soportes en la
■ pintura y escultura se multiplicaron, además del
■ surgimiento de nuevas formas de presentar al público las
■ cosas y los conceptos, en donde se desarrollaba el trabajo
■ artístico en el momento de la presentación.

■ El objeto artístico es la expresión de una visión particular
■ del mundo, la del sujeto que la creó, y el conjunto de éstas
■ visiones del mundo no son hechos individuales, sino
■ hechos sociales, el objeto artístico es producto del
■ carácter social, y a la vez nos expresa e informa acerca
■ de la época cultural e histórica en la que se ha
■ desarrollado. La obra de arte considerada como mera
■ estructura formal, como juego de líneas o construcción
■ espacial, como una expresión sensible e intemporal,
■ indiferente desde el punto de vista histórico o social,
■ pierde su relación inmediata con el artista y su sentido
■ humanitario para el que goza de ella. Ahora bien, el arte
■ es un fenómeno social no solamente por estar
■ condicionado por la sociedad, sino que al ser un producto
■ humano, está destinado a ser consumido y de ésta
■ manera el objeto artístico se actualiza, es vivido y
■ conocido por otros hombres de otras épocas y otras
■ sociedades.

■ Parte de las virtudes de una obra se adquieren en la
■ sociedad y varían conforme a la obra se le van asignando

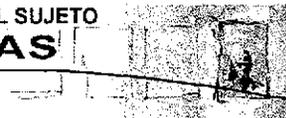




estas diferentes virtudes por medio de los razonamientos y lucubraciones en torno de ella, cómo vimos en el capítulo segundo en donde se hablaba del sujeto crítico, así pues, los valores se le dan a la obra después de que las personas se los dan. Así pues y de forma general es que los valores se componen de diferente escala, en donde el tipo de jerarquía depende de la naturaleza del valor, aunque no siempre se coincide en el rango de valor asignado, a modo de ejemplo, si se observa en la sociedad un acto, un hecho, un objeto, y a éste se le denomina como bueno, se entiende que provoca o implica una mejoría de estado, ya sea físico o psicológico, por lo que le asigna un valor. Cabe mencionar que el sujeto individual y colectivo normalmente tienden hacia la mejoría y esta posibilidad es la que justifica el esfuerzo continuo por superarse y en donde encontramos que lo "malo" puede ser motivo de superación, ya que las jerarquías dependen de los valores específicos de cada sujeto o grupo.

Recordemos que de forma particular delimitamos esos valores en el capítulo segundo en tres fases según el acercamiento crítico y estas son: estéticos, temáticos y artísticos, así como las diversas características de las clases sociales y los modos de producción, pero también se sabe que el objeto artístico, el producto final del hacer del artista, tiene un desenvolvimiento autónomo tangencial al desarrollo general de la sociedad. Cada hombre tiene





■ un mundo histórico, condicionado por su tiempo y por su ambiente.

■ Para entender esta relativa autonomía de la praxis artística con respecto de la realidad social, habría que clarificar algunos aspectos cómo que existe "...un desenvolvimiento desigual y combinado del arte respecto de la base socioeconómica en que la manifestación artística individual se da, teniendo sus particularidades, las cuales se inscriben en la supraestructura y estructura de modo diverso, de tal forma que el lazo social de la obra es condicionante para experimentar el goce del objeto artístico"⁴⁵, teniendo el arte una cierta independencia respecto de las condiciones sociales en las cuales tuvo su origen, pero al mismo tiempo no tendría una significación sin ese referente social.

■ Sería conveniente hacernos la reflexión de que si el arte es conocimiento o es ideología o no es ninguna de las dos cosas o ambas. Para empezar, el arte puede ser conocimiento en el sentido de la ciencia, ya que en la ciencia existe una actitud ideológica ante la realidad, de igual forma que en el proceso creativo personal del artista. De esta forma es que el arte y el conocimiento sí se relacionan ya que si el arte representa un enfoque o punto de vista de la realidad, de alguna manera nos permite

■ ⁴⁵ Marx, Carlos., Engels, Federico. Sobre Arte y Literatura. Madrid. Edit. Ciencia Nueva. 1968. Pág. 48.





conocerla, pero como se ha dicho, precedida conforme a una posición o actitud ante lo real.

Como fue mencionado en la introducción por momentos es necesario tocar algunos aspectos desde el punto fenomenológico, pero solo tangencialmente para intentar clarificar alguna idea, no sin hacer énfasis en el carácter hermenéutico de la investigación, así pues, podemos decir, que por medio del arte, el hombre toma conciencia de sí ante su realidad, tiene un autoconocimiento y de este modo se autoafirma, convirtiendo el arte en un medio de conocimiento. De tal forma que el artista propone y no copiando de una realidad, sino creando otra nueva. "El arte sólo es conocimiento en la medida en que es creación".⁴⁶

El arte tiene sus particulares modos de expresarse y no se reduce y limita a sus elementos ideológicos exclusivamente. Arte e ideología son diferentes, pero todo objeto artístico contiene elementos ideológicos: el conjunto de ideas que el autor tiene del mundo, la sociedad, su tiempo y su clase, junto con ideas de otros individuos, otros tiempos y clases; las que se integran en su peculiar modo de percibir su contexto y realidad, conforme a su capacidad y sensibilidad de artista, dentro de su producción de objetos artísticos. El arte no solo representa la realidad percibida por el artista, sino que

⁴⁶ Sánchez Vázquez, Antonio. Las ideas Estéticas de Marx. México. Edit. Era. 1972. Pág. 36.

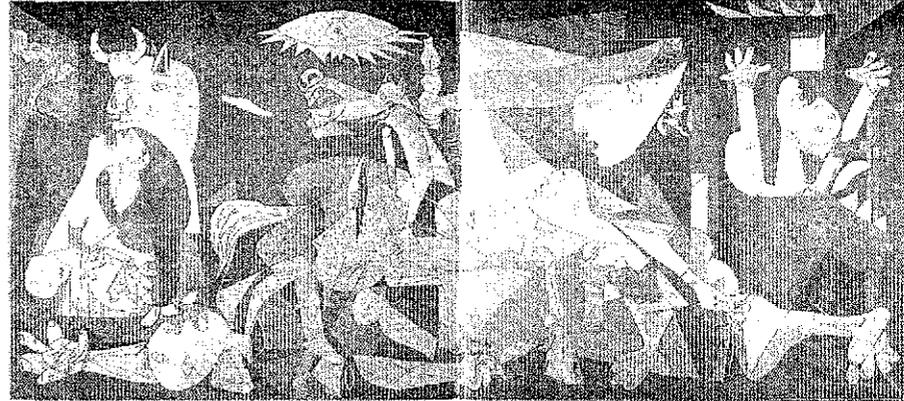




■ también hay una evaluación de lo real que implica un
■ sentido ideológico, este mismo que pasara a formar parte
■ del objeto artístico.

■ Así de esta manera podíamos recordar, a modo de
■ ejemplo, que en los primeros días de enero de 1937,
■ Picasso recibió la visita de funcionarios culturales que
■ tenían el objeto de encargarle la realización de un mural
■ de 37 metros cuadrados para el Pabellón de España en la
■ Exposición Internacional de París. En aquel momento no
■ se había fijado tema alguno y de hecho Picasso, que
■ debió conocer pronto el emplazamiento previsto para su
■ obra, no se puso a trabajar en ella hasta mucho más
■ tarde. El 27 de abril de 1937 la aviación alemana e italiana
■ del General Franco bombardeó y arrasó la ciudad de
■ Guernica, villa simbólica para los vascos, referencia
■ fundamental de su identidad y sus libertades. La prensa
■ publica relatos y fotografías del bombardeo, siendo estas
■ y el hecho mismo lo que decidió a Picasso sobre el tema
■ definitivo.





"Guernica". Pablo Picasso. Témpera sobre lienzo 3.45 x 7.70 mts. 1937.

En éste caso se observa claramente como interactuó el contexto en la decisión del sujeto por la temática y por la postura ideológica del mismo. Cabe comentar que como es natural a lo largo del tiempo, se mitifica mucho a los artistas y los valores asignados históricamente a obras como esta no corresponden necesariamente a la intencionalidad inicial, ya que existe la manipulación posterior de los mensajes transmitidos. El arte se relaciona con la ideología, de una manera general, mediante dos relaciones que nosotros señalaríamos como interna y externa:

La relación interna con la ideología tendría que ver con la elaboración del objeto artístico. El producto artístico





■ expresa de este modo, una determinada actitud respecto
■ de la realidad social, que el autor integra, y que es
■ susceptible de diversas interpretaciones de acuerdo a las
■ diversas lecturas que hagan las sociedades de diferentes
■ épocas.

■ Por otro lado la manifestación artística tiene una relación
■ externa con la ideología en el sentido en que promueve
■ ciertas ideas políticas, filosóficas, morales, culturales,
■ religiosas de una clase determinada.

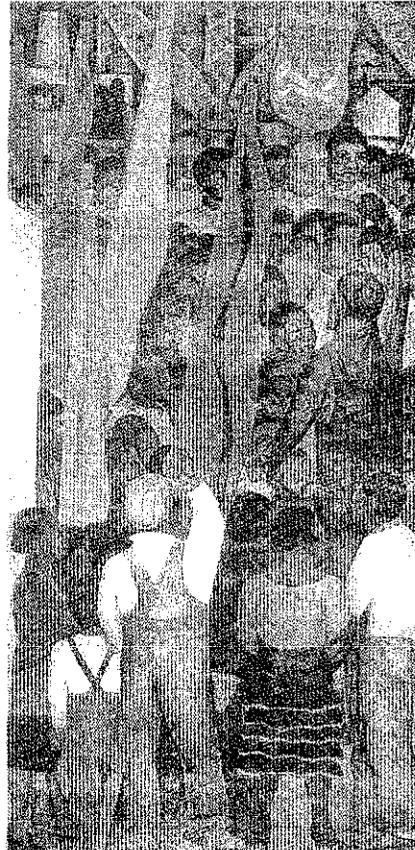
■ La obra de arte es realizada por el artista, que es un ser
■ ideológico y creativo, y condicionado por su realidad
■ social. Por lo tanto podemos decir que en el arte hay
■ elementos cognoscitivos, ideológicos y formales, de éste
■ modo, se presenta como un fenómeno integrado a la
■ estructura total de la sociedad en la que se circunscribe.
■ Pero la particularidad del arte consiste en que la unidad
■ de los momentos ideológico y cognoscitivo se realiza
■ sobre una base formativa, lo cual significa que ni el
■ momento ideológico ni el cognoscitivo pueden intervenir
■ independientemente del principio formal del arte, dotando
■ así al objeto artístico de un valor que trasciende hasta al
■ mismo artista.

■ Así pues, el arte no solo participa y representa las
■ relaciones económicas y sociales, sino que toma partido
■ respecto de esta realidad, creando en el hombre mismo,
■ pensamientos, sentimientos, ideas que entienden y





pueden ser o no comunes a otros hombres. En otras palabras, el arte crea relaciones sociales, trasmite ideas y es instrumento en la lucha ideológica.



"Asamblea". (fragmento) Diego Rivera. Fresco sobre muro. Medidas variables. 1937. Secretaría de Educación Pública.





■ Ejemplo de esto pueden ser los encargos a Diego Rivera, para la “decoración” de los muros de los corredores de la Secretaría de Educación Pública, en donde desde los anteriores límites se plantearon los temas y el plan general, dirigido éste hacia la identidad mexicana, una pintura como obra revolucionaria y con tintes políticos, expresando un desarrollo y la evolución del pueblo. En éste mural, Diego presenta una clase obrera y claramente podemos ver los tintes políticos e ideológicos de la obra, un líder obrero dirigiéndose al pueblo con una insignia que cuenta con la pintura de la hoz y el martillo, representantes del socialismo preponderante en ésa época en específico.

■ De este modo, se puede hablar de una función ideológica y social del arte, así el arte es un reflejo de la sociedad, pero, a su vez, puede influenciarla contribuyendo a su enriquecimiento ideológico, político, cultural, etc., y a su transformación, esto no porque del arte se deriven soluciones políticas concretas, sino porque coadyuva y contribuye a establecer el clima emocional y de conciencia apropiado para la realización de la transformación.

■ Aquí habría que apuntar un punto más que consideramos importante en la relación entre el objeto y el sujeto y que es el control en la producción del arte, que en la actualidad sigue siendo por las clases sociales dominantes, ya sean intelectuales o económicas pues éstas poseen los medios de producción, difusión,

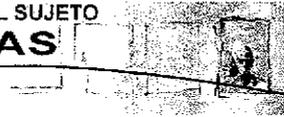




mercado, etc. Dándose con esto ciertas manifestaciones artísticas que tratarán de silenciar las contradicciones sociales, pero cabe señalar que hay artistas que están convencidos de la ideología dominante, pero también de la labor de sus obras y luchan por su propuesta artística, que desde un punto de vista de la estructura social, sería aquel capaz de proporcionar un conocimiento de las contradicciones de la realidad social, expresadas bajo formas artísticas adecuadas.

Referente a la relación interna, es decir, como se integra una ideología de la realidad social dentro de un objeto artístico, hay que decir que las relaciones entre arte e ideología no son directas y que el sujeto media entre tales. La integración de una ideología en una manifestación artística depende del sujeto autor y de su contexto social. El modo de ser y la ideología particular de un artista, están fuertemente influenciados por una herencia ideológica, es decir, por la influencia en su formación de niño y también aspectos de carácter genético, que no son el tema de investigación, y por su realidad social en la cual esta inmerso. El objeto artístico a su vez es reflejo parcial de su autor y de la realidad social captada por él, esta parcialidad, en un contexto específico la dotará de ciertas características que no dependen de la ideología del artista, ni aún exclusivamente de su realidad social, depende del contenido manifestado en la obra misma, obteniendo ésta voz propia.





■ El artista integra cierta ideología en su obra, consciente o inconscientemente, así las ideas del autor son el punto de partida para la realización de una obra, lo que se exprese en la obra surgirá de ella misma y no será algo impuesto por su autor, sino intencionado, sugerido por él. Un ejemplo de esto podría ser una de las últimas exposiciones de José Castro Leñero, titulada Ciudad en movimiento en donde el autor produce en estas obras diferentes retazos secuenciales o discontinuos de las escenas plasmadas, en las cuales se alude a un México actual, en el cual las circunstancias sociales de un grupo determinado se manifiestan de formas específicas en el ámbito de la ciudad, dando esto cómo resultado una alusión a las marchas y mítines de toda índole, que con tanta frecuencia ocurren en nuestra ciudad, y en donde el principal involucrado es el individuo y su colectividad, la búsqueda del bien común para las masas. Así pues, el plasmar esta problemática, nos indica la forma cómo el artista se ve influenciado por su momento y sus circunstancias, así cómo de su visión del problema.

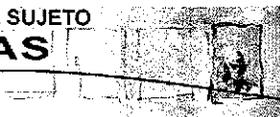




"Ciudad en movimiento". José Castro Leñero. Óleo y temple sobre tela. 1.10 x 1.65 mts. 1998.

El artista tiene una específica ideología de clase que manifiesta al realizar todas sus actividades incluyendo ciertamente la del arte. Las obras de arte por su parte, contienen ideas e intenciones de su autor, pero tienen además una lógica interna independiente de éste último, por la relativa interpretación que los sujetos le den y que ella misma logre en estos. El arte se inserta a la vida social cómo una nueva realidad, capaz de suscitar pensamientos e ideas en el espectador que reinterpreta, e incluso en el propio artista, adquiriendo una relativa





■ independencia, por tales razones, el arte puede realizar
■ una función social e ideológica.

■ Así pues, el arte no puede prescindir de un contenido
■ ideológico, y es su autor, afectado por una ideología de
■ clase que lo motiva, el que integra algunos elementos de
■ tal ideología en sus creaciones. Pero el arte tiene una
■ estructura y objetividad propias, y esto hace que sea
■ relativamente independiente. Por ejemplo, hay algunos
■ grupos de poder que han pretendido otorgar una
■ autonomía absoluta al arte respecto de las situaciones
■ políticas, ideológicas, etc., y la autonomía del arte no es
■ absoluta, manifestándose a nuestro modo de ver en dos
■ sentidos.

■ Por un lado una relativa autonomía del arte respecto de la
■ ideología que prevalece en el momento histórico en el que
■ surge. Los sistemas de producción de cada época crean
■ condiciones sociales y materiales que son favorables y
■ desfavorables a las corrientes y estilos artísticos que
■ están surgiendo y en los ya existentes. Es decir que la
■ creación es relativamente autónoma de la situación
■ histórico-social en que surge, pues aunque participe en
■ las relaciones de producción, en cuanto parte integrante
■ del momento histórico en que está inmersa, no se ajusta
■ estrictamente a los movimientos en la estructura de la
■ sociedad de ese momento, y así supera las
■ determinaciones de clase que le dieron origen,
■ trascendiendo también su ideología. Y por otro lado una





relativa autonomía del arte respecto de su autor, ya que el autor es consciente de su realidad y de sus condicionantes ideológicas, educativas, religiosas, etc., pues aunque todo arte es tendencioso en la medida en que hay una toma de posición ante la realidad, de ésta forma la tendencia de la obra debe estar en la obra misma, así terminada la obra, ésta se presenta cómo una totalidad que reúne dichos elementos de una manera coherente, y se manifiesta formalmente con características y objetivos independientes del sujeto creador.

Por su parte el artista tiene la libertad para incorporar y combinar todos los elementos plásticos, formales, técnicos, etc., que él considere e intuya, para enfatizar o minimizar ciertos elementos ideológicos en el objeto artístico, pero el objeto resultado de la praxis pictórica estará dotado al final de los propios.

De esta forma, la relativa autonomía, y los valores objetivos de un objeto artístico dependerán del juego dialéctico que hay entre las acciones determinantes de la realidad social, la herencia específica del arte, las reacciones de la conciencia del artista y su capacidad para realizarlas mediante formas artísticas.

Como ya se mencionó el arte tiene una relativa independencia con relación a la ideología de clase en la cual tiene o tuvo su origen, y del que toma ciertas





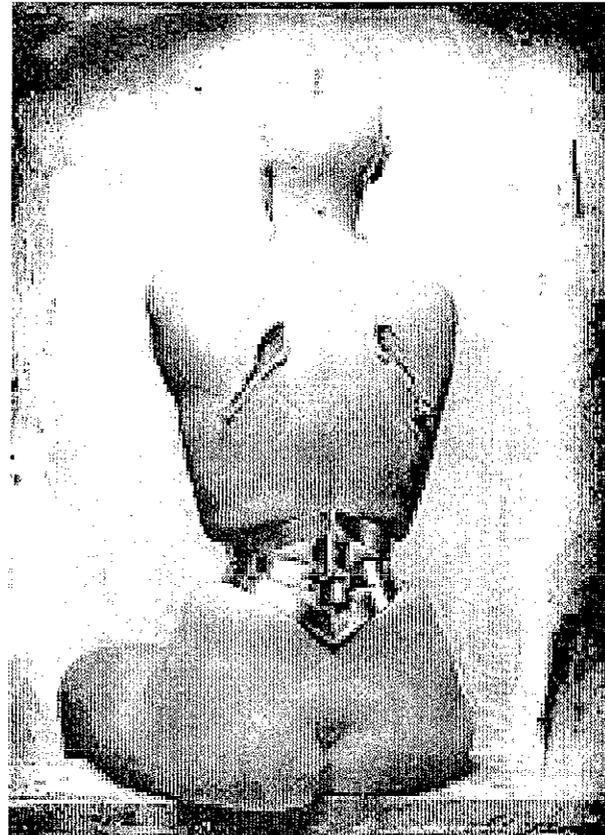
■ constantes y elementos de la producción de éste, así el
■ objeto artístico trasciende el factor tiempo-espacio en que
■ fue creado. Este hecho, aunado con el del arte cómo el
■ planteamiento de una nueva realidad, y mejor, cómo
■ producto creado por el hombre, permite integrar al objeto
■ artístico también fuera del espacio-tiempo de la época en
■ que fue creado. La obra supera su condicionamiento
■ ideológico, por tener objetividad propia y es susceptible
■ de aplicarle valores de acuerdo a los diferentes marcos de
■ la sociedad y la historia. Así una obra es relativamente
■ autónoma y trasciende su época, gracias a ésta
■ objetividad propia.

■ Podríamos manifestar que una sociedad en una época
■ determinada y con un preciso desarrollo, no produce
■ siempre un mismo tipo de manifestaciones artísticas, ya
■ que esto dependerá de la particular reacción ideológica
■ del artista ante la realidad, y su facultad para
■ representarla en el objeto artístico. Así, una sociedad en
■ decadencia no engendra necesariamente un arte
■ decadente y con lo que respecta a la autonomía del arte,
■ este trasciende a la ideología de la realidad social y la de
■ su autor. De esta forma el arte trasciende estas ideologías
■ porque aunque contiene elementos de la realidad social, a
■ estos se les ha dado un enfoque distinto, y conforman una
■ creación, un nuevo punto de vista, una nueva realidad.
■ Por ejemplo Joel-Peter Witkin, cuando dice: los
■ conocedores saben que mi obra ésta basada en la
■ necesidad de crear imágenes de amor y redención.





Cuando en sus fotografías construidas se observa una visión de la realidad en donde se advierte un mundo dislocado, un distanciamiento y una morbidez detrás de los cuales existe el absurdo y la anormalidad.



"Mujer Pajaro". J.P. Witkin. Plata sobre gelatina. 0.70 x 0.50 mts. 1984.





■ Otro ejemplo de esto lo conforma la artista Paula Santiago
■ en donde su obra, si se puede decir, se desplaza entre lo
■ íntimo y lo ritual, ella trabaja con su propia sangre y pelo,
■ material de trabajo que otorga a sus obras un fuerte
■ sentido orgánico, precisando el sacrificio corporal para
■ conceder de una forma nueva y renovada la vida. Ella
■ utiliza algunos elementos de la cultura latinoamericana,
■ como evocaciones de trajes indígenas, pañuelos, y
■ retrabaja sobre ellos recodificando para plantear una
■ nueva realidad.



■ "Sudario". Paula Santiago. Papel arroz, sangre y cabello Humanos. 1.03 x
■ 0.76 mts. 1998.





Con este tipo de ejemplo podemos ver esta nueva realidad que es el arte, el cual, tiene así un contenido ideológico, pero no es ideología.

Otro aspecto importante de señalar a este respecto es que el arte es histórico, las sociedades condicionan el surgimiento y la permanencia de las obras de arte; pero de los valores objetivos de éstas, y de los nuevos espectadores, dependerá que sigan produciendo identidad, garantizando así su existencia y permanencia en la historia del hombre, como lo veíamos con el Guernica de Picasso o en los murales de Diego Rivera en la S.E.P.

Analizando lo que dice Plejanov: "No es posible una obra artística sin un contenido ideológico. Incluso las obras de aquellos autores que se preocupan únicamente por la forma, sin hacer caso del contenido, expresan pese a todo y de una manera u otra, una idea"⁴⁷, y esta idea fue producida en un momento histórico preciso. Por ejemplo el pintor español Antonio López, cuando en los años sesenta inicia una búsqueda de lo que él denomina la forma perfecta del hombre, pero aparentemente sin ningún elemento ideológico, solo la forma en sí, su proporción exacta, sus características formales ideales, sin embargo ésta no la puede resolver, porque en el

⁴⁷ Plejanov, J. El Arte y la Vida Social México. Edit. Roca. 1973. Pág 96, 97.





■ concepto de hombre existe una idea de éste que se va modificando constantemente.



■ "El hombre". (detalle) Antonio López. Cerámica. Medidas variables. 1993.

■ Nosotros nos encontramos con dos ideas importantes de mencionar: Primero que el objeto artístico es la expresión de ideas del sujeto artista de acuerdo a determinada realidad y determinada ideología de clase y segundo que





en última instancia, el valor de una obra depende de la riqueza de su contenido y de los valores estéticos temáticos y artísticos que el sujeto artista le proporcione, recordando éstos cómo la delimitación general de ellos mismos, desarrollada en capítulos anteriores.

Así pues, para valorar justamente a una manifestación artística hay que ubicarla dentro de su contexto social, y considerarla como parte integrante de su realidad social; hay que tomar en cuenta, que es relativamente independiente de la circunstancia económica y capaz de trascender su momento histórico.

Podemos declarar que el arte integra la realidad histórico-social mediatizada por el hombre, el artista, que crea una nueva realidad histórico-social, también conformado por elementos sociológicos, psicológicos, cognoscitivos, ideológicos, formales, técnicos; que mantienen relaciones equilibradas, de tal modo, que expresan una totalidad unitaria artística con características particulares y sensaciones objetivas. Así el arte perdura como realidad objetiva, no sólo por ser proceso de creación y percepción, sino además, porque el artista concreta en su obra, la asignación de ideas de una época al organizar diversas posturas de la variada realidad y dotarlas de cierta personalidad, dándoles nuevos significados, identidad, creando así el objeto material de la obra de arte concreta.





■ De tal forma que el concepto de ideología implica una
■ relación con el conocimiento y con la sociedad, en donde
■ se advierte que la ideología es vehículo para establecer
■ relaciones entre el hombre y su realidad. Se puede decir
■ que dentro del sistema total de la sociedad, la ideología
■ forma parte de un subsistema corroborando que si la
■ sociedad se presenta dividida en clases, la ideología va
■ de acuerdo a las clases sociales y a diferencia del arte al
■ tener un contenido ideológico, representa una actitud ante
■ la realidad. Así, además de una función social, el arte
■ realiza una función ideológica.

■ Por otro lado cabe reiterar que el objeto artístico no se
■ limita ha ser consumido en una determinada sociedad,
■ sino que puede seguir generando y reforzando la
■ identidad de las diversas sociedades y épocas. Así pues,
■ proporciona un conocimiento acerca de las condiciones
■ de la realidad social de una época específica que lo hizo
■ posible, pero teniendo también una actitud ante dichas
■ condiciones.

■ Los elementos ideológicos y cognoscitivos del arte deben
■ integrarse en la obra sobre una base intencional, es ésta
■ la que aunada a los demás elementos de una obra, cómo
■ la técnica, el estilo, etc., los que le dan un sentido y valor
■ artístico, cómo veremos posteriormente en él capítulo de
■ la intencionalidad. La realidad social y la herencia
■ ideológica condicionan el modo de ser y la ideología
■ particular del sujeto autor y así ésta se integra al objeto





artístico producido por él. Las ideas del artista son pues, el punto de partida para realizar una obra, pero hay que diferenciar entre éstas y las ideas que se manifiestan en la obra, y así la ideología manifestada en los objetos artísticos debe surgir de ellos mismos sobre una base intencional pero no siendo algo impuesto por el sujeto. Es menester, antes de pasar al siguiente capítulo, señalar un elemento que juega un papel importante en la forma del cómo se percibe ideológicamente, individualmente y socialmente el objeto artístico, este elemento es el prejuicio.





■ **El prejuicio**

■ ¿Qué debemos entender por el prejuicio? Gordon Allport, psicólogo estadounidense especialmente conocido por sus estudios sobre evaluación de la personalidad y sobre psicología social, en su documento titulado Naturaleza del Prejuicio dice: "El término sufrió una evolución en dos etapas: praejudicium designaba, en el derecho romano, un juicio con base en experiencias y decisiones previas; de ahí, pasó a significar un juicio formado antes de un examen suficiente, un juicio prematuro, apresurado".⁴⁸ El prejuicio como nosotros lo entendemos en la actualidad designa el complejo de un juicio sin fundamento suficiente acompañado de un intenso estado de ánimo favorable o desfavorable teniendo como contenido una creencia, sostenida con gran convicción, pero injustificada.

■ La creencia es un estado disposicional adquirido que causa un conjunto coherente de respuestas, circunscrito por un objeto o situación objetiva; el objeto o situación que determina esas respuestas ha sido aprehendido por el sujeto a través de su percepción, su imaginación, su memoria o su entendimiento, sólo a raíz de su contacto con otros.

■ Se puede explicar una creencia por antecedentes, las circunstancias históricas que explican la posibilidad de la

■ ⁴⁸ Allport, Gordon. The Nature of Prejudice. New York. Edit. Pocket Books.1995. Pág. 20.





creencia, por motivos, es decir por la funcionalidad que puede tener la creencia en la prosecución de deseos y necesidades y por razones, las operaciones cognitivas que justifican tener un objeto o situación por existente. El filósofo mexicano Luis Villoro, nacido en Barcelona y que tenía una fuerte influencia del marxismo, la fenomenología y el existencialismo, en su documento Creer, Saber y Conocer, dice que: "Tener una creencia es estar propenso a realizar unas acciones y a abstenerse de otras, entonces las razones son la única garantía, para el sujeto, del acierto de su acción en el mundo".⁴⁹

Así pues una creencia sin razones suficientes, sólo se puede explicar por motivos, es decir, por el hecho de que tal creencia favorece actitudes convenientes para satisfacer deseos y necesidades concretas. Ninguna creencia puede sostenerse sin alguna razón, puesto que no se puede creer en algo por las ganas de hacerlo; lo que sí se puede hacer a voluntad y ocurre frecuentemente es afectar la deliberación, especialmente acelerada, retardada o detenerla antes de llegar a encontrar razones concluyentes.

Una vez asumida la creencia, los motivos que pueden intervenir de nuevo para definir nuestro grado de convicción, esto es, la prontitud, la intensidad emocional que modula el estado disposicional. Entendida así, la

⁴⁹ Villoro, Luis. Creer, Saber y Conocer. México. Edit. Porrúa. 1985. Pág. 62.





■ convicción no guarda una relación directa con la certeza
■ de nuestra creencia, pues la certeza es una cuestión de
■ fundamentación racional, mientras que la convicción está
■ ligada al interés, a la función benéfica o dañina que tiene
■ la creencia para él que la sostiene. El prejuicio no es un
■ simple error, mantenido por el enfermizo gusto de hacerlo,
■ ni tampoco es una hipótesis, pues ésta es un juicio que
■ parte del reconocimiento de su insuficiencia de razones.
■ El prejuicio es una convicción que implica una resistencia
■ emocional profunda a una nueva deliberación, que de
■ entrada niega la reversibilidad de la sentencia asumida.
■ En términos epistemológicos, el prejuicio no es una
■ creencia sin razones, sino una creencia obtenida y
■ sostenida con un razonamiento distorsionado por
■ intereses. A nivel general, tenemos que históricamente
■ abundan ejemplos de esto y curiosamente éste tipo de
■ actitudes es mantenida por un grupo étnico dominante
■ contra una minoría, para nuestro estudio esto podría ser
■ muy general, por lo que podríamos ejemplificar ésta
■ actitud con la obra de Vincent Van Gogh, en donde es de
■ todos bien sabido que sus obras fueron motivo de
■ prejuicio en su época, siendo posterior a su muerte el
■ reconocimiento.





"Autorretrato". Vincent van Gogh. Óleo sobre tela. 0.65 x 0.54 mts. 1889.





■ No es motivo de esta tesis el estudio y análisis de los factores psicológicos que intervienen en el sujeto y su medio, pero consideramos conveniente hacer el siguiente comentario. Psicológicamente el prejuicio es posible por varios factores; uno es nuestra tendencia a la generalización desproporcionada- sobre categorización, cómo un tipo de ajuste al medio que nos resulta menos gravoso que el examen detenido. "Construimos clases siguiendo el mismo esfuerzo, saturando y extendiendo valoraciones a lo que consideramos con iguales connotaciones ideacionales y emocionales".⁵⁰ Es decir que no existen las razones que justifiquen coherentemente o que pongan un axioma que acerque a un saber general y sí la falta de sustento del argumento.

■ En cada comunidad existen sistemas de transmisión de saberes, de creencias con razones objetivamente suficientes. Así cómo la precipitación nos puede llevar a prejuicios personales de sobre categorización, también las instituciones que tienen a su cargo la educación y el adoctrinamiento pueden perpetuar prejuicios, sin buscar y sin permitir buscar justificaciones adecuadas.

■ "Hay una institucionalización resultante, producida por y productora de elites. Las instituciones tenderán a privilegiar la definición y no la continuación del proceso de justificación racional; aunque hayan perdido su relevancia

⁵⁰ Allport, Gordon. Op. Cit. Pág. 39.





originaria, los intereses de quienes las dirigen buscaran programar las respuestas sociales a través de socialización de sus normas y del ejercicio de una coerción selectiva”.⁵¹ Las mayorías quedan sujetas a los “productores de significados” de las elites; del hecho de que es razonable confiarse al juicio de un experto, se pasa a la situación injustificable de considerarse a sí mismo “ profano” en los conocimientos que dan valor y sentido a la vida personal y comunitaria.

Las normas que convienen a unos son presentadas cómo de conveniencia comunitaria y se relacionan con intereses vitales mayoritarios cómo el temor al castigo, el deseo de tranquilidad y prosperidad, etc. Y con la apuntada tendencia al mínimo esfuerzo: se ha confirmado una ideología. Las ideologías son sistemas colectivos de creencias que se mantienen porque sirven a ciertos intereses de grupos o clase. Los intereses de un grupo o de una clase serían, pues, actitudes permanentes favorables a todo objeto o situación objetiva que promueva la cohesión o poder de ese grupo o clase.

Sólo una creencia racionalmente fundada garantiza al acierto de nuestras acciones en el mundo. Es necesario pensar cómo entonces creencias injustificadas que convienen a la elite pueden ser compartidas por la mayoría sin llevar a un desastre total de la comunidad.

⁵¹ Luckmann y Berger. La Construcción Social de la Realidad. Argentina. Edit. Estudio. 1985. Pág. 65.





■ Una sociedad puede funcionar basada en una ideología, y en cierto sentido, no sólo a pesar de ella sino gracias a ella. Las instituciones distribuyen roles a los miembros de la comunidad, con lo cual estos tienen a su cargo el hacer los ajustes necesarios para conciliar los prejuicios ideológicos, los saberes auténticos que les han sido transmitidos, y los propios saberes obtenidos a resultas de sus respectivas prácticas cotidianas. La permanencia de una ideología depende bastante de la habilidad de los ideólogos para remozar constantemente las definiciones y las formas de disciplina, para asimilar y reinterpretar las críticas sin cambiar el esquema básico, y para hacer pasar el peso de la prueba a los individuos de la mayoría.

■ Hay que subrayar la importancia que tiene el sentido de pertenencia a un grupo o grupos para la supervivencia histórica y psicológica del individuo. La ideología tiene como una de sus tareas hacer pasar por válida la tutela de la elite como una forma de defensa del grupo y la comunidad ante las asechanzas que se atribuyen a otros grupos y comunidades. Ello explica fenómenos como: el interés que hay en suavizar y minimizar los conflictos intra grupales, y el recurso a señalar a los activos o a descalificarlos ubicándolos como forasteros o enviados. De tal forma si la mayoría recurre por sí sola a la reacción, acabará por marginalizarse, disolverse o ponerse en una situación que hace más probable su exterminio. Para ser verdaderamente activa, ha de presentar una versión rival de las cosas, que no-sólo incluya su actividad inicial





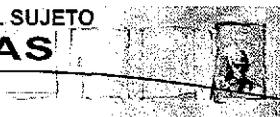
específica, sino que sea un proyecto al menos implícito de la comunidad, de humanidad distinta y superior, por eso en la mayoría de los casos el artista presenta una especie de contradicción ante la generalidad.

Así en las mentes libres y coherentes con su realidad, hay un combate a los prejuicios, no es sólo un episodio de conflicto o una estrategia de supervivencia de las mayorías, en éste caso, es además la realización del derecho invocado, pues la superación del prejuicio indica un derecho a la prosecución libre y personal de la verdad, el rechazo a imposiciones de las creencias ajenas.

Por último, siempre que se discute una posición artística es con ocasión de un grupo de sujetos que de alguna manera ya la ejercen; esa discusión es un sistema de acciones comunicativas que buscan dar certeza y validez a su quehacer, es decir, si puede o debe ser considerada cómo una libertad y, simultáneamente, un cuestionamiento sobre la legitimidad y funcionamiento en el orden social. Si además esta posición artística se reúne y comunica cómo un grupo, forman una minoría activa, un conjunto de personas que asumen públicamente su divergencia cómo una responsabilidad. Tales minorías a través de diversos medios que les garantizan una presencia notoria en la sociedad, pueden elevar una queja. Esa queja o reivindicación tiene como contenido la argumentación de validez de su actividad, y cómo forma la crítica al sistema regulativo vigente o a su aplicación,

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

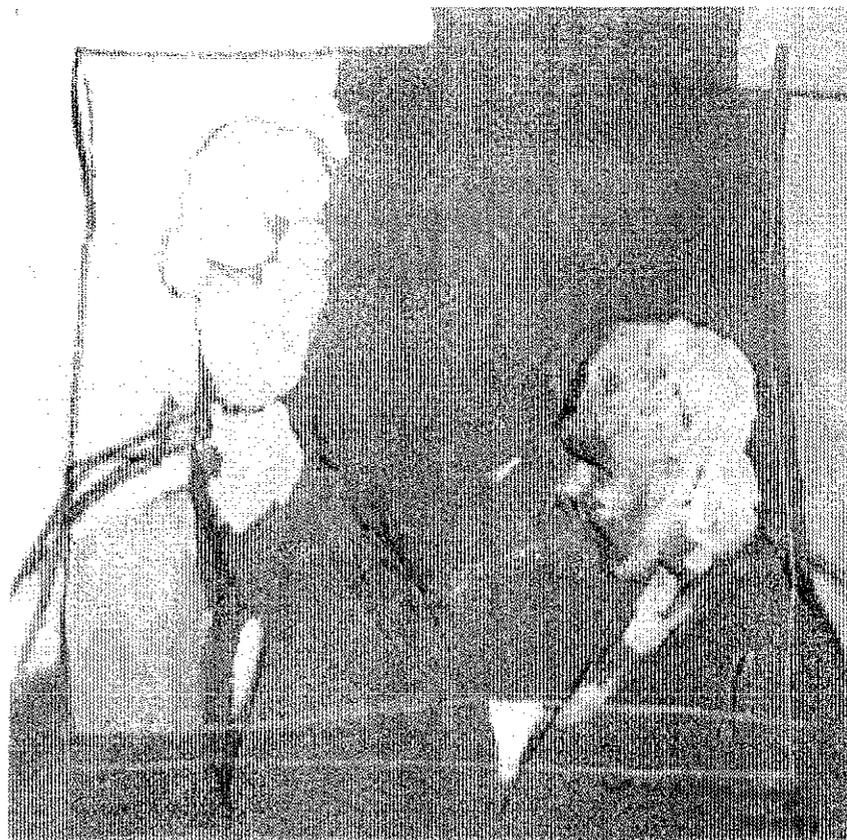




■ acompañada de un llamamiento a la mayoría para que
■ juzgue y apoye la divergencia, tratando de convencerla
■ que hay una extensión o analogía entre lo que la minoría
■ pide y los derechos que la mayoría considera legítimos
■ para cada persona.

■ Los miembros de la mayoría pueden llevar éste debate a
■ su interior y poner en juicio sus propias creencias y si ese
■ debate no se interrumpe, el miembro de la mayoría
■ transita a una situación que puede considerar
■ objetivamente mejor a la que tenía antes de entrar en
■ contacto con la reivindicación de la minoría; ha desechado
■ creencias injustificadas, ha encontrado razones
■ suplementarias para otras y tal vez se ha encontrado
■ responsable, en el mismo campo que la minoría activa o
■ en otros, ante libertades propias y metas colectivas. Si
■ deja de guiarse por prejuicios, vera la conveniencia de
■ basarse en juicios con razones suficientes, juicios que
■ garantizan su verdad.





Nº 113. "Personajes". José Valderrama. Óleo sobre masonite 0.25 x 0.25 mts. 1999.





■ CAPITULO QUINTO.

■ LA INTENCIONALIDAD

■ En éste capítulo intentaremos abordar un aspecto muy
■ importante y definitivo en el sujeto con relación a su
■ actitud y creación del objeto, la Intencionalidad. De forma
■ general, la intencionalidad puede ser entendida cómo la
■ determinación por hacer algo, como la referencia de
■ cualquier acto humano a un objeto diferente de sí. En este
■ caso intentaremos no desviarnos de la intencionalidad del
■ sujeto creador, del artista y de su relación con el objeto
■ artístico. Samuel Ramos indicaba en su capítulo de la
■ voluntad artística que existían dos fundamentos, uno en
■ razón de la aproximación a un modelo real que le
■ denomina naturalismo, y otro por el contrario en donde el
■ propósito es alejarse de una representatividad de la
■ naturaleza, concluyendo que "...por voluntad artística debe
■ entenderse la intención más o menos deliberada de lo que
■ el sujeto se propone realizar en su obra".⁵²

■ Entre las fuentes de errores de la interpretación y crítica al
■ uso de las obras de arte la más funesta es la confusión de
■ la intención – de lo que el artista quiere decir, cómo se
■ dice en todas partes - con el contenido. Por reacción, el
■ contenido se sitúa de forma creciente en el terreno de la

■ ⁵² Husser. Edmund. Phenomenological Psychology. Londres. Edit. Hauge.
■ 1997. Pág. 25.





traducción de las intenciones subjetivas del artista, mientras que las obras cuya intención se impone bien como algo cotidiano, bien como tesis filosófica, bloquean el contenido.

La intención de las obras no es su contenido, aunque sólo sea por el hecho de que a ninguna intención, por muy limpiamente que haya sido preparada previamente, le está garantizado que la obra la ponga en práctica. “Las intenciones tienen su lugar en la dialéctica entre el polo mimético de las obras de arte y su participación en la clarificación racional: no sólo como fuerza que se mueve y organiza subjetivamente y después desaparece en la obra, sino también en su misma objetividad”.⁵³

La idea del esquema dinámico aplicado al acto libre, es decir, la intencionalidad de la acción de éste, nos indica por que camino hay que interpretar esta intencionalidad, la clave está en ese dinamismo, en ese movimiento voluntario del sujeto. La intención de decidirse es por entero “deseo de acción”, como decía Aristóteles de la voluntad. En ella, como en las anticipaciones del esfuerzo intelectual, el acto futuro se halla ya por entero preformado, no morfológicamente, sino dinámicamente y, por así decirlo, funcionalmente. Bergson describía esto como “...falso reconocimiento: adivino que obraré de tal o cual manera, y sin embargo no lo sé más que obrando

⁵³ Ziron Quijano, Antonio. Intencionalidad. Breve Diccionario de Conceptos Husserlianos. Tesis de Maestría. México, UNAM. 1989. Pág. 87.





■ (situación ambigua). Como una persona que siente que
■ conoce lo que sabe que ignora”⁵⁴.

■ Es propio del hombre percibir objetos, advertir la realidad
■ como un conglomerado de entidades, dotadas de
■ existencia y consistencia. Risieri Frondizi decía en El
■ Hombre y los Valores, que el hombre es, en primer
■ término, una conciencia intencional; sin ella no hay
■ hombre. Entendamos cómo esa conciencia intencional
■ esa idea, noción, conocimiento que por medio de la
■ conciencia se convierte en actos intencionales
■ proyectados hacia objetos, en funciones de aprehensión
■ cognoscitiva, de emoción o de voluntad.

■ Aquí sería oportuno intentar interpretar la intencionalidad
■ en tres aspectos diferentes. El primero tal vez como una
■ expresión de intención, es decir como si el sujeto se
■ dijera, “voy a hacer tal cosa”, en el segundo aspecto,
■ refiriendo una acción cómo intención y el tercero
■ refiriendo al hecho de con que intención se ha hecho algo.
■ En donde tendríamos que distinguir entre lo voluntario y lo
■ intencional. Los movimientos puramente físicos, se
■ denominan voluntarios (entiéndase en este caso como
■ voluntad el principio de la acción en general), y los
■ intencionales se distinguen por el principio racional de la
■ acción. Así pues una cosa es voluntaria pero no
■ intencional, si constituye el resultado que se produce al

■ ⁵⁴ Husserl, Edmund. Meditaciones Cartesianas. Traducción de José Caos.
■ México. Fondo de Cultura Económica. 1986. Pág. 90.





mismo tiempo, es decir que se conocía con antelación como resultado de una acción intencional. Por otro lado, pueden ser voluntarias las cosas que no resultan de nuestras acciones, es decir que consentimos el que sucedan pero no son necesariamente voluntarias, es por esto que en algunos casos podemos estar seguros de que vamos a hacer algo y sin embargo tener la intención de no hacerlo.

“En el psiquismo intencional, la conciencia (sentimiento por el cual aprecia el hombre sus acciones, conocimiento, idea, noción: tener conciencia de sus actos) se organiza cómo una estructura diferenciada en la cual existe un polo subjetivo que capta objetos y se proyecta activamente sobre ellos. En el psiquismo meramente intencional, el mundo no es sino el campo objetivo en el cual él yo afirma y desenvuelve su existencia, gobernada toda ella por intereses prácticos, por móviles de tipo individual y referidos a su ser singular y concreto”.⁵⁵ (Entiéndase como psiquismo el conjunto de los caracteres psicológicos de alguien). Esto lo declaraba él filósofo alemán Edmun Husserl cuando analizaba los contenidos de la mente y a sus actos que él denominó significados, sin abundar en esta postura fenomenológica de Husserl, hacemos referencia exclusivamente a éstos significados que, según él , permitían a un acto ser dirigido hacia un objeto bajo una apariencia concreta, y afirmo que la direccionalidad,

⁵⁵ Ibidem. Pag. 64.





■ que él llamaba intencionalidad, era la esencia del
■ conocimiento.

■ Los actos emocionales y volitivos se orientan del mismo
■ modo, en dependencia y provecho de la realidad psico-
■ física del agente. Los actos intencionales, por lo tanto, se
■ disparan hacia las objetividades dadas, pero hay en ellos
■ como un regreso hacia el sujeto. En lo meramente
■ intencional el sujeto pone los objetos y enseguida los
■ pone a sí, es decir que los pone y dispone para con él, en
■ el acto espiritual pone los objetos y se pone a ellos. El
■ acto espiritual es aquel acto intencional en el cual el sujeto
■ se pone al objeto. Esto anterior entraña la actividad de un
■ sujeto al cual se presentan objetividades, que las
■ reconoce intelectivamente y proyecta sobre ellas, en
■ cuanto tales, sus actos de emoción y de voluntad. De
■ alguna forma esta actitud se halla indefectiblemente al
■ servicio de la vida orgánica; es un instrumento de
■ regulación y adaptación para el individuo; de adaptación
■ del individuo al medio, y también de parcial adaptación del
■ medio al individuo, en cuanto recorte y funcionalización
■ del contexto.

■ El psiquismo intencional, extrae al individuo del riguroso
■ plano orgánico, lo convierte en un yo dotado de un
■ mundo, en el cual desarrolla una acción que supera los
■ niveles biológicos, hasta el punto que los mismos
■ incentivos de éste orden se transforman parcialmente en
■ motivos de género. Es importante dejar de lado que la





intencionalidad trae consigo la objetivación cultural, con la que se constituye alrededor del individuo un orbe de nuevo tipo, el orbe de la cultura, creándose así una situación inédita y compleja, pues el sujeto vive simultáneamente en el mundo de la naturalidad espontánea y en el de la cultura, operando en función de ambos, pero con notable predominio del influjo que define sus apreciaciones y comportamientos frente a lo originario natural. La distancia entre el ente no intencional y el intencional, desde el doble punto de vista de la estructura y de la actividad, es lo suficientemente grande para justificar una estricta separación ontológica.

La conciencia intencional es el campo común de los actos puramente intencionales y de los espirituales, de manera que no puede hablarse en rigor de una conciencia espiritual que se pueda oponer a la otra.

Lo propio de la intencionalidad, en general, es estatuir (disponer lo que hay que hacer) objetividades, percibir las, pensarlas, proyectarse sobre ellas en movimientos emocionales y volitivos. La mera intencionalidad se nos revela, por lo tanto, como algo incompleto y trunco, como un ímpetu del sujeto hacia lo que no es él, que luego desfallece y retorna hacia el sujeto. En realidad la intención del regreso subjetivo, es decir de la acción para descubrir algo de sí mismo, el "interesarse interesadamente", es constitutivo del acto puramente





■ intencional y se define desde el principio, aunque señale
■ una detención en el impulso objetivante.

■ La intencionalidad es de por sí un escalón altísimo en la
■ escala real. El sujeto puramente intencional opera
■ naturalmente: nada más natural que esto: que cada uno
■ opere según lo que es y en función de lo que es, con
■ intenciones que, por ser él en sí mismo, terminen en el
■ mismo.

■ “Él yo se revela en su actividad; se revela y se constituye
■ al actuar”.⁵⁶ Por otro lado Samuel Ramos en su Filosofía
■ de la Vida Artística dice: “Esta libertad de elección que
■ nunca termina produce en el hombre una falsa auto
■ imagen, y el mismo se supone origen y señor de todo lo
■ que hace. Esto dista de ser verdad. Como sabemos, el
■ hombre no hace lo que quiere sino lo que puede. Y no
■ sólo esto, el individuo corporiza propiamente un proceso
■ de cambios - a veces sustanciales – que terminan con la
■ muerte. No únicamente posee una memoria que lo
■ adhiere a la realidad de sus experiencias; dispone
■ también de una fantasía que lo compele a ver lo que no
■ existe y a transformar dicha realidad; Oscila entre ésta y la
■ ruptura o ideal”.⁵⁷ Theodor Adorno por su parte, en Teoría
■ Estética comenta: “Sí realmente el material en las obras
■ es la resistencia contra la intachable identidad, también es

■ ⁵⁶ Husserl. Edmund. Artículo de la enciclopedia Británica. 4ª versión. 1987.

■ Pág. 65

■ ⁵⁷ Ramos. Samuel. Filosofía de la Vida Artística. Op. Cit. Pág. 49.





su proceso, esencialmente, el que se da entre el material y la intención.”⁵⁸

El soporte objetivo de las intenciones de las obras, él que sintetiza las particularidades de cada una, es su sentido.

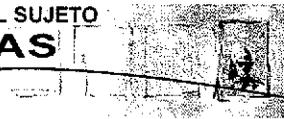
La verdad o falta de verdad del contenido, se torna muchas veces en inmanente (inherente a algún ser o va unido de un modo inseparable a su esencia), al conocer la relación entre la intención y lo poetizado, pintado, compuesto musicalmente.

La ontología como la reflexión filosófica que intenta poner de manifiesto el verdadero sentido del ser en general y de sus estructuras, se posibilita cuando en el análisis se apela al carácter intencional de la conciencia. Así desde una interpretación de la intencionalidad se presume hablar desde y por la conciencia.

El filósofo Franz Brentano, dice que la intencionalidad es la referencia a un contenido, la dirección hacia un objeto, descubre que toda manifestación psíquica se caracteriza por esa inexistencia intencional de un objeto. La intencionalidad es pues para él aquello que caracteriza en su peculiaridad a la psique y considera que es ella quien delimita con toda claridad la esfera de los objetos de la psicología. Por otro lado E.Husserl, encontró motivos y

⁵⁸ Adorno. Theodor W. Teoría Estética. Buenos Aires. Edit. Orbis. 1983. Pág. 201





■ razones para reconocer, a partir de la intencionalidad, la
■ posibilidad de un análisis de la conciencia, estando
■ convencido de que todo conocimiento, es meramente una
■ obra mental, es hecho posible por medio de la estructura
■ de la mente, haciendo énfasis en la correlación entre
■ conocimiento, sentido del conocimiento y objeto del
■ conocimiento dando prioridad a lo mental, a lo subjetivo,
■ considero la intencionalidad cómo el modo de referencia
■ de la conciencia a un contenido.

■ Para Husserl, la intencionalidad es una relación en la que
■ se evidencia el carácter activo y constitutivo de la
■ conciencia.

■ Toda vez que la conciencia se presenta cómo la
■ referencia al objeto, es decir, como el medio por el cual se
■ tiene acceso al ser del mundo y de los entes que lo
■ constituyen, así la conciencia se revela, según Husserl,
■ como condición de posibilidad de conocer. La
■ intencionalidad es lo que caracteriza la conciencia en su
■ pleno sentido y las leyes de la vida mental son, por
■ consiguiente, las leyes de las relaciones intencionales, las
■ leyes a través de las cuales el objeto esta encerrado en la
■ conciencia como sentido, como obra intencional. Para
■ Husserl, hallar en éstas leyes herramientas para llevar
■ acabo una explicación del verdadero sentido del ser y sus
■ estructuras universales.

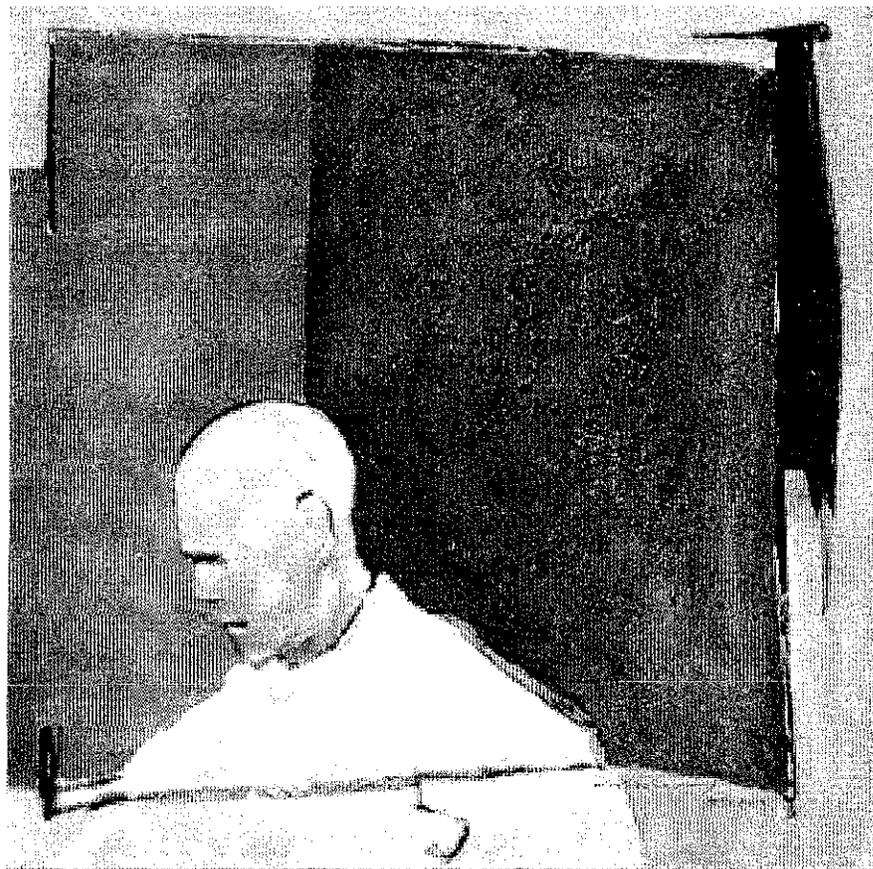




De alguna forma, con lo establecido con anterioridad podemos decir que la intencionalidad es la característica esencial de la conciencia. En la medida en la que la conciencia no está sujeta a determinación por parte del objeto, sino, es una conciencia que determina hasta las más simples particularidades de los objetos a los cuales está referida, que la intencionalidad sea una característica fundamental de la conciencia, significa como explica Husserl, que "el objeto de la conciencia no entra desde fuera en ella, sino que está encerrado en ella misma como sentido, como la obra intencional de la síntesis de la conciencia.

De esta forma con una visión hermenéutica, hemos abarcado en los diferentes capítulos, todas las intenciones por cubrir en la investigación, así pues los parámetros que me podrían llevar a un análisis del trabajo personal están cubiertos, es menester afirmar que el análisis del proceso personal de creación no es el fin perseguido en esta investigación, como sí lo es todo lo expresado hasta este capítulo, es decir, que de manera didáctica en el ámbito personal y académico, como se menciona en la introducción, se considera conveniente desarrollar dicho capítulo.





■ N° 224. "Dialectico". José Valderrama. Óleo sobre masonite. 0.25 x 0.25
■ mts. 1999.





CAPITULO SEXTO.

PROCESO CREATIVO PERSONAL

En éste capítulo intentaré hacer una reflexión del proceso personal de la creación de la obra, del hacer diario, de la praxis y los diferentes aspectos que son involucrados en mi producción y reflexión.

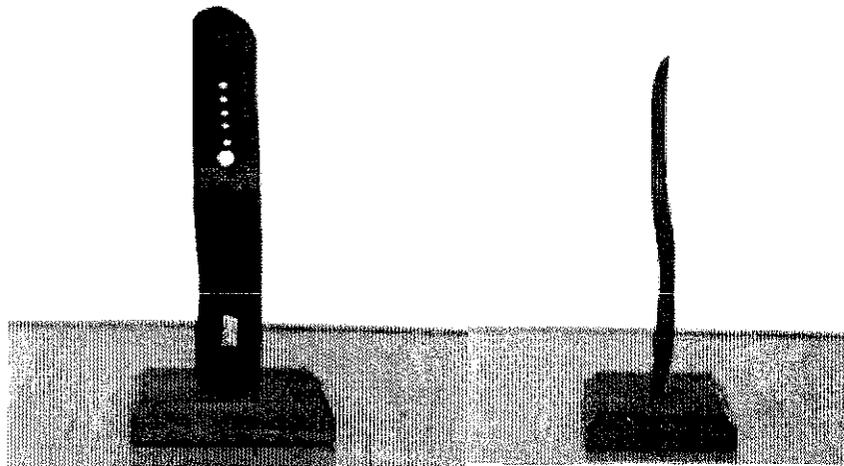


Nº 19. "Eclipse". José Valderrama. Concreto y óleo. 0.14 x 0.18 x 0.05 mts.
2000.





■ Cuando uno se dispone a trabajar hay cierta actitud, es decir, ésa disposición expresa de la persona, hay un compromiso que se ve revelado por la intencionalidad, por la obra y que es manifestada como una forma que resulta y que es parte del proceso, en donde intervienen la existencia, las necesidades de comunicación y expresión de la persona, que en el proceso del arte, ser y crear, son prácticamente lo mismo.

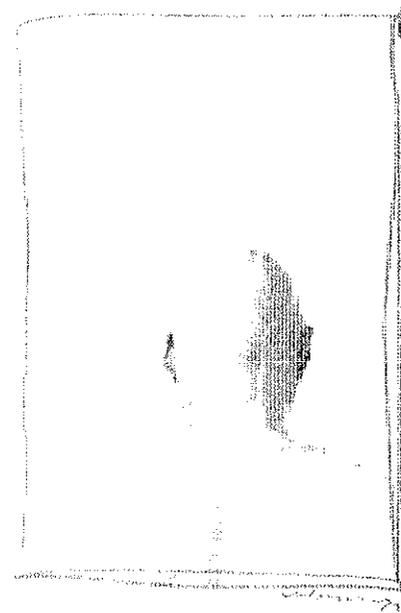


■ N° 5. "Signo" José Valderrama Talla en madera. 0.19 x 0.04 x 0.01 mts.
■ 1997.





Comunicar una idea, inventar una forma, crear un objeto, que como veremos más adelante, tiene vida propia. Intentar comprender e interpretar constantemente el mundo y la realidad, se constituyen cómo las actividades inherentes al proceso de creación. De alguna manera la época, el contexto social, económico, político, etc., así como aspectos de carácter evolutivo y hereditario intervienen y son reflejados en la propia personalidad, siendo esta la que de alguna forma manipula y es manipulada por el objeto artístico.



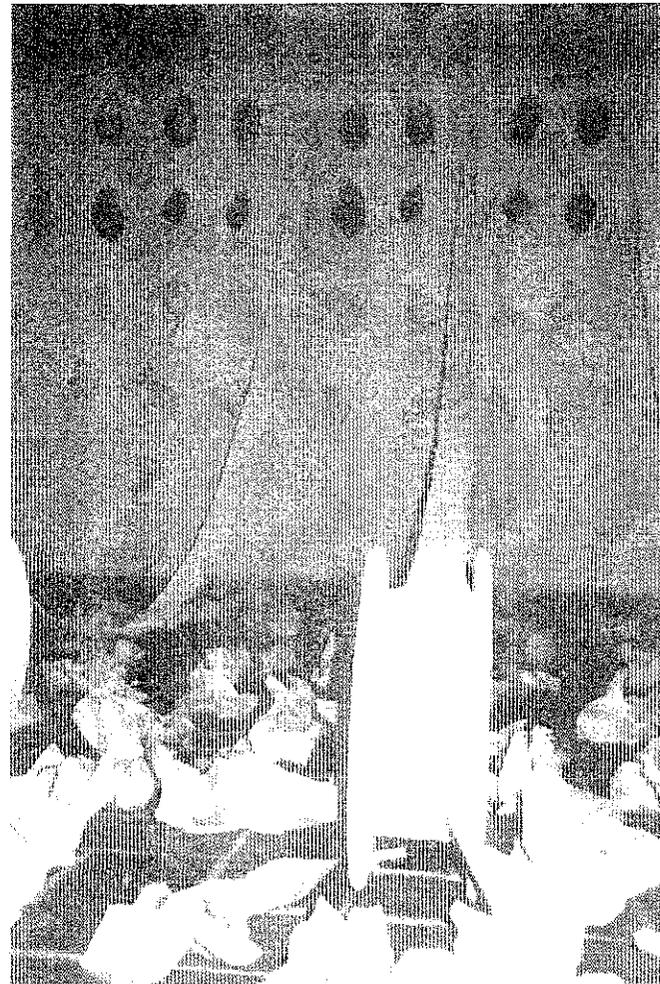
"Hombre de espaldas" José Valderrama. Grafito sobre papel. 0.27 x 0.20 mts. 1999.





■ De esta forma se puede afirmar que la creación personal,
■ es resultado de una actitud abierta y un proceso de arduo
■ trabajo en donde el arte no nace de repente, sino que, con
■ el lenguaje, las experiencias, su intuición y abstracción
■ aprendidas, éste se forma, por lo que éste proceso de
■ formación es lo que constituye al artista y a toda su
■ actividad, cuando estas haciendo, estas también haciendo
■ el modo de hacer, el arte se encuentra haciéndolo y sólo
■ haciéndolo se puede llegar a descubrir, cuando trabajas,
■ también te auto descubres, conoces a aquel tú, que no
■ conocías con anterioridad, a ti ó a tus otros yo, te enseña
■ y te corrige, te reprime y te alienta. No se trata de un
■ proceso rutinario y mecánico, sino de uno inventivo e
■ ingenioso, que se va desarrollando en ocasiones distintas
■ y con diferentes ritmos, también en ocasiones puede salir
■ mal y con resultados fallidos, pero cuando el resultado se
■ intuye correcto, se produce sorpresa y placentera
■ complicidad de que las cosas salieron bien.



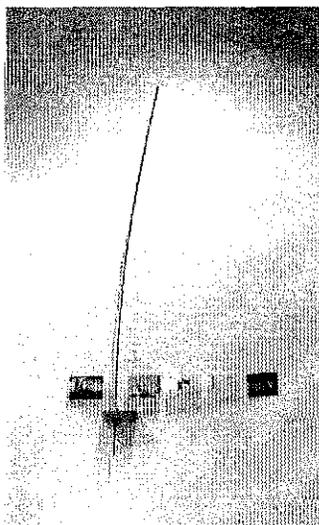


Nº 2. "Hojas y argumentos". (detalle) José Valderrama. Hojas de arbol, hojas de papel, acrílico y rollos de mdf. 4.50 x 6.00 x 4.50 mts. 2000.





■ Normalmente el proceso de búsqueda es por medio de
■ intentos, pero lo curioso es que uno sabe por donde hacer
■ esos intentos, no se desconoce el camino que hay que
■ seguir, al principio no había esta orientación, pero con el
■ tiempo sé está cada vez más seguro de la planeación del
■ proceso y hasta de la improvisación, la praxis con la
■ aventura y sin dejar a un lado la fortuna, todo esto en el
■ mismo rango del intento, de lo lúdico. Esto conlleva un
■ riesgo, ciertamente incertidumbre y certidumbre,
■ seguridad e inseguridad desde antes y durante el proceso
■ creador, y en ocasiones hasta después de éste ya que
■ hay obras en las que se decide darles tiempo para
■ dialogar con ellas, hasta la mutua decisión de su término o
■ nuevo inicio.



■ N° 1. "Mundo mínimo" José Valderrama. Caoba, acero, electro grafías e
■ hilo. 3 00 x 2.00 x 0.15 mts. 2000.

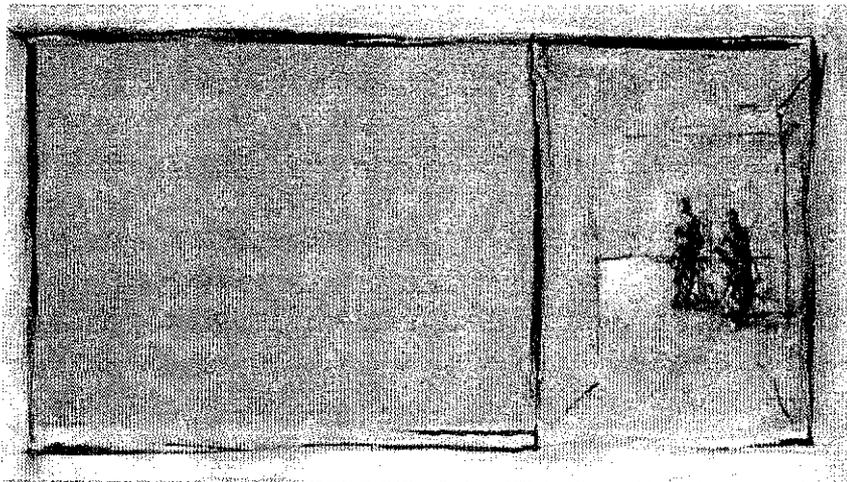




Hay que intentarlo y acertar, mientras dura este formar, él artista, tantea, rectifica continuamente el rumbo, corrige sus desviaciones, dirige sus actos una y otra vez hacia el fin que persigue, esto es, hace y corrige al mismo tiempo para intentar llegar al logro final. No se puede separar el ser del obrar, ni la persona de su actividad. La unidad de la persona del artista trae consigo la unidad de su obrar y de la obra de arte resultante, existe una unidad entre el principio, el proceso productivo y el resultado de éste cómo resultado de una voluntad y actitud específicas, de alguna forma el objeto artístico es hecho en el único modo en que puede ser hecho.

Idea y obra, idealización y producción técnica se encuentran e identifican en el obrar artístico, la ideación y la producción están inseparablemente unidas por la actividad de la persona. Antes de la llegada de la forma, existe también algo que la anuncia y presagia, y éste algo, es la idea, esta idea es el producto del constante involucramiento y de la actitud del artista ante la vida, en la cual la forma-obra- y actúa guiando este mismo proceso del cual al final saldrá la forma, el objeto artístico. La idea guía y dirige todos y cada uno de los actos y pensamientos del artista.

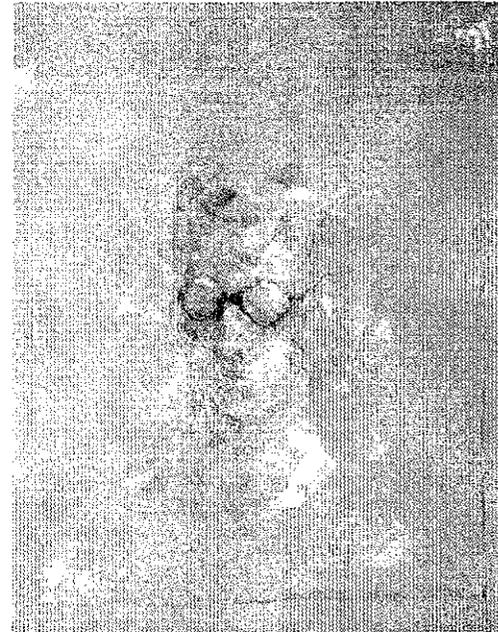




■ N° 153. "Conversación". José Valderrama. Óleo sobre tela sobre madera.
■ 0.27 x 0.48 mts. 1997.

■ Antes de ponerse manos a la obra, el artista se somete a
■ una espera en la que busca ese estímulo o idea para
■ comenzar el proceso creativo. Es una espera siempre
■ creativa: atenta, tensa, vigilante, dispuesta a provocar la
■ aparición de una idea en toda ocasión. Lo cual le estimula
■ enseguida a hacer la obra de arte, a intentar hacerla. En
■ esta actitud de espera, en el artista trabajan varios
■ aspectos cómo: los ritmos de vida por los cuales él ha
■ pasado, sabores y sinsabores, en general todo lo que él
■ ha sido y es, su ser y lo que esto representa, la parte
■ consciente y la inconsciente, su existencia, pero sobre
■ todo su actitud, siempre dispuesta y puesta ante y para la
■ idea.





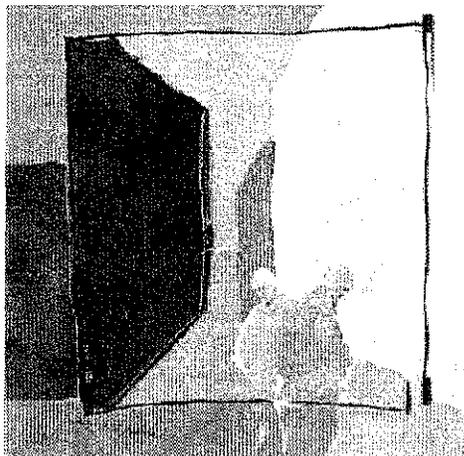
Nº 192. "Autorretrato". José Valderrama. Mixta sobre masonite. 0.50 x 0.40 mts. 1997.

Además de la idea inicial, de la espera y los intentos, él artista habrá de someterse a la llamada ejercitación.- la ejercitación es sobre todo un proceso de interpretación productiva de la materia del arte. El estado de preparación, de indagación y de prueba. Pero esta ejercitación no es una fase previa de la producción del objeto, sino parte de la espera activa que lleva a lograr la forma, es decir que el artista no puede dejar de vivir por y dentro del arte. El artista que garabatea un esbozo está ya plasmando la obra que saldrá a partir de ese borrador;





■ esbozo y cuadro son etapas de un único y mismo
■ proceso, el antes y el después son lo mismo. Así espera,
■ ejercitación, intentos, son distintos momentos de un
■ mismo proceso, el de la producción.



■ N° 238. "Tomando la decisión". José Valderrama. Óleo sobre masonite. 0 25
■ x 0 25 mts 1999.

■ El arte cómo equilibrio entre trabajo e ideas, no son sólo
■ dos formas de entender el proceso artístico, sino dos
■ aspectos igualmente necesarios en tal proceso. Sin ideas
■ no hay posibilidad de generar trabajo y sin trabajo no se
■ generan ideas.

■ "Esta sumisión a una tarea, ésta dura disciplina a la que el
■ artista somete el propio trabajo, éste sagrado sentido del
■ deber que el artista alimenta en sí mismo en el acto de la
■ creación, es el esfuerzo con lo que el artista se define a sí





mismo".⁵⁹ Entiéndase esto cómo la afirmación de la identidad propia.



N° 244."Unos cuantos misterios". José Valderrama. Óleo sobre tela 0.50 x 0.40 mts. 2000.

⁵⁹ Blanco Sarto. Pablo. Op. Cit. Pág. 127.





■ En el acto artístico se dará también una cohesión entre los
■ momentos activos del hacer artístico; intento, búsqueda,
■ ejercitación, y los receptivos; inspiración, ímpetu,
■ temperamento, dando a esto el carácter unitario de tal
■ proceso, haciéndonos perder la visión de conjunto. No
■ sólo son necesarios el hacer y el saber hacer del artista,
■ sino también el dejar hacer a ése objeto, el dejar a éste
■ que se forme sólo, cuando la obra te dice por donde es el
■ camino, y descubres ideas, conceptos, pensamientos y
■ sentimientos que no conocía el artista de sí mismo, éste
■ es el gran misterio del arte, la obra de arte se hace por sí
■ misma y también la hace el artista, así este formar debe
■ conjugar la actividad del hacer y del saber hacer con la
■ receptividad del dejar hacer. De ésta forma Pareyson
■ afirma que: "Existiendo entonces una dialéctica entre la
■ actividad del artista y la intencionalidad propia de la obra,
■ entre la libre iniciativa de la persona y la teleología
■ (estudio de los fines y de la finalidad) inmanente de la
■ forma, el artista es más creador en cuanto más obedece a
■ la voluntad de su obra".⁶⁰ Así el arte es también dejar
■ hacer a la ley interna de la obra de arte, el artista hace la
■ obra de arte y la obra crece en sus manos, la
■ simultaneidad de la composición y del crecimiento de la
■ obra de arte, ésta crece y es formada por el artista, nace y
■ se hace o, mejor dicho, es hecha.

⁶⁰ Ibidem. Pág. 128-129.

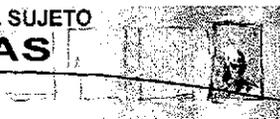




Visto desde el objeto, éste tiene un desarrollo propio, visto desde el sujeto, éste actúa, se afana, inventa y hace el objeto.

Para hacer crecer un cuadro, el sujeto ha tenido que sortear todos los peligros y quitar todas las dificultades que amenazaban el crecimiento de su cuadro, el artista debe estar en ese estado misterioso de desdoblamiento en el cual las decisiones se van tomando en un proceso selectivo, pero a la vez incontrolado. En éste momento existe un crecimiento espontáneo del objeto artístico, pero éste solo se aprecia cuando la obra ha sido ya acabada por el artista. El artista realiza intentos en una aventura que él mismo no sabe dónde acabará, la descubre conforme la va haciendo y que la obra comienza a existir sólo cuando ha sido hecha, cuando toma autonomía. "Invención y ejecución, organización y crecimiento, orientación y aventura son operaciones simultáneas, pues único es el hacer de la persona, el obrar del artista, así el proceso artístico está guiado por la teleología interna del logro, es decir, por la dialéctica existente entre forma formante y forma formada, la obra de arte está dirigida siempre por la forma formante que tiene que colaborar con el hacer del artista, esto da como resultado la obra de arte, la unidad entre la dinámica interna de la obra de arte y la actividad del artista. El arte esta abierto a la vida misma, la uni-totalidad de la persona y de su obrar, todos los aspectos de la vida del ser humano se encuentran



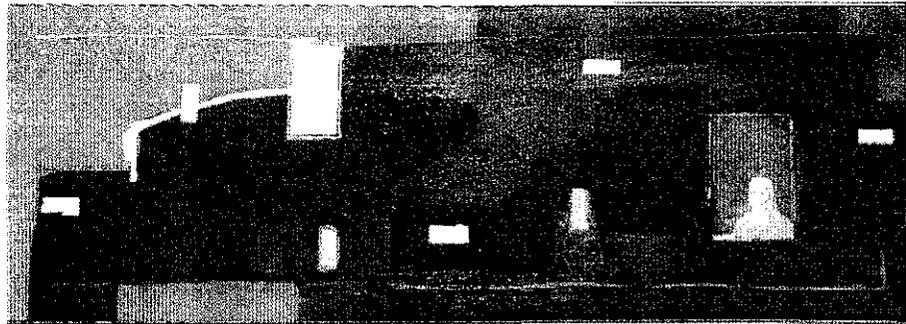


■ íntimamente unidos en nuestra existencia concreta”.⁶¹
■ Esto afirma Pareyson.

■ Hacer arte es, a menudo, el modo de pensar y de actuar
■ del artista, quien ve, en el propio arte, la propia filosofía, la
■ propia ciencia, la propia fe, la propia tarea, los propios
■ intereses, así el arte es la razón de su vida, porque se
■ entrega a él con toda su persona, pues hace confluír en
■ éste toda su experiencia; así el artista deja en la obra de
■ arte toda su vida y toda su persona. El arte refleja la vida,
■ pero antes que nada es arte. El arte no puede dejar de ser
■ arte, pero tampoco puede dejar de ser vida. , Así como la
■ vida penetra en el arte, el arte actúa en la vida, el arte es
■ una actividad específica que surge de la vida y mientras
■ surge, se diferencia de ésta, afirmándose en una celosa
■ especificación, con una naturaleza propia, con una
■ finalidad propia, con unas características propias.

■ ⁶¹ Ibidem. Pág. 133-134.





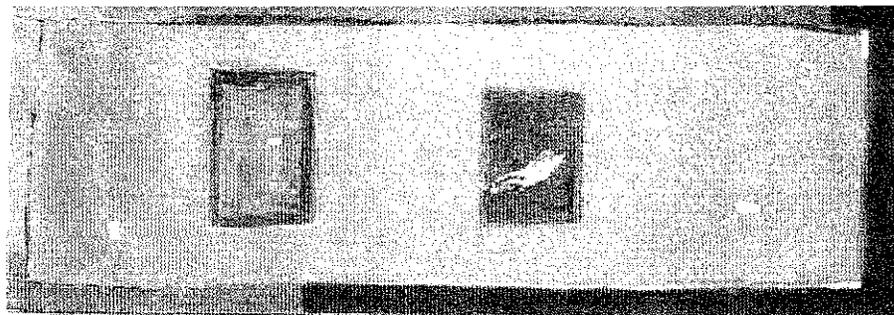
Nº 262 "Una luz en otro espacio". José Valderrama Óleo sobre tela. 0.50 x 1.40 mts. 2001.

La vida del artista entra de lleno en su arte, y la obra será siempre un reflejo y una imagen de la existencia de su autor. El arte es su vida, éste entra a formar parte de su existencia de un modo pleno.

“Los artistas más libres y creativos son muchas veces los más obedientes y disciplinados. En el arte se da la paradoja de que, a más libertad, más ley, más disciplina, la actitud y la praxis le forjan al artista éstas características”.⁶² Esto cómo una especie de autoreforzamiento, cómo lo evidente para mejorar sus circunstancias.

⁶² Ibidem. Pág. 151.





■ N° 263 "Momento desnudo". José Valderrama. Óleo sobre tela. 0.50 x 1 40
■ mts. 2001.

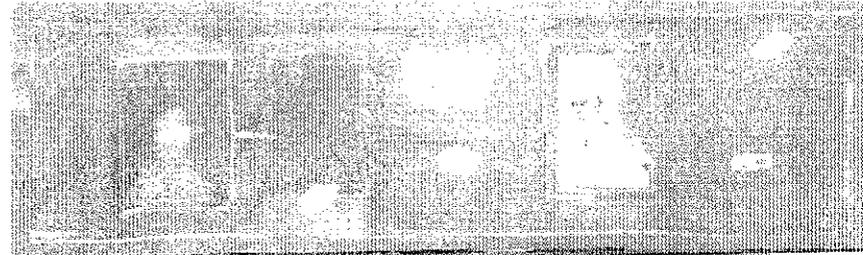
■ El artista es verdadero creador, pues llega al punto de
■ hacer con las propias manos algo tan vivo que se impone
■ al mismo que lo ha hecho. Algo misterioso e interno a la
■ obra de arte colabora con la liberación del artista, y la obra
■ de arte saldrá adelante si éste es capaz de reconocer ése
■ algo que se encuentra dentro de su obra y lo combina con
■ su libre actividad.

■ "La técnica- habilidad, trabajo, disciplina- es indispensable
■ para alcanzar el arte, sin que por ésto se coarte el libre
■ discernir del artista, junto con el oficio, entran en el arte
■ los aspectos que le están íntimamente relacionados: es
■ decir, la disciplina, el trabajo y la habilidad. La disciplina
■ qué, con su duro ejercicio, lleva a la conservación fecunda
■ y activa de los modos de hacer, creando así hábito
■ operativo. El trabajo que implica un continuo contacto con
■ la materia, una asiduidad atenta y constante, una solicitud





constante y exacta. La habilidad: posesión de aptitudes para hacer, memoria operativa que se ha hecho energía formante, reserva activa de todos los recursos, soberano dominio y maestría".⁶³



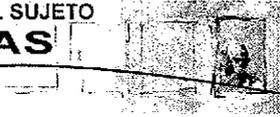
Nº 297. "Múltiple simplicidad". José Valderrama. Óleo sobre tela. 0.30 x 1.00 mts. 2001.

Normalmente el sujeto creador no se constriñe a una línea de trabajo, siempre encuentra el camino para ir más adelante, su actitud está dispuesta en todo momento a llenarse con el menor estímulo externo, se crece ante los obstáculos, los ve como reto, y gracias a estos llega mas lejos, abriendo nuevas líneas de acción e investigación personal.

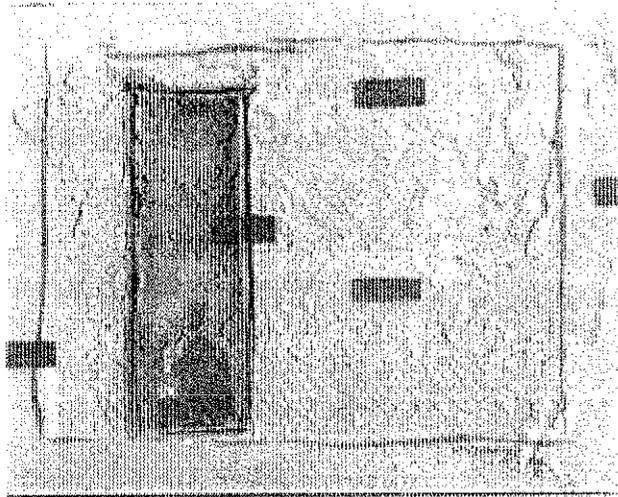
Dentro de todo éste proceso toma parte el intento imitativo, que surge dentro de un arte original e independiente: la ejemplaridad, aún siendo intrínseca a la obra de arte, no actúa sino al interno del acto que la

⁶³ Ibidem. Pág. 153.





■ reconoce. Éste es un acto de elección, una libre adhesión,
■ un autónomo consenso, que sabe extraer una orientación
■ de la obra imitada sólo cuando sigue el propio estímulo y
■ el propio intento, todos los artistas estudian y se da el
■ fenómeno de apropiación, consciente e
■ inconscientemente, ideas, conceptos, temáticas, técnicas,
■ materias, etc., en donde encontrar un modelo significa la
■ identificación y desarrollo hasta encontrar el propio
■ modelo.



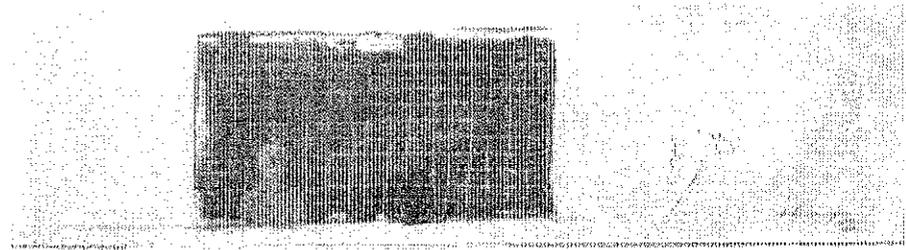
■ N° 303. "Pruebas de su existencia". José Valderrama. Óleo sobre madera.
■ 0.15 x 0.19 mts. 2001.

■ "El que imita, imita por que quiere e imita lo que quiere y
■ cómo quiere. La imitación como una verdadera actividad
■ libre y formativa. El buen imitador busca un estilo que le





sugiere y le requiere su propio modo de formar, así imitar significa internarse cómo artista en el secreto taller del arte: no sólo captar el ritmo interno del modelo, penetrar su espíritu, rehacer su estructura, entender su mecanismo formativo; si no también resucitar el dinamismo interno de la obra ejemplar, hacer funcionar de nuevo la virtud operativa de su regla individual, adueñarse de ella hasta el punto de saber transmitir su eficacia a diferentes y nuevas formaciones: ejercicio formativo que restituye la operatividad a la regla enraizada en una obra”.⁶⁴



Nº 305. "Máxima" José Valderrama. Óleo sobre cartón imprimado. 0.10 x 0.32 mts. 2001.

La experiencia visual cómo una acumulación de datos, producto de esa disciplina, trabajo y habilidad, dotan de ciertos caracteres imitativos de las influencias recibidas consciente e inconscientemente por el artista, y de ésta forma el intento imitativo, surge dentro de un arte original e independiente, la ejemplaridad, aún siendo intrínseca a

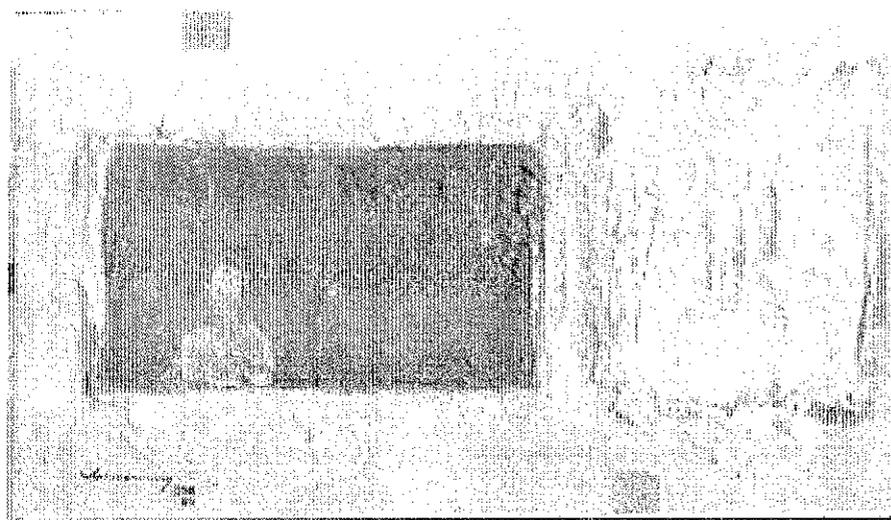
⁶⁴ Ibidem. Pág. 149-156.





■ la obra de arte, no actúa sino al interno del acto que la reconoce.

■ El que imita ha sido consciente de la irrepitibilidad del modelo a la vez que ha puesto toda su persona a buscar un nuevo modo de formar, que puede partir de ése modelo o forma formada, la intencionalidad no es copiar, si no enfatizar.



■ N° 306. "Libertad líquida". José Valderrama. Óleo sobre madera. 0.14 x 0 25 mts. 2001

■ El artista es especialmente responsable de su actividad y de sus obras, pues tiene en sus manos un enorme poder, el arte está dotado de un gran poder de persuasión en



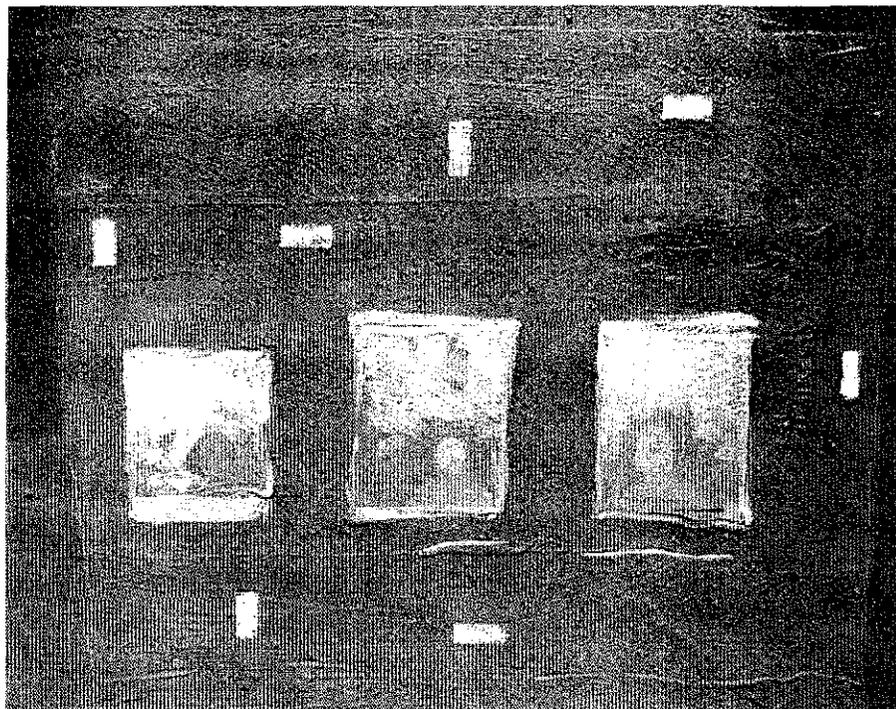


virtud de su esencial y constitutiva comunicabilidad: más que por lo que comunica, por cómo lo comunica.

Así pues, lo que le da una especial responsabilidad al artista es el inmenso poder que éste está en condiciones de ejercer sobre sus semejantes. El arte no es un simple medio, sino un fin en sí mismo; pero tampoco es el único fin.

En el arte están presentes todas las demás actividades del hombre, no podemos separar el ser del obrar, ni la persona de su actividad, de forma que la unidad de la persona del artista trae consigo la unidad de su obrar y de la obra de arte resultante, existiendo de igual modo una unidad entre el principio, el proceso productivo y el resultado de éste.





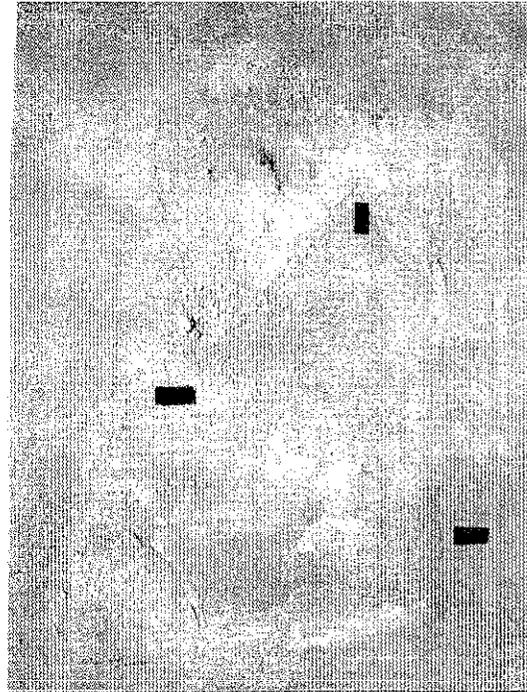
■ N° 309. "Verdades, las siete". José Valderrama Óleo sobre masonite. 0.40 x 0.50 mts. 2001.

■ La idea y la obra, la ideación y la producción técnica, se encuentran e identifican en el obrar artístico. Así pues una
■ acertada obra, es una acertada idea que ha sido
■ acertadamente formada en la materia, de esta forma la
■ ideación o invención y la producción están
■ inseparablemente unidas por la actividad de la persona.
■ Cuando estas viviendo la adivinación de la forma se
■ presenta cómo parte de un proceso de ejecución en





curso, cómo una norma interna del obrar que busca el hallazgo, así la idea inicial se transforma y de algún modo dirige los actos del artista.



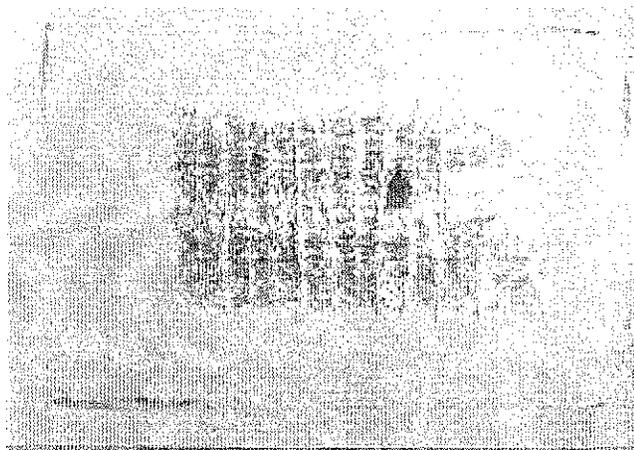
N° 311."El examinador". José Valderrama. Mixta sobre masonite. 0.40 x 0.30 mts. 2001.

Antes de ponerse a trabajar, él artista se somete a un proceso de espera en el cual vive buscando un estímulo o idea provocativa para comenzar un proceso creativo, ésta espera provocativa es necesaria y activa, dispuesta a provocar la aparición de una idea en toda ocasión. Esto





■ es inmediatamente estimulante para acceder al trabajo de
■ la obra e intentar formarla acertadamente.



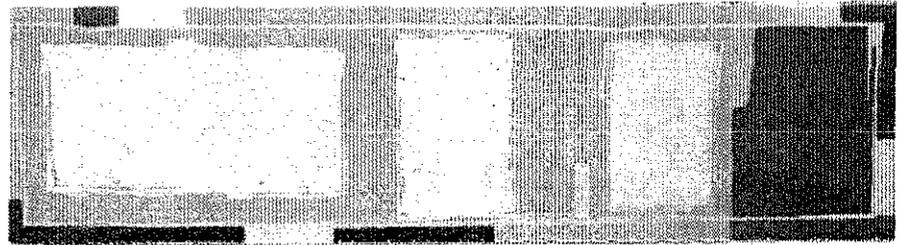
■ N° 318. "Claridad". José Valderrama. Mixta sobre cartón. 0.14 x 0.20 mts.
■ 2001.

■ El artista también se somete a una ejercitación
■ incontrolable, en la cual aparece la intuición y la
■ abstracción, generando interpretaciones productivas,
■ preparatorias, de indagación y de prueba. Y ésta
■ ejercitación no es solamente una fase previa de la
■ producción de la obra artística, sino parte de la espera
■ activa que lleva a lograr la forma y posteriormente de ésta
■ forma surgen muchos dibujos preparatorios, los cuales
■ son la obra misma, esbozo y obra son etapas de un
■ mismo y único proceso, por lo que la producción de la
■ obra de arte es el desarrollo de la esperada forma, que se
■ ha buscado ya en la ejercitación cómo lo mencionábamos
■ anteriormente.



Cabe mencionar que la ejercitación no sólo se da físicamente por medio de la manipulación de materiales, sino intelectivamente armando y jugando en un rompecabezas intelectual.

Hay otro aspecto interesante en el proceso de producción y es lo que la gente llama inspiración. Ésta inspiración a nuestro modo de ver constituye de alguna manera un sentimiento que nos indica que las cosas van bien, cómo el goce de saber que sé está en el camino correcto, así la inspiración y el trabajo son igualmente necesarios en tal proceso. El esfuerzo que el artista realiza, es de alguna manera también lo que lo define, la disciplina a la que él artista somete su propio trabajo con un sentido del deber, que él alimenta en sí mismo en el acto de creación.



N° 310. "Nueve líneas en amarillo". José Valderrama. Óleo sobre madera.
0.19 x 0.69 mts. 2001.

El artista está intentando, ejercita y busca, lo que sería la parte activa y por otro lado la inspiración, cómo antes la





■ describía, el ímpetu, el coraje y carácter que presenta
■ ante las cosas, sería la parte de los momentos receptivos,
■ haciéndose presentes no sólo el hacer, sino también el
■ saber hacer del artista, en donde en su momento hay que
■ dejar hacer y ser al objeto artístico, dejando que éste se
■ forme sólo, es decir que cuando el artista está creando
■ adopta una actitud de desdoblamiento en la cual también
■ está abierto a una receptividad del objeto, dejándose
■ influenciar por el momento de la obra mismo. Es aquí
■ donde se observa una dialéctica entre la actividad del
■ artista y la intencionalidad de la obra, entre la iniciativa de
■ la persona y la formatividad de la forma, siendo el artista
■ más creador cuando más obedece a la voluntad de su
■ obra.

■ Al igual que cualquier actividad formativa el arte es
■ ejercicio activo a la vez que receptivo. El artista hace la
■ obra, pero ésta se hace también en un misterioso
■ desarrollo y crecimientos propios. En éste proceso el
■ compromiso y la libertad del artista lo llevan a un punto en
■ el que en todo momento debe estar alerta de quitar
■ cualquier elemento que pueda perjudicar el proceso y
■ término de la obra. En esta dinámica el artista no guarda
■ el proceso final de la obra, sino que se convierte en una
■ aventura que no se sabe dónde parará, en el sentido de la
■ decisión del artista. Invención y ejecución, organización y
■ crecimiento, orientación y aventura son operaciones
■ simultáneas, pues único es el hacer de la persona, la
■ actitud del artista, el obrar del artista. Para lo anterior es





requisito el sentido de unidad existente entre la dinámica interna de la obra de arte y la actividad del artista, así como en la vida del artista, y en el trabajo personal la actitud con relación a la vida humana, cómo tema, con cierta postura abierta a la vida misma.

“ Es fundamental extender el arte a todas las actividades humanas, o cómo se ve en nuestros días, donde la renovación del gusto tiene lugar no sólo en el arte en sentido propio, sino en los más variados ámbitos de la vida: desde la decoración de las artes gráficas, del diseño a las artes de masa”.⁶⁵

Aquí hay que señalar que no todo lo creado llega a ser un objeto artístico, hoy en día los umbrales entre éste y otras manifestaciones se acercan mucho, confundiendo cada vez más al público en general. Un ejemplo de esto puede ser la publicidad. Refiriéndonos a esto sólo cómo un fenómeno que está sucediendo, pero en el cual no abundaremos demasiado ya que no es motivo de ésta investigación, así pues sólo comentaremos que la publicidad es una realidad cotidiana e ineludible, mitificante de nuestros deseos, se debate en una lucha contra el entorno por causar el mayor impacto en el menor tiempo. El comercio visual y la publicidad, reflejo de ésta realidad, recurre a estrategias semejantes basadas en la promesa y seducción, no ya al medio de representación

⁶⁵ Ibidem. Pág. 139-140.





■ sino al de presentación para comunicar lo que a través de
■ los nuevos métodos de industrialización de la imagen, se
■ ha convertido también en la industrialización de la visión.
■ Cómo se comenta en el catálogo de la exposición "Promo"
■ de la Galería de Arte Mexicano, 2000.



■ "Promo". Espectaculares para interior y accesorios de campaña. Exposición
■ en la Galería de Arte mexicano, 2000.





De ésta forma, el objeto artístico se caracteriza por su especificación, a la vez que por un entrelazamiento con otras actividades humanas, en esto consiste la unidad-distinción entre el arte y las demás actividades.

El concepto de libertad es esencial para la definición de la persona y la actividad personal del arte vendrá marcada por ésta circunstancia ineludible y determinante, de ésta forma en el origen de una obra hay siempre una elección libre entre muchas posibilidades que se presentan iguales a simple vista, y el artista debe hurgar para encontrar su fin.

Así pues, y cómo ya se ha mencionado, el modo en el que una obra se debe y se puede hacer es único, pero en el proceso las posibilidades son infinitas, por eso es necesaria la elección.

Además de la correspondencia con todo lo anteriormente expresado, la posición que he tomado ante algunos aspectos y situaciones de mi hacer, cabe comentar y concretar ciertas particularidades en el desarrollo de mis investigaciones plásticas, entre los que destaco una serie de toma de decisiones en el transcurso del tiempo han impactado mi vida de forma indeleble, la principal de ellas, acompañada de cierta fortuna, ha sido él poder tomar una actitud abierta ante los fenómenos que han acompañado mi afirmación como creador, cuando todo en ti fluctúa en razón de la creación, del uso de lo cotidiano y de lo





■ provocado para generar investigación, praxis y reflexión
■ creadora. Lo segundo fue ingresar a la academia
■ desarrollando capacidades analíticas, así también poder
■ tener contacto con profesionales del área y un tercer
■ aspecto, la oportunidad de contar con una galería que
■ maneje mi obra.

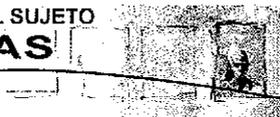
■ En el caso de la técnica y el soporte debo comentar que
■ hasta antes de estos momentos las decisiones
■ transcurrían en mayor medida por las características
■ situacionales en que me encontraba en diferentes
■ momentos, es decir, después de la toma de conciencia
■ respecto al oficio y la profesión de creador plástico, hubo
■ que medir recursos, espacio, aptitudes y actitudes para
■ poder delimitar los formatos y las técnicas a utilizar. Hace
■ algún tiempo, fueron formatos pequeños en su mayoría,
■ en donde había que experimentar inquietudes, después se
■ buscaron recursos para poder dialogar con formatos de
■ mayor escala que requerían de diferente técnica de
■ manipulación y control de materiales. Continuando así
■ con la claridad de decidir la técnica y el formato adecuado
■ que permitiese continuar las investigaciones. Lo mismo
■ pero de diferente forma sucedió con el manejo del color
■ en donde en ocasiones era manipulado cómo color-
■ materia y en otras como color-figuración-representación,
■ hasta llegar al punto de manejarlo como concepto, en éste
■ momento es en donde las características físicas del
■ material empleado, la densidad misma del óleo por
■ ejemplo, toma gran importancia. Es curioso, pero en la





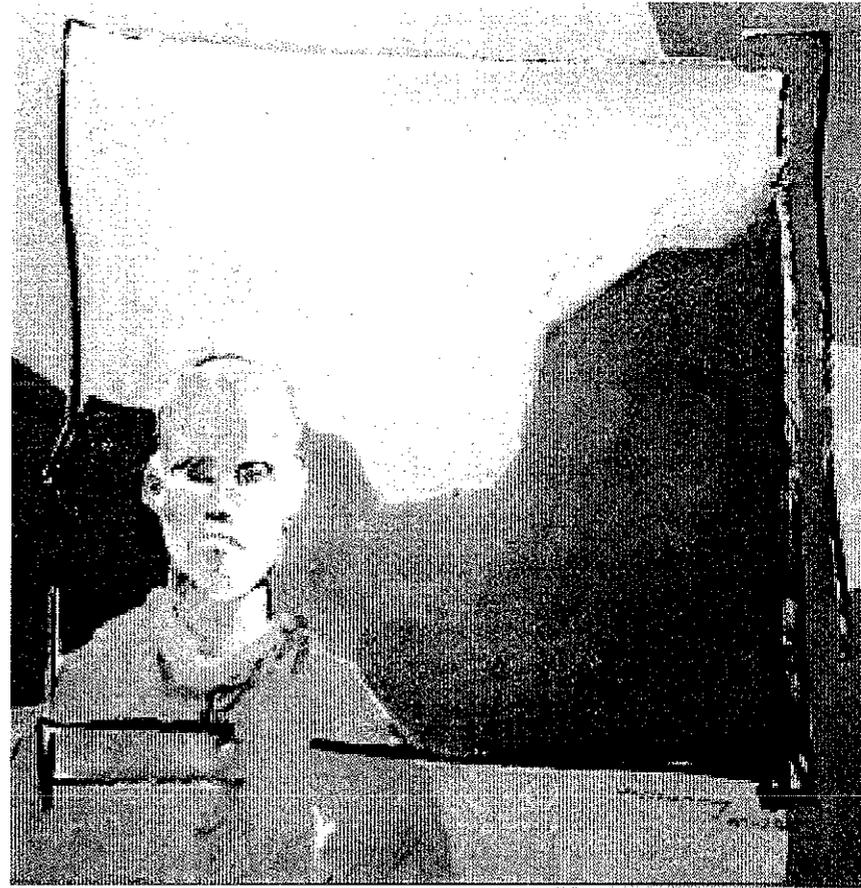
academia el exceso de blanco me parecía un error y sin embargo una línea de investigación ha sido precisamente ésa, el uso del blanco, usado en ocasiones como lo hace R. Riman y en otras con el uso de diferentes colores, manipulando una infinita variedad de sutilezas cromáticas. En el caso de la pintura, los bordes del lienzo son trabajados de tal forma que este se ofrece a la vista como un objeto, como diría Rothko, quien señalaba que hay que tratar el cuadro como una entidad material integrada, así mi educación ha consistido en mayor parte de ver, analizar, filosofar, con una actitud abierta, siempre a la caza de cosas nuevas con las que hay que transitar y donde el escrutinio directo y prolongado de una obra tras otra se convierten en planteamientos de existencia, cada marca, cada zona o incidente textural pone a prueba las características de los materiales elegidos para el caso. Como se menciono con anterioridad, el uso del blanco en el caso de la pintura, se ha tomado como un elemento reduccionista, me sirve para esconder, revelar, se aplica el color y luego se cubre el color permitiendo clarificar los matices en la pintura, blancos más cálidos, blancos mas fríos, se trata de la luz, de la blandura, dureza, reflejo, percepción, lectura y movimiento, también la consistencia de la pintura afecta la sensación de escala, al determinar el flujo del pincel, la carga que pueda llevar y por lo tanto la distancia que pueda recorrer. Selección de materiales, formatos y medios son resultado de especificidades intelectuales, físicas y situacionales.





■ Es importante finalizar comentando que todos estos
■ procesos anteriores son resultado de un duro y
■ prolongado período de estudio y ejercitación, que requiere
■ esfuerzo y dedicación, trabajo y constancia, aplicación y
■ fatiga, pero todo esto proporciona una satisfacción y
■ recompensa.





N° 202. "Mas de lo que se es". José Valderrama Óleo sobre masonite. 0.25 x 0.25 mts. 1999.





■ *“ si el secreto de la realidad es la individuación, el arte- que es
■ esencialmente dar realidad y singularidad a una obra de arte – simboliza y
■ en cierto modo continua este acto que esta al origen de las cosas y de las
■ personas, es decir, la creación originaria”*

■ **Luigi Pareyson**

■ *“El arte es producción y realización en sentido intensivo, eminente,
■ absoluto, hasta el punto de que éste ha sido llamado creación, porque no-
■ solo es producción, sino que llega ha ser producción de objetos
■ radicalmente nuevos, verdadero y propio aumento de la realidad,
■ innovación ontológica”*

■ **Luigi Pareyson**

■ **CONCLUSIONES.**

■ Con el paso del concepto forma al de verdad y ser,
■ podremos llevar algunas conclusiones del campo de la
■ investigación al campo de la hermenéutica, en donde ésta
■ ontología hermenéutica nos permitirá esbozar una
■ aproximación a las relaciones entre sujeto y objeto en el
■ ámbito de las artes plásticas. Las causas y principios
■ particularmente del proceso formativo de la obra de arte,
■ metafísica del hacer y del obrar, no del ser, del existir, en
■ donde el obrar es expresión, que tiene en sí un carácter
■ de singularidad irrepetible e inconfundible, en donde la
■ realidad es innovación continua. La disposición a lo
■ abierto condiciona cierta dinámica de lo producido, de lo
■ creado, experiencia de inicio y continuidad que es
■ originaria, inicial, pero a la vez y en otra dimensión,
■ conclusiva. Lo contemplado es la forma y la forma es el





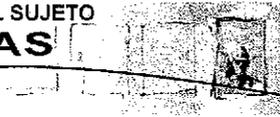
resultado de un proceso de producción con relaciones internas y externas del objeto mismo y del sujeto también.

Como interpretamos a lo largo del documento, la presencia de elementos en la obra de arte que son independientes del artista, nos hacen sospechar que existe un principio trascendente. Pasar de lo abstracto a lo intuitivo, de lo intencional a lo circunstancial y fortuito, del análisis y reflexión a la praxis, constituyen y participan de lo abierto, de lo dinámico, de lo intangible e inmanente.

Así la relación del sujeto y el objeto en el arte, es una experiencia particularmente reveladora, que da luz al punto esencial del alcance ontológico de las actividades humanas, es decir de la relación esencial entre la persona y el ser, de esta forma el hombre podría alcanzar una relación tan inmediata y profunda con el ser o el origen, hasta el punto de colocarse no sólo por encima, sino más allá de la historia. Dándose así el carácter ontológico del arte. El arte tiene poder de comenzar, porque él es un comienzo, es inicial, más aun es por decirlo de algún modo, iniciático, no sólo porque es original, sobre todo, porque es originario.

Con todo lo anterior podemos decir que la interpretación está en la base de toda actividad artística, tanto productiva cómo receptiva, la hermenéutica nos ha posibilitado esta suma de interpretaciones que nos permiten elaborar relaciones y referencias que permiten





■ una interrelación de axiomas que nos remiten a lo originario.

■ Por tanto el arte será el campo de experimentación, donde la hermenéutica de la obra de arte se presenta muchas veces cómo ejemplo para ver cómo podría ser la interpretación no-sólo de un texto, sino de todo obrar humano. Pareyson define la interpretación cómo: forma de conocimiento en el que el objeto se revela en la medida en que el sujeto se expresa y al revés. Encontrándose unidas así en la interpretación, la verdad y la expresión de la propia personalidad y del propio tiempo. La interpretación será totalmente revelativa y totalmente expresiva, a la vez que totalmente personal y ontológica.

■ Los conceptos de intuición y abstracción en este caso sirven para generar el concepto de interpretación, definiendo a la intuición cómo la primera forma de conocimiento y cómo el origen de la interpretación por medio de la abstracción, así la intuición y la interpretación serán a la vez expresivas y formativas, activas y receptoras, siendo en sí una forma de conocimiento en el que una persona accede a una forma. En donde la forma es abierta y comunicativa, y la interpretación es una actividad formativa, pues ésta forma imágenes de las cosas. La personalidad del intérprete estará presente de un modo claro en toda la interpretación, y haciendo una buena interpretación personal llevará a conocer a fondo el





objeto, a la vez que a profundizar en su personalidad, en la identidad de su propio sujeto.

En este trabajo se han analizado diferentes posturas y enfoques, aspectos culturales, sociológicos, ontológicos, epistemológicos, simbólicos e históricos. Pretendiendo hacer énfasis en el proceso, en los recorridos y sobretodo en la reflexión, dignificación y revalorización de la disciplina, sin postular principios ni finales, dejando en la mesa de diálogo interpretaciones acerca de la importancia cultural, social y personal del objeto artístico. El objetivo del hacer interpretativo ha sido la comprensión, traducción y trascendencia, las sutilezas nos han llevado a la implicación, a la explicación y a la aplicación, en donde el enriquecimiento, la fundamentación y la praxis de creación plástica en el proceso personal han tenido el mayor impacto.

En las relaciones entre objeto y sujeto en el ámbito de las artes plásticas, se refleja el entramado estructural de la diversidad: los derechos humanos, el mestizaje, los recursos energéticos, el cerebro, el indigenismo, la riqueza, la medicina, las drogas, el consumo, las fronteras, la economía, el conocimiento, las migraciones, la política, el ciudadano, los medios, el derecho y la justicia, el estado-nación, lo público y lo privado, los impuestos, las elecciones, la guerra, el poder y la autoridad, padres e hijos, las identidades, la liturgia y la revolución, la muerte, la ciencia, las religiones, la





■ alimentación, el dolor, la vejez, la reconciliación, el gen,
■ los sueños y un largo etc., denotan un proceso de
■ comprensión y entendimiento en donde la lógica pareciera
■ aparecer relativamente tarde. El concepto de cultura como
■ identidades que organizan territorios y espacios
■ simbólicos imposibles de separación entre bienes
■ culturales, contextos naturales y su relación con la
■ ausencia de respuesta a las necesidades de conceptos
■ básicos, es lo que ha generado esta pérdida de orden
■ simbólico, que ha llevado a nuestras sociedades a
■ profundas crisis y disfunciones que han limitado la
■ creatividad humana. En un contexto así, debo decir que
■ estoy convencido de la trascendencia del arte como unión
■ y coyuntura entre partes, como fenómeno en el que se
■ posibilita el cuestionamiento, la existencia y la coherencia.





N° 220 "Retrato fenomenológico". José Valderrama. Óleo sobre masonite
0.25 x 0.25 mts. 1999.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN





■ Bibliografía

- Abragnano, Nicola. *Diccionario de Filosofía*. 2ª reimpresión. México. Edit. Fondo de cultura económica. 2000. Pág. 1206.
- Acha, Juan. *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*. México. Edit. Coyoacán. 1997. Pág. 107.
- Anscombe, G.E.M. *Intención*. Barcelona. Edit. Paidós. 1991. Pág. 157.
- Antaki, Ikram. *El banquete de platón*. México. Edit. Joaquín Mortiz. 1997. Pág. 169.
- Beauchot, Mauricio. *Tratado de hermenéutica analógica*. México. Edit. UNAM. 1997. Pág. 146.
- Beuchot, Mauricio. *Posmodernidad, hermenéutica y analogía*. México. Edit. Porrúa y Universidad Intercontinental. 1996. Pág. 181.
- Beuchot, Mauricio. *Metafísica, La ontología aristotélico-tomista de Francisco de Araujo*. México. Edit. UNAM. 1987. Pág. 364.
- Beuchot, Mauricio. *Hermenéutica, lenguaje e inconsciente*. México. Edit. Universidad Autónoma de Puebla. 1998. Pág. 189.
- Bengoa Ruiz de Azúa, Javier. *De Heidegger a Habermas*. Barcelona. Edit. Barcelona. 1992. Pág. 211.
- Benítez, Laura. *El mundo de Rene Descartes*. México. Edit. UNAM. 1993. Pág. 162.





- Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona. Edit. Gustavo Gilli. 2000. Pág. 177.
- Blanco Sarto, Pablo. *Hacer arte, interpretar arte. Estética y hermenéutica de Luigi Pareyson*. Navarra España. Edit. Eunsa. 1998. Pág. 338.
- Blauberg, Kopnin, Pantin. *Breve Diccionario Filosófico*. Buenos Aires. Edit. Ediciones Estudio. 1975. Pág. 190.
- Boutot, Alain. *Heidegger ¿qué sé?*. México. Edit. Publicaciones Cruz. 1991. Pág. 107.
- Calabrese, Omar. *El lenguaje del arte*. Barcelona. Edit. Piados. 1997. Pág. 279.
- Castilla del Pino, Carlos. *Introducción a la Hermenéutica del Lenguaje*. España. Edit. Península. Pág. 222.
- Colombides, Adolfo. (Compilador) *La cultura popular*. 4ª Edición. México. Fondo de cultura económica. 1984. Pág. 120.
- Condillac. *Lógica, extracto razonado del tratado de las sensaciones*. Argentina. Edit. Orbis. 1984. Pág. 132.
- Coreth, E., Ehllen, P., Haelfner, G., Ricken, F. *La Filosofía del siglo XX*. Barcelona. Edit. Herder. 1989. Pág. 362.
- Crispolti, Enrico. *Cómo estudiar el arte contemporáneo*. España. Edit. Celeste Ediciones. 2001. Pág. 265.





- Croce, Benedetto. *Breviario de estética*. España. Edit. Planeta- Agostini. 1993. Pág. 142.
- Chon López, Chungtar. *Consideraciones Sobre La interrelación de las Artes en Función de la Educación Artística*. México. Sin editorial. Tesis de maestría. UNAM. 1996. Pág. 420.
- Delius., Gatzemeier., Sertran., Wünscher. *Historia de la filosofía*. Barcelona. Edit. Konemann. 2000. Pág. 120.
- Eco, Umberto. *La definición del arte*. México. Edit. Martínez Roca, 1999. Pág. 285.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. México. Edit. Planeta. 1993. Pág. 351.
- Farrater Mora, José. *Diccionario de Grandes Filósofos*. España. Edit. Alianza. 2 vols.
- Farrater Mora, José. *Diccionario de filosofía abreviado*. Buenos Aires. Edit. Sudamericana. 2000. Pág. 410.
- Farrater Mora, J. *La Filosofía Actual*. 5° reimpresión. Madrid. Edit. Alianza. 1993. Pág. 217.
- Fatás, G., Borrás, G.M. *Diccionario de términos de arte*. España. Edit. Alianza. 1993. Pág. 307.
- Fisher, Ernst. *La necesidad del arte*. España. Edit. Altaya. 1999. Pág. 270.
- Foucault, Michel. *Hermenéutica del sujeto*. Madrid. Edit. La Piqueta. 1994. Pág. 142.
- Foucault, Michel. *Estética, Ética y Hermenéutica*. España. Edit. Piados Básica. 1999. 3 vols.





- Freud, Sigmund. *Él yo y él ello*. 2ª Impresión. México. Edit. Alianza. 1992. Pág. 213.
- Freud, Sigmund. *Totem y tabú*. México. Edit. Alianza. 1991. Pág. 225.
- Frondizi, Risieri. *Que son los valores*. 9º reimpresión. México. Edit. Fondo de cultura económica. 1990. Pág. 236.
- Frondizi, Risieri., García, J.J.E. *Los Valores en la Filosofía Latinoamericana del siglo XX*. México. Edit. Fondo de cultura económica. 1981. Pág. 333.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Salamanca. Edit. Sígueme. 1977. Pág. 687.
- García Morente, Manuel. *La filosofía de Henri Bergson*. Madrid. Edit. Espasa-Calpe. 1972. Pág. 147.
- González Ochoa, Cesar. *Filosofía y semiótica, algunos puntos de contacto*. México. Edit. UNAM. 1997. Pág. 235.
- Habermas, Jürgen. *Conocimiento e Interés*. Madrid. Edit. Taurus. 1990. Pág. 348.
- Hauser, Arnol. *Fundamentos de la sociología del arte*. 2ª edición. Barcelona, España. Edit. Labor. 1982. Pág. 328.
- Hauser, Arnol. *Historia social de la sociología y el arte*. Madrid. Edit. Guadarrama, 1969. Pág. 39.
- Hegel. *De lo bello y sus formas*. México. Edit. Espasa-Calpe Mexicana. 1993. Pág. 216.





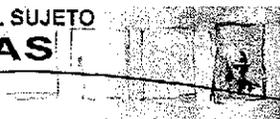
- Heidegger, Martín. *El ser y el tiempo*. 5ª reimpresión. México. Edit. Fondo de cultura económica. 1998. Pág. 478.
- Herrera, Maria. *Teorías de la interpretación*. México. Edit. UNAM. 1998. Pág. 288.
- Kandinsky, Wassily. *Punto y línea sobre el plano*. 4ª edición. México. Edit. Coyoacán. 1996. Pág. 173.
- Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. 5ª edición México. Edit. Coyoacán.. 1997. Pág. 134.
- Krause, Karl. *Ideal de la humanidad para la vida*. Barcelona. Edit. Planeta. 1996. Pág. 219.
- Lanfont, Cristina. *Lenguaje y apertura del mundo. El giro lingüístico de la hermenéutica de Heidegger*. Madrid. Edit. Alianza Universidad. 1997. Pág. 361.
- Manuari, Bruno. *¿Cómo nacen los objetos?*. 4ª reimpresión. Barcelona. Edit. Gustavo Gili. 1990. Pág. 385.
- Mendieta y Núñez, Lucio. *Sociología del arte*. México. Edit. UNAM. 1979. Pág. 162.
- Matussek, Paúl. *La Creatividad*. Barcelona. Edit. Sapin. 1984. Pág. 258.
- Ortiz Osés, A., Lanceros, P. *Diccionario de hermenéutica*. España. Edit. Universidad de Deusto. 1997. Pág. 862.
- Palazón María Rosa. *Reflexiones sobre estética a partir de André Bretón*. 2ª edición. México. Edit. UNAM. 1991. Pág. 515.





- Peraza, Miguel., Iturbe, Josu. *El arte del mercado del arte*. México. Edit. Ibero- Editor y Porrúa. 1998. Pág. 140.
- Plejanov, J. *Cartas sin dirección al arte y a la vida social*. México. Edit. La Roca. 1975. Pág. 249.
- Plejanov, J. *El arte y la vida social*. México. Edit. Roca. 1973. Pág. 186.
- Quirós y Vicente, Francisco J. *El objeto artístico y su documentación en el Museo*. México. Tesis de Maestría. UNAM. 1998. Pág. 98.
- Ramos, Samuel. *Estudios de estética*. México. Edit. UNAM. 1963. Pág. 299.
- Ramos, Samuel. *Filosofía de la vida artística*. México. Edit. Austral. 1998. Pág. 145.
- Rubert de Ventos, Xavier. *Teoría de la sensibilidad*. Barcelona. Edit. Península. 1989. Pág. 581.
- Sánchez. Vázquez Adolfo. *Textos de estética y teoría del arte*. Lecturas universitarias. México. Edit. UNAM. 1996. Pág. 492.
- Sánchez Vázquez, A. *Las ideas estéticas de Marx*. México. Edit. Era. 1972. Pág. 36.
- Sadovsky, V. *Método axiomático de construcción del saber científico*. Argentina. Edit. Dororecht. 1970. Pág. 239.
- Sim, Stuart. *Postmodern Thought*, Critical dictionary. New York. Edit. Routledge. 1999. Pág.363.
- Stroud, Barry. *Hume*. 2ª edición. México. Edit. UNAM. 1995. Pág. 363.





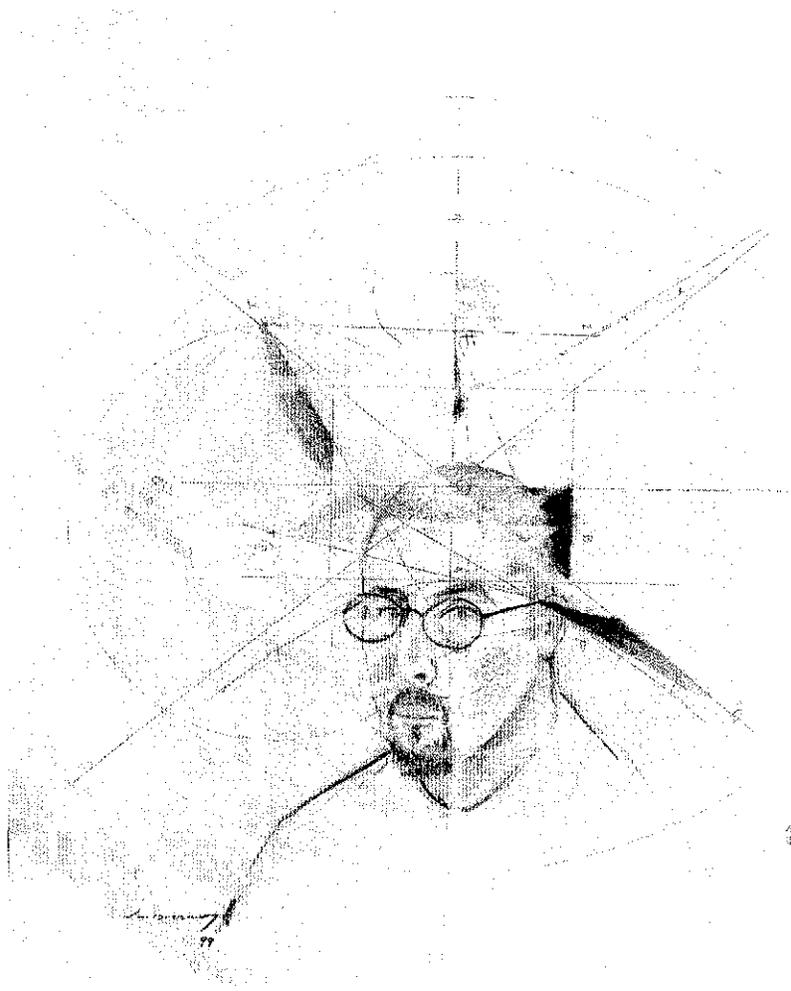
- Taylor, R., Rosenblueth, A., Wierer, N. *Controversia sobre la intencionalidad del comportamiento*. México. Edit. UNAM. 1987. Pág. 30.
- Unamuno, Miguel de. *En torno a las artes*. Madrid. Edit. Espasa-Calpe. 1976. Pág. 152.
- Vasconcelos, José. *Filosofía estética*. México. Edit. Espasa-Calpe. 1994. Pág. 161.
- Vattimo. Gianni. *Mas allá de la interpretación*. Barcelona. Edit. Paidós. 1995. Pág. 161.
- Xirau, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía*. México. Edit. UNAM. 1995. Pág. 169.
- Yáñez, Adriana. (Coordinadora) Asociación Filosófica de México. *Diálogos sobre ontología y estética*. México. Edit. UNAM. 1995. Pág. 276.
- I Coloquio del comité de Historia del Arte. *Arte y Coerción*. México. Edit. Instituto de investigaciones estéticas. UNAM. 1992. Pág. 263.
- IV Coloquio internacional. *Arte y vida cotidiana*. México. Edit. Instituto de investigaciones estéticas. UNAM. 1992. Pág. 247.
- V Coloquio Internacional. *El nacionalismo y el arte mexicano*. México. Edit. Instituto de investigaciones estéticas. UNAM. 1983. Pág. 247.
- VI Coloquio internacional. *Ciudad: concepto y obra*. México. Edit. Instituto de investigaciones estéticas. UNAM. 1992. Pág. 342.
- XIII Coloquio internacional. *Tiempo y arte*. México. Edit. UNAM. 1991. Pág. 517.





- XVIII Coloquio internacional. *Arte y violencia*. México. Edit. UNAM. 1995. Pág. 558.





■ "Autorretrato". José Valderrama. Grafito sobre papel. 0.28 x 0.25 mts.
■ 2001.

