

01083

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA**

**DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Y DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS**



**Representación y significado en la plástica abstracta;  
una lectura de obras de Rothko y Brancusi**

TESIS  
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTOR EN FILOSOFÍA PRESENTA

**ALINA MENDOZA CANTÚ**



MAESTRÍA Y DOCTORADO  
EN FILOSOFÍA

MÉXICO, D.F. CIUDAD UNIVERSITARIA, MAYO DE 2004



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

83070

ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA

## Agradecimientos y dedicatoria.

Agradezco a todas las instituciones que han contribuido en mi formación, en especial al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, por su apoyo económico; a la fundación SYDA, por su nobleza; y a la Universidad Nacional Autónoma de México, por su magnanimidad. Dentro de ella, en particular, ofrezco mi agradecimiento a las siguientes instancias: por el seguimiento que brindaron a esta investigación, a los miembros del comité tutorial: la Mtra. Rita Eder, el Dr. Óscar Martiarena y la Dra. María Herrera, quien fungió como tutora principal; por su lectura y participación como jurado, al resto del sínodo: los doctores César González y Antonio Marino; la Dra. Elsa Cross, cuya orientación ha sido fundamental más allá de esta tesis, y el Dr. Klaus Müller, quien brindó su apoyo en algunas partes de las fuentes consultadas en alemán, y, por su labor administrativa, al personal de la Coordinación del Posgrado en Filosofía: la Dra. Elisabetta Di Castro, la Lic. Teresa Rodríguez y la Srita. Norma Pimentel. Además agradezco a todos los maestros que he tenido hasta ahora y a mi familia entera, sobre todo a Antonieta Cantú y al Mtro. Rafael Tena, que apoyó la investigación en lo que respecta a la consulta de algunos términos del *Génesis* en griego y hebreo.

También con agradecimiento por los bienes más elevados, dedico esta tesis a Swami Chitvilsananda, a mi esposo, el Dr. Roberto Sánchez, y a mi hija, Zoé.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.  
NOMBRE: Alina Kundera Canhi

FECHA: 04/09/04  
FIRMA: Alina Kundera Canhi

**Representación y significado en la plástica abstracta;  
una lectura de obras de Rothko y Brancusi.**

Índice	
Introducción.....	7
Capítulo 1. Concepciones contemporáneas de la relación entre representación plástica y significado.....	17
1.1 La representación como paradigma del significado en el arte en general y en la plástica en particular.....	17
1.2 La vigencia del paradigma de la representación artística y su importancia para el problema del significado del arte abstracto.....	21
1.3 Principales tipos de teorías contemporáneas de la representación en el campo de la plástica y el arte en general.....	24
Capítulo 2. La representación plástica y el arte abstracto según Ernst Gombrich.....	31
2.1 La negación de la observación pura.....	31
2.2 Sobre la variedad de las representaciones plásticas.....	32
2.3 El concepto de esquema.....	37
2.4 Valoración positiva del naturalismo e imposibilidad de la “mímesis total”.....	43
2.5 Concepción del arte abstracto de Gombrich.....	45
2.6 Conclusiones preliminares sobre la representación plástica y el arte abstracto según Ernst Gombrich.....	51
Imágenes del capítulo 2.....	55
Capítulo 3. La representación en las artes y la plástica abstracta según Nelson Goodman.....	57
3.1 Noción de símbolo en general y de símbolo artístico en particular.....	57
3.2 La representación como condición del arte.....	59
3.3 Modos de representación artística y plástica abstracta.....	61
3.4 El arte abstracto entendido como objeto estético.....	84
3.5 Conclusiones preliminares sobre la representación en las artes y la plástica	

abstracta según Nelson Goodman.....	90
Imágenes del capítulo 3.....	95
Capítulo 4. Arte, (re)presentación y plástica “no objetual” según Hans-Georg Gadamer.....	99
4.1 Peculiaridad de la relación entre arte y hermenéutica propuesta por Gadamer.....	100
4.2 Concepciones de la mimesis en Gadamer.....	109
4.3 Arte y mimesis en tanto (re)presentación.....	113
4.4 La (re)presentación artística y los conceptos de juego y naturaleza.....	122
4.5 (Re)presentación y plástica “no objetual” .....	134
4.6 Conclusiones preliminares sobre la relación entre arte, (re)presentación y plástica “no objetual” según Hans-Georg Gadamer.....	148
Imágenes del capítulo 4.....	153
Capítulo 5. Consideraciones finales sobre la relación entre el arte abstracto y la representación.....	155
5.1 Consideraciones finales sobre la representación y el arte abstracto en Gombrich, Goodman y Gadamer.....	155
5.2 Recuperación de la multiplicidad de acepciones del concepto ordinario de representación.....	159
5.3 Algunos factores importantes para la comprensión de la plástica abstracta.....	171
5.4 Modalidades de plástica abstracta y criterios para identificar tales modalidades.....	180
Imágenes del capítulo 5.....	191
Capítulo 6. Representación y significado en las obras de Brancusi y Rothko.....	195
6.1 Brancusi y la tradición hindú.....	217
6.2 Rothko y la tradición judeocristiana.....	241
Imágenes del capítulo 6: Brancusi .....	255
Imágenes del capítulo 6: Rothko .....	265
Conclusiones.....	275
Catálogo de imágenes.....	281
Bibliografía .....	293

## **Representación y significado en la plástica abstracta; una lectura de obras de Rothko y Brancusi.**

Y también es causa de esto que aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás, aunque lo comparten escasamente. Por eso, en efecto, disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél; pues, si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color o por alguna causa semejante.

(Aristóteles, *Poética*, IV, 13 a 20)

### **Introducción**

A lo largo de esta investigación se procurará esclarecer la relación entre los conceptos de representación y significado en el arte abstracto, así como responder diversas interrogantes vinculadas con ello, como las siguientes: ¿qué tipo de objetos es posible representar por medios artístico - plásticos?, ¿en qué sentido puede hablarse de significado en este tipo de arte?, ¿reside en los elementos formales su sentido principal?, ¿cómo se relacionan dentro de él los conceptos de forma y figura?, ¿resulta indispensable contextualizar las obras abstractas para comprenderlas?, ¿qué importancia tiene el propósito del artista en la conformación de su significado?, ¿sobre qué bases puede sostenerse una interpretación de pinturas y esculturas abstractas?.

Para ello será necesario revisar la concepción más común acerca del arte abstracto según la cual la representación, en tanto modo típico de significar de las imágenes, es ajena a él. Enciclopedias especializadas en filosofía del arte, por ejemplo, definen el término abstracción simplemente como “ausencia de representación”<sup>1</sup> o como “estilo histórico, predominantemente en el campo de las artes visuales, en el que el tema de la representación o mimesis es reemplazado por otros.”<sup>2</sup> Así, aunque de manera negativa, esta perspectiva vincula el tipo de arte que en esta investigación interesa con uno de los temas centrales de discusión a lo largo de toda la historia de esta disciplina filosófica: la mimesis. Sin embargo, la concepción más generalizada acerca del arte abstracto y la que mayormente ha contribuido a enfatizar la idea de que la abstracción implica ausencia de representación, el formalismo, no proviene directamente de la filosofía, sino de la crítica de arte; pues aunque las bases del formalismo<sup>3</sup> como teoría estética que concibe lo artístico estrictamente en función de las relaciones específicas entre los elementos perceptibles que constituyen una obra se remontan a la *Crítica del juicio* de Kant,<sup>4</sup> su influencia sobre la mentalidad de los espectadores, más allá de los círculos académicos, se debe al uso práctico que en el siglo veinte autores como Clive Bell en Gran Bretaña y Clement Greenberg en los Estados Unidos le dieron como criterio de valoración en defensa de algunos artistas.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> David Cooper (ed.), *A companion to aesthetics*, p. 1. Las citas de las fuentes consultadas en inglés a lo largo de la tesis son traducción propia.

<sup>2</sup> Michael Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetic*, tomo 1, p. 9.

<sup>3</sup> El término formalismo abarca propuestas filosóficas y teóricas en general que no se circunscriben al campo de la estética, como la postura de Kant en el campo de la ética o la de Hilbert David en la matemática. Pero aún en el ámbito de la estética, y particularmente a principios de siglo veinte, comprende una amplia gama de perspectivas y escuelas: la escuela rusa, enfocada a la literatura (Bajtín) y su derivación lingüística y estructuralista (Roland Barthes); la de Viena, interesada por el arte plástico no occidental y griego arcaico (Alois Rigel) y la inglesa, orientada hacia la crítica (Clive Bell).

<sup>4</sup> Con frecuencia se insiste en la raíz kantiana del afán formalista por la pureza. Enunciados como el siguiente apoyan ese punto de vista: “En la pintura, escultura, en todas las artes plásticas, en la arquitectura, en la traza de jardines, en cuanto son bellas artes, el dibujo es lo esencial; y en éste, la base de todas las disposiciones para el gusto la constituye, no lo que recrea en la sensación, sino *solamente* lo que, por su forma place.” (Emanuel Kant, *Crítica del juicio*, apartado 14, p. 224, las cursivas son agregadas).

<sup>5</sup> Aunque no se analizará aquí la postura de Greenberg, conviene añadir que él jugó un papel destacado en la promoción del expresionismo abstracto en el momento en que su nación devino una nueva potencia mundial y se asumió como tal. Desde esta situación, procurando alcanzar el reconocimiento de un puesto similar a nivel internacional para una parte de la producción plástica de su país y privilegiar precisamente a esa fracción entre las otras modalidades pictóricas que se cultivaban entonces, este crítico fungió como una especie de vocero de la política cultural oficial y el formalismo como su respaldo ideológico idóneo, por su supuesto carácter puro y desinteresado (Serge Guilbault, *De cómo Nueva York robó a París la idea del arte moderno*). No obstante, desde el inicio de la década de los sesentas su postura comenzó a ser severamente cuestionada por generaciones de artistas y críticos vinculados con el surgimiento y la difusión del arte *Pop* y actualmente ha suscitado nuevo interés emprender una revisión crítica de su obra (Al respecto cabe mencionar el panel de



Aquí, contrariamente, ha de defenderse que la representación no necesariamente es ajena a la abstracción. Como apoyo de esto resultará útil atender a la idea de que la representación icónica no descansa básicamente en la semejanza ni en la percepción inmediata, pues otro supuesto que ha contribuido indirectamente a generalizar la concepción del arte abstracto a la que esta tesis se opone es la de que la representación visual es básicamente la denominada realista o naturalista. Al menos las enciclopedias de estética confirman lo anterior con afirmaciones como las siguientes: “la perspectiva de que las obras que representan, en especial las pinturas, se asemejan, reflejan o se ven como las cosas en el mundo ha sido la predominante en la estética occidental”<sup>6</sup> y “una pintura representa un objeto gracias a que es una imitación de él.”<sup>7</sup>

Para sostener esta postura, tras dedicar el primer capítulo de la investigación a ubicar los principales tipos de teorías contemporáneas de la representación en el campo de la plástica, se recurrirá al pensamiento de tres autores representativos de tales teorías: Ernst Gombrich, Nelson Goodman y Hans-Goerg Gadamer. Por lo que respecta al primero de ellos, a pesar de que dentro de su vasta producción este historiador del arte no dedica al tema del arte abstracto una obra exclusiva,<sup>8</sup> se atenderá primero su propuesta por varias razones. Si bien no son pocos los teóricos contemporáneos que se han ocupado de este tipo de obras,<sup>9</sup> él fue uno de los primeros en plantear, dentro del campo de las artes visuales, que la impresión de semejanza es ocasionada por hábitos perceptuales arraigados en interpretaciones inconscientes que dependen, a su vez, de una herencia cultural históricamente determinada. Por otro lado, su teoría de la representación artística es una de

---

discusión: “Superficie plana, abstracción y autocrítica”, organizado por el Museo Tamayo de Arte Contemporáneo, en mayo de 2002, en torno al texto “Modernist painting”, de Greenberg, con participantes como Issa Benítez y David Pagel).

<sup>6</sup> M. Kelly (ed.), *op. cit.*, vol. 4, (“Representation”) p. 143.

<sup>7</sup> Crispin Sartwell, “Representation”, en: D. Cooper (ed.), *op. cit.*, p. 368.

<sup>8</sup> El asunto apenas merece para él un breve ensayo: “La moda del arte abstracto” en el que, además, se confiesa tentado a no dedicarle ni siquiera eso. (*Meditations on a hobby horse and other essays on the theory of art*, p. 143 y nota a pie de página.) Por otro lado, la formación interdisciplinaria de Gombrich incluye la historia de la estética, las principales teorías psicoanalíticas y semióticas, la filosofía de la ciencia de su momento y los trabajos más recientes sobre psicología y filosofía de la percepción.

<sup>9</sup> Al respecto, por ejemplo, C. Sartwell considera que las teorías estéticas de autores como Benedetto Croce, Susanne Langer y George Dickie, quienes sostienen que el significado del arte descansa fundamentalmente en factores como la expresión, el sentimiento y la institucionalidad, surgen precisamente como respuesta a obras de carácter abstracto (D. Cooper (ed.), *op. cit.*, p. 1). Sin embargo, en lo que respecta a Croce, la afirmación sólo resulta aceptable si no se circunscribe dicho carácter abstracto al arte abstracto moderno, pues su obra principal: *Estética come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902), antecede a la producción de las primeras obras de este tipo.

las más difundidas en el dominio de la lengua inglesa y ha influido no sólo en estudios de tipo histórico sobre el tema, como el de Carlo Ginzburg,<sup>10</sup> sino también en una parte considerable de los tratamientos filosóficos de la cuestión, como el de Goodman según se verá.<sup>11</sup>

En el tercer capítulo se analizará en esta tesis la postura de Goodman, destacando la continuidad que hay entre su pensamiento y el de Gombrich. Particularmente se verá cómo este filósofo retoma de aquel autor la negación de la mirada inocente,<sup>12</sup> es decir la idea de que todo mirar lleva implícitos diversos presupuestos y una interpretación de lo visto. Al margen de eso, la importancia de Goodman reside en que también su obra ha ejercido una influencia considerable sobre la teoría del arte contemporánea en la esfera de la lengua inglesa. Al respecto, Jenefer Robinson<sup>13</sup> comenta que “ha influenciado a todo escritor sobre estética en el mundo anglo-americano conscientemente o no”. En especial, según ella misma, *Los lenguajes del arte* ha fungido como un centro de referencia en las discusiones sobre estética desde hace más de 30 años, determinando los estudios dentro de esta disciplina y convirtiéndola en un campo riguroso y nutrido. Ahora bien, la postura nominalista de Goodman que así ha resultado fértil se acerca a la semiología<sup>14</sup> en la medida en que conforme a ella las obras de arte significan dentro de sistemas de símbolos estructurados a modo de códigos y las funciones de representación y expresión de las mismas pueden explicarse mediante términos lingüísticos como los de referencia, metáfora y denotación.<sup>15</sup> De acuerdo con la misma, además, dichos códigos son instituidos por convención (proceso que precisamente siguiendo a Gombrich él considera que suele llevarse a cabo de manera inconsciente) e implican que los símbolos en general, incluyendo

---

<sup>10</sup> Carlo Ginzburg, “Representaciones” en: Hernández Ponce de León, Luis (prod.) *Guión de representaciones del libro de texto “Ojotes de madera, por qué me miráis así”, de Carlo Ginzburg*, México, 2003. Tesis, UIA.

<sup>11</sup> Otros filósofos que han reflexionado en trono a su postura son: Walton Kendall, Arthur Danto, Max Wartofsky, Richard Wollheim, entre otros menos conocidos como Norman Bryson y Murray Krieger. Sin embargo, no se abordarán directamente sus propuestas en esta investigación, como tampoco posturas más recientes al respecto formuladas desde la historia del arte, como las de Ive-Alain Bois y Rosalind E. Krauss (*Formless. A user's guide*) y John Golding (*Paths to de absolute. Mondrian, Málevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still*).

<sup>12</sup> N. Goodman, *Maneras de hacer mundos*, p. 23.

<sup>13</sup> Jenefer Robinson, “The languages of art at the turn of the century” en: *Simposium: The legacy of Nelson Goodman*, pp. 213 y 218.

<sup>14</sup> Ejemplo de una lectura distinta de la abstracción, aunque también cercana a la semiótica, es la de Roland Barthes a propósito de la obra de Cy Twombly, (“Cy Twombly” en: *Poesía y Poética*, # 13).

<sup>15</sup> J. Robinson, *op. cit.*, pp. 213.

las obras de arte, constituyen una especie de instrumento o herramienta<sup>16</sup> de comunicación, pero sobre todo de material de construcción del mundo.

No obstante, más allá de la continuidad entre estos dos teóricos del arte formados en la tradición anglosajona, en esta investigación interesa también mostrar en qué sentido el pensamiento de Goodman respecto a la cuestión del significado del arte abstracto resulta más justo o adecuado que el de Gombrich. Por ahora baste decir al respecto que si bien este último reconoce la existencia y la importancia de formas de representación no naturalistas a lo largo de la historia de la plástica occidental, además de formas de significar alternas a la representación como la expresión, les asigna un lugar necesariamente “por debajo” de él en tanto considera al naturalismo como una especie de meta. Goodman, en cambio, igualmente reconoce diversas formas de significar por parte de las artes plásticas, pero no establece ninguna jerarquía entre ellas ni les atribuye ningún sentido de evolución,<sup>17</sup> de manera que entre las formas de significar del arte la representación, en sus diversas modalidades, es para él sólo una alternativa más. Así, mientras que para Gombrich, por una parte, entre más abstractas las representaciones, más infantiles y primitivas son, entendiendo estas cualidades en un sentido peyorativo, y por otra, entre mayor es el grado de expresividad de una obra abstracta, en detrimento de su facultad de representar, más vago e inasequible resulta su significado; para Goodman su sentido no resulta necesariamente menos asequible, a pesar de no denotar nada y ser una especie de grado cero de la representación. Según él mismo, el significado de las obras abstractas tiene lugar por dos vías alternativa o conjuntamente, la expresión y la ejemplificación, siendo ellas además con frecuencia símbolos que podrían calificarse como autorreferenciales o tautológicos en la medida en que apuntan inmediata y exclusivamente hacia sí mismas.

Tras ello, posteriormente, en el cuarto capítulo será abordada la perspectiva de Gadamer en torno al concepto de representación artística y a la plástica abstracta. En este caso, la transición del pensamiento de Goodman a la perspectiva de este filósofo alemán podría parecer en primera instancia brusca, comparada con la transición de la propuesta de Gombrich a la de Goodman, pues mientras estos dos autores comparten hasta cierto punto

---

<sup>16</sup> N. Goodman, *Maneras de hacer mundos*, p. 53.

<sup>17</sup> En cierta forma este planteamiento puede considerarse como antecedente de la siguiente propuesta de Danto: “Todo arte es igual e indiferentemente arte, nada es más verdadero que otra cosa, esa es la perspectiva filosófica ante el arte hoy” (*After the End of the art. Contemporary art and the pale of history*, p.34).

una formación afín, Gadamer pertenece a una tradición filosófica no sólo diferente sino incluso opuesta. Desde la perspectiva de Gadamer cabría desacreditar las posturas de aquellos calificándolas como “positivistas” o “cientificistas”, en tanto procuran explicar diversos problemas relativos al arte, como el de su manera de significar, a partir de presupuestos derivados de las ciencias experimentales<sup>18</sup> o estableciendo un estrecho paralelo entre arte y ciencia como formas semejantes de “construcción del mundo”.<sup>19</sup> Gadamer, por su parte, igualmente en afán de desdeñar, bien podría recibir el calificativo de “humanista anticientífico”<sup>20</sup> desde la óptica de Goodman porque en su obra principal, *Verdad y método*, el autor procura mostrar la necesidad de entender a las “ciencias del espíritu” y al arte desde un parámetro propio e independiente del método de las ciencias empíricas. No obstante, más allá de este debate, ambos filósofos contemporáneos atribuyen al arte un carácter cognositivo; Goodman concibe la filosofía del arte como parte de la epistemología,<sup>21</sup> mientras Gadamer la concibe como circunscrita a la hermenéutica.<sup>22</sup>

Otro aspecto importante de la oposición entre Goodman y Gadamer para nuestra investigación es el enfoque específico desde el que cada uno de ellos concibe el significado del arte a partir del lenguaje en general como paradigma tanto de la producción del sentido como de su inteligibilidad. Desde la postura “escéptica”<sup>23</sup> y antimetafísica, deudora de la filosofía analítica del primero, un lenguaje es un sistema de símbolos convencionales y, como tal, el arte significa a través de una serie de estipulaciones que requieren ser asumidas o puestas en acción por una comunidad determinada. A su vez, bajo la perspectiva hermenéutica y ontológica del segundo, derivada de la fenomenología de Heidegger, el

---

<sup>18</sup> A manera de ejemplo considérese, por un lado, el lema “ensayo y corrección” de Gombrich y, por otro, el reconocimiento explícito que él mismo otorga a la filosofía de la ciencia de Karl Popper como punto de partida de sus propias investigaciones en torno a la noción de percepción (*Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*, p. 61 y *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, pp. 32, 37, 65, 89, 99, 239, 240, 278, 283, 333 y 336).

<sup>19</sup> N. Goodman, *Maneras de hacer mundos*, p. 188.

<sup>20</sup> Al inicio de su obra: *Maneras de hacer mundos* (p. 18), Goodman se deslinda expresamente de esta postura.

<sup>21</sup> N. Goodman, *Maneras de hacer mundos*, p. 140.

<sup>22</sup> Hans-Georg Gadamer *apud* Ángel Gabilondo, *Estética y hermenéutica*, introducción, p. 23.

<sup>23</sup> En diversas ocasiones Goodman hace explícita su postura escéptica en su obra *Maneras de hacer mundos* (pp. 14 y 18). Por otro lado esta misma orientación es patente en afirmaciones como la siguiente: “Hablar de los modos de ser del mundo, o de los modos de describirlo o pintarlo, es hablar de descripciones o pinturas del mundo, *sin que implique que exista algo único -ni algo siquiera-* descrito o pintado, lo que, claro está, tampoco implica que no se describa o pinte nada” (las cursivas son añadidas, *ibid.*, p. 24, en una nota a pie de página).

arte, como todo lo que puede ser comprendido, es lenguaje<sup>24</sup>; y el lenguaje, a su vez, una forma de vida<sup>25</sup> que depende del diálogo. Sin embargo, sin ignorar tales diferencias, en este caso interesa a la vez poner en relieve no sólo cierta continuidad entre estos dos últimos autores, sino un par de hilos conductores que atraviesan desde Gombrich hasta Gadamer: por un lado, la idea de que la representación no descansa en la semejanza y, por otro, la considerable importancia que cada uno concede a la interpretación y al papel de los presupuestos dentro de la misma para el cumplimiento de la función significativa del arte. Gombrich no se limita a ofrecer una concepción de la percepción como repertorio de recursos para la representación visual, sino que también se refiere explícitamente a los correspondientes hábitos de recepción. Goodman insiste en la necesidad de considerar a las obras de arte como objetos culturales que igualmente deben ser comprendidos tanto en relación estrecha con el contexto de su producción como en las condiciones específicas de su recepción. Y por eso subraya que, al margen de su apreciación y conceptualización, es decir de su interpretación, el carácter simbólico de una obra cesa de operar. No obstante, estas dos perspectivas sólo introducen al problema de la dimensión cultural y hermenéutica, y presentan, como se sostendrá aquí, algunas limitaciones que en el caso concreto de su aplicación al arte abstracto les impiden reconocer plenamente sus vínculos con determinadas tradiciones y, por ende, su principal carga significativa.

Entre dichas limitaciones destacan, por ejemplo, por lo que respecta a Gombrich, que, si bien alude a una especie de lenguaje icónico y a las tradiciones de representación, no explicita el vínculo de los mismos con el lenguaje conceptual o verbal y con tradiciones no visuales; y, por lo que respecta a Goodman, que aunque su noción de convención podría vincularse estrechamente con la de legado o herencia cultural, no se refiere sino de modo demasiado vago a la inscripción de los símbolos en tradiciones y contextos históricos y sociales específicos.<sup>26</sup> En cambio, un enfoque propiamente hermenéutico aporta un

---

<sup>24</sup> H. G. Gadamer: *Verdad y método* I, p. 17 y *Estética y hermenéutica*, “Estética y hermenéutica”, p. 62.

<sup>25</sup> H. G. Gadamer, *Verdad y método* I, p. 535.

<sup>26</sup> Por lo anterior su postura ha recibido diversas críticas. Para objetarlo, por ejemplo, J. Robinson (*op. cit.*, p. 215), cita su siguiente aseveración extraída de su obra *Of mind and other matters* (Harvard University Press, 1984): “the characteristics and functions of symbols ... can be studied quite apart from the acts or beliefs or motives of any agent that may have brought about the ... referential ... relationships involved” para concluir que, de algún modo, en este aspecto su propuesta obedece a un cierto tipo de formalismo lingüístico dentro del cual las regularidades semánticas y sintácticas han de considerarse al margen de factores contextuales. (Otras críticas al respecto en Dominic M. Mciver, “From *Lenguajes of art* to *Art in mind*”, *ibid*). Por otro lado, su desinterés por los vínculos entre las obras de arte y las tradiciones en que se gestan puede

tratamiento más adecuado de estos temas, y particularmente Gadamer concede a la cuestión de la tradición especial atención.<sup>27</sup> La comprensión de toda obra de arte, para él, incluso tratándose de una obra plástica abstracta,<sup>28</sup> depende de su justa inscripción en alguna tradición en particular. Mas no simplemente en una u otra tradición icónica, sino, en un sentido más amplio, en una determinada tradición cultural que descansa finalmente en textos de diversa índole (literarios, religiosos, filosóficos, históricos, etcétera).

Así, ha de verse que la aplicación de esta propuesta de Gadamer al arte abstracto no solamente permite reconocer su carácter significativo, como en el caso de Goodman y Gombrich, sino su riqueza de sentido, pues si bien para éstos no carece de significado, su sentido se limita a la expresión o a la forma. Mas si la propuesta es, entonces, que interpretar las obras abstractas sólo es posible a la luz de *una* tradición, cabe indagar si no resulta igual o más provechoso vincularlas con elementos provenientes de diversas tradiciones culturales. Por último, otro aspecto de la propuesta de Gadamer que cabe destacar por su contribución al pensamiento de la abstracción como una forma de plástica dotada de una gran riqueza significativa gira en torno al concepto de identidad, pues dado que para este autor son justamente las tradiciones lo que nos constituye, las obras de arte en general, incluidas las abstractas, resultan un medio idóneo para alcanzar la autocomprensión, experiencia que equivale, además, desde esta misma perspectiva, a acceder a “la verdad”.

Ahora bien, destacar algunas ventajas en la postura de Gadamer en torno a la representación artística y a la abstracción sobre las de Gombrich y Goodman no implica que no se tome aquí cierta distancia frente al pensamiento de este hermeneuta alemán; pero baste por ahora mencionar simplemente las principales propuestas suyas que serán cuestionadas, para explicar más tarde las razones de esas discrepancias. Tales propuestas

---

considerarse como un reflejo de la proximidad teórica del pensamiento de este autor respecto a la denominada filosofía analítica, en la medida en que ella precisamente reniega de la tradición filosófica en la que, pese a todo, se inscribe. De cualquier modo Goodman destaca el papel de la tradición al menos en el caso de la representación realista de la siguiente forma: “solemos creer que unas pinturas son realistas o literales si se conforman al estilo tradicional de representación europeo.” (*Los lenguajes del arte*, p. 53).

<sup>27</sup> A raíz de esto ha recibido severas críticas de parte de Habermas, quien “rechaza que la crítica tenga que subordinarse a la idea de pertenencia a una tradición” mientras “Gadamer por su parte ha respondido a estas objeciones atribuyendo a Habermas una concepción estrecha de la crítica y una falsa oposición entre tradición y reflexión.” (María Herrera, “La hermenéutica filosófica en Gadamer y Habermas”, versión ampliada de “Hermenéutica y teoría crítica”, en: *Filosofía II, Ética y filosofía política*, Laura Benítez (comp.), pp. 25 y 27.

<sup>28</sup> En 1967 Gadamer dedica un ensayo denominado “Imagen y gesto” a reflexionar precisamente sobre este tema (*Estética y hermenéutica*).

son: que nociones como las de orden y “ensimismamiento” sean pertinentes para entender todas las modalidades de la abstracción, que las obras abstractas repudien, callen u oculten siempre su sentido, que su contenido conceptual sea necesariamente mínimo y que la intención de su autor no sea digna de atención.

El quinto capítulo se dedicará a proponer una nueva manera de comprender la relación entre representación, arte abstracto y significado. Entonces se asentarán algunas consideraciones finales sobre las concepciones de Gombrich, Goodman y Gadamer, y se recuperará la diversidad de acepciones del concepto ordinario de representación, para fundamentar una manera de entender esta función que no se reduzca al modelo perceptual de la figuración. En otras palabras, no sólo se ha de afirmar que la abstracción y la representación son compatibles sino que ha de demostrarse argumentativamente y con ejemplos cómo puede serlo.

Por último, se dedicará el capítulo sexto a contrastar esos resultados mediante la interpretación de algunas pinturas y esculturas abstractas. Por un lado se desarrollará una “lectura” de una serie de obras de Constantín Brancusi mostrando cómo, más allá de su diversidad temática, en ellas puede reconocerse una unidad discursiva no meramente formal sino conceptual. Por otro lado se propondrá una manera de entender tres grupos de los últimos cuadros realizados por Mark Rothko, integrados en su mayor parte por imágenes semejantes a paisajes. Entre los múltiples artistas que a lo largo del siglo veinte han sido catalogados como abstractos se ha decidido reflexionar sobre la obra de estos dos artistas por varias razones. En primer lugar, por el interés que implica observar cómo las imágenes desempeñan la función de representar de manera muy parecida en la escultura y en la pintura, independientemente de las diferencias que existen entre estas dos principales modalidades de artes plásticas; en segundo, porque estos autores provienen de dos contextos y de dos generaciones en los que florece el arte abstracto en el siglo veinte: Francia durante las primeras décadas y Estados Unidos hacia mediados del mismo periodo;<sup>29</sup> en tercero, porque sus obras ejemplifican los dos extremos o grados, mínimo y máximo, de este tipo de plástica; en cuarto, porque a pesar de dichas diferencias, además de

---

<sup>29</sup> No obstante, este estudio excluye una aproximación de corte histórico-social al fenómeno de la abstracción, al igual que un recuento de los múltiples artistas que han sido clasificados dentro de este “género”, pues mientras investigaciones de este tipo son relativamente comunes, no hay ningún estudio propiamente filosófico dedicado en especial a este tema.

muchas otras no mencionadas, puede reconocerse cierta afinidad en lo que respecta al significado de las obras que se analizarán; y, por último, la razón principal es que estas mismas obras permiten mostrar cómo abstracción plástica y representación pueden resultar plenamente articulables.



## Capítulo 1

### Concepciones contemporáneas de la relación entre representación plástica y significado

#### 1.1 La representación como paradigma del significado en el arte en general y en la plástica en particular

El concepto general de representación es aplicable a un ámbito evidentemente más amplio que el de las artes, aunque su comprensión fuera de ese terreno sale de los límites de esta investigación. Sin embargo, por principio, conviene notar que dentro de este ámbito existe cierta confusión entre el sentido de los verbos significar y representar debido a que en el lenguaje ordinario una de las acepciones del primero es justamente la representación, y representar, a su vez, tiene múltiples significados:

I Posee una connotación cognitiva, en tanto alude a una facultad psíquica o vinculada a procesos en virtud de los cuales un cierto contenido se hace presente en la conciencia bajo rasgos más o menos ostensibles, como cuando se define a la imaginación como “facultad de representación”.

II Tiene un sentido plástico, tanto porque se refiere al mero acto de conferir forma a algo como al hecho de haber adoptado o recibido una forma ajena. Por ejemplo, cuando se dice que mediante un círculo se representa el infinito se usa en el primer sentido, y cuando se habla de dibujar con modelo se usa en el segundo sentido.

III Ligado a lo anterior, representar significa además la acción de explicitar, exponer, manifestar, patentizar o hacer simplemente presente algo, en especial a los sentidos o a la imaginación, ya sea por primera vez o como repetición. Así, por ejemplo, suele decirse que son los poetas quienes representan por primera vez lo divino bajo distintas formas en distintas culturas.

IV Este vocablo también tiene un sentido dramático, por así llamarlo, en la medida en que alude al poner en escena o ejecutar una obra de teatro, lo mismo que la personificación o asunción de un determinado papel dentro de ella. En ese sentido puede decirse, por mencionar un caso, que Peter Brook representó el *Mahabarata* y que, dentro de su puesta en escena Bruce Myers representó a Krishna y a Ganesh.

V El término presenta aparte un aspecto que cabría denominar facultativo conforme al cual significa la práctica por la que un objeto, figura, persona, idea o entidad reemplaza o toma el lugar de otra, en virtud de un determinado cargo, derecho o autoridad, o bien de una semejanza intencional o una estipulación. Así el régimen democrático puede definirse como un gobierno en el que la voluntad popular es representada por un funcionario electo.

VI Por otro lado, representar puede implicar igualmente una referencia mediante la cual se vinculan dos objetos, uno de ellos de carácter más bien sensible con otro que puede ser meramente ideal. En este sentido la palabra alude a una función simbólica o “sínica” que, preferentemente a partir de un rasgo o una serie de rasgos considerados particularmente característicos del objeto, persona o entidad representada, se refiere a ellos, aunque no excluye la posibilidad de realizar tal función a través de un elemento cualquiera. Una corona o un báculo suelen representar de este modo la dignidad de un rey o un sacerdote. Pero, por otro lado, representar en este mismo sentido incluye también la posibilidad de establecer la referencia mediante un rasgo u objeto meramente atribuido o asociado metafóricamente o por simple convención con el referente, en la medida en que lo referido, por sí, no posee o no guarda una relación directa con tal rasgo u objeto sino que este rasgo u objeto funge como mero mediador. De esta forma, por ejemplo, convencionalmente un búho representa a Atenea.

VII Finalmente cabe notar que el término tiene también una connotación específica en el ámbito religioso o de lo sacro en general que reúne varios de los sentidos ya enlistados, como el simbólico, el plástico y el dramático. Conforme a esta connotación religiosa el pan, por ejemplo, representa el cuerpo de Cristo, y el acto de ingerirlo la asimilación de él.

Pude entonces verse que, dentro de esta polisemia, más allá de su alcance extra-artístico, el concepto de representación abarca términos que apuntan al campo específico de diversas artes. Apunta a la plástica, mediante vocablos como los de imagen, icono, figura y símbolo; al teatro, a través de verbos como escenificar, actuar, encarnar, personificar y presentar; a la literatura, con nociones como parábola y alegoría; e, incluso, a la música, si se considera su equivalencia ocasional con la idea de interpretación o ejecución. Así, a pesar de ser un mismo concepto, la especificidad de la representación en cada una de esas artes requeriría un estudio particular. En este caso interesa esencialmente su peculiaridad en las artes plásticas, en la medida en que ésta no se deja reducir al uso de imágenes y formas moldeadas, esculpidas, impresas, dibujadas, etc., puesto que abundan las representaciones visuales que se valen de esos mismos medios en campos distintos al del arte, aunque no desligados de él, como los de la publicidad y la moda.

No obstante, la noción de representación en el terreno de las artes ha venido siendo pensada, desde el siglo IV a. C.,<sup>59</sup> como equiparable a la de mimesis<sup>60</sup> y, por ende, como uno de los principales o como el principal paradigma explicativo de las artes en general, aunque de las artes dramáticas en especial. Cynthia Freeland, en ese sentido, se refiere a ella como “la más persistente de todas las teorías del arte.”<sup>61</sup> Sin embargo, más que implicar un criterio unificado de las concepciones sobre el arte, ésta tendencia ha supuesto una diversidad muy amplia de las mismas. Sobre esto, por su parte, Ernst Gombrich dice que “desde el momento en que los filósofos griegos llamaron al arte una “imitación de la naturaleza” (mimesis) sus sucesores no han parado de ajetrearse negando o cualificando dicha definición.”<sup>62</sup> Esta última cita no excluye nuestra época. Propuestas relativamente recientes como las de Kendall Walton, Hans-Georg Gadamer y Arthur Danto al respecto lo constatan. Walton, por precisar un poco más la referencia, define<sup>63</sup> mimesis mediante la expresión idiomática “*make-believe*”, que llanamente puede traducirse como “hacer-creer”,

---

<sup>59</sup> A partir de los planteamientos de Platón en *La república* (particularmente en los libros III y X, así como en el *Fedro* y de Aristóteles en la *Poética* (libro IV básicamente).

<sup>60</sup> Conforme al *Diccionario de la lengua española de la Real Academia española*, la palabra mimesis forma parte de nuestra lengua y no requiere ser acentuada. No obstante usar el término acentuado se considera también correcto y es lo usual en el ámbito de la estética. Como su acentuación viene del sustantivo griego que le da origen: *μίμησις*, escribirlo de esta forma refleja mejor sus vínculos con antiguas concepciones del término. Por lo anterior en esta investigación optamos por usar el vocablo en su versión acentuada.

<sup>61</sup> Cynthia Freeland, *But it is art?*, p. 31.

<sup>62</sup> E. Gombrich, *Arte e ilusión*. p. 94.

<sup>63</sup> K. Walton, *Mimesis as make-believe. On the foundations of the representational art*.

aunque bajo esta traducción pierde algo de su riqueza y peculiaridad; Gadamer, como se verá, la entiende por una parte como (re)presentación (*Darstellung*), pero por otra, en un sentido más estrecho, como (re)presentación (*Darstellung*) y testimonio de orden;<sup>64</sup> mientras Danto considera que la idea de mimesis equivale a la de estilo.<sup>65</sup>

Por otro lado, es necesario reconocer también que representación no es el único sinónimo o término mediante el que se traduce el concepto de mimesis. Entre sus significados alternos o paralelos se encuentran los de copia, registro, reproducción, réplica, sustituto, duplicado, simulacro, ilusión, reflejo y engaño; mismos que suelen ser concebidos en grados diversos en función del parecido o la semejanza, yendo desde la indistinguibilidad<sup>66</sup> hasta la correspondencia en un solo y determinado aspecto, pasando por la fidelidad relativa, el mero “aire de familiaridad”<sup>67</sup> y la coincidencia en distintos puntos. Asimismo, es importante señalar que, entre los múltiples autores que se han ocupado del tema de la representación en el arte, no todos han revisado explícitamente su vínculo con la noción de mimesis, sino que algunos han tratado esta relación sólo indirectamente. Entre quienes han aludido abiertamente a ella, unos lo han hecho más bien con el fin de deslindar, ya sea parcial o totalmente, su propio concepto de arte o de representación de aquel término griego. Circunscribiéndose al siglo XX, algunos de los que directamente revisan, rescatan y renuevan ese vínculo son: en el ámbito de la lengua alemana, Hans-Georg Gadamer; en el de la lengua española, Valeriano Bozal y en el de la inglesa, Kendall Walton. En tanto otros autores que se han ocupado del problema de la representación en la teoría estética igualmente en el ámbito de habla inglesa, como Nelson Goodman, Julian Hochberg, Marx Wartofsky y Alan Tormey, no emplean el término mimesis o sólo indirectamente se

---

<sup>64</sup> H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, “Arte e imitación”, p. 93.

<sup>65</sup> A. Danto, *op. cit.*, p. 46.

<sup>66</sup> Respecto a la posibilidad de lograr la indistinguibilidad completa entre una obra de arte y el objeto que esta imita o representa, muchos autores sostienen que es imposible. Entre ellos se pueden mencionar a Alan Tormey (“Seen things: pictures, paradox and prospective” en: John Fischer (ed.) *Perceiving artworks*, pp. 66 y 67) y K. Walton (*Mimesis as make-believe*, p. 23); así como a E. Gombrich (*Arte e ilusión*, pp. 11, 107 y 214) y Max Black (“¿Cómo representan las imágenes?”, en: M. Black, E. Gombrich y Julian Hochberg, *Arte, percepción y realidad*, p. 154), quienes plantean más bien que ese no es el objetivo del naturalismo; mientras que Danto, por el contrario, sugiere que hay casos en los que ello es posible, refiriendo como ejemplos las obras *Brillo Box* de Andy Warhol y *Not Andy Warhol (Brillo Box)* de Mike Bidlo (*After the End of the art*, p. 3). (Un comentario a propósito de esta misma obra es incluido, igualmente en nota a pie de página, en inciso III a. d) del apartado 5. 2 de esta tesis).

<sup>67</sup> Cfr. M. Black, E. Gombrich y J. Hochberg. *Op. cit.*

refieren a él, por pertenecer a una forma de pensar y hacer la filosofía que no se interesa por rastrear sus lazos con la historia de la tradición filosófica en general.

Por último, conviene además destacar, independientemente de la preponderancia de la tradición mimética y de su lazo con la noción de representación, que a lo largo de la historia de la estética se ha apelado también, si bien menos recurrentemente, a otros conceptos para explicar la noción de arte en general y la capacidad para transmitir o comunicar significados mediante él. Entre estos conceptos sobresalen al menos los siguientes: expresión, juego, intención, recepción, muestra, ritual, experiencia estética, forma, lenguaje y reconocimiento, aunque aquí nos ocuparemos sólo indirectamente de algunos. Ahora bien, en general desde todos ellos, lo mismo que desde el concepto de representación, el problema del significado de las artes plásticas ha sido tratado en términos positivos, en el sentido de que predominan las posturas que afirman que el arte plástico de uno u otro modo posee significado. Por ello ya desde ahora puede vislumbrarse que, contra este telón de fondo, el caso del arte abstracto requiere particular atención, dadas las arraigadas y generalizadas sospechas sobre su capacidad de significar, es decir comunicar algo quizá no unívoco, pero al menos comprensible.

## **1.2 La vigencia del paradigma de la representación artística y su importancia para el problema del significado del arte abstracto**

En esta investigación, entre las diversas formas ya mencionadas de traducir la noción de mimesis, el concepto de representación constituye el interés central por diversas razones derivadas de sus implicaciones en el ámbito de las artes plásticas. En primer lugar esta acepción permite recoger dentro de aquel antiguo concepto griego, mejor que las de copia, reproducción, réplica o duplicado, no sólo las llamadas obras realistas o naturalistas, sino también las denominadas figurativas, que abarcan a las anteriores y, además, a aquellas que se refieren lo mismo a los objetos visibles que a los inaccesibles a la vista desde un punto de partida distinto al de la apariencia y al de la percepción óptica. Esto, como cabe vislumbrar, resulta útil para explorar la hipótesis de que el arte abstracto no necesariamente es ajeno a toda forma de representación. Una segunda razón se vincula con cierta fluctuación dentro de la persistencia de la noción de representación a lo largo de la historia del arte y de la estética, derivada en gran medida de la vigencia del propio concepto de

mímesis en diversos momentos entre los que destaca el principio del siglo XX, cuando se pretendió superar este concepto tanto desde el interior de la práctica artística misma<sup>68</sup> como desde el ámbito teórico.<sup>69</sup> Sin embargo hoy puede observarse que fue sólo una pretensión porque aún persiste o mejor dicho ahora se renueva el interés por la representación en las artes. Por ejemplo, en lo que respecta a la práctica artística, el “regreso” de este interés puede apreciarse dentro de la plástica en corrientes como la denominada fotorrealismo o hiperrealismo e incluso, aunque de manera distinta, en la denominada nueva figuración; y en la literatura, en géneros como la crónica, en cierta forma, el realismo mágico o la ciencia ficción. Por su parte, en lo relativo al campo teórico, entre las posturas contemporáneas que insisten en la importancia de la noción de representación en el arte, baste por ahora apuntar, mediante algunas citas, las de Arthur Danto, Amy M. Schmitter y Walton Kendall respectivamente. El primero observa que en la modernidad se procuró derribar este gran paradigma sin que se obtuviera un logro definitivo, en la medida en que actualmente, según él mismo, este viejo principio goza del mismo derecho que los demás a partir de los cuales se ha procurado entender el arte.<sup>70</sup> El segundo sostiene<sup>71</sup> que si bien no toda obra de arte es representativa, la representación es tanto el principal objeto de referencia del arte, es decir su contenido por antonomasia, como el principal modo de referir del mismo, es decir la forma típica que reviste el arte. Por su parte, el último, cuya aseveración se ubica en una parcela más restringida dentro de las artes, afirma lo siguiente: “en pintura, la

---

<sup>68</sup> Concretamente, en el periodo señalado, mediante movimientos de vanguardia dentro de la escultura y la pintura como el surrealismo, el cubismo, el suprematismo y el constructivismo.

<sup>69</sup> Algunos autores como Hans Robert Jauss (*Experiencia estética y hermenéutica. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, cap. 3) han insistido en que, alrededor del inicio del siglo veinte tiene lugar un cierto viraje en el terreno del arte que se podría calificar como “crítico” en el sentido de que, desde entonces, por un lado, las obras exigen del espectador precisamente una actitud crítica y, por otro, los creadores adoptan una actitud semejante frente al arte en general. Esto es patente gracias a la proliferación de documentos escritos en torno a este tema por parte de los artistas bajo la forma de cartas, declaraciones públicas, diarios, estamentos o manifiestos, entre otras. Algunos ejemplos en los que precisamente los artistas explicitan su pretensión de superar la *mímesis* son: Henri Matisse, *Farbe und Gleichnis* (documento No. 72 y sig.) y Paul Klee, “El credo del artista”, *apud* W. Hess, en: *Documentos para la comprensión del arte moderno*, pp. 59 y 55 respectivamente; Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* y André Bretón, “Primer manifiesto del surrealismo”, *apud* Mario de Michelli en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, pp. 36, 313, 316 y 318; y Málevich (*Ecrits* III, cap. 1), *apud* Serge Faucherau, *Málevich*, p. 28.

<sup>70</sup> A. Danto, *op. cit.*, pp. 4, 14, 15 y 29. (Nótese que este autor usa el término “modernidad” para designar el periodo en que se ubica el arte moderno).

<sup>71</sup> A. Schmitter, “About representation or how to avoid being caught between animal perception and human language”, en: *Symposium: The legacy of Nelson Goodman.*, pp. 225 y 226.

representación es la norma; las pinturas “no objetivas”, “no figurativas” requieren justificación y han luchado por su legitimidad”.<sup>72</sup>

Estrechamente ligado al contenido de la última cita, otra razón por la cual que cabe proponer y emprender la revisión de las principales propuestas actuales que se ocupan del paradigma mimético entendido como representación se vincula directamente con otro de los temas centrales de esta investigación, la plástica abstracta del siglo veinte, en la medida en que puede ser identificada una serie de presupuestos o, mejor, prejuicios entrelazados en torno a la abstracción. Estos son:

I La idea de que la relación del arte abstracto con la representación es nula. Partiendo, al parecer, de una identificación inmediata e injustificada de los conceptos “representación” y “representación figurativa” en el campo de las artes visuales, se presupone que el arte abstracto no representa. Sin embargo, el representar figurativamente, entendido como imitación de determinados rasgos de la apariencia visual de un objeto, no es la única forma de representar. Convencionalmente, por ejemplo, se representa icónica y simbólicamente, mas no figurativamente, el género femenino mediante un círculo sobre una cruz. Además, como no sólo es susceptible de ser representado lo que de por sí posee figura o forma visible definida, sino también lo que carece de ella, como los sentimientos, los sonidos o las ideas, la representación figurativa de referentes como éstos implica convenciones que como tales pueden variar, de modo que en un momento dado bien puede convenirse una forma abstracta de representarlos. No obstante, al margen de lo anterior, algunas representaciones figurativas presentan un carácter marcadamente abstracto, como las caricaturas o los dibujos animados, en ámbitos próximos a las artes visuales, o las esculturas de Brancusi, dentro de la plástica.

II La creencia de que el significado de las artes plásticas se limita a aquello que representa. Probablemente tomado como parámetro de las artes visuales a las artes cuyo medio es la palabra, se tiende a identificar los conceptos de representación y significado, pues en el ámbito del lenguaje verbal efectivamente las funciones de representar y significar difícilmente pueden concebirse por separado, so pena de

---

<sup>72</sup> K. Walton, *op. cit.*, p. 334.

salir de dicho ámbito.<sup>73</sup> Si por ejemplo se tomara de una palabra sólo la forma en que ella se escribe bajo algún alfabeto o ideograma, al margen del concepto que representa, y se contemplara como mera caligrafía, quizá podría hablarse de su significado en términos de expresión, pero no sería ya éste el ámbito del lenguaje verbal sino precisamente el de la imagen visual abstracta.

III El prejuicio de que este tipo de arte carece de significado, o posee un significado que no puede ser explicado racionalmente. Este prejuicio se desprende de la conjunción de los dos supuestos anteriores y ha sido difundido especialmente por los críticos formalistas. En el ámbito teórico, como se verá, él guarda también estrecha relación con las concepciones conforme a las cuales este tipo de arte es una especie de música visual.

IV El presupuesto de que si acaso la plástica abstracta no carece de sentido su significación es relativamente pobre. Cuando llega a aceptarse que el significado de la plástica no depende exclusivamente de la representación y se piensa como característica del abstracto la ausencia de esta función, suele aceptarse que ella significa por otros medios, como la expresión, la intencionalidad, el contexto o las relaciones formales, entre otros; pero como la presencia de estos otros modos de significar se reconocen en muchas otras modalidades de plástica se cree que la riqueza significativa de la abstracción es menor por faltarle la facultad de representar.

Sin embargo, frente a estas creencias, sólo más adelante se precisará y se defenderá una postura propia ante la relación entre representación y significado en relación con la pintura y la escultura abstractas.

### **1.3 Principales tipos de teorías contemporáneas de la representación en el campo de la plástica y el arte en general**

A partir de tres citas de Arthur Danto, Amy Schmitter y Walton Kendall respectivamente, se afirmó antes que hoy puede observarse una renovación del interés por

---

<sup>73</sup> Un propósito semejante: inventar una lengua “transmental” o abstracta sin sentido definido (*Zaum*), era precisamente el de un grupo de poetas que estimuló a Casimir Málevich a proponer la pintura suprematista como un equivalente plástico a este tipo de poesía. Como ejemplo cabe citar un breve poema de Kruchenij: “Ta se maé / ja ra bau / saem siiu gub / radub mola / all.” (S. Faucherau, *op. cit.*, pp. 17 a 20).



la noción de representación. Con el fin de mostrar que su interés no es excepcional, a continuación se propone un esbozo, *grosso modo*, de los principales tipos de teorías de la representación en las artes plásticas de la segunda mitad del siglo veinte en los dos ámbitos, teóricos que más se han ocupado de este tema: el del pensamiento anglosajón y el de la hermenéutica germana; mismos que a pesar de su oposición comparten un planteamiento que es en ambos central, a saber el reconocimiento de la importancia de la interpretación como momento clave para la comprensión del proceso de representación en las artes.

Por lo que respecta al ámbito del pensamiento anglosajón, abarca propuestas que pueden clasificarse en dos amplios grupos:

I El primer grupo lo constituyen las teorías de las artes visuales de modelo perceptual. Éstas surgen principalmente en el terreno de la psicología empirista, con investigadores como Rudolf Arnheim, e investigaciones como las compiladas en *Percepción y representación pictórica*,<sup>74</sup> donde participa el mismo Arnheim. Al margen de la estética dichas teorías pueden situarse, además, al lado de teorías constructivistas del comportamiento, como el estructuralismo de Jean Piaget,<sup>75</sup> y de teorías conductistas del aprendizaje, como la de Burrhus Frederic Skinner.<sup>76</sup> Posteriormente este tipo de estudios es retomado en el campo de la historia del arte por autores como Ernst Gombrich principalmente, en obras como *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica* y *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*,<sup>77</sup> que, si bien siguen circunscribiéndose dentro de este primer grupo de teorías, colindan ya con el segundo.

Dentro de este primer grupo de teorías pueden identificarse mínimo dos variantes:

---

<sup>74</sup> Otra obra importante del mismo autor sobre el tema es *Arte y percepción visual, psicología de la visión creadora*.

<sup>75</sup> Jean Piaget: *Estructuralismo y Las nociones de estructura y génesis*.

<sup>76</sup> Burrhus Frederic Skinner: *La conducta de los organismos: Un análisis experimental. y Ciencia y conducta humana*.

<sup>77</sup> E. Gombrich, *Arte e ilusión y El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*.

I a) Una postura realista,<sup>78</sup> representada por autores como James Jerome Gibson, y por obras como *La percepción del mundo visual* y *La aproximación ecológica a la percepción visual*, del mismo Gibson.<sup>79</sup> Dentro de la vertiente más extrema de esta variante se concibe la percepción óptica como recolección inmediata, directa y continua de información visual a partir de la observación, bajo el supuesto de que en los objetos perceptuales existen determinadas propiedades estables capaces de estimular los ojos de una forma igualmente determinada. Representar plásticamente según esta perspectiva consiste, entonces, precisamente en producir un objeto capaz de ofrecer, mediante una ilusión, la misma información óptica que ofrece su referente. Así, cabe observar, el naturalismo tiende aquí a identificarse con la noción general de representación plástica. Es decir, dentro de esta perspectiva uno de los modos posibles de representar plásticamente no sólo suele ser valorado por encima de todos los demás, sino incluso tiende a ser confundido sinecdóticamente con el género mismo de la representación plástica, de lo que se deriva que la representación no naturalista es aquí mismo pensada con frecuencia como una forma de representación inadecuada o errónea.<sup>80</sup>

I b) La segunda variante de teorías de la representación plástica de corte perceptual, podría llamarse constructiva. Conforme a ésta, la percepción es un proceso mediado por factores muy diversos, ya sean conscientes o inconscientes, como las intenciones o motivos, las emociones, los hábitos, las experiencias pasadas, los conocimientos, convenciones y/o creencias previas, entre otros. En su interior se ubica la teoría Gestalt, que nace en Alemania en la década de los veinte y pasa al resto del mundo tras la segunda guerra mundial. Según ella, la percepción de formas visuales consiste en una especie de campo de interacción de fuerzas que se activa a partir de estímulos ópticos a través de una serie de reglas subyacentes, como la de

---

<sup>78</sup> Pese a que el uso del término realismo en el ámbito de la representación plástica pueda guardar analogía con el uso del mismo en el campo de la filosofía, como explica M. Wartofsky en la siguiente cita: “Por lo que aquí respecta “realismo” significa en la comprensión común de las pinturas justo lo que significa en su comprensión filosófica, en el uso epistemológico del término: sobre todo, que lo que es representado es como es, independientemente de su representación” (“Art History and Perception”, en: J. Fischer (ed.) *op. cit.*, p. 31), con el fin de evitar confusiones, puesto que igualmente se ha calificado como “realista” la primera variante de las teorías contemporáneas perceptuales de la representación, en este capítulo se procederá usar el término de representación naturalista como sinónimo del término representación plástica realista.

<sup>79</sup> James Jerome Gibson, *La percepción del mundo visual* y *The ecological approach to visual perception*.

<sup>80</sup> M. Warofsky, “Art History and Perception”, en: J. Fischer (ed.) *op. cit.*, p. 3.

simetría, la de proximidad y la de continuidad. Tales reglas, se piensa, confieren a las imágenes una estructura u organización tendiente a la máxima simplicidad o economía posible y determinan tanto su expresividad como su significación.<sup>81</sup>

Dentro de esta variante de teorías perceptuales, Rudof Arnheim abre una brecha por lo que toca al tema específico de las artes visuales. Para él, como también para Gombrich (quien no se inscribe en cambio en la teoría de la Gestalt a pesar de que juntos, con todo y sus divergencias, son los principales exponentes de la vertiente constructivista), la representación plástica dista mucho de ser una mera transposición de la apariencia del objeto visible a un medio plástico. Ésta supone, para ambos, la intervención necesaria de cierta interpretación, selección, organización y/o adaptación de la información visual previamente recabada, incluso en el caso de obras calificadas como naturalistas.

II Las teorías de corte culturalista-convencionalista provienen fundamentalmente de la esfera de la filosofía, generalmente de posturas próximas a la denominada filosofía analítica, aunque suelen también seguir de cerca la propuesta de Gombrich. En su enfoque lingüístico, la filosofía analítica presenta un sesgo empirista que consiste, por un lado, en una actitud antimetafísica y de rechazo a la revisión de la tradición filosófica en general y, por otro, en un afán de ceñir todo referente al “sentido común” y a la experiencia básica humana. Por ello, este tipo de enfoque puede articularse con algunos planteamientos de la psicología de la percepción antes mencionada, que igualmente se caracteriza por una actitud de rechazo a las bases teóricas o al menos por una tendencia a acudir a ellas lo menos posible. Así, según su grado de compatibilidad con las teorías de modelo perceptual, dentro del grupo de teorías convencionalistas-culturalistas pueden distinguirse también al menos dos vertientes:

II a) Propuestas antiperceptuales extremas que desconocen o rechazan la importancia de la información de índole perceptual.

II b) Propuestas relativamente compatibles con las teorías psicológico-perceptuales. En este grupo puede ubicarse la propuesta de Nelson Goodman, que se analizará en

---

<sup>81</sup> J. Hochberg, “La representación de objetos y personas”, en: M. Black, E. Gombrich y J. Hochberg. *Op. cot.*, p. 75 y M. Kelly (ed.), *op. cit.*, p. 456 (perception, “Psychology of perception”).

el capítulo tercero, porque a pesar de profesar un marcado convencionalismo<sup>82</sup> que lo lleva a proponer fronteras bastante flexibles entre los tipos de representación, este filósofo reconoce también algunos límites entre dichas fronteras que no obedecen a convenciones. Sin embargo, como ejemplo de una postura más moderada y mejor articulada con el modelo perceptual cabe mencionar la de Joseph Margolis,<sup>83</sup> quien sostiene que las obras de arte, como todo producto cultural, incorporan el significado mediante alguna de las siguientes vías: atribución, referencia, generación y/o estipulación. Esta incorporación, según él mismo, implica por un lado la participación de aspectos de índole perceptual, aunque no propiamente cualidades estéticas, y por otro de elementos no perceptuales. No obstante, él no marca entre ambos aspectos una división tajante; por una parte, porque reconoce que en la percepción inciden múltiples factores culturales y, por otra, porque considera que la importancia del lenguaje para ambos aspectos es crucial, pues sus usos y normas son el marco y la condición principal de todas las prácticas humanas, incluyendo las que no utilizan directamente el lenguaje verbal. Entre estas últimas ubica Margolis a las artes plásticas, frente a las que por el contrario sí emplean el lenguaje directamente, como prácticas apenas menos convencionales.

Por otro lado, la concepción de la representación plástica de las teorías convencionalistas-culturalistas recurre a la representación lingüística como modelo y en ese sentido entronca, más allá de la filosofía angloamericana, con el tipo de interés teórico por el lenguaje presente en diversas propuestas de la segunda mitad del siglo veinte, como las de la semiótica, derivadas de los planteamientos de Saussure en Francia, o las de la hermenéutica alemana que se remontan hasta Hegel y cuyo autor más destacado es Hans-Georg Gadamer.<sup>84</sup> Así, cabe insistir, puede trazarse un hilo conductor entre las teorías de la representación plástica y artística en general surgidas en el ámbito del pensamiento anglosajón y las pertenecientes a la tradición hermenéutica germana.

---

<sup>82</sup> N. Goodman, *Los lenguajes del arte, y Maneras de hacer mundos*.

<sup>83</sup> Joseph Margolis: *The language of art, Art criticism. Analytic questions in aesthetics, Art and philosophy. Conceptual issues in aesthetics and What after all, is a work of art?*.

<sup>84</sup> H. G. Gadamer, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta,; Verdad y método I, y Estética y hermenéutica*.

Las posturas comprendidas por esta última,<sup>85</sup> que a diferencia de las esbozadas antes tienden a interesarse por sus vínculos con la tradición teórica filosófica que las precede, renuevan el concepto de interpretación ampliando los límites de la hermenéutica hasta abarcar ámbitos diversos como la historia, la sociología y las artes. Sin embargo, dentro de ellas, el tratamiento del tema de la representación no es tan frecuente. Merecen, pese a ello, ser contempladas en este breve recuento de los principales tipos de teorías contemporáneas de la representación en el campo de la plástica porque justamente su principal exponente ofrece una teoría de la representación artística en general, destacando dentro de ella a la representación icónica en particular y abstracta sobre todo.

Al margen de ello, es importante reconocer que dentro del panorama contemporáneo de la reflexión sobre la plástica o las artes en general hay también autores que, por el contrario, niegan o minimizan considerablemente el valor del concepto de representación. Uno de ellos es Alan Tormey,<sup>86</sup> para quien pretender que la representación es lo principal en el arte resulta miope, por decirlo así, incluso en el caso de obras que intencionalmente se valen de este recurso. Sin embargo la postura más conocida de este tipo, que además ha contribuido en gran medida a moldear la manera más común de entender el arte abstracto, es el formalismo que, a diferencia de la mayor parte de posturas teóricas aquí esbozadas, se ubica en la primera mitad del siglo veinte y es esgrimida particularmente desde el campo de la crítica de arte por exponentes como Clive Bell<sup>87</sup> en Inglaterra y Clement Greenberg<sup>88</sup> en Norteamérica. Este último, por ejemplo, considera que al igual que los objetos naturales no representan ni significan nada, las obra de arte simplemente son, y que, en todo caso su significado, al que denomina significado estético, es independiente de todas las demás modalidades de significación y, en última instancia, indefinible. Este tipo de concepciones, además, guardan cierta afinidad con las mencionadas teorías perceptuales, en tanto presupone igualmente la importancia de la percepción para el discernimiento de las características formales de las obras. Y, por otro

---

<sup>85</sup> Un recuento más competente sobre las propuestas hermenéutica contemporánea es ofrecido por Josef Bleicher en sus obras *Contemporary hermeneutics: hermeneutics as method, philosophy and critique* y *The hermeneutic imagination. Outline of a positive critique of scientism and sociology*.

<sup>86</sup> A. Tormey, "Seen things: pictures, paradox and perspectiva", en: J. Fischer (ed.), *op. cit.*, pp. 63.

<sup>87</sup> C. Bell, *Art*.

<sup>88</sup> Clement Greenberg, *The collected essays and criticism*.

lado, ellas son también afines a otro tipo de teorías estético-empiristas representadas por autores como Frank Sibley<sup>89</sup> y Monroe Beardsley<sup>90</sup> que presuponen igualmente la existencia de ciertas cualidades o rasgos discernibles en las obras y reducen a tales “cualidades estéticas” el significado del arte o niegan su carácter significativo.

---

<sup>89</sup> Frank Sibley, *Perception, a philosophical symposium*.

<sup>90</sup> Monroe Beardsley, *Aesthetics problems in the philosophy of criticism*.

## Capítulo 2

### La representación plástica y el arte abstracto según Ernst Gombrich

El concepto de representación plástica de Ernst Gombrich que se analizará deriva de una teoría de modelo perceptual, según se dijo. En este capítulo será explicado, en primer lugar, en qué sentido dicho concepto puede considerarse como aplicación de una propuesta proveniente de la filosofía de la ciencia al campo de la historia del arte. Luego será expuesta la necesidad, derivada de ello, de pensar la representación plástica como sujeta a la variación histórica a partir de un proceso llamado de “esquema y corrección”. Posteriormente se precisará el puesto privilegiado que este historiador del arte otorga a la representación naturalista dentro de dicho proceso para, finalmente, desarrollar la concepción del arte abstracto del mismo autor haciendo destacar cómo su marcado aprecio por las representaciones de tipo naturalista repercute negativamente sobre su manera de entender la plástica abstracta.

#### 2.1 La negación de la observación pura

“Tomemos la imagen en la retina del artista, eso parece muy científico, pero la verdad nunca hubo una tal imagen única que pudiéramos aislar para compararla o con la fotografía o con el cuadro.”<sup>62</sup>

Al asumir Gombrich que la percepción consiste en un proceso mediado por factores subjetivos diversos, rompe con una postura muy generalizada, sobre todo a lo largo del siglo diecinueve, aunque vigente aún entre sus sucesores.<sup>63</sup> Rompe con la concepción de la percepción como reflejo inmediato y pasivo de información proveniente de los objetos sensoriales y con la idea de que se puede observar sin interpretar, es decir rompe con la idea de que es posible ver sin incorporar presupuestos conscientes o prejuicios inconscientes. Este historiador fue uno de los autores que más contribuyeron a generalizar, dentro del

---

<sup>62</sup> E. Gombrich, *Arte e ilusión*, p. 70.

<sup>63</sup> “El siglo XIX creía en un registro pasivo, en la observación sin prejuicios de los hechos sin interpretar.” *Ibid*, p. 278.

campo de las artes plásticas, el rechazo de aquel ideal inductivista–realista de la observación pura, pero este giro teórico no se generó dentro del campo mismo de las artes, sino que las artes tomaron este planteamiento de la filosofía de la ciencia. En este caso, Gombrich declara abiertamente seguir los planteamientos de Karl Popper al respecto.<sup>64</sup>

Aunque esbozar la postura general de este filósofo de la ciencia rebasa los límites de la presente investigación, conviene señalar que la manera en que Gombrich entiende la percepción deriva de su planteamiento sobre la desacreditación de las hipótesis ante el hallazgo de un contraejemplo.<sup>65</sup> Este historiador considera que, para orientarse en su entorno, al entrar en contacto con estímulos sensoriales, los organismos vivos tienden a anticipar de manera inconsciente ciertos resultados y que, en tanto que esos resultados corroboren lo previsto, dichos organismos persisten en su orientación, mientras que cuando ocurre lo contrario se ven obligados a reformular y corregir sus presupuestos.<sup>66</sup> Ahora bien, el reconocimiento de la vigencia meramente temporal de los supuestos que guían la experiencia les confiere una dimensión histórica que aplicada a la comprensión de la historia de la pintura y la escultura puede resultar fructífera.

## 2.2 Sobre la variedad de las representaciones plásticas

### a) Variedad y diversidad de las representaciones plásticas

Gombrich, entonces, aplica una propuesta de Popper a su concepto de percepción, e incorpora luego este concepto al campo de la plástica. Propone, así, bajo el supuesto de una serie de analogías, que a lo largo de la historia del arte es posible observar una progresión<sup>67</sup> cuyas variaciones obedecen a un proceso que denomina “de esquema y corrección”<sup>68</sup>,

---

<sup>64</sup> E. Gombrich, *Arte e Ilusión*, pp. 32, 37, 65, 89, 99, 239, 240, 278, 283, 333 y 336; *El sentido del orden*, pp. 1, 114 y 215 y *Tributos*, p. 61 (K. Popper, *La lógica de la investigación científica*).

<sup>65</sup> Con sus propias palabras Gombrich expresa lo anterior así: “El verdadero científico no busca la confirmación de sus hipótesis; está sobre todo al acecho de ejemplos contrarios. Una teoría que no puede chocar contra nada no tiene contenido científico.” *Tributos*, p. 61.

<sup>66</sup> E. Gombrich, *El sentido del orden*, (introducción). Cabe destacar, por otro lado, que en el planteamiento del mismo autor, de que la experiencia perceptual opera mediante reajustes continuos ante las irregularidades también continuas, precisamente la regularidad u orden aparece como algo excepcional y como tal es valorada. Las siguientes citas sustentan tal afirmación: “No estamos originalmente programados para la percepción de la semejanza, sino para captar la diferencia” y “La desviación con respecto a la norma que sobresale y se graba en la mente.” (“La máscara y la cara” en: M. Black, E. Gombrich y J. Hocheberg. *Op. cit.*, pp.19 y 30).

<sup>67</sup> Cfr. “Hegel, padre de la historia del arte” en: E. Gombrich, *Tributos*.

<sup>68</sup> E. Gombrich, *Arte e ilusión*, p. 279.



donde el esquema funge como un punto de partida indispensable para la representación, y la corrección opera como un regulador de los cambios. A lo largo de este capítulo será desarrollado el planteamiento anterior, mientras ahora se precisarán las analogías mencionadas:

I Del mismo modo que no se puede percibir nada directamente, tampoco puede representarse icónicamente algo sin un esquema previo.

II Tal como hay diversos modos de percibir, existen muchos modos de representar, en la medida en que percibir implica patrones culturales y la representación depende de la percepción.

III Al igual que toda percepción se encuentra condicionada por una o más hipótesis que requiere o requieren corregirse continuamente conforme se afrontan experiencias nuevas, los esquemas gráficos o plásticos se ajustan en cada ocasión a las intenciones, expectativas, innovaciones, observaciones o propuestas de los autores.

Estas analogías, por otra parte, apuntan hacia una concepción de la representación icónica en general como variable y múltiple.<sup>69</sup> Esto implica, por un lado, la existencia de una gama y una tipología amplias de esta función y, por otro, la necesidad de no pensar los criterios para establecer, apreciar y/o reconocer tal tipología como fijos, en tanto ellos se encuentran expuestos, o mejor dicho abiertos, a apariciones innovadoras lo mismo que a desapariciones. Así, de la variación y multiplicidad de las representaciones se desprende también su carácter histórico y convencional.

#### **b) Límites de la variedad en la representación plástica**

“El lenguaje crece al introducirse nuevas palabras, pero un lenguaje de puras nuevas palabras y nueva sintaxis sería balbuceo.”<sup>70</sup>

No obstante que Gombrich reconoce y subraya el carácter múltiple y variado de las representaciones, piensa que la posibilidad de ampliar la gama de modalidades de representación plástica guarda ciertos límites. En primer lugar su limitación obedece a que

---

<sup>69</sup> No es Gombrich el único autor contemporáneo que enfatiza tanto que hay muchas maneras diferentes de representar, como que son posibles muy distintas formas de clasificar las representaciones. Junto con él, con frecuencia siguiéndolo, muchos otros se ocupan de este tema, aunque sin la pretensión de abordarlo exhaustivamente (por ejemplo N. Goodman, como veremos más adelante y W. Kendall o A. Schmitter, por mencionar sólo algunos).

para él esta clase de representaciones no está sujeta por completo a factores de índole cultural, por depender en gran medida de la percepción y por residir en la percepción misma algo no cultural y por ende constante.<sup>71</sup> Pero si bien este planteamiento comprende principalmente las representaciones de tipo naturalista, y sobre todo los grados más altos de naturalismo, pretende ser aplicado también en los demás tipos de representación plástica. Uno de los fundamentos de tal generalización consiste, para este mismo autor, en que el proceso de representar plásticamente no es sólo análogo al de percibir, en tanto que el primero depende de esquemas previos como el segundo de hipótesis previas, sino que además éste es tenido por modelo de aquél o, en otras palabras, el concepto de representación plástica de Gombrich deriva de su concepto de percepción. En parte la dependencia de aquella noción respecto a ésta refleja el hecho de que cotidianamente también se llame representaciones a las imágenes meramente mentales,<sup>72</sup> mas retomando la cuestión de los límites de la variedad de modos de representación que bajo esta perspectiva se estipulan, otro de los postulados en que estos límites descansan es precisamente el vínculo entre la representación como función de las imágenes y la representación como función del lenguaje. Se trata nuevamente de la atribución de una función modélica a la representación lingüística con respecto a la representación plástica. Según Gombrich la necesidad de contar con un vocabulario para hablar se refleja en la de disponer de un repertorio de esquemas icónicos tradicionales para comunicar algo a través de medios plásticos. En este sentido, tal como es imposible darse a entender usando exclusivamente “palabras” recién acuñadas, no derivadas de raíces conocidas y no mediadas por la convención, es también imposible hacerlo plásticamente recurriendo a la pura invención de imágenes desvinculadas de maneras previas y ya reconocidas de representar.

Recurrir en cada caso, por mínimo que esto sea, a convenciones ya asimiladas es pues otro de los límites de la representación, pero en la restricción de las posibilidades de representación reside precisamente para Gombrich su capacidad de significar. Esto se resume en la siguiente cita: “donde todo es posible, nada inesperado, la comunicación tiene que romperse.”<sup>73</sup> Se trata entonces de un límite positivo, pues se deduce que, para este

---

<sup>70</sup> E. Gombrich, *Arte e ilusión*, p. 281.

<sup>71</sup> A. Schmitter, *op. cit.*, p. 262.

<sup>72</sup> *Vid supra* capítulo 1.1.

1. <sup>73</sup> E. Gombrich, *Arte e ilusión*, p. 323.

autor, la desaparición, el olvido o abandono absoluto de los esquemas icónicos heredados convertiría a la plástica, en última instancia, en una especie de lenguaje sin clave. Y esto, como se verá, es justamente lo que ocurre según él con modalidades artísticas como la abstracción. Por otra parte, el anterior esclarecimiento de los sentidos en que se ven limitadas las variaciones posibles de la representación plástica en general permite apreciar mejor el carácter dual y a la vez moderado de la postura de Gombrich; dual en tanto conjuga el modelo lingüístico con el modelo perceptual de concebir la representación plástica, y moderado en tanto se aleja por igual de un convencionalismo radical que de un realismo ingenuo.

### c) Variación progresiva e historicidad de las representaciones

“El objetivo de este libro era explicar por qué el arte tiene una historia, no por qué dicha historia se desarrolló en una dirección más bien que en otra.”<sup>74</sup>

La limitación inherente a la representación conforme a la necesidad de partir de un esquema heredado resulta también clave para entender, en palabras del propio autor, “por qué el arte (plástico) tiene una historia,” pues él observa que sin el antecedente de estas convenciones icónicas sería imposible, por un lado, ubicar cualquier obra en un estilo, escuela o época<sup>75</sup> y, por otro, interpretar las obras, pues lo mismo que construir representaciones requiere de una configuración aplicada lo requiere el reconocerlas.<sup>76</sup> Por lo que respecta a lo primero, en especial le interesa a Gombrich enfocar la cuestión de la variación y la diversidad atendiendo a la sucesión de formas concretas de representación a lo largo del tiempo en diversas culturas, pero particularmente en Europa. Para ello hace un breve recuento indicando algunas diferencias notorias en la manera tradicional de representar de diversos pueblos o comunidades en diversas épocas. Al respecto, por ejemplo, precisa que en la antigüedad los egipcios usaron la representación como memoria de su saber,<sup>77</sup> mientras los chinos se valieron de ella para la contemplación,<sup>78</sup> y los griegos

---

<sup>74</sup> *Idem.*

<sup>75</sup> Cfr., *ibid.*, p. 254.

<sup>76</sup> Lo que Gombrich dice sobre la construcción de las representaciones puede también aplicarse a la habilidad para reconocer representaciones (A. Schmitter, *op. cit.*, p. 262).

<sup>77</sup> En *Historia del arte*, (*op. cit.*, p. 47) Gombrich dice al respecto: “Lo cierto es que el arte egipcio no está basado sobre lo que el artista podía ver en un momento dado, sino sobre lo que él sabía que pertenecía a una persona o escena”.

y romanos se permitieron insuflar vida a los rígidos esquemas plásticos heredados, en tanto los medievales europeos retornaron al esquematismo rígido a fin de ilustrar y narrar la historia sagrada.<sup>79</sup> Asimismo observa este autor que sólo hasta el renacimiento se instó a pintar partiendo de la observación minuciosa,<sup>80</sup> recuperando no sólo antiguos esquemas en desuso, sino también la libertad artística para emprender sobre ellos y sobre los esquemas vigentes en su momento diversas correcciones, ajustes, intervenciones y adaptaciones.<sup>81</sup>

Pero esta diversidad de modos de representar es enfocada por este historiador, más allá de su ordenamiento cronológico, a partir básicamente de dos elementos, por un lado a partir de un parámetro al que podría denominarse grado de esquematismo y por otro a partir de un sentido progresivo en función del cual a mayor grado de desarrollo menor grado de esquematismo. Él epígrafe de este apartado no implica entonces que Gombrich no atribuya una meta a la transformación constante de los modos de representar, sino sólo que no juzga pertinente inscribirla en una perspectiva de corte metafísico, determinista o causal. La meta en el arte, como él la concibe, puede formularse de dos maneras: por una parte, en términos positivos, como logro de la referencia más viva posible a la realidad<sup>82</sup> o de la aproximación más fiel de la representación plástica a la experiencia visual; por otra, en términos negativos, como la máxima expulsión alcanzable del saber meramente conceptual,<sup>83</sup> entendiéndolo éste como saber que tiende a excluir los aportes que la observación “directa” pudiera brindar. Así, considerando dicha meta, este autor destaca las aportaciones introducidas por los escultores griegos como únicas, mas reconoce que desde el punto de vista de la progresión sólo a partir del siglo catorce, al ser ellas adoptadas paulatinamente como ejemplo y paradigma por los sucesores de Giotto, puede comenzarse a hablar de un curso progresivo, ordenado y relativamente continuo de la variación de las representaciones

---

<sup>78</sup> Aunque el propio Gombrich no desarrolla este tema, en el capítulo VI “la imagen en las nubes” de *Arte e ilusión*, (pp. 166 a 180) vincula el tema con el concepto de “proyección”, que más adelante será abordado aquí. (*Vid infra* apartado 2.5 b).

<sup>79</sup> Aquí la noción de abstracto, ligada a la de esquematismo, supone una actitud que cabría calificar como “conservadora”, mientras que en el siglo veinte el vínculo entre ambos conceptos responderá a una actitud inversa, que a su vez cabe llamar “revolucionaria”.

<sup>80</sup> E. Gombrich, *Arte e ilusión*, p. 334.

<sup>81</sup> *Ibid*, p. 160. Por otra parte, tomando en cuenta de manera distinta el carácter histórico de la variación de las representaciones, A. Schmitter menciona dos criterios posibles para diferenciarlas. Se refiere, por un lado, a la determinación del grado en que las mismas son revolucionarias con respecto a las formas de representar anteriores o de su propia época y, por otro, a la distinción entre aquellas que ocultan la historia de la representación y aquellas que se refieren más o menos explícitamente a ella. (*op. cit.*, pp. 268 y 269).

<sup>82</sup> C. Freeland, *op. cit.*, p. 34.

<sup>83</sup> E. Gombrich, *Arte e ilusión*, p. 255.

plásticas hacia la cumbre, el naturalismo, hasta llegar con el siglo diecinueve al impresionismo.<sup>84</sup> Y es tal el punto alcanzado para Gombrich en esa progresión que entusiastamente y siguiendo a Roger Fry califica la evolución del arte hacia el naturalismo como experimento logradísimo.<sup>85</sup>

A la luz de lo anterior es evidente que la plástica del siglo veinte en general, y todavía más la plástica abstracta de esta misma época, supone para este autor una desviación tal de la meta alcanzada que implica la insuficiencia del concepto de representación como paradigma de la plástica. Esto se abordará con mayor detenimiento a continuación, comenzando por precisar aún mejor los conceptos de esquematismo y naturalismo como el principal par de tipos de representación, pero sobre todo como los polos dinámicos de la misma, según los formula Gombrich.

### 2.3 En torno al concepto de esquema

#### a) El esquema como origen y su carácter “abstracto”

“No se puede crear una imagen fiel a partir de la nada.”<sup>86</sup>

Aludiendo quizá a la conocida máxima sobre la imposibilidad de la creación *ex nihilo*, aunque despojándola de su sentido metafísico, Gombrich propone la necesidad de determinar el punto de partida de la representación plástica en general. Con ese fin recurre justamente a la noción de esquema. Para él, éste es una categoría primaria muy amplia, en un sentido más visual que conceptual; un modelo gráfico mínimo y aproximado que gracias a su flexibilidad permite modificaciones y tanteos propiciando la diversificación de maneras o estilos de corresponder o coincidir con el objeto. Mas su importancia para la cuestión del arte abstracto se resume en la siguiente afirmación: “a este esquema regular nosotros lo llamamos abstracción.”<sup>87</sup> Desde luego el término abstracción, aquí, no se refiere a la plástica abstracta, sin embargo permite vislumbrar la postura de este autor ante ella. Siendo un esquema de este tipo el origen de toda representación visual, para Gombrich cierto carácter abstracto no sólo es de entrada cabalmente compatible con toda representación plástica sino, además, inherente a ella. Así, retomando lo dicho sobre la diversidad de modos de representar, cabría hablar dentro de esta perspectiva de

---

<sup>84</sup> *Ibid*, p. 254.

<sup>85</sup> E. Gombrich, *Arte e ilusión*, p. 283.

<sup>86</sup> *Ibid*, p. 86.

representación abstracta como una forma de representación cercanamente vinculada con los esquemas matrices de toda representación plástica. Por otra parte, según Gombrich este esquema básico de representación no es producto de una simplificación o una abstracción rudimentaria. En este sentido puede trazarse un contraste entre el planteamiento anterior y una idea sostenida desde diversas posturas por autores como Wilhem Worringer;<sup>88</sup> la idea de que la abstracción es la forma más antigua y originaria de la plástica en general. El contraste consiste en que si bien desde estas posturas reconoce o admite cierta forma de abstracción como semilla de las representaciones pictóricas o escultóricas, mientras que para Gombrich el momento inicial es una referencia compleja de por sí de la que alejarse implica evolucionar, para los otros es una especie de norte, de índole más bien simple y pura, al que conviene regresar cada vez o del que más vale no separarse.

#### **b) Variaciones del esquema y lenguaje**

Al margen de lo anterior, el punto de partida de toda representación es siempre, para este historiador, una especie de estereotipo resguardado y transmitido mediante una tradición iconográfica. Este estereotipo, por un lado, confiere a las múltiples formas plásticas que se derivan de él la posibilidad de ser ordenadas coherentemente y, por otro, permite aproximarse a esta clase de disciplinas artísticas desde un lingüístico. En el caso de Gombrich, que proviene de una teoría de tipo perceptual, como se ha insistido, lo anterior cabe destacarse porque supone una postura que podría calificarse como puente entre dos clases de teorías: la de modelo perceptual y la de modelo lingüístico. Pensar a las artes visuales desde el paradigma del lenguaje es una postura bastante generalizada que ha conducido no sólo a reconocer y hasta enfatizar la importancia dentro de la plástica de factores culturales, como el aprendizaje, la práctica y el dominio de técnicas y modos de hacer heredados, pero también a reflexionar en torno a la marcada tendencia de las mismas a la repetición y la regularidad. En las teorías preceptuales realistas la semejanza fue un concepto clave para comprender la relación entre obra y referente, mas bajo esta nueva luz

---

<sup>87</sup> *Ibid*, p. 152.

<sup>88</sup>“Worringer describe al “hombre primitivo” como un ser generoso, que busca refugio contra la naturaleza hostil en el mundo onírico de la “abstracción.” (Gombrich: *Arte e ilusión*, p. 263). Por otra parte, en un sentido análogo, también John M. Kennedy comenta que, mientras que el realismo trata de representar lo singularizado, las formas más simples y antiguas de representación pictórica “retratan” de manera más bien abstracta (“Depiction considered as a representational system”, en: J. Fischer (ed.), *op. cit.*, p. 150).

se ha hecho patente que, en todo caso, el parecido reside antes en las obras entre sí que entre éstas y sus referentes externos o modelos. Ello, a su vez, ha redundado en un replanteamiento de la cuestión del significado de las obras pictóricas y escultóricas en general, pues a raíz del desplazamiento hacia el paradigma lingüístico el interés por lo referido mediante la obra (el qué de la representación en este caso) comienza a ser opacado por el interés por las formas de referir (el cómo de la representación). De ahí que asuntos como el de las maneras, clases y variantes de la representación, presente en Gombrich, como se ha dicho, pero también en Goodman, como se verá, hayan comenzado a formularse como parte nuclear del propio tema del significado.<sup>89</sup> Aunque también cabe reconocer que, del mismo modo y a la par, otros temas, como el de los recursos, los límites, la construcción, la comprensión y la interpretación, que antes solían ubicarse en los márgenes del problema de la significación de la plástica, han pasado a ser considerados como parte nodal del mismo.

### **c) Esquematismo y naturalismo como tipos básicos de la representación**

Volviendo ahora al concepto de esquema postulado por Gombrich como origen de las representaciones, puede añadirse que desde él la diversidad es explicada apelando a su carácter abierto y dúctil. A esa categoría inicial se le atribuye una maleabilidad tal que a pesar de que, por una parte, como forma, nunca llega a perderse tras sus múltiples modificaciones y ajustes, por otra, difícilmente se presenta intacta o se mantiene fija, independientemente de si sus alteraciones resultan sutiles o revolucionarias al punto de pasar por innovaciones radicales ante las modalidades reconocidas o vigentes de representación visual. En ese sentido podría hablarse de una especie de matriz plástica que regula los cambios en las artes plásticas variando ella misma; máxime si se considera que dichas variaciones pueden ser no sólo de modo sino también de objeto, ya que un mismo esquema puede emplearse y adaptarse para representar diferentes objetos. Mas pese a que las variaciones que puede engendrar un mismo esquema resultan prácticamente

---

<sup>89</sup> “El qué y el cómo van juntos”, dice sencillamente Gombrich en “La máscara y la cara” (M. Black, E. Gombrich y J. Hochberg. *Op. cit.*, p. 172). Por otra parte, los títulos del par de obras de Goodman que en esta investigación se analizan: *Los lenguajes del arte* y *Maneras de hacer mundos*, son un ejemplo de ello.

innumerables o incluso infinitas,<sup>90</sup> el autor de *Arte e ilusión* insiste en una división básica de las representaciones visuales en tan sólo dos clases: las esquemáticas y las naturalistas, ejemplificadas respectivamente por él mismo mediante los casos de la pintura del antiguo Egipto y la pintura de los impresionistas.<sup>91</sup>

No obstante, este autor considera, además, que la diferencia entre las representaciones esquemáticas y las naturalistas es sólo de grado y que tal gradualidad consiste en que si bien todas las representaciones en principio tienen algo del primer tipo, sólo algunas permanecen dentro o cerca del mismo. En la medida en que una representación visual se mantiene fiel a su punto de partida es considerada, desde esta perspectiva, como representación simbólica de nociones o ideas; e inversamente, en la medida en que las representaciones se alejen más de ese esquema inicial, más factible es que sean consideradas naturalistas. Mas dado que dicho alejamiento puede apuntar en muy diversos sentidos,<sup>92</sup> cabe precisar que según el mismo autor tan sólo pertenecen al tipo naturalista aquellas representaciones cuyos “creadores” procuran ajustar el esquema primario con el que trabajan a partir de un atento estudio de su propia experiencia visual. Esto último hace patente que Gombrich reconoce indirectamente las intenciones del artista como otro de los factores importantes a considerar al abordar la cuestión de la clasificación de las representaciones y la del significado de las mismas.

Respecto a las representaciones plásticas denominadas naturalistas, hay que agregar que caracterizarlas por un elevado grado de desviación del esquema original no implica concebirlas como ajenas a todo contenido conceptual, sino tan sólo supone que en ellas tal contenido se ve reducido al mínimo. Recordando el sentido evolutivo al que aludimos<sup>93</sup> podría decirse que esto último implica una dinámica regulativa que podría formularse así: “a menor contenido conceptual mayor naturalismo en las representaciones visuales y viceversa”. Por otra parte, confrontar esto con lo dicho acerca del reconocimiento implícito por parte de Gombrich de las intenciones como factor relevante y significativo puede

---

<sup>90</sup> Para evitar una aparente contradicción cabe aclarar que si bien antes (*vid supra* apartado 2.2b) se dijo que la representación plástica según Gombrich se atiene a ciertos límites ello no impide aquí que, dentro de los mismos, tenga lugar una variedad infinita.

<sup>91</sup> E. Gombrich, *Arte e ilusión*, pp. 254, 255 y 334.

<sup>92</sup> Ejemplo de un alejamiento distinto podría ser cierto tipo de plástica abstracta, aquél que procura justamente evitar la composición. Obras como las de Jackson Pollock o Sam Francis ilustran este caso.

<sup>93</sup> *Vid supra* apartado 2.2c)



resultar enriquecedor, aunque quizá también problemático, como lo ilustra el siguiente ejemplo.

#### d) Un ejemplo: la obra de Paul Cézanne

“Paradójicamente, Cézanne ha considerado necesario apartarse de la realidad para serle fiel”.<sup>94</sup>

Ambroise Vollard, dueño de una galería, vendedor de la obra de Cézanne y amigo suyo, recuerda una reacción del pintor al escuchar un elogio a Gustave Moreau, reconocido maestro de la academia en aquel momento, relatando la siguiente exclamación del mismo:<sup>95</sup>

Si ese esteta tan distinguido no hace más que antiguallas, es porque sus sueños artísticos no surgen de la emoción de la naturaleza, sino de lo que ha podido ver en los museos y, más todavía, de un espíritu filosófico que le viene de conocer demasiado a los maestros que admira. Me gustaría tener a ese buen hombre en mi poder para inculcarle la idea tan sana y reconfortante, *la única justa, del enriquecimiento del arte por el contacto con la naturaleza*. ¡Lo importante, señor Vollard, es salir de la Escuela y de todas las escuelas! Pissarro no se equivocaba, sólo iba un poco demasiado lejos, cuando decía que había que quemar las necrópolis del Arte.

Empleando los conceptos básicos de la tipología propuesta por Gombrich, a juzgar por la atribución del pensamiento anterior por parte de Vollard a su amigo, en la que se ha destacado con cursivas el interés expreso por la observación sensible de la naturaleza en contraposición con la tendencia a la asimilación de esquemas preconcebidos y heredados, podría situarse a Cézanne entre los pintores naturalistas. Sin embargo afirmaciones del mismo Gombrich sobre este artista plástico, como la siguiente, corroboran lo anterior sólo parcialmente: “su deseo de ser *absolutamente* fiel a sus impresiones sensibles ante la Naturaleza pareció chocar con su ambición de convertir –como dijo- “al impresionismo en algo más sólido y duradero, como el arte de los museos””. De esta solidez, en todo caso, puede decirse que fue conseguida por Cézanne mediante la generación de nuevos esquemas de representación icónica, mismos que más tarde los pintores cubistas estudiaron y retomaron a su manera.<sup>96</sup> Mas esta creación de esquemas implicó, una vez más, que la aproximación a las formas naturales no fuera directa. Así puede verse que estos polos

<sup>94</sup> John Rewald (ed.), *Paul Cézanne. Correspondencia*, p. 149.

<sup>95</sup> *Ibid*, p. 161. Documento fechado en 1896. (Las cursivas en la cita son agregadas).

extremos: esquematismo y naturalismo, no constituyen un esquema rígido de clasificación sino sólo un punto de referencia para orientarse en la múltiple y compleja combinación de grados y modos en que se manifiestan las representaciones.

### e) Esquematismo y abstracción como obstáculos de la evolución

“Podemos censurar al egipcio que hay en nosotros, pero nunca podemos derrotarlo del todo.”<sup>97</sup>

Conforme a la peculiar dialéctica entre esquematismo y naturalismo propuesta por Gombrich, entre estos extremos pueden disponerse y organizarse coherentemente todas las representaciones visuales. Cada uno de estos polos ejerce, podría decirse, una exigencia sobre las representaciones visuales, de modo que toda obra plástica se ve simultáneamente “jaloneada” desde direcciones opuestas. Atendiendo al primero de dichos polos los artistas procuran amoldar los objetos que se proponen representar a las características del esquema inicial que adoptan, independientemente de la proximidad o distancia, o bien de las semejanzas o diferencias que entre ambos puedan reconocerse; atendiendo al segundo, en cambio, ellos buscan transformar el esquema mismo hasta hacerlo coincidir, de uno u otro modo, con sus impresiones perceptuales frente a los objetos que funcionan como modelo, con el fin de lograr la más vívida referencia posible a éstos.<sup>98</sup> Sin embargo, Gombrich piensa que es más común, e incluso más fácil, conseguir aquéllo, mientras que alcanzar lo último le parece una excepción digna de ser destacada y valorada superlativamente.

Al apuntar lo anterior es preciso, sin embargo, no perder de vista el marco general de la relación específica que este autor esgrime entre naturalismo y esquematismo. Sobre el horizonte de evolucionista<sup>99</sup> desde el que él piensa la historia del arte, el devenir de la plástica apunta hacia una meta precisa: el grado máximo de naturalismo en la representación. Pero lejos de ser éste simplemente el fin último del progreso y el esquematismo su mero punto de partida, este último es además una especie de tendencia natural o arraigada e inconsciente que pugna por reaparecer, y lo logra de hecho, según el mismo autor, toda vez que no se le reprime. Así, su persistencia es vista como un gran

---

<sup>96</sup> Este vínculo entre Cézanne y los cubistas es significativo, pues éstos retomaron su propuesta de representar el volumen de los objetos a partir de formas geométricas simples, de donde recibieron el apelativo con que se les conoce aún hoy.

<sup>97</sup> E. Gombrich, *Arte e ilusión*, p. 335.

<sup>98</sup> C. Freeland, *op. cit.*, p. 34.

obstáculo que entorpece sin remedio el avance de la pintura y la escultura en general impidiéndoles un desarrollo lineal ascendente y convirtiéndolas en un complejo vaivén de adelantos y retrocesos continuos; mientras que cada paso en pos del naturalismo, por el contrario, implica bajo esta perspectiva la consecución de una mayor libertad.<sup>100</sup>

Ahora bien, si como antes se planteó,<sup>101</sup> para Gombrich representación y abstracción son en principio, dentro de la plástica, conceptos estrechamente ligados, la condición de excepcionalidad y la dignidad que este autor atribuye al naturalismo redundan indirectamente en contra del arte abstracto. En este sentido, para él, la abstracción resulta ser una especie de fuerza de gravedad plástica que atrae de vuelta al origen; y la historia del arte, una especie de “campeonato entre arte figurativo y no objetivo.”<sup>102</sup> Entre más esquemáticas y abstractas son las representaciones, más infantiles y primitivas le parecen, entendiendo estas cualidades en sentido un tanto peyorativo; pues es claro que desde una perspectiva distinta ellas mismas podrían aparecer más bien como cualidades positivas. Ejemplos de lo último, es decir del aprecio de la manifestación de rasgos considerados primitivos o pueriles dentro de la plástica, se encuentran en las posturas de muchos artistas plásticos abstractos del siglo veinte como Rothko<sup>103</sup> y Brancusi,<sup>104</sup> precisamente, pero también Paul Klee (imagen I del capítulo 2). Así, finalmente, desde esta reticencia ante la abstracción, al apuntar abiertamente hacia un objetivo no sólo distinto sino contrario al de la supuesta meta final, el surgimiento, o quizá más bien resurgimiento, del arte abstracto en el siglo veinte parece una especie de regresión o pérdida del rumbo.

## 2.4 Valoración positiva del naturalismo e imposibilidad de la “mímesis total”

“Ningún artista puede copiar lo que ve.”<sup>105</sup>

Se ha insistido en que para Gombrich la representación plástica progresa en la medida en que logra alejarse del esquematismo y la abstracción iniciales, en función de la

---

<sup>99</sup> Vid supra apartado 2.3 c).

<sup>100</sup> Cfr. *El sentido del orden*, p. 159.

<sup>101</sup> Vid supra apartado 2.3 a).

<sup>102</sup> E. Gombrich, *El sentido del orden*, prefacio, p. VII.

<sup>103</sup> Sobre el interés de Rothko por la creatividad infantil véase: James E. Breslin, *Mark Rothko. A biography*, pp. 130 a 137 y 202; y sobre su interés por lo primitivo: *ibid*, pp. 200, 202 y 210.

<sup>104</sup> A propósito de su aprecio por la infancia, Brancusi expresó que “cuando dejamos de ser niños, ya hemos muerto”. (Lewis David Neville, *Constantin Brancusi*, p. 43).

<sup>105</sup> E. Gombrich, *Arte e ilusión*, p. 11.

atención minuciosa a lo percibido; y en que la meta ideal de este avance es la supresión completa de aquellas características.<sup>106</sup> No obstante, se explicó ya también que desde esta postura no se puede hablar de un registro gráfico directo ni de una reproducción modelada exacta de la información visual,<sup>107</sup> debido a que inevitablemente son incorporados supuestos e intenciones en los procesos de representación pictórica y escultórica. La conjunción de todo lo anterior redundaba en la estimación, por parte del mismo autor, de que la supresión del esquematismo y la abstracción, equivalente a la realización del naturalismo puro, a la construcción de una obra cuyo parecido óptico con su respectivo referente sea pleno y a la consecución de un efecto mimético total, resulta prácticamente imposible.<sup>108</sup> En ello muchos otros autores coinciden con Gombrich. Alan Tormey, por ejemplo, explora la utilidad de conceptos asociados al de mimesis, como los de copia, réplica, espejismo, ilusión, doble, anamorfismo, fidelidad, parecido, familiaridad, correspondencia, realismo y registro fiel, a la par que el de representación, con el fin de explicar el problema de la ambigüedad en la identificación del contenido de las pinturas. Entre sus conclusiones al respecto, destaca precisamente la afirmación de la imposibilidad de producir mediante una obra de arte plástica un apariencia completamente mimética, o dicho de otro modo la tesis de que una pintura absolutamente realista es irrealizable a fin de cuentas.<sup>109</sup>

Pero volviendo a Gombrich, lo que se deduce, a su vez, de que conciba la cumbre del proceso como inaccesible, dada la estrecha vinculación entre esquema y concepto a la que también se aludió antes,<sup>110</sup> es que el conocimiento conceptual, que según piensa tiende a ser eliminado conforme progresa el arte, no puede erradicarse por completo. Para él, hasta las representaciones artísticas más naturalistas, por mínimo que ello sea, incorporan necesariamente ideas y preconcepciones no contrastadas mediante el ejercicio de observación minuciosa.<sup>111</sup> De cualquier modo, bajo esta perspectiva, mientras más se acerca la representación plástica al ideal de mimesis, es decir entre más logra una ilusión

---

<sup>106</sup> Vid supra apartado 2.2 a).

<sup>107</sup> Vid supra apartado 1.3.

<sup>108</sup> Literalmente dice Gombrich al respecto (“La máscara y la cara”, en: M. Black, E. Gombrich y J. Hochberg. *Op. cit.*, p. 267): “Ninguna experiencia copia efectivamente la realidad, los que quieren producir esas copias no pueden basarse sólo en su experiencia visual.”

<sup>109</sup> A. Tormey, *op. cit.*, p. 150. Posturas análogas encontramos en M. Black (“Como representan las imágenes” en: *Arte, percepción y realidad*, p. 12) y W. Kendall (*Mimesis as make-believe*, p. 24).

<sup>110</sup> Vid supra apartado 2.2 a).

<sup>111</sup> En ese sentido las artes visuales en general podrían ser calificadas como “arte conceptual” (E. Gombrich, *Arte e ilusión*, p. 260).

óptica convincente, más digna de aprecio le parece a este historiador. E inversamente, obras que sólo muestran su contenido sin apelar a la verosimilitud, al espejismo, al juego de hacerse “pasar por” o de “hacer creer”<sup>112</sup> lo que muestran, como las abstractas justamente, menos interés merecen para él. Pero, además, mientras más naturalista sea una obra, más se desvía y se sobrepone según el mismo autor a una marcada o poderosa tendencia humana. Enfatizando lo anterior, conforme a esta perspectiva podría incluso hablarse del esquematismo y la abstracción como una especie de instinto o inercia y, en cambio, del naturalismo plástico o realismo como una forma de superación de la naturaleza y de autosuperación humana.

## 2.5 Sobre la concepción del arte abstracto de Gombrich

Se explicó ya que para Gombrich la representación plástica no es por principio incompatible con la abstracción en el sentido de que su punto de partida es precisamente un esquema de carácter abstracto, y también que el término abstracción como se emplea en esa afirmación no se refiere a la plástica abstracta; por ello ahora hace falta explicar la concepción del arte abstracto de este historiador, así como su relación específica con la representación. Sin embargo, antes de eso, conviene destacar la escasa atención que brinda a este tema.

Dentro de su vasta producción este autor sólo se ocupa directamente del tipo de plástica que aquí interesa en un breve ensayo: “La moda del arte abstracto” en el que, además, él mismo se confiesa tentado a no dedicarle ni siquiera eso y califica su experiencia de este tipo de plástica como limitada.<sup>113</sup> Por otro lado, considerando que las obras principales de este historiador abordadas en este estudio: *Arte e ilusión* y *El sentido del orden* son complementarias, en tanto se ocupan respectivamente de la plástica que representa y de las artes visuales en que la representación desempeña una función secundaria o nula,<sup>114</sup> podría pensarse que juntas abarcan el universo completo de las artes

---

<sup>112</sup> En términos de W. Kendall.

<sup>113</sup> E. Gombrich, “La moda del arte abstracto” (1959) en: *Meditations on a hobby horse and other essays on the theory of art*, p. 143 y nota a pie en ella. Por otra parte, el que se hable este tipo de arte como una moda a fines de los años cincuenta implica que ha alcanzado aceptación o reconocimiento, independientemente de si éste es superficial, por parte de un grupo relativamente numeroso de espectadores. En ese sentido cabe identificar la postura de Gombrich al respecto como conservadora ya que cuando él publica este ensayo ha pasado al menos medio siglo de la existencia de esta modalidad de plástica.

<sup>114</sup> *Vid supra* apartado 2.3 a).

plásticas y esperarse que dentro de él se asignara un lugar propio al tema del arte abstracto. Sin embargo, tampoco en ellas se dedica mayor atención al tema, apenas se le otorgan algunos comentarios marginales. De cualquier modo, este parco material permite identificar su postura ante la plástica abstracta.

### **a) Plástica abstracta y representación**

Gombrich pensaba que Klee fue “el único pionero del siglo veinte que comprendió el papel de la representación en la composición de figuraciones abstractas”<sup>115</sup> (imagen I del capítulo 2). En esta estimación, independientemente de si es correcta, puede apreciarse que el historiador vienés no asume la concepción más común del arte abstracto como tipo de plástica totalmente ajena a la representación, pero también que él considera esto algo excepcional. Mas como en el caso de la obra de Klee en general, además de coexistir abstracción y representación, se encuentra presente también la figuración,<sup>116</sup> queda pendiente determinar si para Gombrich la representación plástica abstracta es posible también al margen de la figuración. Al respecto, él mismo destaca que con frecuencia la intención de los artistas abstractos fue justamente evitar representar y agrega que dicho propósito resulta razonable cuando el interés principal reside en los aspectos formales, pues observa que la incidencia de factores con carácter representativo en cualquier obra plástica afecta la manera de contemplar toda su configuración.<sup>117</sup> Por ejemplo, contemplar un simple triángulo con un par de puntos situados en su interior a modo de ojos introduce la noción de rostro e impide o dificulta concentrarse en ella exclusivamente como figura. Sin embargo, a la vez, este autor piensa que la vía para quienes pretenden prescindir de la función representativa dentro de la plástica es sumamente estrecha y en ese sentido afirma: “Para impedirnos que interpretemos sus marcas en la tela como representaciones de ninguna especie, (el pintor) tiene que (...) lograr que leamos sus pinceladas como rastros de sus gestos y acciones.”<sup>118</sup> Esta aseveración, que por lo demás resume la forma en que

---

<sup>115</sup> E. Gombrich, *El sentido del orden*, p. 303.

<sup>116</sup> Figuración en el sentido de reificación y animación, procesos mediante los cuales, según el propio Gombrich, con el apoyo de un título, los artistas asignan a las estructuras y vinculaciones geométricas que construyen rasgos humanos, animales, vegetales o minerales, y también elementos del mundo visual, como direcciones y escala potencial, o cualidades sensoriales, tales como suavidad o aspereza, elasticidad o inercia, docilidad o rigidez, entre otras. (Cfr. E. Gombrich, *El sentido del orden*, pp. 143, 160 y 303).

<sup>117</sup> *Ibid*, pp. 161 y 158.

<sup>118</sup> E. Gombrich, *Arte e Ilusión*, pp. 251 y 252.

Gombrich comprende la denominada pintura de acción (*action painting*),<sup>119</sup> enfatiza que los espectadores en general tienden a ver el arte plástico en términos de representación figurativa y que contrarrestar tal tendencia no sólo es arduo sino que, en última instancia, requiere cierta disposición a reconocer formas alternas de manifestar y encontrar significado de una obra. Por eso también observa: “No es extraño que los artistas no figurativos luchen contra la tendencia a buscar elementos representativos en sus formas y colores.”<sup>120</sup>

### **b) Plástica abstracta y proyección de significado**

Al parecer, para distinguir el arte abstracto que representa mediante figuras abstractas, como el de Klee, del que procura no representar, Gombrich recurre al término de arte no objetivo. Sin embargo, según él mismo, también esta modalidad de abstracción “deriva algunos de sus significados y efectos de los hábitos y equipos mentales que hemos adquirido al aprender a leer representaciones.”<sup>121</sup> En la medida en que efectivamente los espectadores procuran interpretar esta clase de abstracción como si se tratara de una representación puede decirse que no distinguen entre una y otra modalidad de arte abstracto. No obstante, de ello deriva Gombrich el reconocimiento de que el significado de una obra no se reduce necesariamente a la intención de los artistas, sino que depende mayormente de los hábitos interpretativos, conscientes o inconscientes, de los espectadores, y se da a la tarea de identificar los procesos subjetivos mentales mediante los cuales atribuimos y reconocemos normalmente el significado de las obras de arte plástico en general. Los subtítulos de las dos obras suyas de las que proviene la mayor parte de las citas que a lo largo de todo este segundo capítulo se han analizado, a saber: *Estudio sobre la psicología de la representación* y *Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*<sup>122</sup> indican el rumbo en el que este historiador busca y ofrece explicación a esta cuestión: como investigador interdisciplinario, incursionando en estudios sobre psicología de la percepción y diagnóstico psicológico encuentra útil el concepto de proyección, como proceso de

---

<sup>119</sup> E. Gombrich, *Historia del arte*, p. 499.

<sup>120</sup> E. Gombrich, *El sentido del orden*, p. 158.

<sup>121</sup> E. Gombrich, *Arte e ilusión*, p. 250.

<sup>122</sup> *Arte e ilusión*, y *El sentido del orden*, respectivamente.

identificación de formas<sup>123</sup> difundido por Herman Rorschach, para aplicarlo al ámbito de la teoría del arte. Retoma también de Rorschach el planteamiento de que sólo existe una diferencia de grado entre la percepción ordinaria, la clasificación de impresiones en la mente y las interpretaciones debidas a la proyección,<sup>124</sup> para explicar por su parte que el espectador ordinario difícilmente podría distinguir entre el significado que logra identificar en una obra y el que en realidad le atribuye. Y agrega a ello que los vehículos principales de este proceso de atribución de significado por proyección son el hábito y la expectativa mentales de identificar las imágenes como si éstas fueran siempre representaciones, y en especial representaciones miméticas. El ejemplo típico de lo anterior, que el mismo historiador refiere,<sup>125</sup> la contemplación de figuras animadas en las formas naturales de las nubes, ayuda a entender cómo hasta en la pintura monocroma más abstracta podemos “reconocer” formas “semejantes”.

### c) Plástica abstracta y expresión

Para Gombrich, junto a la representación, la expresión es una vía de proyección, pues piensa que entre ambas funciones no hay una separación tajante,<sup>126</sup> sino que ellas tienden a presentarse simultáneamente y comparten ciertos rasgos. Considera que el estado de ánimo del espectador opera como una pantalla en la que las relaciones de proporción, ritmo, tensión o reposo entre formas se reflejan semiconscientemente. En ese sentido, por ejemplo, las repeticiones brindan reposo anímico, mientras la soltura de trazos le comunica agitación y alerta a la imaginación. Aunado a ello, a su vez, el mismo autor estima que las cualidades intrínsecas de los materiales empleados en las obras, como la textura o el espesor, y las de los colores, como el contraste, la intensidad, el brillo o la transparencia, igualmente comunican sensaciones y estados o movimientos diversos al ánimo. Sin embargo, para él, la reacción emocional resulta inseparable del proceso de interpretación del objeto perceptual porque juzga que “ver la forma aparte de su interpretación es

---

<sup>123</sup> E. Gombrich: *Arte e ilusión*, pp. 103, 167, 169, 309 y *El sentido del orden*, p. 157. Cfr. también las imágenes originales del *test* de Rorschach (Herman Rorschach *Psychodiagnostics: a diagnostic test bases on perception*).

<sup>124</sup> E. Gombrich, *Arte e ilusión*, p. 103. Cfr. también *El sentido del orden*, pp. 157 y 158. El proceso de proyección tiene lugar lo mismo en la contemplación de obras plásticas que en la percepción cotidiana.

<sup>125</sup> Cfr. *Arte e ilusión*, cap. VI.

<sup>126</sup> E. Gombrich, *Arte e ilusión*, p. 315.



imposible".<sup>127</sup> Una sencilla laja semejante a un canto rodado, por ejemplo, aparece entonces como un pez quieto ante la mirada de Brancusi y una breve línea negra, seguida de dos puntos, como un cabello huyendo de dos planetas a los ojos de Miró (imágenes II y III del capítulo 2). Mas a pesar de la ineludible carga subjetiva que conlleva este proceso, apoyándose en un doble supuesto, Gombrich sostiene que no hay total arbitrariedad en la interpretación mediada por la proyección. Por un lado, supone que la espontánea identificación de ciertos rasgos o formas en términos de expresión y representación se ve siempre acompañada por el esfuerzo de confirmar y respaldar la hipótesis en un mayor número de elementos<sup>128</sup> y, por otro, que este tipo de interpretaciones depende necesariamente de patrones culturales. Así, para este autor, uno de los principales rasgos compartidos por la representación y la expresión es que operan de forma análoga al lenguaje. Ahora bien, que la expresión también responda aquí a lo que se denominó paradigma lingüístico implica que depende de un cierto código y que es relativa. Identificar el esquema matriz de una obra o estilo del que se deriva su "vocabulario" resulta entonces clave para calibrar el significado de cualquier rasgo expresivo particular. Además, como el arte en general interviene en contextos específicos moldeados por la transmisión de tradiciones, la comunicación de expresiones es entendida como relativa a ellos.

En ese sentido, el contexto específico de apreciación del carácter expresivo del arte abstracto del siglo veinte lo preparan, según este historiador,<sup>129</sup> factores como los siguientes: los nutridos debates sobre diseño que tuvieron lugar a lo largo del siglo diecinueve; el reconocimiento y la valoración, por parte de autores como John Ruskin,<sup>130</sup> de la riqueza de los rasgos grafológicos del arte manual espontáneo (artesanía) y del arte considerado "primitivo"; la positiva recepción de planteamientos acerca de la afinidad entre música y ornamento, como los de Ralph Wornum;<sup>131</sup> la sustitución progresiva de la decoración por una ordenación puramente formal de los elementos en aras de la utilidad funcional y el gran, aunque sutil, impacto del arte japonés en occidente.<sup>132</sup> Como resultado de todo ello, compite en el seno del arte abstracto aquella tendencia a leer la plástica en

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>128</sup> E. Gombrich, *El sentido del orden*, p. 264.

<sup>129</sup> *Ibid.*, pp. 61, 62, 195 y 196.

<sup>130</sup> John Ruskin: *The two paths-love's meane, Modern painters y The lamp of beauty: writings on art*, entre otras.

<sup>131</sup> *Apud* E. Gombrich, *El sentido del orden*, pp. 62.

general en términos de representación con la noción arraigada de que el significado fundamental de la pintura y la escultura abstractas del siglo veinte reside precisamente en su expresividad.<sup>133</sup> Mas bajo la perspectiva de Gombrich, a diferencia de los logros que pueden obtenerse al abordar la cuestión del significado de una obra plástica partiendo del estudio de su función representativa, pretender explicarla en función exclusiva de la expresión es un camino incierto, pues estima que la expresión humana escapará siempre a la explicación científica.<sup>134</sup> Con todo, a juzgar por el carácter ininteligible que en última instancia le atribuye, él parece inclinarse por considerar que en el arte abstracto, a diferencia de otras modalidades de plástica, el carácter expresivo predomina sobre el carácter representativo.

#### **d) Plástica abstracta y ambigüedad de significado**

“Uno de los problemas intrínsecos del arte abstracto, menos discutido de lo que se debiera: su ambigüedad manifiesta.”<sup>135</sup>

Si bien, por una parte, Gombrich concibe la expresión como una especie de lenguaje, y eso le permite atribuirle o reconocerle cierto grado de comprensibilidad y comunicabilidad, por otra, él estima que el lenguaje resulta notoriamente insuficiente e impreciso cuando intenta analizar y categorizar lo que él denomina “el mundo interior.”<sup>136</sup> Como además este autor supone que justamente ese “mundo” es la fuente de la que mana la mayor parte de la producción artística de las vanguardias, incluyendo desde luego a la abstracción,<sup>137</sup> sus propias premisas lo conducen a condenar este tipo de arte a la ambigüedad. Y aunque así la ambigüedad, para él, está presente también en otras forma de plástica y de manifestaciones artísticas en general, y es además inherente a todo lenguaje, considera que su presencia en el caso específico de la abstracción se exagera hasta convertir su significado en algo inasequible porque a raíz de su extrema afinidad con la

---

<sup>132</sup> *Ibid*, capítulo 2.6.

<sup>133</sup> Esto último es particularmente evidente en el concepto de “expresionismo abstracto” con el que se ha llamado a la primera generación de pintores abstractos norteamericanos, al margen de lo adecuado o inadecuado que pueda resultar tal denominación, así como de las importantes diferencias entre las obras de quienes integran este “grupo” y entre las oposiciones más o menos explícitas de ellos al respecto.

<sup>134</sup> *Ibid*, p. 333.

<sup>135</sup> E. Gombrich, *Arte e ilusión*, p. 250.

<sup>136</sup> *Ibid*, p. 333.

<sup>137</sup> *Ibid*, p. 317.

música<sup>138</sup> éste “no puede expresarse en otro lenguaje que no sea él mismo.”<sup>139</sup> Sin embargo, en contraste con lo que él llama “gran música”, y con la evaluación positiva que hace del desarrollo del naturalismo al calificarlo como experimento logradísimo,<sup>140</sup> no sólo juzga que “el mejor cuadro abstracto se diluye en lo meramente decorativo”, sino incluso que “no debería ser difícil darse cuenta de esta relativa falla como experimento”<sup>141</sup>; con lo cual, tomando distancia, más bien evidencia su propia “falla relativa” como crítico que, tras reconocer lo limitado de su experiencia de este tipo de plástica, pretende hacer valer su punto de vista como la perspectiva correcta.

## 2.6 Conclusiones preliminares sobre la representación plástica y el arte abstracto según Ernst Gombrich

A lo largo de este capítulo fue desarrollado el modo en que para Gombrich ni la representación plástica en general ni la naturalista descansan directamente sobre la noción de semejanza, sino que tanto su conformación como su reconocimiento dependen de patrones icónicos previos que, hasta cierto punto, pueden entenderse como una especie de lenguaje. Con ello este autor ha contribuido a renovar el interés en torno a la representación y ha dado paso a nuevas maneras de entender el tema, especialmente a las que se calificaron como teorías culturalistas-convencionalistas. Mas en el marco del debate que ello genera su postura deviene también blanco de crítica.

Por lo que atañe a esta investigación se le puede cuestionar que restrinja y polarice la tipología de la representación plástica a dos únicos extremos: el esquematismo y el naturalismo, atribuyendo de antemano al último un elevado valor<sup>142</sup> en detrimento del

---

<sup>138</sup> La aplicación de la teoría musical, como él mismo reconoce, es una de las propuestas más antiguas para explicar la peculiaridad del arte abstracto. (E. Gombrich, *Meditations on a hobby horse and other essays on the theory of art*, p. 149). Entre quienes la sostienen cabe destacar, por un lado, a C. Greenberg (*The collected essays and criticism*, “Una apología histórica para el arte abstracto. Hacia un nuevo Laoconte” volumen 1), porque a pesar de la polémica entre él y Gombrich comparten este punto de vista y, por otro, a Kandinsky (*De lo espiritual en el arte*), pues para este último aplicar la teoría musical a la plástica abstracta no implica que su significado sea necesariamente inasequible.

<sup>139</sup> E. Gombrich, *Meditations on a hobby horse and other essays on the theory of art*, “La moda del arte abstracto”, p. 148.

<sup>140</sup> E. Gombrich, *Arte e ilusión*, p. 283.

<sup>141</sup> E. Gombrich, *Meditations on a hobby horse and other essays on the theory of art*, “La moda del arte abstracto”, p. 148.

<sup>142</sup> Respecto a lo frecuente que es esta preferencia C. Freeland (*op. cit.*, pp. 94 y 95) refiere una serie de encuestas tituladas “America’s (or China’s or Kenya’s) Most wanted paintings” que la confirman y W.

primero, porque confunde un criterio de organización con uno de apreciación y pretende que esa valoración valga como la perspectiva correcta, contrariando así su propia propuesta historicista y relativista según la cual los parámetros no son fijos.<sup>143</sup> Ligado a ello, también podría cuestionarse el principio evolutivo que para justificar esa polarización sobrepone a las representaciones, porque contrasta con su supuesta postura antimetafísica y científicista.<sup>144</sup> Esta clasificación y apreciación son debatibles, además, por sus repercusiones sobre el arte abstracto, pues por un lado, como se explicó, la asociación que este autor establece entre esquematismo y abstracción hace recaer sobre este tipo de obras una estima igualmente negativa; y, por otro, impide reconocer su riqueza propia y su diversidad reduciéndola a una sola modalidad. Bajo tal perspectiva las diferencias entre los relieves de Ben Nicholson y los lienzos de Kandinsky<sup>145</sup> resultan insignificantes, mientras la distancia gradual entre los arcaicos *Kuroi* y *Korai* griegos y sus supuestos modelos egipcios es vista como revolucionaria<sup>146</sup> (imágenes IV a VII del capítulo 6).

En parte, lo que impide a este autor identificar y sopesar la variedad en el caso de las obras abstractas es que las juzga desde un concepto normalmente ajeno a este tipo de obras, el de ilusión. De modo que la salida a dichas críticas requiere proponer un criterio adecuado. Desde un punto de vista formal pueden proponerse distinciones graduales y tipos en la plásticas abstractas a partir, por ejemplo, de características como el automatismo o la gestualidad en la factura, en contraposición con la tendencia intencional a componer o construir a partir de formas o figuras más o menos puras; y desde el punto de vista de su significación, podría proponerse también un criterio para discernir la diversidad de modos en que los artistas procuran relacionar sus obras con determinadas tradiciones icónicas o culturales en general o bien romper con las mismas. Pero la utilidad y pertinencia de la formulación de parámetros como éstos depende de la postura hermenéutica desde la cual se procure la comprensión y estimación de las obras.

---

Kendall, por su parte, dice: “en pintura, la representación es la norma; las pinturas “no objetivas”, “no figurativas” requieren justificación y han luchado por su legitimidad” (*op. cit.*, p. 334).

<sup>143</sup> “Racionalmente podemos clasificar las cosas de muchas maneras y ordenarlas en función de distintas cualidades comunes. Siempre y cuando podamos definir un criterio para establecer tales relaciones.” En: M. Black, E. Gombrich y J. Hochberg. *Op. cit.*, p. 23.

<sup>144</sup> Cfr. “Padre de la historia del arte”. Lectura de las “Lecciones sobre estética” de G. W. F. Hegel (1770-1831)”, apartado 4, en *Tributos*.

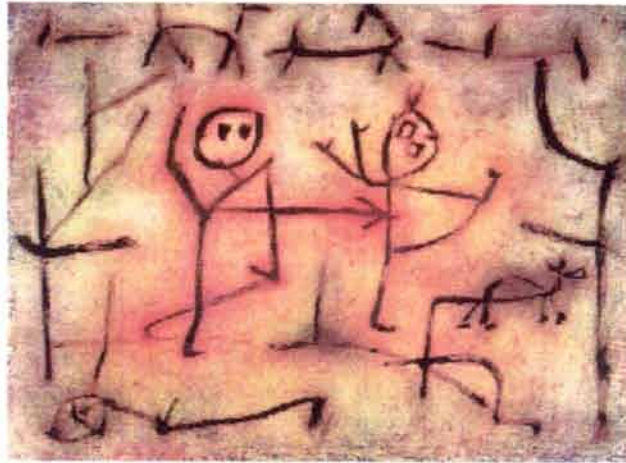
<sup>145</sup> Él mismo propone este ejemplo. E. Gombrich, *Meditations on a hobby horse and other essays on the theory of art*, “La moda del arte abstracto”, p. 148.

<sup>146</sup> E. Gombrich, *Historia del arte*, tomo 1, p. 62.

Como se anunció ya, los dos siguientes capítulos de este estudio se dedicarán a Hans-Georg Gadamer que, si bien proviene de una formación opuesta a la de Nelson Goodman, también concede a la interpretación un papel central, se ocupa de los modos en que a través de las obras artísticas se establecen referencias a contenidos diversos y reconoce la importancia de la vinculación de éstas con una tradición para acceder a su comprensión, además de ofrecer una concepción amplia de la representación artística en general.



Imágenes del capítulo 2



I



II



III



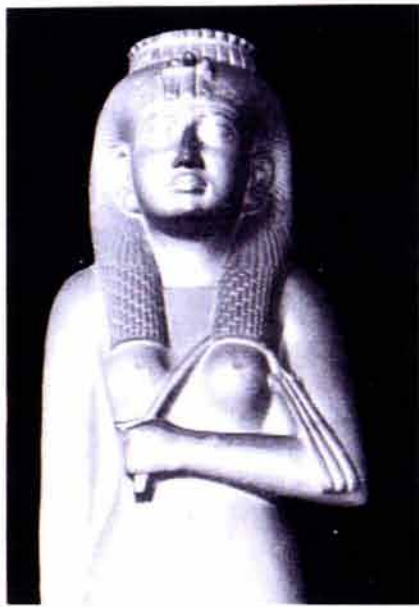
IV



V



VI



VII



## Capítulo 3

### La representación en las artes y la plástica abstracta según Nelson Goodman

El concepto de representación en las artes de Nelson Goodman se sitúa entre las teorías filosóficas de modelo culturalista-convencionalista como una postura algo extrema, según fue señalado, y se deriva de la concepción de Gombrich recién expuesta. Acerca de dicho concepto se explicará a continuación su circunscripción a la noción de símbolo, así como su peculiaridad y su relación con otras formas de simbolización artística. Además, será desarrollada la tipología del mismo con el fin de ubicar dentro de ella el caso del arte abstracto. Por último, una vez señalada la noción de arte abstracto de Goodman, serán expuestos los denominados síntomas de lo estético y lo no estético que este autor propone procurando precisar, en conformidad con ellos, la peculiaridad de este tipo de plástica.

#### 3.1 Noción de símbolo en general y de símbolo artístico en particular

Para Goodman, la comprensión del papel de la representación en las artes requiere un estudio previo de la noción de símbolo, pues considera que ella es precisamente un tipo de símbolo. Por eso, tras mencionar como ejemplos de símbolos los siguientes casos: mapas, palabras, textos, cuadros y modelos teórico-científicos, este autor señala como rasgos característicos de los símbolos siguientes:

I Portan una referencia a algo, aunque este “algo” lo constituya ocasionalmente su propio ser, es decir aunque tal referencia sea algunas veces más bien una autorreferencia.

II Ocupan el puesto o lugar de aquello a lo que se refieren a manera de sustitutos.

III Tienen un carácter relativo, pues su índole simbólica no es permanente en varios sentidos. Por una parte, ella no es perenne en tanto que un objeto que simboliza algo en determinado momento puede dejar de simbolizarlo en otro; por otra, por el contrario, no es fija debido a que un objeto que no es un símbolo

en un momento dado puede convertirse en tal en otro y también, finalmente, dicha índole es variable en el sentido de que un mismo objeto puede simbolizar cosas diferentes en contextos diferentes.

IV Constituyen el material principal del que está hecho el mundo o los mundos, de tal modo que sin ellos no habría mundo alguno, porque ellos son tanto el instrumento de su concepción, como el contenido de la misma.

V No implican necesariamente aspectos colaterales u ocultos, sino que pueden ser “transparentes”.<sup>147</sup>

Ahora bien, como en este recuento de los rasgos constitutivos de los símbolos Goodman no pretende ser exhaustivo, queda abierta la pregunta sobre las diferencias entre una referencia simbólica y otros tipos de referencia, aunque tampoco aquí se abordará dicha cuestión por ser sólo la noción de símbolo artístico el objeto a dilucidar. Respecto a él, conjuntamente *Los lenguajes del arte y Maneras de hacer mundos* esbozan una tipología que permite articular entre sí y comprender las diferentes, múltiples y complejas<sup>148</sup> funciones de los símbolos artísticos. En conformidad con ella, a continuación se propone un esquema útil para identificar el grupo o los grupos a los que una determinada obra de arte pertenece, dependiendo de las funciones, tanto positivas como negativas, que realice:

- |   |                                    |                                       |                                    |   |                                 |
|---|------------------------------------|---------------------------------------|------------------------------------|---|---------------------------------|
| 1 | a) denotativo                      | o                                     | b) no denotativo                   |   |                                 |
| 2 | a) descriptivo                     | o                                     | b) no descriptivo                  |   |                                 |
| 3 | a) representativo<br>de lo general | b) representativo<br>de lo particular | c) representativo<br>de un aspecto | o | d) carente de<br>representación |
| 4 | a) ficticio                        | o                                     | b) no ficticio                     |   |                                 |
| 5 | a) realista                        | o                                     | b) no realista                     |   |                                 |

<sup>147</sup> En este último punto Goodman se opone a las concepciones del símbolo como enigma o misterio que requiere ser descifrado, como la de Hegel por ejemplo (Hegel, *De lo bello y sus formas* (Estética), pp. 142-149). Por otra parte, como la forma en que Goodman expresa esta última característica parece ambigua, para entender mejor su concepción, cabría preguntar si un símbolo no puede entonces ser hermético u oscuro, y en ese sentido un emblema o una alegoría, por ejemplo, no son símbolos para él, o si por el contrario bien puede un símbolo portar un sentido críptico o secreto, aunque no es necesario que lo haga. Aquí se ha optado por la segunda de estas opciones como más plausible porque el mismo autor considera que todas las formas artísticas son formas simbólicas y algunos emblemas alegorías podrían entrar entre las formas artísticas.

<sup>148</sup> En el prólogo de *Maneras de hacer mundos* Goodman expresa metafóricamente esta compleja forma de articular los tipos diversos de símbolos y sus funciones diciendo: “Este libro no corre en línea recta desde su comienzo a su final. Se dedica a cazar, y en esa caza a veces bate al mismo mapache en árboles diferentes, otras a distintos mapaches en el mismo árbol, o incluso aquello que al final se descubre que no es ni mapache ni árbol”.

- 6 a) ejemplificativo o b) no ejemplificativo
- 7 a) lingüístico o b) no lingüístico
- 8 a) ilustrativo o b) carente de mediante etiquetas etiquetas
- 9 a) metafórico o b) no metafórico
- 10 a) expresivo o b) no expresivo

Sin embargo, aunque las posibilidades de combinación entre grupos son muy variadas, no se conciben como ilimitadas. En adelante se precisará y se analizará lo que Goodman propone sobre cada uno de estos grupos en función de su relación específica con el que constituye aquí el interés principal: el de los símbolos artísticos que representan.

### 3.2 La representación como condición del arte

Al concebir la representación, Goodman retoma de Gombrich<sup>149</sup> la idea de que la noción de semejanza no puede ser su sustento, por lo que considera que copiar e imitar no son sinónimos suyos. Representar es para este filósofo más bien una forma de simbolizar que implica la clasificación y caracterización del o de los objetos o sucesos representados, de modo que, en lugar del parecido, lo importante es que exista un hábito de asociación que permita pensar o tomar a la representación por lo representado. Además, en relación con la comprensión de la representación como forma de tomar o presentar algo en lugar de otra cosa, él mismo sugiere que tanto objetos o sucesos perceptibles como entidades no susceptibles de ser percibidas pueden ser igualmente representados, y que pueden serlo mediante símbolos perceptibles o asequibles sólo al pensamiento. De ese modo, por ejemplo, alude al uso de símbolos lingüísticos para referir objetos visibles lo mismo que al caso de símbolos con carácter visual que se refieren a algo invisible.

Al margen de ello, Goodman piensa que para representar algo por primera vez o de manera innovadora es preciso, por principio, elegir los rasgos de lo representado que se pretende poner en el símbolo representante y luego, estipular un vínculo entre la nueva representación y el objeto representado. Así, del planteamiento de que el modo de representar depende de la estipulación y del hábito se desprende que nada es en sí una

<sup>149</sup> Cfr. E. Gombrich, *Arte e ilusión*, pp. 107 y 11. Por otro lado, en *Maneras de hacer mundos*, p. 23. Goodman reconoce abiertamente su deuda con dicho autor. Sin embargo, también es importante señalar

representación y que toda representación ha de adscribirse a un determinado sistema simbólico. Entonces cualquier símbolo que dentro de cierto sistema funja como representativo de algo, bajo un sistema simbólico distinto, puede perder su carácter representativo, como los símbolos gráficos que cobran un carácter meramente decorativo al reproducirse en el estampado de una tela por ejemplo; o bien transformarse en representación de otra cosa de manera alternativa o simultánea, como ocurre en las representaciones sincréticas de algunas deidades. En este sentido Goodman dice: “casi cualquier cuadro puede representar cualquier cosa”,<sup>150</sup> añadiendo con ello la idea de que todo puede ser representado, aunque no toda representación resulte para él necesariamente eficaz o significativa.<sup>151</sup> E inversamente, bajo esta perspectiva, los mismos objetos pueden ser representados de maneras diferentes acudiendo a formas o modos distintos de representar, como cuando se dibuja la caricatura de alguna persona y, por otra parte, se le pone un seudónimo.

Pero la representación, para Goodman, es más que una función simbólica entre otras; es una condición de los símbolos artísticos, aunque no la única. Para aclarar esto conviene advertir antes que para este filósofo la pregunta ¿qué es el arte? resulta inadecuada, siendo en cambio pertinente esta otra: “¿cuándo hay arte?”.<sup>152</sup> La sustitución apunta a un cambio de enfoque, pasando de la búsqueda de una definición exhaustiva y general del término “arte” a la de los rasgos básicos e indispensables que permiten identificarlo. Y la respuesta a la cuestión abierta se resume en la siguiente cita: “quienquiera que busque un arte sin símbolos no lo hallará, si es que han de tomarse en consideración todas las formas en que una obra simboliza. ¿Arte sin representación, sin expresión o sin ejemplificación? Sí. ¿Arte sin ninguna de estas tres cosas? No.”<sup>153</sup> Así junto a la representación, la ejemplificación y la expresión constituyen para este autor las tres condiciones disyuntivas del arte. El modo de operar de las mismas puede explicarse de la siguiente manera. Si bien concebir estas funciones como requisitos de toda obra de arte implica la suposición, por parte de este filósofo, de que al menos una de ellas ha de estar presente en cada manifestación artística, no implica que para él ellas no puedan presentarse todas a la vez o por pares en algunas obras, y tampoco que cuando una o más de las mismas esté presente en un objeto o evento éste tenga

---

entre sus diferencias que, mientras para Gombrich la semejanza juega un papel en el reconocimiento de la imagen con un referente real, para Goodman no, como se verá más adelante.

<sup>150</sup> N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, p. 54.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>152</sup> N. Goodman, *Maneras de hacer mundos*, capítulo 4.

forzosamente un carácter artístico. Así, tales funciones se proponen como condiciones disyuntivamente necesarias, pero no como requisitos exclusivos ni suficientes del arte. Ahora bien, aunque en esta investigación en particular sólo interesa una de estas condiciones, la representación, como no se trata en general de condiciones caracterizadas como excluyentes será preciso ocuparse de las tres, pues sólo explicando la relación entre representación y expresión, por un lado, y entre representación y ejemplificación, por otro, podrán ser esbozadas todas las modalidades de representación que Goodman acepta.

### **3.3 Modos de representación y plástica abstracta**

#### **a) Representación y denotación**

Para entender el concepto de representación en las artes de Goodman es necesario, primero, explicar su noción de denotación, pues para él ella es “el alma de la representación.”<sup>154</sup> Esta afirmación sugiere que sin denotación no hay representación o, en otras palabras, que toda representación denota por principio algo; sin embargo, a la vez, este autor concibe como un caso límite de la denotación una clase de representación que denomina nula, en tanto representación carente de denotación o falsa representación. En esta investigación, dicho caso límite destaca frente al resto de modos de representación, pues dentro de él ubica este mismo autor al arte abstracto. Así, precisar ahora cómo entiende él la noción de denotación servirá para aclarar indirectamente por exclusión lo que piensa que no es la plástica abstracta.

Denotar significa aquí una forma de referencia unívoca cuyo sentido se dirige desde una etiqueta que puede ser verbal (conceptual) o pictórica hacia uno o varios objetos; por eso contrasta con la ejemplificación cuyo sentido, como se explicará, es precisamente el inverso. La denotación, por otro lado, es entendida bajo esta misma concepción como nombre genérico de dos funciones distintas; una es precisamente la de representar, la otra es describir. Y también bajo ella se piensa que ambas funciones implican invención o creatividad por no ser resultado de una mera copia, sino de una apreciación selectiva de las cualidades del objeto, de una organización especial de dichas cualidades y de una clasificación que implican categorizar mediante etiquetas. Sin embargo, si bien lo anterior aclara lo que representación y descripción comparten, no puntualiza las diferencias entre ellas, ni tampoco si se excluyen mutuamente o

---

<sup>153</sup> *Ibid*, p. 97.

pueden coexistir. Por el contrario, el propio autor admite no haber podido distinguir suficientemente la representación de la descripción.<sup>155</sup> En consecuencia, y por ser la representación en las artes uno de los temas centrales a desarrollar, también en este estudio se dejará de lado a la descripción y se expondrán los diversos modos de representación artística que Goodman reconoce, comenzando por aquel que él mismo considera el más típico.

## b) La representación realista

Entre las diversas maneras de denotar por medio de la representación, Goodman dedica al realismo artístico especial atención, mas no le atribuye, a diferencia de Gombrich, ningún tipo de ventaja ni un sentido evolutivo. E incluso, a pesar de que dicho filósofo reconoce que la dependencia de esta manera de representar respecto a la convención y el hábito es sumamente estrecha,<sup>156</sup> no explicita su dimensión histórica ni desarrolla sus vínculos con la noción de tradición.

Para Goodman el realismo, como forma de representación y por tanto de denotación en las artes, supone que las propiedades atribuidas al objeto representado, mediante palabras o imágenes, son efectivamente poseídas por él. Esto, para el mismo autor, no convierte a las representaciones realistas en resultado de una simple imitación, y menos aún de una copia fiel. Él sólo considera válido decir que el realismo se apoya en la imitación si antes se acepta que copiar implica funciones como seleccionar, rechazar, organizar, discriminar, analizar, asociar y clasificar. Además, piensa que la semejanza es antes un resultado de los hábitos representativos que una base de los mismos,<sup>157</sup> es decir juzga que la similitud no es una propiedad de las cosas sino algo atribuido a ellas de modo tan habitual que llega a confundirse con una propiedad.<sup>158</sup>

---

<sup>154</sup> N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, p. 23.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>156</sup> Recuérdese que en el capítulo anterior se equipararon las nociones de representación realista y representación naturalista y dicha equiparación resulta también válida en este caso, en tanto Goodman considera la representación realista como un modo de representar que por convención llega a confundirse o a tomarse como equiparable a la percepción natural. Además, esta equiparación permite comparar directamente la concepción del naturalismo de Gombrich con la del realismo de este filósofo.

<sup>155</sup> De manera análoga, en *Arte e ilusión*, p. 172, Gombrich dice: "El parecido creado por el arte no existe más que en nuestra imaginación".

<sup>157</sup> Al margen, cabe mencionar que esto le ha valido acusaciones de "relativismo", dada su propuesta de que el reconocimiento de una imagen (un dibujo o pintura) depende sólo de hábitos.

<sup>156</sup> Gombrich se percató de "una curiosa inversión en los escritos críticos recientes (según los cuales) se ha convertido en un hecho aceptado que el naturalismo es una forma de convención". (*Arte e ilusión*, p. 311). Esto se refleja precisamente en Goodman pues, salvando las diferencias entre los términos naturalismo y realismo en el ámbito del arte (*vid supra* nota 49), su postura concuerda con dicha aceptación del primero como una forma de convención.

Aparte este autor observa que el carácter realista de una obra no descansa solamente en la propia obra, sino que depende en gran medida de que los espectadores reconozcan o afirmen ese carácter, en lo cual juegan un papel destacado el tipo y el grado de formación artística del público, así como su educación en general y sus hábitos e intereses, entre otros factores. En ese sentido, y apoyándose nuevamente en Gombrich, Goodman considera que el realismo depende de convenciones y lo concibe como una representación tradicional y estereotipada, determinada por el sistema de representación normal de una cultura o persona en un tiempo dado; lo concibe como un tipo de representación integrada por símbolos que se han vuelto transparentes y tienden a confundirse con la percepción natural, es decir como un tipo de símbolos cuya interpretación parece inmediata por haberse tornado inconsciente.

Ahora bien, respecto a la noción de representación realista de Goodman cabe agregar algunas observaciones. En primer lugar, ninguno de los rasgos del realismo que él menciona es suficiente por sí para atribuir a un símbolo esta índole, es decir, para considerar realista una representación no basta que mediante ella se atribuyan a un objeto determinadas características que efectivamente le pertenecen, ni tampoco que sea simplemente una representación habitual. A propósito de esto Thomas W. J. Mitchell<sup>159</sup> esgrime una crítica contra Goodman, consistente en señalar como una insuficiencia de su noción de realismo el hecho de que no toda representación típica suela considerarse realista. A modo de ejemplo Mitchell refiere, entonces, un par de casos de representación que han llegado a tenerse por habituales sin haber adquirido por ello reconocimiento como representaciones realistas: por un lado la manera típica de representar a la diosa Durga en los rituales bengalís, a saber mediante una olla o recipiente de arcilla, y por otro las obras cubistas y surrealistas en general. Sin embargo lo que hasta aquí se ha dicho en este estudio acerca de la noción de realismo de Goodman permite reconocer que esta crítica resulta a su vez cuestionable por dos razones. En primer lugar, resulta discutible porque el propio Goodman precisa algo que su crítico pasa por alto: que los rasgos atribuidos al objeto en la representación realista pertenecen en efecto al objeto. En segundo lugar, la objeción de Mitchell es debatible porque Goodman aclara, cuando habla de la representación realista como representación habitual, que no se refiere a cualquier tipo de representación usual, sino precisamente a una representación que convencionalmente es considerada realista. Dicho de manera

---

<sup>158</sup> W. J. Mitchell, "Iconology". *Image, Text, Ideology*, pp. 72 y 73.

más simple, esta observación en contra de Goodman es improcedente porque para él sólo puede ser realista lo que suele llamarse realista, y se acostumbra calificar de este modo a las representaciones que ostentan rasgos propios de lo que representan. De lo contrario se deduciría que para él no solamente sería realista lo que se acostumbrara a denominar realista, sino que igualmente sería cubista o abstracto, por ejemplo, lo que habitualmente se tuviera por cubista o abstracto respectivamente. Así, en suma, bajo la perspectiva de Goodman tales estilos o corrientes no dependen exclusivamente de los nombres o etiquetas que se les atribuyen y, por ende, de las convenciones. De ahí que se haya insistido en esta investigación en que la postura relativista-convencionalista de este autor no resulte tan extrema.<sup>160</sup>

Por otra parte, haría también falta aclarar si una representación realista sólo presenta rasgos que el objeto representado posee de hecho, o bien puede admitir también la atribución de algunos rasgos que no le pertenecen. El último de los casos impediría establecer una frontera nítida entre representaciones realistas y ficticias, pero Goodman se inclina por lo primero, matizando o limitando así su propia postura relativista convencionalista.<sup>161</sup>

### c) La plástica abstracta según Goodman

Una vez tratado el caso de la representación que Goodman considera más usual, se atenderá la modalidad que, por el contrario, constituye para él un caso límite: la representación nula. Al respecto se dijo ya que se trata de una forma de representación carente de denotación y que dentro de ella sitúa este autor el arte abstracto. Ahora habrá de explicarse que la misma comprende un par de variantes, precisando en cuál se pretende circunscribir la abstracción plástica.

Conjuntamente en sus obras *Los lenguajes del arte*<sup>162</sup> y *Maneras de hacer mundos*<sup>163</sup> Goodman habla de dos tipos de representación nula. Éstos son, por un lado, la representación que se refiere a algo considerado inexistente y, por otro, la que no refiere nada en absoluto; pues él piensa que en sentido estricto sólo puede denotarse lo

---

<sup>160</sup> Vid supra apartado 1.3.

<sup>161</sup> A diferencia del modo en que concibe Goodman otras fronteras entre tipos de símbolos, la frontera entre la representación realista y la representación ficticia es tajante para él y no admite transiciones. Gombrich en cambio piensa que “el mundo del hombre no es tan sólo un mundo de cosas; es un mundo de símbolos donde la distinción entre realidad y ficción es irreal.” (*Arte e ilusión*, p. 98). La cita es interesante, además, porque en la primera parte de ella puede encontrarse un antecedente de la idea central de la obra *Maneras de hacer mundos* de Goodman.

<sup>162</sup> *Op. cit.*

<sup>163</sup> *Op. cit.*



que se piensa que es real. El primero de estos tipos es calificado por este autor como ficticio y en él son situadas las representaciones cuyo objeto se presupone que es irreal, meramente fingido y producido básicamente a partir de la imaginación.<sup>164</sup> Ejemplo de representación ficticia pueden ser los alebrijes, pues a pesar de que el referente de este tipo de creaciones tradicionales es producto de la fantasía puede decirse que representan justamente porque a través de ellos se confiere cierta existencia a su objeto. Así, en esta clase de símbolos, lo representado y la representación suelen ser generados simultáneamente. A su vez, el otro caso de la representación nula, consiste en una supuesta ausencia total de carácter representativo. La representación nula comprende entonces fundamentalmente obras de arte que únicamente ejemplifican y expresan o que realizan sólo una de estas funciones, y es precisamente en esta categoría donde Goodman incluye las pinturas y las esculturas abstractas. Por ello será necesario explicar lo que este filósofo entiende por expresión y por ejemplificación. No obstante, antes cabe observar que de esta caracterización de las modalidades de representación nula se deriva que para identificar si una representación pertenece a cualquiera de ellas es preciso determinar, desde el ámbito de la ontología, un parámetro para discernir entre lo existente y lo inexistente. Al respecto Goodman sostiene una postura abiertamente escéptica, relativista o no realista y constructivista<sup>165</sup> desde la cual afirma que “hablar de los modos de ser del mundo, o de los modos de describirlo o pintarlo, es hablar de descripciones o pinturas del mundo, *sin que implique que exista algo único -ni algo siquiera*<sup>166</sup> - descrito o pintado, lo que, claro está, tampoco implica que no se describa o pinte nada”.<sup>167</sup> Esta afirmación puede entenderse como una renuencia de su autor tanto a afirmar de manera tajante que existe por sí un substrato de la denotación como a comprometerse con la idea de que no hay absolutamente ningún referente real de las obras artísticas. Aunque no se pretende abordar aquí la cuestión ontológica y epistemológica de fondo, porque hacerlo rebasaría los límites de esta investigación, de la cita anterior puede deducirse que la frontera entre símbolos representativos y no representativos o de representación nula que Goodman propone resulta nebulosa, pues no sólo en la determinación del carácter realista de una representación es crucial para él

---

<sup>164</sup> A propósito de la representación de ficción Gombrich refiere, a través del ejemplo de los iconos bizantinos, cómo ésta, al igual que su contraria, la representación realista o naturalista, se basa en la tradición; es decir, destaca que no es una representación arbitraria ni una ficción libre (*Arte e ilusión*, p. 136).

<sup>165</sup> N. Goodman, *Maneras de hacer mundos*, pp. 14 y 18.

<sup>166</sup> Las cursivas son añadidas.

<sup>167</sup> N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, p. 24 en una nota a pie de página.

mismo el hábito, sino que también lo es en la determinación del carácter representativo de un símbolo.

Por otra parte, bajo esta concepción, la inscripción de la plástica abstracta dentro de la representación nula no ficticia implica asumir que estas obras en general carecen de tema, por no denotar, y de referente externo, por no apuntar a nada distinto de ellas mismas. En ese sentido, las representaciones nulas abstractas son entendidas aquí como símbolos autorreferentes, o relativos exclusivamente a las características que ellos mismos poseen y ejemplifican. Así, este tipo de plástica, según el mismo autor, constituye sólo una muestra de determinadas formas, texturas, proporciones, esquemas o colores, que ocasionalmente es acompañada de un carácter expresivo. Al respecto, además, merece ser subrayado que para Goodman no concebir la plástica abstracta como una vía por la cual puede decirse o comunicarse algo ajeno a la obra no implica dejar de considerarla como una forma simbólica con significado y, por tanto, como una forma de creación que no sólo es susceptible de interpretación sino que requiere de ella. Pero también es pertinente precisar que esta postura parece implicar que dicho significado ha de limitarse a lo exhibido y dicha interpretación, por ende, a la identificación de las cualidades técnicas y materiales presentadas (las formas simples, los colores, las texturas, por ejemplo), así como a la descripción de sus relaciones internas (proporciones, contrastes o gradaciones, entre otras). Puede observarse entonces que, en esto, la concepción del arte abstracto de Goodman dista poco de la perspectiva más usual acerca del mismo, conforme a la cual el arte abstracto ha de entenderse básicamente en función sus características formales y expresivas como una especie de sonoridad visual. Se explicó antes que también Gombrich asume en última instancia esta manera de pensar el arte abstracto, mas en este caso la postura de Goodman al respecto no deriva directamente de la de Gombrich, sino de la de Kandinsky, a juzgar por la cita de este pintor con la que aquel filósofo inicia el segundo capítulo de *Los lenguajes del arte* denominado “El sonido de los cuadros”.<sup>168</sup>

Al margen de ello, a propósito de dicha alusión a Kandinsky, aunque tanto en *Los lenguajes del arte* como en *Maneras de hacer mundos* Goodman establece pocos vínculos entre su propuesta teórica y obras o corrientes artísticas concretas, en diversas ocasiones se refiere en ambos textos al arte abstracto y a pintores como Piet Mondrian, Joseph Albers y Jackson Pollock. En ese sentido puede decirse que la abstracción plástica juega un papel protagónico en el pensamiento de este filósofo, e incluso que su

interés por esta clase de arte le ha impulsado a proponer una nueva categoría simbólica, la representación nula, y a reconocer y subrayar la importancia de una función artística antes descuidada, la ejemplificación. Ahora bien, para este autor los conceptos de representación nula y ejemplificación no sirven exclusivamente para la comprensión de la plástica abstracta, sino también para comprender y clasificar otros tipos de obra de arte, como la representación ficticia. Pero la utilidad que Goodman atribuye a dichos conceptos en el caso de la abstracción difiere de la que estima que puede dársele en el caso de otro tipo de símbolos artísticos, pues mientras que para él otros símbolos pueden ejemplificar y expresar o cumplir ambas funciones a la par que representar, las obras de arte abstracto no pueden hacer esto último en absoluto. Sin embargo, como la estipulación o creación de estos instrumentos conceptuales parece no haberle hecho falta a este filósofo hasta el momento en que la comprensión de la pintura abstracta se le presenta como reto, de ser atinada la sugerencia de que la estipulación o aplicación de los conceptos de representación nula y muestra al campo de las artes es fruto de su reflexión sobre la abstracción, el resultado sería que su esfuerzo por lograr una mejor comprensión de la plástica abstracta habría abierto la posibilidad de comprender mejor los símbolos artísticos en general, independientemente de la discrepancia que con respecto a su manera peculiar de entender el arte abstracto pueda haber.

De cualquier modo, considerando el carácter abierto o nebuloso de la frontera entre lo representativo y lo no representativo que se mencionó antes,<sup>169</sup> que implica que un mismo símbolo puede presentar un carácter representativo al interior de un cierto sistema y uno no representativo dentro de otro, esta relatividad tendría que reflejarse en su concepción de la relación entre representación y arte abstracto, reconociendo que, en consecuencia, una obra que bajo un sistema determinado fuera considerada carente de representación pudiera considerarse, bajo otro, como representación de algo. Mas el propio autor no piensa así; insiste en considerar ambos términos como absolutamente incompatibles y prefiere, cuando es dudoso si una obra representa o no, considerar que no lo hace.<sup>170</sup> Un ejemplo, entonces, puede ayudar a aclarar esto. El caso de *Cuadrado negro*, de Málevich es idóneo (imagen I del capítulo 3). Al morir este pintor, varios cuadros suyos, en su mayoría figurativos, fueron dispuestas alrededor de su féretro (imagen II del capítulo 3). En este contexto ellos fungieron, en general, como muestras

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>169</sup> *Vid supra* apartado 3.3 c)

<sup>170</sup> N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, p. 46.

del legado de su autor; pero entre estas obras su último autorretrato (1933) y la obra que ahora nos interesa se colocaron sobre la cabeza del difunto. Evidentemente entonces el primero se desempeñó ahí, además, como representación del pintor mismo. Pero *Cuadrado negro* también, aunque de modo más sutil, pues ha de observarse que hacia el final de su vida Málevich optó por firmar algunos de sus cuadros (entre ellos el autorretrato mencionado) sustituyendo su nombre justamente por un cuadrado negro. Aunque también, en otro sentido, podría decirse que esa obra estaba ahí rindiéndose como un símbolo de luto y representando, por ende, la muerte su autor.

#### **d) Representación y ejemplificación**

Como se ha venido insistiendo, la comprensión del concepto de representación artística de Goodman requiere precisar su noción de ejemplificación como función artístico-simbólica. El siguiente comentario suyo también lo sugiere: “la ejemplificación es la menos destacada y comprendida de las funciones de una obra de arte, aunque sea de las más frecuentes e importantes”;<sup>171</sup> pues implica que los símbolos artísticos que representan, expresan o realizan ambas funciones a la vez, suelen además ejemplificar algo. Pero como su noción de ejemplificación descansa, a su vez, en lo que él entiende por “etiqueta”, en la medida en que piensa que sólo se puede ejemplificar lo previamente etiquetado, será preciso dedicar también un apartado a este concepto. Por ahora puede adelantarse al respecto que en tanto para este autor las etiquetas no son necesariamente lingüísticas y verbales la ejemplificación puede darse, hasta cierto punto, al margen del lenguaje, es decir puede darse señalando y exhibiendo a la vez una propiedad concreta de manera no verbal. La ejemplificación, además, es para Goodman la relación típica entre una muestra y aquel conjunto o concepto frente al cual funge como muestra; es decir, es una manera de referir cuyo sentido es inverso al que caracteriza la denotación, pues partiendo de lo referido apunta hacia la etiqueta, mientras que en la denotación se parte de la etiqueta para representar o describir lo referido. Por ello, en vez de denotar, la ejemplificación pura simplemente exhibe u ostenta. Sin embargo, cabe aclarar, a pesar de que de ese modo ejemplificar y representar, como modo de denotar, son funciones opuestas, no siempre se excluyen mutuamente. Por el contrario, él sugiere que es posible, aunque no indispensable, por un lado, representar mediante ejemplos y, por otro, ejemplificar representando.

---

<sup>171</sup> N. Goodman, *Maneras de hacer mundos*, p. 56.

Por otra parte, bajo esta perspectiva, la ejemplificación es también una función simbólica que implica el establecimiento o la estipulación de una referencia entre un símbolo y una etiqueta, pero sobre todo la posesión, literal o metafórica, de características o predicados indicados por etiquetas. Ahora bien, la existencia de esas características o predicados que las obras de arte ejemplifican, sean formas, cualidades, sentimientos o relaciones, puede ser anterior al momento de la ejemplificación o surgir a partir de ésta; es decir, lo mismo se puede ejemplificar algo recién creado que algo que subsiste hace tiempo. En palabras del propio Goodman, se trata de características “que hemos de encontrar en un mundo o que hemos de inscribir en él”<sup>172</sup>, mas sea uno o el otro caso se trata siempre de características que los objetos poseen efectivamente y, en ese sentido, la ejemplificación comparte algo con el realismo.<sup>173</sup>

Ejemplificar se caracteriza, aparte, para Goodman, por no ser necesariamente una relación entre dos objetos diversos. A diferencia de la representación, que implica para él una distancia forzosa entre lo representado y la representación como entidades ajenas, la ejemplificación puede ser una relación establecida al interior de un único objeto. En otras palabras, un símbolo ejemplificativo puede ser aquí ejemplo y símbolo de sí mismo. En este caso particular representación y ejemplificación se piensan como opuestos; en cambio, estas dos funciones se conciben como compatibles cuando se trata de la ejemplificación de algo externo al símbolo. Y cuando bajo esta concepción representación y ejemplificación concuerdan, se admite que lo representado y ejemplificado a la vez sea una propiedad poseída por el símbolo o el objeto simbolizado como tal. Es más, Goodman sugiere que incluso puede haber representaciones alusivas a un rasgo u objeto o a un grupo de objetos o rasgos, que funjan como ejemplos de algo distinto de dicho o dichos objetos y aspectos. Pero él piensa, en cambio, que cuando la ejemplificación tiene lugar al margen de la representación puede ejemplificarse de manera específica, mas no genérica. Así, podría decirse que la pintura *Lata de sopa Campbell I*, de Warhol, representa cualquier lata de sopa *Campbell*, aunque ejemplifica concretamente una lata de sopa *Campbell* en particular, la de tomate. Y, a su vez, cabría tener el cuadro de Goya llamado *El funeral de la sardina* por un caso en el que se representa y ejemplifica a la vez un aspecto de una fiesta popular (imágenes VII y VIII del capítulo 3). Sin embargo, como el tema de la distinción y la relación entre representaciones genéricas y específicas es complejo, amerita ser tratado aparte.

---

<sup>172</sup> N. Goodman, *Maneras de hacer mundos*, p. 184.

<sup>173</sup> *Vid supra* apartado 3.3 c).

### e) Representación genérica y representación específica

Goodman distingue entre representaciones cuyo objeto es genérico y representaciones cuyo objeto es singular o específico; es decir distingue entre representar una cosa y representar la clase entera a la que ésta pertenece. En un nivel muy simple ejemplos de esto podrían ser, por un lado, un círculo como representación de cualquier círculo y, por otro, un retrato de alguien como representación de una persona en particular. Sin embargo tal distinción, según él mismo, no debe pensarse como fundada en un orden natural o esencial y propio de los objetos en sí, sino como sustentada por un orden que las personas damos al mundo y, por tanto, como relativa y convencional.<sup>174</sup> Así, una misma representación puede considerarse como genérica bajo un cierto sistema, pero como particular o específica bajo otro. Por ejemplo, cierta representación de un personaje femenino con un niño, como la escultura de Henry Moore denominada *Madre reclinada e hijo* (imagen III del capítulo 3) podría tenerse por una representación de la maternidad en general, atendiendo a la perspectiva del propio escultor al respecto,<sup>175</sup> o por una representación no tradicional de la virgen María con Jesús niño, y en ese sentido como una mujer y un niño en particular, si fuera expuesta en el atrio de alguna iglesia cristiana. De ahí que para Goodman no haya representaciones genéricas o particulares por sí mismas, sino que su categoría o tipo sea determinado en cada caso por los espectadores en tanto lleguen a una convención.

Al respecto, Gombrich hace una reflexión similar que resulta interesante comparar. Él pregunta “¿cuál es la labor de un artista cuando representa una montaña: copia una montaña particular, un miembro individual de la clase, como hace el pintor topográfico, o más altaneramente copia el esquema universal de la idea de montaña?”, y más adelante responde: “la diferencia entre una representación esquemática y una naturalista es una cuestión de grado, ambos aplican un estereotipo universal a un miembro de un conjunto”, añadiendo además que “la convicción de que el artista debe

<sup>174</sup> N. Goodman, *Maneras de hacer mundos*, pp. 28 y 33.

<sup>175</sup> A propósito de sus trabajos sobre la maternidad Henry Moore dijo: “Desde el principio me obsesionó el tema de la “Madre e hijo”. Ha constituido un tema universal desde el inicio de los tiempos, y algunas de las esculturas más antiguas encontradas como pertenecientes a la era Neolítica son de una Madre con su hijo. Al dibujar descubrí que podía convertir cualquier pequeño garabato, mancha o borrón en una madre con un niño (Más tarde hice lo mismo con el tema de “figura reclinada”). Así que me hallaba condicionado, por así decirlo, para verlo en todas partes. Supongo que se lo podría explicar como un complejo de atracción hacia la madre.” Citado en el Catálogo de la exposición *Henry Moore en México: escultura, dibujo, gráfica de 1921 a 1982*, p. 82.

representar lo universal y no lo particular duró hasta el siglo XIX.”<sup>176</sup> En estos fragmentos, por un lado, se observa que Gombrich no hace una distinción tajante entre la representación de lo general y lo particular; por otro, que él destaca no sólo la prioridad sino incluso la constancia que tuvo el partir de lo genérico (en función de un esquema) en la plástica decimonónica. Goodman, por su parte, no postula una especie de frontera abierta entre la representación genérica y la específica, aunque en muchos otros casos lo hace entre diversos tipos de símbolos; no obstante la propone implícitamente. Pese a ello, al enfatizar la importancia de la convención en la apreciación de los símbolos, a diferencia de Gombrich, no alude a su dimensión histórica y, por ende, tampoco traza jerarquía o sentido evolutivo alguno entre la diversidad de símbolos artísticos.

Por otra parte, la representación genérica y la específica son para Goodman compatibles con casi todos los demás tipos de representación artística, excepto con la representación nula en general y, por ende, con el arte abstracto. Ahora bien, confrontar esta propuesta suya con algunas obras de este tipo permite identificarla como problemática. Considérense dos ejemplos: primero, otra obra de Henry Moore sobre el mismo tema, una de las denominadas *Madre e hijo* y luego *Mlle. Pogany*, de Brancusi (imágenes IV y V del capítulo 3). En ambas el título (o etiqueta verbal en términos de Goodman), es explícito y ayuda a identificar las formas correspondientes a la mujer y al niño, en el primer caso, y a las facciones de un busto, en el segundo. Hasta cierto punto, entonces, podría decirse *Madre e hijo* lo mismo de esta obra que de *Madre reclinada e hijo* (imagen III del capítulo 3), a saber, que puede constituir una representación genérica o específica de la maternidad según el sistema (o contexto) en que se presente. El problema es que al margen del título la identidad de las formas deja de ser clara y, por ende, también si la obra representa o no. Mas, como se acaba de ver, para este autor las representaciones dudosas, por así llamarlas, no han de considerarse estrictamente como representaciones, sino como muestras y / o expresiones, y, en ese sentido, como obras abstractas. En cuanto a la obra de Brancusi, a su vez, conviene enfatizar que se trata de un retrato y, en ese sentido, de una representación específica, pues si como Goodman sostiene la representación específica es incompatible con la plástica abstracta, por ser ésta representación nula, resulta inadecuado calificar esta escultura como abstracta. Además, como los rasgos bajo los que el artista caracterizó a su modelo son tan sintéticos o están tan estilizados que igualmente podrían vincularse con muchas

---

<sup>176</sup> E. Gombrich, *Arte e ilusión*, pp. 99, 156 y 160.

otras mujeres, si no es que cualquier otra persona, también podría decirse que en este caso coexisten abstracción y representación genérica

#### **f) Uso de etiquetas y representación**

Esclarecer lo que Goodman piensa acerca del uso de etiquetas es importante en este estudio por varias razones: por un lado, porque, como recién se dijo, en ello descansa la noción de ejemplificación de este autor; por otro, porque, como se explicará, él considera que representar mediante etiquetas es una modalidad más de representación artística; pero, sobre todo, porque bajo esta concepción ningún símbolo puede ser tal si carece de interpretación y todas las interpretaciones de símbolos artísticos se valen, dentro de esta perspectiva, de etiquetas.

El término “etiqueta” que aquí se emplea es la traducción del concepto inglés *label*, que también se traduce como rótulo, letrero, cédula, membrete, designación, apodo o término clasificativo. Sin embargo, todos estos sinónimos presentan un carácter más bien lingüístico-verbal, mientras para Goodman las etiquetas pueden ser, como se señaló antes, tanto verbales como no verbales. Por eso, como la palabra etiqueta en nuestro idioma se usa también para designar símbolos de carácter icónico que facilitan o aseguran la identificación de los objetos, lugares o entidades a las que se aplican, refleja mejor que las otras traducciones posibles el concepto que este filósofo propone. En conformidad con lo anterior, para este autor las etiquetas se emplean para designar o precisar de algún modo la clase a que una obra de arte pertenece en función de lo que la propia obra contiene o exhibe. Usar de este modo etiquetas implica además, para él, clasificar, organizar y elegir el aspecto que se quiere poner de relieve al identificarla, puesto que no pueden ser simultáneamente destacados todos los aspectos de un objeto o evento artístico.

A raíz de ello, por otra parte, Goodman piensa que sin etiquetas no podría existir ningún sistema simbólico completo porque a través de las etiquetas verbales en particular se explicita y se determina, e incluso se asigna o se añade, el significado a los símbolos. En este sentido, interpretar implica usar este tipo de etiquetas en la medida en que la interpretación precisa el significado o los significados de una obra. Así, aunque bajo esta concepción se puede representar y ejemplificar en las artes mediante etiquetas no verbales, tales representaciones y ejemplificaciones requieren de todos modos etiquetas verbales o conceptuales para su interpretación, por lo que ninguna obra artística puede tener, según este filósofo, un carácter absolutamente no verbal. Ahora



bien, aunque él no precisa que las etiquetas no verbales hayan de tener necesariamente un carácter icónico, cuando habla de ellas se refiere en especial a la pintura. Sin embargo, al respecto, nuevamente el caso del arte abstracto se presenta como problemático porque si bien, para el mismo autor, esta clase de plástica desempeña una función predominantemente ejemplificativa y la ejemplificación sólo puede efectuarse sobre lo que ha sido previamente etiquetado, en muchas ocasiones no es claro qué etiqueta es mostrada mediante una pintura abstracta, especialmente cuando ella carece de título por voluntad del artista. Esto da pie, entonces, a pensar que, más allá del ámbito de la pintura y de la plástica abstracta en particular, las etiquetas que la ejemplificación artística requiere que preexistan son de índole más bien verbal. Como ejemplo para aclarar esto último puede pensarse en la música, donde a pesar de que frecuentemente las obras prescinden de letra y, en ese sentido, carecen de un carácter verbal o conceptual, los artistas suelen elegir de antemano bajo qué término clasificativo o género habrá de ubicarse su creación; es decir, los músicos acostumbran ajustar sus creaciones a los parámetros de conceptos como los de “sonata” o “blues” entre muchos otros.

Al margen de eso, el hecho de que la interpretación de todo símbolo artístico requiera para Goodman valerse de etiquetas verbales no implica que para él la interpretación de una obra sea fija, o dicho de otro modo, implica que cada obra puede interpretarse de varias formas, pues también respecto a ello este filósofo mantiene una postura relativista. La relatividad aquí obedece a dos condiciones. Por una parte, consiste en que cualquier obra de arte puede etiquetarse de diversas maneras, según el aspecto de ella que se quiera poner de relieve y según la finalidad de la interpretación. Por otra, consiste en que todo símbolo artístico previamente etiquetado puede ser reetiquetado, siempre que se quiera destacar un aspecto distinto o no reconocido antes del símbolo, pero también cuando se quiera atribuir o agregar un aspecto nuevo al mismo, pues en conformidad con la importancia que esta concepción concede a las convenciones, algunos acuerdos entre espectadores acerca de lo que una obra significa pueden llegar a añadir dicho sentido a la misma. Lo anterior, sin embargo, no implica que para Goodman todas las interpretaciones sean válidas, a pesar de que él no aborda explícitamente el tema de los límites de la hermenéutica. Como por interpretación entiende la identificación de las funciones y las características de una obra y, a partir de eso, de la clase a la que ella pertenece o en la se pretende inscribirla, puede deducirse que para este filósofo sólo resultan pertinentes las interpretaciones que circunscriban

adecuadamente las obras a las tres funciones artístico-simbólicas que propone (representar, ejemplificar y / o expresar), así como a los tipos y combinaciones al interior de ellas y entre ellas que él mismo admite. Así, por ejemplo, para él, interpretar una obra abstracta como representación es por completo inadecuado. Por ello, cabe insistir, la postura relativista-convencionalista de Goodman no es tan extrema. E, incluso, en lo que respecta a la interpretación, su concepción puede calificarse como estrecha por pretender que todo ejercicio hermenéutico haya de ceñirse a un esquema predeterminado (mismo que se ha venido desarrollando en este capítulo), independientemente de que dicho esquema admita cierta flexibilidad y de que las fronteras entre algunos tipos de símbolos artísticos que comprende resulten borrosas.

Por otro lado, al margen de la relación que este autor propone entre etiquetar e interpretar, él sostiene que las etiquetas pueden también desempeñar una función destacada en la creación o elaboración de las obras de arte. Cuando las etiquetas se usan de esta última forma el resultado es un modo peculiar de representación que Goodman denomina “representar como”. Consiste en la representación que manifiesta al objeto bajo un carácter específico, es decir lo muestra ostentando o poniendo de relieve uno de los rasgos peculiares del objeto. Puede tratarse de un rasgo efectivamente poseído por el objeto, pero también de un rasgo atribuido ficticiamente o, incluso, de uno metafóricamente aplicado; a manera de ejemplo el autor se refiere a una representación de Churchill como niño,<sup>177</sup> mas para ofrecer un ejemplo de obra de arte de este tipo podría aludirse a la autorrepresentación de Durero como Cristo, denominada *Autorretrato con abrigo guarnecido en piel* (imagen VI del capítulo 3). Sin embargo, en torno a esta modalidad de representación, conviene llamar la atención sobre una cuestión problemática. Consiste en que como para Goodman toda representación, y no únicamente la representación bajo un aspecto o “representación como”, según su propia denominación,<sup>178</sup> requiere una elección sopesada de los rasgos de lo representado que se quieren trasponer en el objeto representador, porque de ahí resulta que toda representación puede incluirse dentro de este tipo. Eso es, desde luego, problemático porque no se trata simplemente de otro caso de frontera abierta o poco precisa entre dos tipos de símbolos, sino de una falta de precisión en la frontera entre un tipo de símbolo y un subtipo del mismo; es decir se trata de que lo específico del “representar como” y

---

<sup>177</sup> N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, p. 44.

<sup>178</sup> N. Goodman, *Los lenguajes de arte*, capítulo 1.6.

su distinción frente a la representación en general no es clara, debido a que toda representación caracteriza y en ese sentido “representa como”.

### **g) Representación y referencia metafórica**

Al margen de lo problemática que resulta la noción de “representación como” de Goodman, se dijo en el apartado anterior que ella supone una manera de representar en la que lo representado se muestra ostentando uno de los rasgos que efectivamente posee, o bien una característica atribuida a él de manera ficticia o aplicada al mismo metafóricamente. Lo relativo a la representación ficticia fue tratado ya; ahora se abordará la relación entre representación y referencia metafórica.

En palabras de Goodman, la metáfora es una etiqueta vieja aplicada de una manera nueva.<sup>179</sup> Su identidad puede reconocerse por contraste con la noción de literalidad, aunque en tanto etiqueta, como se ha insistido, la metáfora puede ser de índole lingüístico-verbal o no verbal. Así, en lugar de la mediación de un lenguaje hablado o escrito, la literalidad consiste simplemente, en este contexto, en el significado primario de un término. Por ello, también la diferencia entre un sentido metafórico y uno literal es entendida aquí como relativa al uso y poco estable.<sup>180</sup> Se propone entonces que es tan común que una etiqueta con sentido literal adquiera un sentido metafórico que difícilmente hay etiquetas que no tengan ambos sentidos. Pero, a la vez, se pretende que cuando las etiquetas metafóricas se han desgastado por el uso su sentido se vuelve literal, ocasionando que el significado literal de cualquier etiqueta que sufra este proceso se torne cada vez más complejo, variado y ambiguo de manera que, por la frecuencia con que tiene lugar este fenómeno, el destino de todo término metafórico, por así decirlo, es dejar de ser tal.

Para comprender lo que es una metáfora para este autor es preciso tener en cuenta, además, que según él las etiquetas operan en grupos manteniendo al interior de los mismos una estructura o un juego determinado de relaciones. Lo que Goodman propone es que, al usar un término de manera metafórica en un contexto o reino nuevo, dicha estructura se conserva y se aplica. Por ejemplo, de acuerdo con esta propuesta, en la expresión metafórica “el ombligo del mundo” la estructura conservada sería la

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 83. En torno al tema de la metáfora consúltese también Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, y M. Black, *Perplexities. Rational Choice, the prisoner's dilemma, metaphor, poetic ambiguity and other puzzles.*

relación que los miembros de algún conjunto mantienen frente a un miembro en particular que ocupa el puesto central. Por otra parte, la condición para que un término pueda adquirir aquí un sentido metafórico no es la similitud entre el antiguo contexto de aplicación y el nuevo, sino la presencia en ambos contextos de una propiedad común, precisamente aquella que la metáfora hace patente. Así, al igual que en el caso de la representación realista, donde, como se explicó la similitud es más bien un resultado que un punto de partida,<sup>181</sup> la aplicación metafórica de un término a un contexto genera la idea de parecido entre los antiguos o el antiguo ámbito de aplicación y el nuevo.

Otro rasgo importante de la metáfora para Goodman es su relación con lo real y lo verdadero. Para él, veracidad y sentido metafórico no se excluyen, como lo hacen ficción y veracidad cuando lo ficticio no se toma en sentido metafórico. Por el contrario, este autor piensa que lo metafórico forma parte de lo real en la misma medida que forma parte de ello lo literal. Pero lo metafórico posee, según él mismo, una manera propia de ser verdadero que difiere y se opone a la verdad literal. Esta oposición presenta dos aspectos. Uno consiste en que la aplicación de un término a un objeto que en sentido literal se piensa como necesariamente falsa, entendida en sentido metafórico se concibe como posiblemente verdadera. El otro, contrariamente, consiste en la aplicación a un objeto de una determinada etiqueta que entendida de manera metafórica se tiene por verdadera, mientras pensada de manera literal suele concebirse como una falsedad. A raíz de eso, lo que para este filósofo hace posible que una metáfora se asuma como verdadera es que el ámbito nuevo al que se traslada el término sea análogo al ámbito de su aplicación literal, consistiendo esta analogía sólo en la posesión común de la propiedad en cuestión. Es decir, desde esta perspectiva la verdad metafórica consiste en la reatribución correcta de una etiqueta, mientras que la falsedad metafórica supone una atribución incorrecta de la misma etiqueta. Como aclaración de lo anterior, Goodman refiere el ejemplo de un cuadro “triste”<sup>182</sup> observando que aunque un cuadro literalmente no puede ser triste, metafóricamente puede serlo; y que si lo es metafóricamente, entonces es tanto literal como metafóricamente falso que dicho cuadro sea alegre.

---

<sup>180</sup> También Gombrich parece aludir a la flexibilidad de la frontera entre lo real y lo metafórico cuando afirma: “Es la razón la que se empeña en señalar la diferencia entre las clases restringidas de lo real y la más ancha clase de lo metafórico.” (*Arte e ilusión*, p. 101).

<sup>181</sup> *Vid supra*, apartado 3.3c).

<sup>182</sup> N. Goodman, *Los lenguajes de arte*, p. 84.

Sin embargo esta propuesta no ofrece un criterio para determinar en cada caso si se trata de una aplicación correcta o inadecuada de un término, sino que se limita a decir que es igualmente difícil determinar la correcta aplicación de las etiquetas utilizadas en sentido metafórico que la de las usadas en sentido literal.<sup>183</sup> Pero, en cambio, proporciona un parámetro para identificar cuándo algo puede tenerse por verdadero, como se explicará. Por principio, Goodman manifiesta su oposición a las concepciones de la verdad que la definen en función de la idea de correspondencia, al sostener que es inadecuado pensar lo verdadero como una relación de concordancia o acuerdo entre un término aplicado y el mundo, porque las verdades difieren en mundos distintos o en versiones distintas del mundo.<sup>184</sup> Y aunque su noción de mundo es confusa porque, según él mismo, abarca “todas las descripciones, las representaciones y las percepciones correctas *del mundo*, así como *la manera en que el mundo es*, o simplemente las versiones en las que *se nos aparece*”, es decir aunque es confusa porque se incluye a sí misma; permite identificar varias circunstancias vinculadas con ella. Por un lado, hace posible reconocer que para este autor existen simultáneamente muchas y muy diversas construcciones simbólicas entre las cuales, con frecuencia, hay oposición respecto a lo que ha de considerarse como verdadero, válido o aceptable. Por otro, permite vislumbrar que, dentro de esta misma concepción, lo que es aceptado como correcto o cierto en un ámbito (versión del mundo), no necesariamente es considerado de la misma manera en otro. Y, por último, posibilita entender que el hecho de que algo sea tenido por falso o inválido en un determinado ámbito no afecta la manera en que eso mismo es evaluado más allá de ese ámbito. Como resultado de todo ello, para este filósofo lo que importa acerca de la noción de verdad es tan sólo determinar qué hace verdadero un objeto dentro de su propio sistema simbólico.

Con lo anterior Goodman invalida una pregunta por la verdad en sentido general o absoluto y logra ofrecer un parámetro para identificar lo verdadero como circunscrito, en cada caso, a una esfera particular. En ese sentido afirma que algo es verdadero en un mundo o en una versión del mundo “cuando no viola ninguna creencia irrenunciable o quebranta algún precepto o norma asociada a él”.<sup>185</sup> Así, pese a que la verdad no se concibe aquí como estable y única, dentro de éste relativismo no puede hablarse de

---

<sup>183</sup> *Idem.*

<sup>184</sup> N. Goodman, *Maneras de hacer mundos*, p. 37. Por otra parte, para Goodman es indistinto si hay un único mundo con muchos aspectos o varios mundos, porque considera ambas opciones igualmente plausibles y la diferencia entre ellas como puramente convencional (*Los lenguajes del arte.*, p. 162 y *Maneras de hacer mundos*, p.18).

confusión, indistinción o equivalencia entre lo verdadero y lo falso como posibles consecuencias del choque entre versiones opuestas del mundo o de la diversidad de sistemas alternativos. Por el contrario, el mismo autor piensa que, en dado caso, el hecho de que llegue a tener lugar un choque de este tipo no elimina ni disminuye la credibilidad de ninguna versión o sistema alterno y, lo que es más, que no es posible que exista un sistema único o una versión única del mundo.<sup>186</sup>

Igualmente, en este contexto tampoco puede hablarse de una ausencia de criterios para el discernimiento y la elección entre versiones más plausibles y menos plausibles del mundo o de los mundos. Tal criterio se funda en la noción de ajuste. Se trata de “un ajuste a lo que (el símbolo) se refiere de una u otra manera, o a otras formas de interpretación o modos y maneras de organización.”<sup>187</sup> De este modo, si bien el concepto de ajuste y el concepto de adecuación presentan cierta equivalencia, es importante aclarar que el primer concepto, a diferencia del segundo, no implica una operación unívoca ni se limita a unir el pensar con el ser. Implica una relación múltívoca porque supone la posibilidad de unir cualquier símbolo<sup>188</sup> con aquello a que se refiere o con otras interpretaciones o modos de organizar, mismos que pueden considerarse como versiones del mundo. Además el autor añade que “las diferencias que pudiera haber entre ajustar una versión a un mundo o un mundo a una versión o una versión con otras versiones, *se desvanecen* cuando reconocemos el papel que las versiones tienen a la hora de *hacer* aquellos mundos con los que se ajustan”.<sup>189</sup> Dicho papel consiste en que este ajuste, a diferencia de la adecuación que proponen las teorías correspondentistas de la verdad, tiene un carácter activo en la medida en que hacer una versión del mundo significa para Goodman “hacer un mundo”. Con ello la identidad entre distintas maneras de realizar el ajuste que resulta del “desvanecimiento de las diferencias” se torna más clara. Resulta que la verdad es lo bastante flexible como para permitirle al científico cortarla a la medida de su sistema,<sup>190</sup> según afirma el mismo filósofo, o al artista crearla al crear sus símbolos, podría añadirse.<sup>191</sup> Sin embargo, el

---

<sup>185</sup> N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, p. 37.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>188</sup> Recuérdese que se incluyen bajo este término, además de enunciados, descripciones, representaciones, ejemplos, expresiones, etcétera. (*Vid supra* apartado 3.1).

<sup>189</sup> N. Goodman, *Maneras de hacer mundos*, p. 185. (Las cursivas son agregadas).

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>191</sup> Esto último puede añadirse partiendo de la analogía que Goodman reconoce entre arte y ciencia y que explicita en frases como las siguientes: “el arte no debe tomarse menos en serio que las ciencias en tanto forma de descubrimiento, de creación y de ampliación del conocer”, “tanto la ciencia como el arte proceden de forma muy similar cuando realizan sus búsquedas y construyen sus resultados” y “el arte, la

reconocimiento de la diversidad de versiones conduce al autor a sostener que “la idea de verdad no puede ser la única consideración a tener en cuenta a la hora de elegir entre diversos enunciados o versiones”<sup>192</sup>, e, incluso, a afirmar que la verdad tampoco es el factor preeminente para la valoración de una versión del mundo. Otros factores que, para este autor, cooperan con la verdad son la utilidad, la coherencia y la inducción, pero sobre todo la argumentación deductiva.

Sin embargo aplicar la concepción de la verdad relativa recién expuesta al caso de la metáfora conduce a un problema, como se explicará, porque la metáfora se caracteriza para el propio Goodman por tener además un carácter transgresor. Por principio lo que este autor entiende por “carácter transgresor” lo aclaran sus siguientes afirmaciones: “la aplicación metafórica de una etiqueta a un objeto es un reto a una negativa anterior, explícita o tácita, de aplicar tal etiqueta al objeto”<sup>193</sup>, “la aplicación de un término es metafórica sólo si, hasta cierto punto, está contraindicada”<sup>194</sup> y “de la naturaleza de la metáfora deriva una trascendencia intrépida de los límites fundamentales.”<sup>195</sup> Ahora bien, como bajo esta perspectiva los rasgos que se requieren para que algo sea considerado verdadero al interior de un ámbito determinado son, recordando, no violar ninguna creencia irrenunciable o no quebrantar algún precepto o norma asociada a él y ajustarse a aquello a que se refiere o a otras interpretaciones o modos de organización, y una metáfora necesita justamente atentar contra una especie de prohibición tácita, ninguna metáfora puede cumplir la primera condición, aunque sí la segunda.

Una solución a esto podría desprenderse de la interpretación de los rasgos de la verdad relativa de Goodman como condiciones que no necesariamente operan de manera conjunta sino que, por el contrario, pueden fungir como requisitos de manera disyuntiva e independiente garantizando de todos modos el carácter verdadero de aquello que los posee. Aceptando esto podría pensarse que para que una metáfora fuera verdadera bastaría que cumpliera la segunda condición (ajustarse a lo que el símbolo se refiere o a otras formas de interpretación y maneras de organización), puesto que no puede cumplir la primera. Esto, además, permitiría diferenciar la verdad literal de la metafórica si, por el contrario, la segunda condición (no violar o quebrantar precepto o

---

ciencia y la percepción son las tres formas de hacer mundo, entre ellos hay continuidad, unidad e incluso afinidad.” (N. Goodman, *Maneras de hacer mundos*, pp. 141, 147 y 149 respectivamente).

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>193</sup> *Idem.*

<sup>194</sup> N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, p. 84.

creencia alguna al interior del sistema en que se inscribe) se entendiera como indispensable en el caso de la verdad literal, independientemente de si ella también cumple la primera condición, puesto que respecto al sentido literal, a diferencia del sentido metafórico, Goodman no explicita la imposibilidad de cumplir con ninguno de esos dos requisitos. Pero aun así quedaría pendiente explicar cómo habría de afectar la transición de lo literal a lo metafórico y viceversa de la que antes se habló a la verdad en cada uno de estos casos. Al respecto puede pensarse que, al violar reiteradamente reglas tácitas o creencias sobre el uso de determinados términos dentro de sistemas simbólicos dados las metáforas van creando paulatinamente nuevas reglas o usos que, una vez establecidos, dejan de implicar transgresiones. Sin embargo, al margen de ello, el autor agrega que ser verdadera no es una condición suficiente para que una metáfora sea eficaz, considerando que una metáfora verdadera puede ser a la vez trivial. Por eso la metáfora requiere, según él, además de veracidad, novedad, adecuación de lo sorprendente con lo obvio, un efecto simultáneo de choque y satisfacción, intrepidez, expresividad, sugestión y, en sus propias palabras, una atracción que vence la resistencia.<sup>196</sup>

Hasta aquí se ha tratado el carácter de la referencia metafórica en general, en cuanto a su relación con la representación artística en particular, sólo falta añadir que para éste ella es aplicable tanto de manera ejemplificativa como denotativa, y que representación y metáfora son pensados aquí como compatibles.

#### **h) Abstracción, representación y expresión.**

Bajo esta concepción, algunas representaciones artísticas son expresivas, mas no necesariamente lo son todas, mientras que algunos símbolos artísticos son expresivos sin ser por ello representaciones. Pero el hecho de que cualquier símbolo artístico exprese, además de realizar cualquier otra función simbólica, no implica necesariamente aquí un aumento de su calidad estética o artística, aunque tampoco una disminución de ella. Del mismo modo, tampoco afecta la calidad artística de un símbolo el hecho de que, además de realizar otra u otras funciones simbólicas, represente. Igualmente un símbolo artístico que se limite a expresar o a representar, sin realizar ninguna otra función, no es necesariamente mejor o peor que otro que no se restrinja a ello. Esto

---

<sup>195</sup> *Ibid*, p. 106.

<sup>196</sup> N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, p. 84.



implica que al arte abstracto, en contraste con la manera en que lo piensa Gombrich, no le es atribuida aquí ninguna especie de desventaja frente a ninguna modalidad de plástica, aunque tampoco es él juzgado como una clase de arte que aventaje a otras de algún modo. Por otro lado, al sostener tales afirmaciones, Goodman se opone deliberadamente a dos opiniones que considera muy frecuentes, asociadas también a dos maneras usuales de ver el arte abstracto. Según una de esas opiniones la representación es “un requisito indispensable del arte o una barrera que éste no puede sobrepasar”; según la otra, “la expresión sin representación constituye la consecuencia más alta del espíritu humano.”<sup>197</sup> Conforme a la primera, juzgar que la plástica abstracta no representa, como el propio Goodman lo hace, equivaldría a decir que más bien no es arte; por eso puede decirse que el rechazo de este filósofo a tal opinión implica indirectamente su aprecio, si no es que hasta la defensa de este tipo de plástica. La segunda de estas opiniones, por el contrario, suele asociarse a una concepción del arte abstracto según la cual esta clase de arte se aboca exclusivamente a expresar y sólo por ello constituye una especie de cima en la historia de la plástica. El rechazo de Goodman a este planteamiento descansa, desde luego, en que para él ninguna función simbólica posee de entrada mayor valor que otra; y, por lo que toca a su concepción de la abstracción, implica que los tres tipos de la misma que él reconoce: la que sólo expresa, la que sólo muestra y la que expresa y muestra a la vez, son por principio equivalentes.

Al margen de lo anterior, el concepto de expresión de este autor es sintetizado en los siguientes términos: “si *a* expresa *b*, *a* posee o es denotado por *b*”<sup>198</sup>, con los cuales él mismo afirma haber definido esta función simbólica con más precisión que el resto. Como la noción de expresión no constituye un tema central de esta investigación no se discutirá aquí la precisión de esta definición, pero se procurará explicarla, comenzando por lo que respecta a la relación entre expresión y posesión de cualidades, para continuar con lo relativo a la relación entre expresión y denotación. En cuanto a lo primero, para este filósofo un símbolo sólo puede expresar cualidades que le pertenecen, pero se trata más bien de cualidades que se poseen por adquisición metafórica que de rasgos literalmente poseídos. Tal es para él, por ejemplo, la relación entre las obras de arte, como símbolos, y los sentimientos; pues sugiere que las obras, como tales, no pueden experimentar por sí nada literalmente.<sup>199</sup> En cuanto a lo segundo, la relación

---

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>198</sup> N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, p. 107.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 98.

entre expresión y denotación presenta varios aspectos. Por principio, el universo de lo expresable para Goodman parece menor que el de lo denotable (descriptible o representable); pues, por un lado, él mismo afirma que todo puede ser denotado,<sup>200</sup> mientras, por otro, estima que sólo puede ser expresado algo que se posee de algún modo (es decir de manera literal o de manera metafórica). En segundo lugar, este autor piensa la expresión como una especie de denotación al revés. Esto no contradice la última parte de la definición referida, que indica la posibilidad de que *a* sea denotada por *b* cuando *a* expresa *b*, porque al aludir al verbo en su sentido pasivo (es denotado), en lugar de en el sentido activo (denota), la expresión resulta ser el objeto, o mejor dicho uno de los objetos posibles, de ese verbo transitivo. Ello implica que cuando tiene lugar la denotación en un sentido pasivo se trata más bien de un caso de ejemplificación, pues recuérdese que para él la ejemplificación es una referencia que va de lo denotado hacia la etiqueta.<sup>201</sup> Así, la expresión puede definirse también como ejemplificación de etiquetas, en especial de etiquetas metafóricas. En tercer lugar, mientras para este filósofo los dos modos de la denotación que reconoce (descripción y representación) relacionan solamente el símbolo con el objeto o la cosa a la que se aplican, la ejemplificación en general, por el contrario, y con ella la expresión, llevan a cabo una doble relación: por una parte relacionan el símbolo con la etiqueta y, por otra, indirectamente, relacionan el símbolo con las cosas a las que se aplican las etiquetas. En cuarto lugar, pese a que de entrada<sup>202</sup>, conforme a esta concepción, expresar y denotar son funciones inversas, (siendo, por ende, también inversos el expresar y el representar), el hecho de que tanto la expresión como la denotación se piensen como funciones que relacionan indirectamente los símbolos con entidades u objetos previamente etiquetados hace posible que la representación y la expresión no sean pensadas necesariamente como incompatibles.<sup>203</sup>

Ahora bien, como se ha precisado ya, la manera en que Goodman concibe, por un lado, la relación entre expresión y posesión y, por otro, la relación entre metáfora y posesión de caracteres, puede ofrecerse finalmente una visión más completa de su manera de entender la relación entre expresión y metáfora. Al respecto se explicó antes que para él toda metáfora es necesariamente expresiva;<sup>204</sup> partiendo de ello pueden

---

<sup>200</sup> *Vid supra* apartado 3.3b).

<sup>201</sup> *Vid supra*, apartados 3.3b) y 3.f).

<sup>202</sup> *Vid supra*, en este mismo apartado.

<sup>203</sup> *Vid supra* apartado 3.3f).

<sup>204</sup> *Vid supra* apartado 3.3g).

añadirse ahora las siguientes deducciones: en primer lugar, que toda ejemplificación metafórica resulta ser, aquí, también expresiva; en segundo, que bajo esta concepción, a fin de cuentas, metáfora y expresión se implican mutuamente de manera necesaria, en la medida en que para Goodman la expresión se subsume en la ejemplificación metafórica;<sup>205</sup> y, en tercer lugar, que las propiedades metafóricamente poseídas y expresadas acaban entendiéndose, para este autor, como una modalidad de ejemplificación. De lo último, además, se deriva a su vez que tanto la ejemplificación metafórica, y con ella la expresión, como la ejemplificación literal, requieren pensarse, conforme a esta perspectiva, como relativos, en la medida en que, pese a que al símbolo expresivo se le atribuye una dimensión fundamentalmente metafórica, la flexibilidad o apertura de la frontera entre lo literal y lo metafórico, antes explicada, afecta necesariamente también la frontera entre expresión en tanto metáfora y ejemplificación literal. El modo en que afecta, precisando lo anterior, consiste en que los límites y la transición entre la ejemplificación metafórica o expresión y la ejemplificación literal llegan a entenderse como dependientes del uso y el hábito, además de confusos o imprecisos.

Por otro lado, al parecer, es justamente esa imprecisión lo que ocasiona que con frecuencia, según este mismo autor, sea difícil, o hasta imposible, discernir si una obra sólo ejemplifica literalmente algo o, además, lo expresa; aunque, por otro lado, los límites de la expresión no dependan, para él, directamente de la diferencia entre lo metafórico y lo literal sino, sobre todo, de la diferencia entre ejemplificación y posesión, pues él mismo estima, según se dijo, que sólo puede expresarse una característica que se posee mientras, por el contrario, piensa que una característica poseída no necesariamente tiene que ejemplificarse.

Independientemente de ello, en principio, la expresión, al igual que las demás funciones simbólicas puede llevarse a cabo, para Goodman, tanto de manera verbal como sin recurrir a las palabras. Cuando el lenguaje verbal interviene en una obra, para él, lo que ella expresa no necesariamente coincide con lo que efectivamente dice y viceversa, pues este filósofo piensa que nombrar una cualidad no implica ejemplificarla, y que esto último es precisamente un requisito para la expresión. Por su parte, cuando se emplean recursos no verbales, visuales o acústicos por ejemplo, la expresión tampoco coincide, según él mismo, de manera necesaria con lo que las obras exhiben o representan. Así, según esta propuesta, a causa de su dimensión metafórica, un símbolo

---

<sup>205</sup> N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, p. 98.

no suele expresar las cualidades que posee literalmente, sino que tiende a invadir un territorio ajeno. Por ejemplo, por medios pictóricos, dice Goodman,<sup>206</sup> pueden expresarse sentimientos más que colores.

Por último, a propósito de la expresión de sentimientos y de lo frecuente que es la creencia de que la expresión se reduce a ellos y a emociones o afectos, el mismo autor reconoce que los sentimientos constituyen, por una parte, un medio importante para discernir las propiedades que una obra expresa y posee metafóricamente y, por otra, un factor determinante del estilo;<sup>207</sup> no obstante propone que la expresión abarca un ámbito mucho más amplio que el de la sensibilidad. Propone que su alcance puede comprender, en general, toda característica o posesión implícita o explícita en una obra; aunque, en especial, a aquellas características o posesiones que se atribuyen mediante metáforas. Y observa, además, que aunque las emociones y sentimientos suelen servir de guía para identificar lo que una obra expresa, en la mayoría de los casos lo expresado y lo poseído metafóricamente por la obra no coincide con la emoción o con el sentimiento que ella suscita en el espectador. Como ejemplo de esto puede mencionarse el caso de una escena cruel que, por la forma en que es representada, y no por su contenido, puede producir risa, en lugar de desesperación u horror. A eso cabe añadir que, como la expresión es relativa o variable, no sólo los sentimientos y cualidades son expresados bajo distintas formas en distintos contextos, sino que también son interpretados de distintas formas según el contexto cultural y las costumbres de los intérpretes.<sup>208</sup> La expresión es entonces para Goodman, como para Gombrich,<sup>209</sup> en muchas ocasiones poco clara, porque si bien suele ser evidente que algo es expresivo, no por ello es igualmente frecuente que resulte evidente lo que se pretende expresar. Sin embargo, las afirmaciones anteriores no significan que para este filósofo la relatividad en la forma de expresar y de interpretar la expresión sea tal que imposibilite cierto grado de acuerdo y comunicación.

### **3.4 El arte abstracto entendido como objeto estético.**

Ha sido explicado en qué sentido, para Goodman, la representación, al lado de la ejemplificación y la expresión, es una condición del arte. Recordando, tales condiciones en conjunto son pensadas por dicho filósofo como necesarias, pero no como suficientes

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>207</sup> N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, capítulo 2.9 y *Maneras de hacer mundos*, capítulo 2.3.

<sup>208</sup> N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, p. 102.

para que algo sea considerado arte. Por ello, ahora cabe tratar otros rasgos que indirectamente pueden ser útiles en el proceso de identificación y valoración de los símbolos artísticos en general, procurando aclarar cómo operan en el caso específico de la plástica abstracta.

#### **a) Aplicación de los síntomas de lo estético**

Goodman no explicita cómo concibe la relación entre arte y estética, sino que se limita a indagar, por un lado cuándo hay arte y, por otro, qué distingue un objeto valioso de uno pobre desde una perspectiva estética, o, según sus propios términos, cuáles son los síntomas de lo estético y cuáles los de lo no estético. Sin embargo, su interés por averiguar lo primero lo conduce a plantearse lo segundo, bajo el supuesto de que las obras de arte son objetos estéticos o vehículos de la experiencia estética. Así, precisar aquí la sintomatología de lo estético que, sin pretender ser exhaustivo, el mismo autor propone permite entender aún mejor cómo concibe él las obras de arte en general.

Por principio, bajo esta concepción, “un síntoma no es una condición ni necesaria ni suficiente, simplemente tiende, junto con otros sistemas semejantes, a darse en la experiencia estética.”<sup>210</sup> En ese sentido, su modo de operar difiere de la manera en que lo hacen las tres condiciones del arte, independientemente de que el ámbito al que se circunscriben respectivamente estos dos tipos de factores no sea idéntico, pues dichas condiciones se entienden como requisitos disyuntivamente necesarios, en tanto se piensa que al menos una de ellas, sin importar cuál, precisa encontrarse presente para que pueda haber arte. Ahora bien, como síntomas de lo estético este filósofo identifica los siguientes cinco: densidad sintáctica, densidad semántica, plenitud relativa, ejemplificación y referencia múltiple y compleja.<sup>211</sup> Dado que el penúltimo de ellos es también una condición del arte, y como tal ha ya sido explicada, serán desarrollados sólo los otros cuatro.

La densidad sintáctica consiste en que al variar un símbolo en algún o algunos aspectos, aun mínimamente, puede convertirse en un símbolo distinto. En otras palabras, consiste en que al comparar dos o más símbolos muy semejantes sus sutiles diferencias suelen resultar muy significativas. Como ejemplo el autor alude a las

---

<sup>209</sup> Vid *supra* capítulo 2.5 c) y d).

<sup>210</sup> N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, p. 253.

<sup>211</sup> En *Los lenguajes del arte*, que es una obra anterior a *Maneras de hacer mundos*, se mencionan sólo cuatro síntomas estéticos (pp. 253 y 254), mientras que en este último texto se añade uno: la referencia múltiple y compleja ( p. 99).

falsificaciones de pinturas o esculturas, incluyendo las más fieles o exactas. Sin embargo no necesita tratarse siempre de copias en sentido estricto; por mencionar otro caso, es claro que el sentido de un conjunto de escenas cinematográficas puede variar, ya sea sutil o rotundamente, en función de la velocidad o el ritmo en que se suceden. De ello se deriva que, para este filósofo, todo rasgo de cualquier símbolo artístico, y no únicamente la identificación de aquello a lo que se refiere, resulta significativo.

La densidad semántica, en contraste con la densidad sintáctica, que como acaba de explicarse se refiere en primera instancia a los rasgos que ostentan los símbolos, se refiere a la especificidad de lo que es susceptible de ser simbolizado. Consiste en que cualquier cosa, singular o genérica, puede ser simbolizada por un símbolo propio, de manera que dos objetos distintos en algún o en algunos aspectos, aunque sumamente semejantes en lo demás, pueden ser referidos de distinta manera y, por ende, por símbolos distintos. Aplicar ahora este sintoma al caso de las obras de arte, consideradas como objetos estéticos, implica sostener que no hay nada que no pueda ser referido artísticamente. No obstante, si bien Goodman sostiene precisamente eso, no lo afirma en relación con todo tipo de símbolo, sino únicamente en relación con los símbolos artísticos denotativos y, por ende, también en relación con las obras de arte que representan.<sup>212</sup> Mas dentro de esta perspectiva el hecho de que todo pueda ser denotado artísticamente no implica que el objeto denotado pueda ser abarcado totalmente por la obra de arte pues, como se ha explicado, para este autor la denotación requiere necesariamente una selección de los rasgos del objeto que han de ponerse en relieve, dado que es imposible que un mismo símbolo destaque todos los rasgos de su referente a la vez.

La plenitud relativa, también llamada amplitud sintáctica relativa, consiste en que los aspectos de un símbolo que en la contemplación estética resultan significativos o pertinentes tienden a ser muchos; es decir, consiste en que cualquier objeto estético tiende a presentar una gran riqueza de aspectos a considerar y, en consecuencia, una gran riqueza significativa y una amplia posibilidad de ser recibido bajo interpretaciones o lecturas diferentes. Ahora bien, comparando a su vez la densidad relativa con la plenitud relativa, cabe destacar dos aspectos: por un lado, que mientras en aquella resultaban relevantes los rasgos del objeto simbolizado, aquí, como en la densidad semántica, resultan relevantes los rasgos del símbolo mismo; por otro, que mientras en

---

<sup>212</sup> *Vid supra* apartado 3.2.

la densidad relativa tendían a ser pocos los rasgos a considerar, en la plenitud relativa, inversamente, tienden a ser múltiples.

La referencia múltiple y compleja, consiste por su parte en que las diversas funciones referenciales que un símbolo puede ejercer, pues suele ejercer varias a la vez aunque no es necesario que siempre lo haga, se encuentran integradas entre sí y en interacción mutua, directa o indirectamente.

Conforme a Goodman estos síntomas, en general, exigen una gran atención y un gran esfuerzo de discernimiento y discriminación. En el caso del arte, por lo que respecta a los receptores, se trata de un esfuerzo por identificar los rasgos significativos o relevantes de la obra; a su vez, por lo que atañe a los artistas, se trata de un esfuerzo por precisar los rasgos que serán mostrados mediante su creación, o puestos en ella. Sin embargo, debido a que resulta imposible, como se ha insistido, tomar en cuenta simultáneamente todos los rasgos de cualquier objeto, cualquier obra resulta inagotable. En consecuencia, aquí, toda interpretación de obras de arte ha de entenderse como parcial, e igualmente, tomando en cuenta que para este filósofo un sistema simbólico abarca tanto un conjunto articulado de símbolos como su interpretación, todo sistema simbólico artístico ha de pensarse forzosamente como abierto. Lo anterior, además, guarda una estrecha relación con otro de sus planteamientos. Se trata de la propuesta de que el interés por un símbolo artístico varía en función de su novedad.<sup>213</sup> Según Goodman, esta clase de símbolos alcanza el máximo interés al salir por primera vez a la luz, e inician su declinar poco después.<sup>214</sup> Sin embargo, esto no implica que todo símbolo artístico esté condenado a morir, por así decirlo, al dejar de ser recibido con interés. Su duración descansa en su posibilidad de renacer al incorporarse en símbolos nuevos y su capacidad de revelar nuevos matices significativos cada vez que se experimenta.<sup>215</sup>

Por último, considerando el arte abstracto a la luz de cada uno de estos síntomas, en la medida que el mismo se reconozca como una clase de objetos estéticos, puede observarse lo siguiente. Con respecto a la densidad sintáctica, las diferencias mínimas entre dos o más símbolos muy parecidos que este síntoma permite apreciar, con frecuencia son producidas voluntariamente y a modo de serie por los propios artistas

---

<sup>213</sup> N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, p. 260.

<sup>214</sup> Cabría objetar a esta propuesta que no son pocos los casos en que las obras de arte no son apreciadas "al salir a la luz por primera vez". Por mencionar sólo un ejemplo de esto, considérese el caso de las pinturas de Van Gogh.

<sup>215</sup> N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, p. 260.

abstractos. Tal es el caso, por ejemplo, de algunas de pinturas de Rothko y de las series de esculturas de Brancusi, como se verá. Sin embargo, identificar este síntoma y valorar variaciones sutiles requiere de una contemplación detenida y de una sensibilidad formada, pues una mirada inexperta o ingenua sólo alcanza a ver monotonía donde un ojo entrenado descubre riqueza y significado. A su vez, en cuanto a la densidad semántica, cabe destacar que como, para Goodman, arte abstracto y denotación son conceptos excluyentes en la medida en que esta clase de arte no representa en absoluto y es prerrogativa de los símbolos que denotan poder referir cualquier cosa, el universo de lo que es simbolizable a través de la plástica abstracta se ve limitado, máxime porque para este filósofo las obras de este tipo suelen carecer de referente externo. Por su parte, acerca de la plenitud relativa, que implica la presencia de una gran riqueza de rasgos en el objeto estético, conviene notar que, en la medida en que las obras abstractas tienden a reducir al mínimo las formas, colores, texturas y demás elementos que presentan, cabe pensar que éste es un síntoma inusual en la abstracción. Por el contrario, como la ejemplificación es una función que la abstracción suele realizar de manera exclusiva, puede decirse que dicho síntoma es típico de esta clase de plástica. Y, finalmente, como para Goodman el arte abstracto únicamente puede desempeñar dos funciones simbólicas, expresar y ejemplificar, este síntoma es presentado por las obras plásticas abstractas que realizan ambas funciones a la vez.

#### **b) Aplicación de los síntomas de lo “no estético”**

Adicionalmente, Goodman identifica otros tres síntomas que por ausencia pueden contribuir a identificar los objetos estéticos o la experiencia estética y, por ende, las obras de arte y su recepción. Se trata de una serie de características que presentan los objetos o las experiencias que, desde un punto de vista estético, él considera pobres o poco interesantes. Los denomina síntomas de lo no estético y son tres: articularidad, atenuación y denotación. Como también en este caso uno de ellos ha sido tratado ya, se caracterizarán los otros dos y sobre el tercero sólo se añadirán algunas precisiones.

Según este filósofo la articularidad,<sup>216</sup> consiste en que los caracteres (elocuciones, inscripciones o señales)<sup>217</sup> que integran un cuerpo tienden a evitar la confusión o ambigüedad acerca de lo que incluyen o hacen referencia. Los cuerpos densos, que son aquellos que cumplen con los dos primeros síntomas de lo estético,

---

<sup>216</sup> “Diferenciación finita” parecer ser otro nombre que Goodman da a este síntoma. *Ibid.*, p. 145.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 140.



violan constantemente este requisito,<sup>218</sup> de modo que conforme a esta propuesta los símbolos artísticos pueden considerarse, en principio, precisamente como cuerpos densos. Esto implica, por una parte, que el significado de las obras de arte, entendido en este contexto como conjunto de objetos referidos y/o rasgos incluidos, nunca puede ser completamente asido; por otra, que esta clase de símbolos permanece abierta a un proceso de resignificación continuo que precisa la participación de los receptores como agentes capaces de activar<sup>219</sup> alguno o algunos de los sentidos posibles de la obra. Ahora bien, a la luz de este síntoma, la idea de que el significado del arte abstracto resulta más ambiguo e inasequible que el resto de las obras de arte, sostenida por autores como Gombrich,<sup>220</sup> resulta una virtud y no un defecto desde el punto de vista estético. No obstante, para Goodman, las pinturas y esculturas abstractas no necesariamente son cuerpos más densos que las demás obras plásticas o artísticas en general.

La atenuación sintáctica, por su parte, es entendida como lo inverso del tercer síntoma de lo estético y consiste, por tanto, en que los aspectos de un símbolo que resultan significativos o estimables tienden a ser pocos. Es decir, consiste en que el objeto no estético tiende a presentar una pobreza de rasgos o factores a tomar en cuenta y, por ende, una pobreza significativa o una significación menos plural y menos ambigua.

Por último, acerca de la denotación, que ha sido caracterizada como el alma de la representación,<sup>221</sup> conviene notar que a pesar de ser considerada aquí un síntoma de lo no estético, no es para Goodman incompatible por completo con las obras de arte. Para entenderlo cabe notar que del mismo modo que los síntomas de lo estético no son pensados como necesarios ni como suficientes para suscitar o asegurar la presencia de lo estético, la presencia de uno o más síntomas de lo no estético en un objeto no implica forzosamente que el mismo no pueda ser apreciado desde un punto de vista estético. Así, la denotación podría entenderse como inusual, más que como necesariamente ausente en los objetos estéticos. Aplicar esto en el caso de arte abstracto tiene sentido, pero aplicarlo al arte en general resulta problemático porque, recordando, la representación es una de las maneras de denotar y, a la vez, una de las condiciones disyuntivamente necesarias del arte. No obstante, de la siguiente afirmación del propio

---

<sup>218</sup> *Ibid*, p. 145.

<sup>219</sup> Jean Pier Cometti "Activating art" en: *Symposium: The legacy of Nelson Goodman*.

<sup>220</sup> *Vid supra* capítulo 2.5 d).

<sup>221</sup> N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, p. 23. (También *vid supra* apartado 3.3 a).

Goodman puede derivarse una solución: “la descripción pertenece a cuerpos articulados”<sup>222</sup>, pues partiendo de ella cabe pensar que este síntoma se refiere sobre todo a una de las dos formas de denotar, la descripción. Esta solución, además, es respaldada por otras dos citas del mismo autor: por un lado la propuesta de que “la representación implica densidad”<sup>223</sup>, pues se ha explicado que justamente las obras de arte suelen ser cuerpos densos; por otro la observación de que “la representación artística rara vez es puramente denotativa”<sup>224</sup>, que sugiere que cuando la representación es pura el símbolo no suele ser estético mientras que cuando mediante ella se sugiere o se agrega algo más allá de lo denotado se trata más bien de un objeto estético.

### **3.5 Conclusiones preliminares sobre la representación en las artes y la plástica abstracta según Nelson Goodman**

A lo largo de este capítulo se ha podido observar de qué manera la concepción de la representación artística de Goodman, como una relación relativa estrechamente ligada al uso y a la interpretación, parte de la de Gombrich; aunque la de este último es una concepción de la representación plástica en particular y la de Goodman una noción de representación en las artes en general. En parte, lo que permite a este filósofo ofrecer una noción más abarcadora de representación e ir más allá que Gombrich en este sentido son dos propuestas: por un lado, la propuesta de que toda representación forma parte necesariamente de un sistema simbólico; por otro, la de que todo sistema simbólico descansa, en última instancia, en el lenguaje verbal en la medida en que los símbolos, como tales, requieren de interpretación y toda interpretación implica el uso de etiquetas verbales. No obstante, la noción de interpretación de este autor, que apenas se esboza en *Los lenguajes del arte* y en *Maneras de hacer mundos*, puede calificarse como estrecha en tanto hace suponer que las interpretaciones sólo son aceptables cuando, además de circunscribir adecuadamente las obras a las tres condiciones del arte que él mismo propone (representar, ejemplificar y / o expresar), lo hacen conforme a los tipos y combinaciones que al interior de ellas y entre ellas él admite. Y por lo que respecta a la representación en particular, la aplicación de su concepto de interpretación presenta también límites porque deja de lado la dimensión histórica y tradicional que, hasta cierto punto, Gombrich desarrolló.

---

<sup>222</sup> *Ibid*, p. 234.

<sup>223</sup> *Ibid*, p. 230.

<sup>224</sup> *Ibid*, p. 254.

Al margen de eso, la postura relativista desde la cual Goodman concibe el arte y la representación artística resulta más bien abierta en dos sentidos. Por una parte su apertura reside en que, al reconocer que su recuento de los síntomas de los objetos estéticos (útiles también para identificar cuándo hay arte) es parcial, este autor no descarta la posibilidad de que obras nuevas o distintas, con rasgos y funciones imprevistos, adquieran el estatus de arte. Por otra parte, lo que esta postura deja abierto, como se ha insistido, es una zona de la frontera, por así decirlo, entre algunos tipos de símbolos (entre las representaciones realistas y las ficticias, por ejemplo), sugiriendo con ello que los procesos de recategorización (re-etiquetamiento) y reinterpretación, mediante estipulación y acuerdo por supuesto, son inherentes a los mismos.

Ahora bien, en la medida en que, como se explicó, el reconocimiento de varias funciones simbólicas, como la denotación, y diversos tipos de símbolos, como las representaciones realistas y ficticias, requiere la asunción de una postura ontológica desde la cual esgrimir un criterio para discernir entre lo que ha de considerarse existente, cabe insistir en el carácter constructivista y no realista de la postura que Goodman asume como trasfondo de su propuesta estética, a pesar de que desarrollar adecuadamente esto último exceda los límites de esta investigación. La pertinencia de identificar así el carácter de su propuesta ontológica subyacente reside en que a partir de ello será posible identificar luego una diferencia fundamental e irreconciliable entre la concepción del arte de Goodman y la de Gadamer, que será desarrollada en el capítulo siguiente, independientemente de que también puedan encontrarse entre ambas perspectivas algunas concordancias significativas, como por ejemplo el que estos dos filósofos atribuyan cierta dimensión cognitiva a la experiencia artística. En relación con lo último, conforme a la propuesta ontológica-epistemológica que sustenta la concepción del arte de Goodman puede decirse, al menos, que su postulado básico es que los símbolos constituyen tanto el material del que está hecho el mundo o las versiones del mundo como los instrumentos a partir de los cuales se construye y se conoce el mismo. Así, para este autor, entre el arte y la ciencia hay una “profunda afinidad”,<sup>225</sup> aunque tras ella al parecer subsuma la filosofía del arte bajo la epistemología; mientras por el contrario, como se verá, Gadamer procura justificar que es necesario entender el arte y las disciplinas humanas en general a partir de una vía propia, no derivada de los procedimientos de las ciencias empíricas, y que esta vía es

---

<sup>225</sup> N. Goodman, *Maneras de hacer mundos*, p. 179.

precisamente la hermenéutica, por lo que conforme a ello la estética, o más bien la ontología del arte, ha de circunscribirse a dicha disciplina interpretativa.

Por otro lado, acerca de la noción de arte abstracto de Goodman, a manera de conclusión preliminar, pueden hacerse varias observaciones. En primer lugar cabe subrayar que, al parecer, reflexionar en torno a la peculiaridad de esta clase de obras, más allá de los resultados obtenidos en lo que respecta a la comprensión de la abstracción plástica como tal, le ha permitido idear conceptos útiles para comprender también obras de arte no abstractas, puesto que nociones como las de representación nula y ejemplificación que él propone y que considera aplicables a gran parte de los símbolos artísticos, pueden apreciarse, como se explicó, como fruto de esa reflexión.

Pese a lo anterior, puede notarse que, en última instancia, su manera de entender esta clase de plástica, al igual que la de Gombrich, no resulta innovadora sino semejante a dos de las concepciones más típicas o frecuentes de la misma íntimamente relacionadas entre sí: por un lado, la perspectiva formalista y, por otro, lo que podría denominarse teoría musical del arte abstracto. En términos generales, la forma de entender el arte abstracto de Goodman concuerda con las otras dos concepciones mencionadas, en tanto considera por un lado que tal clase de arte carece por completo de referente externo, porque simboliza sólo las características que en cada caso son poseídas por las obras a manera de simple muestra o con fines expresivos, y por otro que, en consecuencia, constituye una especie de sonoridad visual. Y aunque Goodman clasifica este tipo de arte como un modo de representación, no por ello se separa de la concepción formalista, pues se trata de una representación nula. En ese sentido, mientras para Goodman todo puede ser representado,<sup>226</sup> el universo de lo que es simbolizable a través de la plástica abstracta se ve limitado precisamente a aquellos rasgos que las obras pueden exhibir o tener. Como consecuencia de ello, bajo esta perspectiva, del mismo modo se restringen a ese parámetro tanto el significado como las interpretaciones aceptables de este tipo de pinturas y esculturas.

Además, a propósito de la ejemplificación como una de las formas supuestamente típicas de simbolizar del arte abstracto, pueden apreciarse ahora también un par de aspectos. Por una parte, recordar que para este autor dicha condición del arte se efectúa a través de etiquetas que pueden ser verbales o no verbales, independientemente de que para él toda interpretación precise el empleo de etiquetas verbales, permite reconocer que entre las modalidades de arte que usan etiquetas no

verbales puede destacarse igualmente una parte importante de la abstracción plástica: aquella en la que consciente y voluntariamente el artista evita titular y procura prescindir de la mediación de conceptos para producir su obra. Por otra, considerando que bajo esta perspectiva lo ejemplificado puede ser tanto algo nuevo o recién creado como algo preexistente, en la medida en que, según se ha insistido, la referencia de las obras abstractas apunta directamente hacia ellas mismas, la abstracción plástica no puede sino ejemplificar algo recién creado.

De cualquier modo, más allá de esto, podría objetarse a la concepción del arte abstracto de Goodman que toma en cuenta sólo una parte de las obras abstractas, justamente aquellas que procuran no referirse a nada fuera de sí mismas, y que generalizarla excluye la posibilidad de que lo mostrado y / o expresado no constituya la totalidad del significado de la abstracción plástica; pues, tal como es usual que en el realismo, las obras representen algo distinto de lo que muestran, como por ejemplo una representación clásica de Venus no representa a una mujer sino a una diosa, o al amor divinizado, cabe contemplar la posibilidad de que bajo formas o trazos aparentemente abstractos se pretenda referir de manera análoga cualquier tipo de entidades, máxime si se acepta que la convención desempeña un papel sobresaliente en ello. De hecho, usualmente, casos como éstos son considerados como representaciones simbólicas; en ese sentido, por ejemplo, el amor también suele ser referido gráficamente mediante una forma simple y abstracta semejante a la hoja de un trébol. Y aunque, considerando la propuesta de los síntomas de lo estético de este filósofo, las obras plásticas no suelen ser tan sencillas como este último ejemplo bien puede ocurrir que, independientemente de lo complejas que puedan llegar a ser, simbolicen refiriendo más de lo que muestran o expresan. Mas como Goodman propone una noción distinta de símbolo, por un lado, bajo su perspectiva no sólo algunas representaciones son simbólicas, sino todas, y por otro, el tipo de simbolización a que apenas se ha hecho alusión no parece ser tomado en cuenta.

Aparte, a propósito de la noción de símbolo de este autor, ahora se puede destacar una repercusión. Al ser considerado aquí que los símbolos, lejos de presentar aspectos colaterales u ocultos, con frecuencia son más bien transparentes, es decir interpretados inmediata e inconscientemente de tal manera que llegan a confundirse con la percepción natural (como ocurre típicamente en el realismo según Gombrich y Goodman), resulta que el significado de las obras abstractas no ha de considerarse de

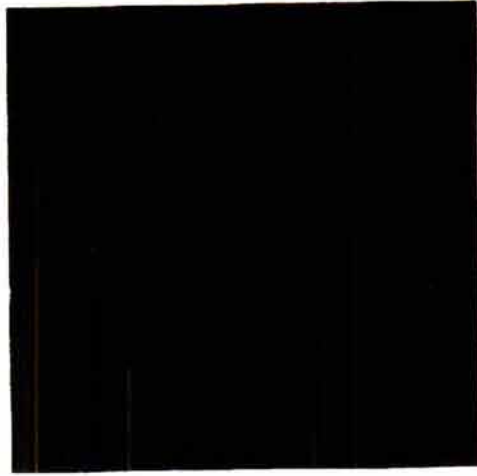
---

<sup>226</sup> *Vid supra* apartado 2.3.

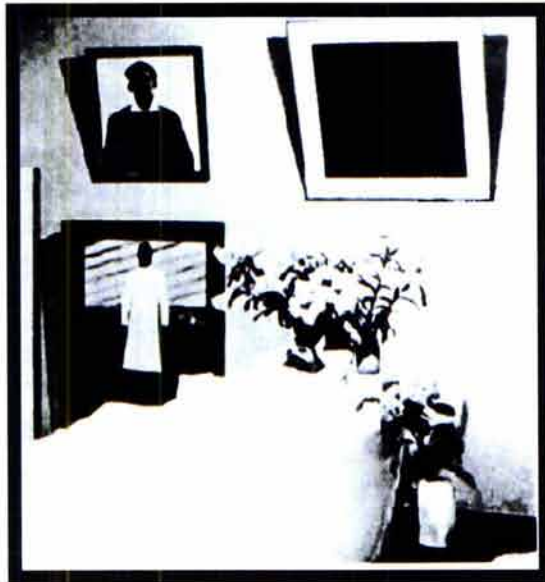
entrada como oscuro o problemático, porque lo simbolizado por ellas es evidente en la medida en que se concibe como limitado a las características mostradas o expresadas por las propias obras, como se ha insistido.

Por último, igualmente en relación con la idea de que la abstracción plástica no se refiere a nada fuera de sí, si bien para Goodman el arte en general, por estar constituido por símbolos, es una manera de hacer o construir el mundo y las versiones del mismo, puede deducirse que para este filósofo la abstracción plástica puede contribuir a lo primero pero no a lo segundo. Así, aunque para este autor la creatividad desempeña un papel fundamental en la estipulación de los símbolos en general y, hasta cierto punto, también en su interpretación, podría decirse que esta facultad interviene en la plástica abstracta de manera más marcada. Sin embargo, al arte abstracto no le es atribuida aquí ninguna especie de privilegio, pero tampoco, en contraste con la manera en que lo piensa Gombrich, desventaja alguna frente al resto de modalidades de plástica, pues bajo esta perspectiva, como se explicó, el hecho de que cualquier símbolo artístico exprese, represente o ejemplifique, no aumenta ni disminuye su calidad con respecto a los símbolos que realizan dos o más de estas funciones a la vez.

Imágenes del capítulo 3



I



II



III



IV





V



VI



VII



VIII

## Capítulo 4

### **Arte, (re)presentación y plástica “no objetual” según Hans - Georg Gadamer**

Han sido desarrolladas las nociones de representación artística y plástica abstracta de Ernst Gombrich y Nelson Goodman como concepciones estrechamente vinculadas, en la medida en que, si bien cada una ha sido situada respectivamente entre las teorías de modelo perceptual y las teorías de modelo culturalista, ambos autores se han formado en la tradición anglosajona, y Goodman, como se ha insistido, parte explícitamente de lo propuesto por Gombrich al determinar su postura propia ante el tema de la representación. Ahora serán expuestos los conceptos de representación artística y plástica abstracta de Hans-Georg Gadamer, precisando inicialmente cómo concibe la relación entre arte y hermenéutica y, luego, entre obra de arte y representación. Esto permitirá plantear después su noción de plástica abstracta y precisar la importancia que él le atribuye, para abordar finalmente el problema que esta noción supone desde el punto de vista del significado y la interpretación. Para ello, no obstante, conviene tener presente que Gadamer no sólo proviene de una formación distinta, sino contrapuesta a las de Gombrich y Goodman. Su formación contrasta con las otras dos especialmente en dos sentidos: por un lado, por su raíz filológica y su orientación ontológica–hermenéutica; por otro, porque en conformidad con ella aquellas otras pueden calificarse como positivistas o cientificistas. Sin embargo estas diferencias coexisten con una afinidad importante, a saber la importancia que cada uno atribuye a la interpretación en sus respectivas concepciones de la representación en el arte y la plástica abstracta. Todos ellos la piensan como requerimiento para establecer sentido y como condición de inteligibilidad derivada de sus nociones de convención, hábitos culturales o tradición, contemplando además, como parte de la misma, no sólo el contexto de la recepción de las obras artísticas sino también, en cierta medida, el de su producción. Mas, por un lado, es en la hermenéutica en general donde se encuentra un tratamiento más completo y explícito de estos temas, y por otro, es Gadamer quien de manera ejemplar y quizá exclusiva se ocupa desde una perspectiva propiamente

hermenéutica del arte abstracto y su relación con la representación. Por eso, con el fin de destacar en qué sentido el concepto de interpretación de este autor rebasa los de Gombrich y Goodman, será útil comenzar aclarando la distancia entre sus respectivas maneras de entender este concepto.

#### **4.1 Peculiaridad de la relación entre arte y hermenéutica propuesta por Gadamer**

##### **a) La postura de Gadamer frente a las de Gombrich y Goodman**

La manera de entender la función representativa del arte y la plástica en especial de Gombrich y Goodman entronca con una postura de carácter propiamente hermenéutico como la de Gadamer en la medida en que para los tres la interpretación desempeña un papel fundamental en la experiencia artística. Y cada uno valora así la interpretación debido a que para ellos, de una u otra manera, el lenguaje verbal funge como una especie de paradigma. Sin embargo, a pesar de que el lenguaje tiene esta importancia para Gombrich y para Goodman, ninguno de los dos precisa cómo entiende este concepto. Gombrich recurre a él básicamente para explicar el modo específico de significar de las artes plásticas en función de su facultad de representar. En ese sentido dice: “la locución “el lenguaje del arte” es más que una metáfora vaga, de que incluso para describir en imágenes el mundo visible necesitamos un bien desarrollado sistema de esquemas.”<sup>227</sup> Con ello, sugiere que reconoce que las disciplinas plásticas constituyen hasta cierto punto un lenguaje, debido a que los pintores y escultores en general, pero especialmente aquellos que aspiran a “copiar la realidad”, requieren disponer, a manera de vocabulario, de un conjunto de formas visuales básicas heredadas. Goodman, por su parte, mediante el título de una de sus obras principales<sup>228</sup>, anuncia que concibe al arte como lenguaje, limitándose a señalar luego que un lenguaje es para él un determinado grupo de símbolos que, aunados a su interpretación, constituyen un sistema. Mas observando que para él las artes son modos y medios de simbolizar, puede decirse que se trata de una concepción del lenguaje de carácter básicamente instrumental.

---

<sup>227</sup> E. Gombrich, *Arte e ilusión*, p. 88. Acerca de la proximidad entre Gombrich y Goodman cabe observar que incluso el título de una de las obras principales del último, *Los lenguajes del arte*, podría responder precisamente a este comentario del primero.

<sup>228</sup> Se trata, por supuesto, de *Los lenguajes del arte*. Sin embargo cabe notar que en la introducción de esta obra el propio autor advierte que el título de la misma debía ser, más bien, *Los sistemas simbólicos*, aunque no explicita las razones de este cambio.

Por otro lado, acerca de la interpretación, podría decirse que Gombrich se limita, en el ámbito de la representación plástica, al reconocimiento de las figuras que aparecen en las obras a partir de conocimientos previamente adquiridos, no necesariamente de manera consciente, acerca de las formas usuales o tradicionales de referir mediante imágenes artificiales. O, de manera más simple, bajo esta perspectiva, interpretar es identificar lo que las “ilusiones artísticas”, como tales, representan. Aparte, si bien para este autor “el lenguaje de las palabras y la representación visual tienen en común más de lo que generalmente nos inclinamos a admitir”,<sup>229</sup> no llega a hacer explícito que la interpretación de las imágenes en general presupone la participación del lenguaje verbal y depende de ella. A su vez, para Goodman interpretar, en el terreno de las artes, puede consistir en darse cuenta si un símbolo artístico representa, expresa o muestra, así como en acceder a lo que por uno o más de estos medios es referido; y ello, al igual que para Gombrich, gracias a la aplicación de convenciones estipuladas de antemano, aunque a veces de manera inconsciente. Pero, para el filósofo inglés, interpretar también puede ser lograr que una determinada propuesta de significación sea aceptada por otras personas como referente de cierta obra; además de que explicita que, independientemente de si se funda en acuerdos o funda acuerdos, toda interpretación se realiza por medio del lenguaje verbal, o en sus propios términos mediante “etiquetas verbales”.

Frente a ambos, Gadamer desarrolla una concepción del lenguaje verbal como forma de vida, según lo sintetiza la siguiente afirmación. “El lenguaje humano –dice- debe pensarse como un proceso vital particular y único por el hecho de que en el entendimiento lingüístico se hace manifiesto el mundo”,<sup>230</sup> donde “el mundo es el suelo común que une a todos los que hablan entre sí.”<sup>231</sup> Así, para él, en lugar de asentarse en la mera convención, el lenguaje descansa más bien en la conversación o el diálogo. Mas su valor, en conformidad con esta concepción, no es el de un simple medio de entendimiento, acuerdo o comunicación,<sup>232</sup> porque si bien de él depende la comprensión en general -o en palabras del propio autor “lo que puede comprenderse es lenguaje”<sup>233</sup>- guarda una relación ontológica

---

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>230</sup> H. G. Gadamer, *Verdad y método I*, p. 535.

<sup>231</sup> *Ibid.*

<sup>232</sup> *Ibid.*

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 568. En su ensayo “Estética y hermenéutica” (*Estética y hermenéutica*, p. 62.) Gadamer refiere nuevamente esta expresión de este modo: “un ser que puede comprenderse es lenguaje”.

mucho más estrecha con todo lo que es. Para precisarla cabe añadir una cita más: "...en todo aquello que es lenguaje- dice Gadamer- se trata de una unidad especulativa, de una distinción en sí mismo: ser y representarse, una distinción que, sin embargo, tiene al mismo tiempo una indistinción".<sup>234</sup> Así, para este autor, ser y lenguaje difieren en tanto que éste es pensado como una manera de representación, o mejor dicho de autorepresentación, de aquél; pero se identifican o coinciden en la medida en que se considera que el ser, o más precisamente lo que accede al lenguaje, no puede darse de manera independiente y previa, sino que sólo gracias al habla se determina. De este modo, ambos extremos de la relación (ser y lenguaje) son entendidos como mutuamente dependientes y no, como es más común pensar, sólo el lenguaje como dependiente de lo referido.

Mas como también para Goodman entre el mundo y el lenguaje, o mejor dicho en su caso los lenguajes, tiene lugar una relación igualmente estrecha, en el sentido de que para él un lenguaje es una "manera de hacer el mundo", conviene advertir algunas diferencias más. Partiendo de que para Gadamer "en el lenguaje se representa a sí mismo el mundo"<sup>235</sup>, no se trata solamente de una manera de "hacerlo" sino, en todo caso, de una manera en que "se hace", donde esta "manera de hacerse" es a la vez, necesariamente, una manera de representarse. Y aún más, la principal manera de hacerlo, porque con todo y que para este autor hay básicamente dos modos de representar que hacen posible que aquello que representan sea plenamente, la palabra y la imagen,<sup>236</sup> la comprensión de ésta, como toda comprensión, según se dijo antes, depende para él del lenguaje verbal. En cambio para Goodman todas las formas posibles de simbolizar son por igual constitutivas del mundo, y el lenguaje realiza tal función únicamente en la medida en que es una manera de simbolizar, independientemente de que sólo mediante él sean interpretables todas las formas de simbolizar.<sup>237</sup> Ahora bien, aunque tanto Gadamer como Goodman piensan al símbolo como un modo de referir, fundado en la convención y la adopción, por el que algo se presenta en lugar de otra cosa, conviene enunciar al menos las principales diferencias entre sus

---

<sup>234</sup> H. G. Gadamer, *Verdad y método* I, p. 568.

<sup>235</sup> *Ibid*, p. 539.

<sup>236</sup> *Ibid*, p. 192.

<sup>237</sup> Parte de este contraste deriva de que Goodman se reconoce abiertamente como deudor de Cassirer (*Maneras de hacer mundos*, p. 18), mientras Gadamer pone en cuestión la noción de lenguaje del mismo autor de esta manera: "¿Es el lenguaje una forma simbólica como lo ha llamado Cassirer? ¿Se hace con ello justicia a su peculiaridad única que consiste en que la lingüística abarca a su vez a todas las otras cosas que Cassirer llama formas simbólicas, mito, arte, derecho, etc.?" (*Verdad y método* I, p. 485).

respectivas concepciones de este término. Mientras para el último, como se señaló, los símbolos tienen un carácter relativo y no implican necesariamente aspectos colaterales u ocultos, para el primero se caracterizan por no agotarse en lo referido ni incrementar el ser del mismo, por representar mostrando y ocultando a la vez y por apuntar, como fragmentos, a un todo suprasensible y a la comunidad que los comprende.<sup>238</sup>

Este esbozo de la distancia entre las formas de entender el lenguaje por parte de los autores que aquí atañen, así como de las respectivas nociones de interpretación de Gombrich y Goodman, posibilita ahora destacar la peculiaridad del concepto de interpretación de Gadamer. Antes, sin embargo, es preciso advertir que como este concepto constituye lo nuclear de su propuesta en general, por su índole hermenéutica (es decir interpretativa en sentido literal),<sup>239</sup> ameritaría un tratamiento mucho más extenso del que al interior de esta investigación puede dársele, por lo que se indicará sólo a grandes rasgos lo más relevante del mismo. Al respecto, en primer lugar, cabe observar que para Gadamer la interpretación tiene un carácter universal en la medida en que piensa, por un lado, que toda comprensión (que como se acaba de indicar se encuentra siempre mediada por el lenguaje) implica necesariamente interpretación y, por otro, que la comprensión es esencial o constitutiva de nuestra experiencia vital porque es interpretando como cotidianamente desempeñamos toda actividad. Así, desde esta perspectiva, la hermenéutica no se ocupa sólo de problemas concernientes a determinadas disciplinas del conocimiento, sino de las condiciones generales del fenómeno de la comprensión<sup>240</sup> sobre las cuales descansan, en última instancia, las diversas formas posibles de conocimiento. Ahora bien, en esta manera de pensar la interpretación el concepto de tradición es crucial, pues Gadamer propone que precisamente a través del diálogo con la tradición a la que se pertenece puede alcanzarse una forma de comprensión más radical que el resto. Se trata de una lectura del legado cultural a la luz del momento histórico del intérprete que no sólo actualiza dicho legado sino que propicia un autoencuentro capaz de transformar cada vez a quien lo vive. Y en esta experiencia de autocomprensión consiste, según él, la verdad.<sup>241</sup> Esto implica que dicho

---

<sup>238</sup> Sobre la comprensión gadameriana del símbolo en los términos aquí referidos véase *Verdad y método* I, pp. 202 a 206 y *La actualidad de lo bello*, pp. 83 a 99. A su vez, en lo que a la concepción del símbolo de Goodman respecta, *vid supra* capítulo 3.1.

<sup>239</sup> Término derivado del verbo griego *ἑρμηνεύω* (interpreto).

<sup>240</sup> M. Herrera, *op. cit.*, p. 19.

<sup>241</sup> H. G. Gadamer, *Verdad y método* I, p. 158.

autor procura “recuperar para la filosofía la posibilidad de “legitimar” formas de experiencia que no pueden ser validadas por las ciencias.<sup>242</sup> En ello, la experiencia artística es considerada dentro de la misma perspectiva como ejemplar, ya que, como se explicará, la obra de arte es pensada por Gadamer a partir de una determinada noción de representación, vinculada al concepto griego mimesis, pero también, justamente, como interpretación en el sentido de que la obra de arte sólo existe en ella.<sup>243</sup>

## **b) La propuesta de Gadamer junto a la de Heidegger**

En gran medida, la forma recién apuntada de entender los conceptos de lenguaje, comprensión, hermenéutica e interpretación de Gadamer deriva de la ontología existencial de Heidegger. Abordar aquí con detenimiento a éste también rebasaría los límites de esta investigación, dado que no desarrolla un concepto de la representación en las artes, como se explicará al final de ese mismo apartado, ni aborda el tema de la plástica abstracta; mas para respaldar lo anterior pueden referirse, al menos, algunas citas sobre su la forma en que piensa esos mismos conceptos. Por un lado, acerca del lenguaje, para destacar que este antecesor de Gadamer tampoco lo concibe como simple medio, puede referirse la siguiente afirmación tomada de su ensayo “Hölderlin y la esencia de la poesía”: “El habla no es un instrumento disponible, sino aquel acontecimiento que dispone de la más alta posibilidad de ser hombre.”<sup>244</sup> Por otro, enfatizando la peculiar relación entre el fenómeno de la comprensión y nuestra experiencia vital, Heidegger propone, por una parte, que el comprender no es en principio “una forma posible del conocimiento entre otras” sino que “contribuye a constituir el ser del “ahí””, es decir del mundo;<sup>245</sup> y por la otra, que “la comprensión del ser es ella misma una “determinación del ser” del “ser ahí””,<sup>246</sup> que implica que este último se caracteriza ónticamente (o sea como ente que es de una manera determinada) como ser ontológico (esto es, como ser al que le es inherente comprender de un modo u otro el ser y por ende a sí mismo como ser). Aparte, esta noción de comprensión se encuentra, para el mismo autor, estrechamente ligada a la interpretación en tanto

---

<sup>242</sup> M. Herrera, *op. cit.*, p.17.

<sup>243</sup> M. Kelly (ed.), *op. cit.*, p. 266.

<sup>244</sup> Marti Heidegger, *Arte y poesía*, p. 132.

<sup>245</sup> *Ibid*, p. 161. (Las cursivas son originales).

<sup>246</sup> *Ibid*, p. 22. (Las cursivas son originales).



Heidegger concibe el interpretar como desarrollo y apropiación del comprender<sup>247</sup> y, a su vez, la comprensión como fundamento del interpretar.<sup>248</sup> Por último, sobre la noción de hermenéutica, el propio Gadamer reconoce haber “retenido” este concepto que su predecesor empleó “al principio”, aunque “no en el sentido de una metodología, sino en el de una teoría de la experiencia real que es el pensar”;<sup>249</sup> donde pensar significa “escuchar el lenguaje”.<sup>250</sup>

En los siguientes apartados será desarrollado el concepto de arte de Gadamer, mas conviene por ahora señalar que entre los diversos planteamientos de Heidegger “retenidos” por su sucesor resulta fundamental justamente la noción de obra de arte, pues como el propio Gadamer reconoce,<sup>251</sup> *Arte y poesía* constituye el punto de partida no sólo de su propia concepción de esta noción sino del proyecto general que sustenta *Verdad y método*. En especial ha de notarse que este último autor retoma la concepción heideggeriana de la relación entre obra de arte y verdad. Para Heidegger las obras de arte tienen una capacidad única de develar o abrir la comprensión del ser, siendo justamente esta apertura lo que él llama verdad (*aletheia*): una dinámica de desocultamiento que, sin embargo, no elimina o hace desaparecer el telón de oscuridad, por así decirlo, frente al cual se manifiesta. De ahí el papel ejemplar, antes mencionado, que Gadamer atribuye a la experiencia artística como modelo hermenéutico. Además, bajo la concepción de Heidegger, dichas obras no son un mero producto de la cultura, sino que constituyen el fundamento u origen de la misma en virtud de su facultad de “instaurar” el mundo y la historia.<sup>252</sup> Así, aunque el mismo autor recurre al concepto griego *poiesis* al reflexionar sobre la esencia de la poesía y el arte en general y reconoce su vínculo con la noción de creación, evita las connotaciones provenientes de la tradición religiosa judeocristiana,<sup>253</sup> al pensar la obra de arte como algo

<sup>247</sup> *Ibid*, pp. 166 y 179 respectivamente.

<sup>248</sup> *Ibid*, p. 172.

<sup>249</sup> H. G. Gadamer, *Verdad y método* I, p. 19. Por otro lado, sobre la concepción heideggeriana de la hermenéutica como método véase la introducción a *El ser y el tiempo* (p. 48).

<sup>250</sup> Al respecto, Gianni Vattimo, en *Introducción a Heidegger* (p. 120), comenta: “Como escucha del lenguaje, el pensamiento es *hermenéutica*. Éste es un término que, aunque Heidegger lo emplee cada vez menos después de *Ser y tiempo*, puede considerarse como una de las palabras guías de todo su pensamiento.” (Las cursivas son originales).

<sup>251</sup> M. Kelly (ed.), *op. cit.*, vol. 2, p. 261 (“Gadamer on the truth of art”).

<sup>252</sup> En cuanto al concepto de instauración véase M. Heidegger, *op. cit.*, p. 114. Sobre el resto de esta referencia a Heidegger véase, en la misma obra, el ensayo “Hölderlin y la esencia de la poesía”, pp. 138 y 139. Si bien en dicho ensayo se refiere a la poesía en particular, en “El origen de la obra de arte” (*Ibid*, p. 110) afirma que, en esencia, todo arte es poesía.

<sup>253</sup> Al respecto, véase H. R. Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica*, capítulo 5.

que no sólo es algo creado sino, antes, lo que funda o instituye<sup>254</sup> por sí contextos culturales o comunitarios diversos. E igualmente evita este mismo autor la concepción del arte en función de la noción de genio,<sup>255</sup> en busca de una comprensión de la obra artística no centrada en primera instancia en la subjetividad del artista, aunque tampoco, por el contrario, en la del espectador, sino en la obra misma. Gadamer retoma gran parte de lo anterior en tanto que, como se verá, para él las obras de arte en general, y particularmente las icónicas, implican un incremento o ampliación del ser como tal.

Con todo, sería incorrecto pensar que Gadamer se limita a insistir o, en el mejor de los casos, a desarrollar las propuestas de su antecesor. Puede decirse más bien que se trata de una “reinterpretación crítica de Heidegger.”<sup>256</sup> Por lo que respecta a la presente investigación, puede observarse una distancia entre ambos en varios aspectos. Uno reside en que si bien el más joven de ellos, como el otro, centra su atención en la obra de arte antes que en el artista y en los espectadores, se separa de su predecesor al conceder mayor importancia al ámbito de la recepción (al punto que de él deriva la llamada “Escuela de la recepción a través de Hans Robert Jauss), enfatizando dentro de ella no sólo la participación del “público”, ahora entendido como cojugador, sino sobretudo su transformación.<sup>257</sup> Otro consiste en que mientras en el concepto de arte de Gadamer la dinámica del juego desempeña un papel central, en el de Heidegger es más bien la dinámica de la lucha la que ocupa ese puesto.<sup>258</sup> Pero los principales se explican a continuación.

---

<sup>254</sup> G. Vattimo explica esta “tesis” de Heidegger refiriéndose, entre otras razones, a la “penetración” de “la idea de innovación radical de la obra de arte respecto del mundo existente”, que considera presente de diversas maneras a lo largo de “toda la historia de la estética, *sobretudo la moderna*”; como ejemplo “más evidente” de ello menciona la idea kantiana de genio (*op. cit.*, p. 107. Las cursivas son agregadas). Sin embargo, podría decirse que entender como trasfondo básico de este planteamiento heideggeriano dicha “idea de innovación radical” le resta precisamente radicalidad convirtiéndolo en una reformulación (cuando, por el contrario, el mismo Vattimo procura destacar la radicalidad del pensamiento del filósofo alemán en lo que respecta a los “ámbitos” de la ontología y la metafísica). Además, aceptar este punto de vista supondría que en la concepción del arte de Heidegger se filtra inadvertidamente una de las ideas que permea “toda la historia de la estética, *sobretudo la moderna*”, mientras el propio autor, como más tarde Gadamer, bajo el supuesto de que eliminar los prejuicios que inciden sobre toda “preconcepción” resulta imposible, pugna justamente por la consecución de la conciencia de este tipo de conceptos previos. De cualquier modo, el vínculo entre la estética kantiana y la ontología del arte es bastante problemático porque, antes que “compartir” con aquélla la idea del arte como creación Heidegger rechaza la escisión inconciliable que ella establece o formaliza entre arte y verdad. Éste es precisamente, como se explicará en el apartado siguiente, el punto de partida de Gadamer.

<sup>255</sup> M. Heidegger, *op. cit.*, “El origen de la obra de arte”, p. 116.

<sup>256</sup> M. Herrera, *op. cit.*, p. 16.

<sup>257</sup> Cfr. introducción de Robert Bernasconi a la edición en inglés de *La actualidad de lo bello*. (H. G. Gadamer, *The relevance of the beautiful and other essays*, pp. xiv).

<sup>258</sup> M. Heidegger, *op. cit.*, “El origen de la obra de arte”, pp. 80 a 82.

Como se dijo antes, Heidegger no desarrolla un concepto de representación en las artes. Si bien al reflexionar sobre *El origen de la obra de arte* emplea diferentes términos susceptibles de ser traducidos como representación (*Darstellung*, *auf-führung* y *Vorstellung*),<sup>259</sup> no sólo no se ocupa, como lo hará luego Gadamer, de analizar ninguno de ellos en particular,<sup>260</sup> sino que la mayoría de las veces emplea estos términos en sentido negativo, procurando deslindar de ellos su noción de obra y de arte. Por ejemplo, en el apartado “La obra y la verdad” de su ensayo recién mencionado dice: “El ente nunca es, como podría parecer a la ligera, nuestra obra ni menos sólo nuestra *representación*”<sup>261</sup> (*Vorstellung*); y poco más adelante explica: “En el estar ahí del templo acontece la verdad. Esto no significa que en él algo esté *representado* (*Dargestellt*), o reproducido correctamente, sino que el ente en totalidad es llevado a la desocultación y tenido en ella.”<sup>262</sup> Ahora bien, entre los términos alemanes que pueden traducirse de la misma manera cabe destacar precisamente los sustantivos *Vorstellung* y *Darstellung*, porque siendo sinónimos en dos sentidos -pues no sólo ambos pueden entenderse y traducirse como representación, sino además es posible igualmente entenderlos y traducirlos como presentación- el empleo del segundo por parte de Gadamer como núcleo de su concepción del arte y como equivalente del vocablo griego mimesis, según se verá, resulta significativo desde el punto de vista hermenéutico debido a que también es correcto entender y traducir el sustantivo *Darstellung* como interpretación.<sup>263</sup>

Por otro lado, mientras la concepción heideggeriana del arte se inscribe en lo que el propio autor denominó “la derrota de la estética,”<sup>264</sup> poniendo en duda la posibilidad de que

<sup>259</sup> M. Heidegger, *Holzwege*, pp. 30, 32 y 41 respectivamente (que en la traducción al español corresponde a las páginas 70, 73, 86 de *Arte y poesía*).

<sup>260</sup> En cambio, cabe notar, a lo largo de “El origen de la obra de arte” (*Arte y poesía*) Heidegger reflexiona en torno a la diversidad de verbos derivados del sustantivo *Stelle* (sitio, cifra, puesto) entre los que destacan los mencionados: *Darstellung* (presentación, representación, interpelación, etc.), *Vorstellung* (presentación, representación, concepción, etc.), además de los siguientes: *Ausstellungen* (exposición, exhibición, etc.), *aufstellen* (colocar, montar, formar, componer, “presentar como”, etc.) y *stellen* (colocar, poner, presentar, fingir, simular, etc.), *feststellen* (comprobar, hacer constar, etc.); dedicando a estas derivaciones tal atención que a lo largo de *El origen de la obra de arte* aparecen mencionados más de una centena de veces. (Véase, por ejemplo, *Holzwege*, pp. 33 a 35 y 52).

<sup>261</sup> Ma. Heidegger, *Arte y poesía*, p. 86. (M. Heidegger, *Holzwege*, p. 41)

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 89 de la traducción al español (*Arte y poesía*), y p. 44 de la edición en alemán (*Holzwege*)

<sup>263</sup> *Vid supra* nota 259.

<sup>264</sup> *Die Überwindung der Ästhetik* M. Kelly (ed.), *op. cit.*, volumen 2, pp. 261, 267 y 377 (“Gadamer an the truth of art”, “The overcoming of aesthetic consciousness and the quest for the hermeneutical truth of art” y “Heidegger displacement of the concept of art”). Por otra parte, sobre una perspectiva distinta de esto confróntese la introducción de R. Bernasconi a la edición en inglés de *La actualidad de lo bello*. pp. xiv y xv.

a partir de la modernidad el arte siga funcionando como vía de acceso a la verdad,<sup>265</sup> la de Gadamer se inscribe en lo que, a modo de respuesta a aquella denominación ideada por su antecesor, él llamó por su parte el proyecto de “trascender la dimensión estética”,<sup>266</sup> afirmando por el contrario, como se explicará más adelante, la necesidad de comprender el arte moderno para acceder a la comprensión del arte del pasado. Este proyecto de Gadamer, por lo demás, trasciende lo relativo al arte. Apunta contra las teorías estéticas<sup>267</sup> que, siguiendo a Kant, atribuyen a esa disciplina filosófica una autonomía extrema respecto a los ámbitos de la moral y la ciencia, para volver a pensar la obra artística a partir del contexto o “mundo” en que se origina y de la presencia viva que supone un encuentro con ella, superando así el carácter meramente subjetivo al que las posturas de fondo científicista la habían reducido. En ese sentido, tras el propósito de “superar la dimensión estética” se procura evidenciar las limitaciones de perspectivas inclinadas a validar fundamentalmente las experiencias susceptibles de ser circunscritas al campo de la ciencia natural<sup>268</sup> y su método, y a considerar verdadero básicamente lo que en ellos pueda sustentarse, para justificar en cambio el valor de la hermenéutica como vía privilegiada de acceso a la verdad.

Por último, como explica Robert Bernasconi,<sup>269</sup> en contraste con Heidegger, Gadamer privilegia la continuidad sobre la ruptura. Desde su formación filológica, él subraya insistentemente el valor de la tradición, tanto escrita como icónica, para la comprensión de toda obra de arte, acentuando también su importancia como factor para valorar las diversas interpretaciones posibles de una misma obra. En concordancia con ello, emprende y promueve una reinterpretación de “las grandes épocas de la historia del

---

<sup>265</sup> *Ibid.*, “Philosophical heritage in Heidegger’s conception of art”, p. 380. En ello sigue además a Hegel al restringir su interés por lo que él llamó “el gran arte” (*Ibid.*, “Heidegger’s displacement of the concept of art” p. 377).

<sup>266</sup> (*Die Tranzzendierung der ästhetischen Dimension*). M. Kelly (ed.), *op. cit.*, vol. 2, p. 261 (“Gadamer an the truth of art”).

<sup>267</sup> M. Herrera, *op. cit.*, p. 2.

<sup>268</sup> Cabría aclarar aquí que más bien se trata de una cierta concepción de las ciencias exactas y naturales que de dichas ciencias en sí; una concepción que ha derivado en lo que suele llamarse positivismo, pues la frontera entre tales disciplinas y las ciencias sociales se ha tornado más difusa no sólo en concepciones de corte humanista-hermenéutico, como la del propio Gadamer, sino también en posturas situadas al interior del campo de la filosofía de la ciencia, como la de T. S. Kühn, conforme a la cual las ciencias empíricas se ven afectadas íntimamente por procesos intersubjetivos que atañen más bien al ámbito de la sociología. (Kühn, T. S. *La estructura de las revoluciones científicas*).

<sup>269</sup> Editor de una versión en inglés de *La actualidad de lo bello* (*The relevance of the beautiful and other essays*, p. xxi).

arte”,<sup>270</sup> pero especialmente del arte de su época destacando dentro de él al arte abstracto, o como él lo llama “arte no objetivo”.<sup>271</sup> Hace esto a partir justamente de uno de los conceptos más tradicionales de la historia de la estética: el de mimesis. Heidegger, en cambio, fija su atención en lo que llama “el gran arte” pensándolo (en buena medida siguiendo a Hegel) como algo concerniente al pasado y esperando un nuevo comienzo.<sup>272</sup> Y precisamente a raíz de la importancia que concede a la tradición la postura de Gadamer ha sido negativamente juzgada como conservadora.<sup>273</sup> Sin embargo, ante tal crítica, cabe observar que este autor no propone una asunción o continuación ingenua o autoritaria de los bagajes culturales heredados, y que el conocimiento y la comprensión de los mismos que él procura resultan, en todo caso, necesarios para justificar el valor de un cuestionamiento de la propia tradición. Aunque no es éste el lugar idóneo para ocuparse de esta discusión, y de hecho no se abundará en ello, como el arte abstracto suele pensarse justamente como un rechazo a la tradición figurativa occidental, y la postura de Gadamer al respecto no constituye una excepción, hemos de esclarecer en cambio cómo es posible para este tipo de arte, desde esta perspectiva, aludir a alguna modalidad de significado, si efectivamente la significación y la comprensión descansan en la posibilidad de establecer y reconocer referencias a nociones o productos culturales que nos han sido transmitidos, y esta clase de arte cancela supuestamente de manera radical las alusiones a semejantes bagajes.

#### 4.2 Concepciones de la mimesis en Gadamer

Al inicio de esta investigación se aludió al concepto de mimesis como paradigma clásico de las artes destacando su importancia aún en la actualidad.<sup>274</sup> Se esbozó entonces cómo la discusión en torno a dicha noción no ha dejado de ser vigente, independientemente de que no siempre se haya partido explícitamente de ella, sino con frecuencia de alguna de

---

<sup>270</sup> H. G. Gadamer *apud* R. Bernasconi, *The relevance of the beautiful and other essays*, p. xvi.

<sup>271</sup> H. G. Gadamer: *Estética y hermenéutica*, “Del enmudecer del cuadro”, p. 43 y *La actualidad de lo bello*, p. 39.

<sup>272</sup> H. G. Gadamer *apud* R. Bernasconi, *The relevance of the beautiful and other essays*, p. xv y xvii.

<sup>273</sup> M. Herrera, *op. cit.*, p. 11.

<sup>274</sup> *Vid supra* apartados 1.1 y 1.2. A modo de preámbulo en dichos apartados se explica, por un lado, que la noción de representación no es ni la única ni la más usual traducción de este vocablo griego (*μίμησις*), por otro, que al lado de los conceptos de mimesis y representación han sido propuestos muchos otros a lo largo de la historia de la estética para explicar el arte y, por último, que también es frecuente encontrar posturas que pretenden que el paradigma mimético ha sido ya superado o que, al menos, ha perdido su preponderancia

sus posibles traducciones, como la de representación. Goodman, por ejemplo, no alude a ella directamente aunque, por un lado, dedica un apartado al tema de la imitación en su obra *Los lenguajes del arte*<sup>275</sup> y, por otro, podría decirse que indirectamente lo conserva precisamente bajo el término de representación. Gombrich, a su vez, sólo ocasionalmente la menciona explícitamente,<sup>276</sup> aunque en general al exponer su concepción de la representación artística no reconoce sus vínculos con antiguas concepciones de este término. En el caso de Gadamer la referencia a este vocablo griego es, por el contrario, abierta y su afán de rescatarlo es igualmente manifiesto. Además, al adoptar esta manera de proceder, este autor practica la hermenéutica, en lugar de sólo teorizar sobre ella, mostrándose de este modo coherente con su propia propuesta. Ahora bien, partiendo de los principales textos en que trata el tema del arte: *Verdad y método* (I) y los diversos ensayos reunidos bajo los títulos de *La actualidad de lo bello* y de *Estética y hermenéutica*, pueden identificarse tres maneras en que piensa la mimesis.

En primer lugar, tomando distancia frente a esta concepción, Gadamer se refiere a la manera más usual de pensar la mimesis, derivada del libro décimo del diálogo platónico dedicado al tema de la justicia (aunque llevada a su “floración” sólo hasta el siglo XVIII por el clasicismo francés).<sup>277</sup> Abordar aquí directamente la propuesta platónica desviaría el curso de la presente investigación, centrada más bien en las concepciones contemporáneas de la representación, pero es preciso aclarar al menos cómo la entiende Gadamer. De manera sintética, puede decirse que la ve como una relación entre copia y arquetipo que subraya la diferencia ontológica entre ambos extremos, donde éste es la naturaleza o la naturaleza configurada por el hombre y aquélla una reproducción lingüístico-poética o plástica de él.<sup>278</sup> Tomando postura frente a ello, sostiene que afirmando esta manera de pensar la mimesis, Platón “pone la esencia verdaderamente propia de la imitación artística cabeza abajo”, aunque aclara que para él eso no implica que el filósofo griego no haya “comprendido *mejor* la esencia de la *representación* artística.”<sup>279</sup> Así, por un lado,

---

frente a otros; por ello ahora sólo se afirma, sin mayor explicación, que representación es una de las posibles traducciones de mimesis.

<sup>275</sup> N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, p. 24.

<sup>276</sup> E. Gombrich, *Arte e ilusión*, p. 94.

<sup>277</sup> H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, “Poesía y mimesis”, p. 123.

<sup>278</sup> *Idem*.

<sup>279</sup> *Ibid*, p. 127. Al respecto véase también, en la misma obra, “Arte e imitación”, p. 88 (Las cursivas son agregadas).

Gadamer sugiere que hay una forma “mejor” de entender la mimesis y, por ende, se opone a la concepción usual de ese término como mera imitación, según se hace patente en afirmaciones como ésta: “Mimesis, entonces, no es tanto el que algo remita a otra cosa que fuera su arquetipo, sino que algo está ahí en sí mismo como con sentido.”<sup>280</sup> Y por otro lado, que esa “mejor comprensión” se asocia estrechamente con el concepto de representación, se evidencia a su vez en sentencias como ésta: “en toda obra de arte hay algo así como *μίμησις*, *imitatio*. Por supuesto que mimesis no quiere decir aquí imitar algo previamente conocido, sino llevar algo a su representación, de suerte que esté presente ahí en su plenitud sensible.”<sup>281</sup>

Así, la segunda concepción de la mimesis presente en Gadamer es, pues, aquella que la entiende fundamentalmente como representación (*Darstellung*),<sup>282</sup> donde representación es a la vez, como lo refleja también la última cita, presentación, por lo que aquí se ha optado por escribir el término de la siguiente manera: (re)presentación, que conserva la dualidad de sentido. Esta segunda concepción, que como el propio autor reconoce deriva de la *Poética* de Aristóteles,<sup>283</sup> será desarrollada en los siguientes incisos de este apartado, pero cabe adelantar sus principales características: implica una identificación o, como Gadamer la llama, “no distinción”,<sup>284</sup> tiene un peculiar sentido cognitivo y guarda un vínculo especial con la noción de naturaleza a través del concepto de juego. Al respecto, por ahora, interesa sólo notar que el filósofo alemán identifica diversos momentos y sentidos en que a lo largo de la historia del arte y la estética esta concepción se vuelve o parece volverse insuficiente para entender las obras de arte en general. En ese sentido, por un lado, observa que, desde el ámbito de la música -“el género artístico en el que el concepto de imitación resulta menos evidente”-, la noción de expresión “consiguió” imponerse sobre el de imitación en el siglo dieciocho, llegando en los dos siglos posteriores a dominar “sin discusión la valoración estética.”<sup>285</sup> Por otro, Gadamer señala que, con el Barroco, llegó a su fin “la figuratividad natural de la tradición (artística) occidental” y

<sup>280</sup> *Ibid.*, “Poesía y mimesis”, p. 128.

<sup>281</sup> H. G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, pp. 92 y 93.

<sup>282</sup> Al respecto, ver por ejemplo H. G. Gadamer, *Verdad y método* I, p. 570. (Para cotejar esta cita con el texto en su lengua original y confirmar el uso del concepto “*Darstellung*” véase: *Wahrheit und methode*, p. 452).

<sup>283</sup> Ver H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, “Arte e imitación” y “Poesía y mimesis”, pp. 89 y 126 respectivamente.

<sup>284</sup> H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, pp. 40, 128, 142, 168 y 170.

<sup>285</sup> *Ibid.*, “Arte e imitación”, p. 83. Ver también, en la misma obra, “Poesía y mimesis”, p. 124.

plástica en especial.<sup>286</sup> Aparte, el mismo autor explica que, al negar o cancelar la estética moderna (con Kant) la dimensión cognitiva del arte, la idea de imitación dejó de bastar como base teórica de las artes.<sup>287</sup> Y, finalmente, el último momento y sentido en que el hermeneuta alemán considera que el concepto de mimesis “parece fracasar” o “naufraga”,<sup>288</sup> se encuentra en el advenimiento del arte moderno y en especial de la plástica abstracta.<sup>289</sup>

No obstante, tras la identificación de estos momentos críticos por los que atraviesa el concepto de mimesis el propósito de Gadamer es la recuperación de dicho concepto como punto de partida para la comprensión del arte, pues dice: “la “representación” tiene que volver a reconocerse como el modo de ser de la obra de arte misma.”<sup>290</sup> A su manera, logra esto por dos partes. Por un lado, rescatando el carácter cognitivo de la (re)presentación, pues una vez desarrollada ampliamente la propuesta, que se ha de abordar también aquí, de que “el sentido cognitivo de la mimesis es el reconocimiento”,<sup>291</sup> este autor concluye su ensayo titulado “Poesía y mimesis” destacando que la experiencia mímica originaria sigue siendo la esencia de todo *hacer figurativo* en arte y poesía. Mas como justamente la plástica abstracta no tiene cabida para él dentro de ese “hacer figurativo”, en otro momento se pregunta expresamente por la validez de “los antiguos conceptos estéticos con los que estábamos acostumbrados a comprender la esencia del arte”<sup>292</sup> en el caso del arte abstracto “al moderno”. Es entonces cuando propone una tercera acepción de mimesis y recupera este antiguo concepto en un sentido distinto.

---

<sup>286</sup> *Ibid*, “Arte e imitación”, p. 89.

<sup>287</sup> H. G. Gadamer, *Verdad y método* I, p. 160. Al respecto, podría decirse que la obra de arte comienza a pensarse como un fenómeno autónomo, como una esfera cerrada, al margen de la vida cotidiana, y existente por sí. Ese cambio de perspectiva, hacia lo que él denomina “el punto de vista estético”, se sintetiza en el conocido lema del “arte por el arte”.

<sup>288</sup> H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, “Arte e imitación”, pp. 84 y 90.

<sup>289</sup> A propósito de esa reflexión, recuérdese que muchos de los propios pintores abstractos procuraron dar una justificación o respaldo teórico a su obra a través de declaraciones, cartas, ensayos o diarios. Así, en textos como *De lo espiritual en el arte*, de Kandinsky; “Sobre la cuestión de la forma”, del mismo pintor y Franz Marc (*El jinete azul*); “El manifiesto del suprematismo”, de C. Málevich y Maiakovski (M. de Michelli, *Las vanguardias artísticas del siglo veinte*) y los *Diarios*, de Paul Klee; entre otros, ella puede constatarse. Y respecto a la discusión casi inmediata que a raíz del surgimiento este tipo de plástica se produjo puede revisarse la publicación periódica *Cuadernos de arte* a cargo de Christian Zervos, que hacia inicios de los años treinta incidió notablemente en el ámbito artístico europeo (W. Hess, *op. cit.*).

<sup>290</sup> H. G. Gadamer, *Verdad y método* I, p. 160.

<sup>291</sup> *Ibid*, p. 158.

<sup>292</sup> *Ibid*, “Arte e imitación”, p. 81.



Bajo esta tercera concepción, derivada esta vez de una afirmación atribuida a Pitágoras,<sup>293</sup> mimesis sigue siendo para Gadamer (re)presentación (*Darstellung*), pero ahora como testimonio “de *no* otra cosa que de orden”<sup>294</sup> (“*cosmos*”).<sup>295</sup> Esta concepción, por su parte, será tratada hacia el final de este capítulo; por ello basta ahora adelantar que la conclusión a la que llega tras formular este “nuevo sentido” en que se cumple “el pensamiento de la mimesis”,<sup>296</sup> es que semejante sentido es también una forma de reconocimiento que no excluye al arte moderno en general ni al abstracto en particular.<sup>297</sup>

### 4.3 Arte y mimesis en tanto (re)presentación

En contraste con la primera concepción mencionada de la mimesis como copia, Gadamer propone entender esta noción griega como (re)presentación. Se opone a esa primera concepción porque implica una relación tal entre un arquetipo y una forma sensible bajo la que la entidad primaria es referida que, independientemente de la fidelidad o semejanza que aquélla pueda guardar respecto a esta última, el grado de realidad y el valor de una supone inevitablemente su diferencia frente a la otra. Ante ello, como se indicó, propone una segunda comprensión del concepto de mimesis a partir de lo que Aristóteles expone en su *Poética*. Entre los planteamientos de ese texto que Gadamer asume e interpreta pueden destacarse dos derivados del siguiente fragmento: “en efecto, (los hombres) disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo que *éste es aquél*”.<sup>298</sup> Estos planteamientos son, por un lado, la idea de que la mimesis posee un carácter cognitivo y, por otro, la de que lo (re)presentado en general (“*éste*”) y la forma mediante la cual ello se (re)presenta (“*aquél*”) se identifican. A continuación cada una de estas ideas será desarrollada en un apartado.

#### a) La identificación entre lo (re)presentado y su (re)presentación y sus consecuencias

Mediante el uso del verbo “ser” como enlace en este fragmento de la sentencia recién citada: “*éste es aquél*” se afirma la identidad entre lo (re)presentado en general y la

---

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>296</sup> *Ibid.*, “Del enmudecer del cuadro”, p. 242.

<sup>297</sup> *Ibid.*, “Arte e imitación”, p. 90.

<sup>298</sup> Aristóteles, *Poética*, p. 136. (Las cursivas son añadidas).

forma mediante la que ello se (re)presenta, y no una simple relación de parecido entre ambos (como constata otra expresión: esto es *como* aquello).<sup>299</sup> No se trata de un mero nexo entre sujeto y predicado, ni tampoco únicamente del establecimiento de una estrecha relación entre los extremos, sino de la enunciación de su unidad, pues se plantea que en la experiencia de la obra de arte la distancia y duplicidad o diversidad entre toda entidad real o ficticia representada y su representación no son advertidos o pasan, por así decirlo, por inexistentes. En ese sentido dice Gadamer: “no cabe ninguna duda de que la esencia de la imitación (mímesis) consiste precisamente en ver en el que representa lo representado mismo”.<sup>300</sup> (Re)presentar, entonces, ya no alude a un mero presentarse en lugar de otra cosa como sustituto<sup>301</sup>; ahora se refiere a un proceso por el cual lo (re)presentado es entendido más bien como deudor de su (re)presentación, en la medida en que sólo gracias a ésta él puede ser plenamente.<sup>302</sup> Esto conlleva tanto un aspecto óptico, en el sentido de que abre la posibilidad de que la esencia de lo (re)presentado se cumpla o se realice y, por ende, de que ello sea en un sentido más auténtico<sup>303</sup>, como uno ontológico, en tanto posibilita el acceso a su comprensión. Y aunque este aspecto cognitivo será abordado en el próximo apartado, puede adelantarse que en ambos aspectos cabe hablar de la consecución de una cierta forma de entender la verdad; a saber, como desocultación, revelación o apertura.<sup>304</sup> Entonces, por un lado, la (re)presentación resulta tan originaria, necesaria e insustituible como lo que a través suyo se (re)presenta y se muestra y, por otro, el ser de lo referido accede a manifestarse o, dicho de otro modo, se devela. En un nivel perceptual puede hablarse, por eso, de una desaparición u ocultamiento de la diferencia entre la presencia del supuesto original y la forma sensible bajo la que se muestra; mientras en un nivel conceptual, cabe referirse a un desvanecimiento o velamiento análogo del contraste entre la

---

<sup>299</sup> Mediante esta cita: “El filósofo (Aristóteles) afirma la relación en su sentido más fuerte: “esto es aquello” y no “esto parece aquello”, Valeriano Bozal interpreta de la misma manera ese fragmento de la *Poética* (*Mímesis, Las imágenes y las cosas*, p. 83).

<sup>300</sup> H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, “Arte e imitación”, p. 88. Aunque en esta referencia el autor habla de las artes dramáticas en particular, en diversos momentos dentro de la misma obra aclara que considera extensible el planteamiento al resto de ellas. (Por ejemplo: *ibid*, p. 168).

<sup>301</sup> *Vid supra* capítulo 1.1.

<sup>302</sup> En ese sentido Gadamer dice: “La palabra y la imagen no son simples ilustraciones subsiguientes, sino que son las que permiten que exista enteramente lo que ellas representan” (*Verdad y método* I, p. 192). A propósito de ello véase también *ibid*, p. 161. (Aquí también resulta conveniente advertir si bien el autor habla de determinadas artes en particular lo considera aplicable a las obras de arte en general).

<sup>303</sup> *Ibid*, p. 159.

<sup>304</sup> H. G. Gadamer. *Verdad y método* II, “Qué es la verdad”, pp. 53, 54. También *vid supra* apartado 4.1 b).

idea y su manifestación. Con ello, además, pretende superarse y anularse el problema de si la representación carece de realidad o tiene una menos auténtica que la de su fuente.

Así, bajo esta concepción la representación no es, como en Goodman, únicamente *un* modo de ser de las obras de arte, sino su peculiar forma de existir, es decir la manera única y necesaria en que se piensa que ellas han sido y son aún hoy.<sup>305</sup> Decir, pues, (re)presentación artística presupone aquí que si bien puede haber otros tipos de representación no hay en cambio formas de hacer arte que no puedan ser acogidas dentro de este concepto. Esto incluye, como se verá, el caso problemático del arte abstracto, pues para Gadamer este tipo de plástica sigue siendo (re)presentación (*Darstellung*), aunque lo representado ya sea entonces, según él, sólo cierto orden. Sin embargo, que este filósofo alemán parta “del hecho de que el modo de ser de la obra de arte es la representación”<sup>306</sup>, no significa que pueda distinguirse el ser del modo de ser de la obra; al menos no sin perjudicar la comprensión de la obra de arte.<sup>307</sup> Por el contrario, respecto a esta última, él afirma haber “intentado demostrar que el representarse debe ser considerado como *el verdadero ser* de aquélla.”<sup>308</sup> Lo propuesto es que la peculiaridad de la (re)presentación consiste en hacer que algo devenga actual y plenamente sensible o, dicho de otra manera, en poder otorgar a los objetos en general una presencia más cabal de la que gozaban. Así, es claro que este tipo de relación dista mucho de ser una mera referencia, a pesar de que efectivamente bien puede apuntar hacia algo, pues por encima de esta facultad destaca, en la misma, la de mostrar en el sentido de hacer patente a los sentidos o simplemente manifestar. En todo caso, si la mimesis continúa guardando bajo esta perspectiva un vínculo con algún arquetipo o entidad previo lo hace fungiendo fundamentalmente como manifestación originaria de eso y no como su duplicación, copia o reproducción. Tratándose por ejemplo de la mimesis plástica, que en este caso interesa especialmente, cuando no se confieren rasgos sensibles a un objeto trascendente o ideal, como es usual cuando se pinta o esculpe la figura de una divinidad, sino que se brinda una forma nueva a algo que ya de por sí era asequible a la mirada, se incrementa de todos modos el ser de este objeto al manifestarlo bajo una apariencia de la que carecía. Al margen de eso, para

---

<sup>305</sup> H. G. Gadamer, *Verdad y método* I, p. 186.

<sup>306</sup> *Idem*.

<sup>307</sup> *Ibid*, p. 161.

<sup>308</sup> *Ibid*, p. 582 (Las cursivas son añadidas).

Gadamer, el hecho de que más allá de su carácter referencial las manifestaciones artísticas no se distinguen de lo que (re)presentan resulta determinante para entenderlas desde un punto de vista hermenéutico, pues de este modo su significado ya no puede limitarse a lo que cada una alude, sino que se exige que sean considerados como parte suya los aspectos concretos, materiales, sensibles y formales de las obras mismas.<sup>309</sup>

Por otro lado, que para Gadamer la obra de arte, como (re)presentación, sea antes manifestación que referencia y conserve el acento y la atención sobre sí, en lugar de desplazar su sentido hacia una idea u objeto externo, hace de ella algo a la vez único e independiente. Igualmente, como consecuencia de lo anterior, como la obra mimética ya no es pensada como un acto u objeto que haga las veces o el papel de otra cosa distinta de él mismo, este autor considera que las obras y acontecimientos artísticos no pueden ser reemplazados.<sup>310</sup> A partir de dicho carácter irremplazable, por otra parte, Gadamer traza una clara distinción entre las obras de arte y la multitud de artículos fabricados que pueden simplemente sustituirse cuando se agotan, se deterioran o cansan, en la medida en que cabe calificar a los últimos, pero no a las primeras, como reproducciones sin particularidad.<sup>311</sup> Y al revés, según él, aquéllas ameritan ser reconocidas como originales y singulares. Piensa que la identidad de los trabajos artísticos es inconfundible en dos sentidos: por una parte, en tanto observa que aun cuando dos o más de ellos puedan llegar a representar un mismo objeto o idea, cada uno lo hace de manera nueva e irrepetible; por otra, porque considera que todo lo artístico lleva a cabo la función de (re)presentar a partir de pautas dictadas por sí mismo, antes que obedeciendo a normas previamente dictadas por su referente, sea éste un objeto natural o de cualquier otra índole. Por esto, sintetizando, la obra de arte en general se caracteriza aquí mediante adjetivos como los siguientes: autodeterminada, autónoma, libre, independiente, única, irremplazable, original, singular, inconfundible, novedosa, irrepetible.

---

<sup>309</sup> La obra de arte, bajo esta perspectiva, guarda una unidad indisoluble con la manera en que se presenta en ella lo referido, independientemente de si ella, como representación, se ofrece bajo una sola forma más bien fija, como ocurre normalmente en la pintura o la escultura, o a través de múltiples aunque reguladas variaciones, como en el caso de la música o las obras dramáticas.

<sup>310</sup> Sobre este tema, confróntese Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos* 1, que el propio Gadamer cita en dos ocasiones: *La actualidad de lo bello*, p. 88 y *Estética y hermenéutica*, p. 285.

<sup>311</sup> Sin embargo, al margen de esta concepción, es relativamente usual asociar el concepto de mimesis justamente con el de reproducción.

Ahora bien, esto último repercute necesariamente sobre la forma en que Gadamer concibe la interpretación de las obras artísticas, tomando en cuenta que el término que se ha venido traduciendo como (re)presentación, *Darstellung*, significa también justamente interpretación.<sup>312</sup> Mas, en cierto sentido, dicha repercusión presenta un sentido inverso, pues determina la interpretación de las obras como inevitablemente múltiple, abierta, ambigua, inagotable, unilateral, parcial, incompleta, indeterminada y superable. En relación con esto, Gadamer denomina al arte “palabra plena”<sup>313</sup>; lo concibe como una especie de declaración y caracteriza su modo de significar como un “decir”. No obstante, él mismo califica lo que las obras enuncian, independientemente de lo que eso pueda ser, como inagotable<sup>314</sup> e irremediablemente ambiguo, por implicar una multivocidad inabarcable. Esto supone que el significado de las mismas no alcanza nunca a realizarse totalmente y que jamás termina ni de formarse ni de aprehenderse, pues continuamente es recreado por quienes interactúan con la obra. De esta forma se explica en parte la plenitud señalada hacia el inicio de este párrafo y también el carácter “excesivo” aludido en esta cita: “el lenguaje del arte se refiere al exceso que reside en la obra misma.” Por otro lado, de esas mismas características se desprende que toda obra de arte genera constantemente nuevas experiencias e interpretaciones, y que si bien éstas pueden incidir sobre las próximas, no llegan a determinarlas por completo. Así, la exégesis de las manifestaciones artísticas en general resulta forzosamente infinita, además de unilateral y superable.

Como resultado de lo anterior, de modo un tanto paradójico, para este autor, el significado de cualquier obra sobrepasa a la propia obra. Mas recordando que para él el ser de la obra artística no es un ser en sí sino que estriba en la (re)presentación, sin poderse distinguir de ella,<sup>315</sup> y que el significado de las (re)presentaciones artísticas no se reduce al objeto o concepto que originalmente denotan, se comprende en qué sentido la significación de las obras las rebasa. En suma, los conceptos de arte y significado guardan aquí una doble relación que sobre ambos repercute como un aumento constante. Por un lado, la significación de las obras aumenta cada vez que ellas devienen objeto de interpretación; pero, por otro, antes de ello, el momento en que las mismas son producidas supone ya un

---

<sup>312</sup> *Vid supra* nota número 259.

<sup>313</sup> *Apud* Ángel Gabilondo, *ibid*, introducción, p. 27.

<sup>314</sup> H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, “Estética y hermenéutica”, p. 61.

<sup>315</sup> H. G. Gadamer, *Verdad y método* I, p. 568.

incremento del sentido, pues su surgimiento aporta siempre algo extra a aquello que (re)presentan.

### **b) El carácter cognitivo de la (re)presentación**

El carácter único de la obra de arte recién comentado propicia que el espectador dirija y concentre su atención en varios aspectos de la (re)presentación: lo que se representa, el modo en que ello se presenta, el contexto o ambiente en donde tiene lugar la representación y, en un sentido distinto, el sitio en que todo ello se hace patente, es decir la propia conciencia. En este apartado interesa desarrollar justamente lo último, debido a su relación con el carácter cognitivo de la (re)presentación. Por principio, sobre dicho carácter destaca que, como sentido, apunta hacia el reconocimiento.<sup>316</sup> La afirmación explícita de esto por parte de Gadamer<sup>317</sup> es, en alguna medida, resultado de la interpretación del párrafo de la *Poética* antes citado,<sup>318</sup> pues el aprendizaje a través de la contemplación del que ahí se habla, por el cual se deduce la identidad entre la mimesis y su objeto (“éste es aquél”), no implica la adquisición de un conocimiento del todo nuevo. Conlleva necesariamente la constatación de un conocimiento previo, pero no se limita a hacer presente de nuevo en la memoria lo ya sabido, sino que supone la emergencia de eso mismo bajo una forma distinta<sup>319</sup> y, en consecuencia, la adquisición de una comprensión más profunda de ello y una expansión de esa misma comprensión.

Ahora bien, esta modalidad cognitiva comprende, además, diversos momentos opuestos e interrelacionados como la experiencia de gozo, pero también la de turbación o perplejidad; un olvido de sí, a la vez que un autoencuentro, una transformación al lado de una constatación de lo que es; cierto acceso a la identidad, al igual que a la otredad, así como cierta comprensión de lo universal en lo concreto y de la simultaneidad de la actualidad y la historicidad de la obra. Brevemente se precisará aquí cada uno de ellos.

---

<sup>316</sup> Cabe distinguir entre dos términos griegos que por igual podrían traducirse como reconocimiento: *anagnorisis* (del verbo *αναγιγνώσκω*, que además de significar “reconozco”, puede entenderse como “conozco a fondo, leo, persuado o aconsejo”) y *anámnesis* (*ἀνάμνησις, εως* que además significa: recuerdo o llamada). Aristóteles usa más bien aquél, definiéndolo como paso de la ignorancia al conocimiento, pero Gadamer alude por el contrario a éste, remitiéndolo a Platón aunque empleándolo en su interpretación de la *Poética*. (*Verdad y método* I, pp. 158 y 159).

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>318</sup> *Vid supra* apartado 4.3 (inicio).

Para Gadamer, la representación artística, a modo de espejo,<sup>320</sup> funge como medio para la autoconciencia o reconocimiento de sí. Él considera que por un medio como éste es posible comprender nuestra identidad, porque tanto las obras en general como los espectadores se encuentran necesariamente inscritos en determinadas tradiciones, de modo que el reconocimiento de estas últimas por parte de ellos supone haberlas asimilado como parte de su formación. Y aunque la formación de los espectadores resulta entonces determinante, es siempre un proceso abierto y continuo que hace de la identidad una entidad maleable. Así, el correlato del sentido inagotable de las obras es cierta infinitud del propio ser. Mas no se trata simplemente de que este autor conciba el propio ser como ilimitado y al arte como aquello que revela tal infinitud; se propone más bien que el arte ensancha cada vez más nuestra inmensidad, pudiendo ocurrir esto de dos maneras al menos. Por una parte, las veces que para uno es posible autoencontrarse en una misma obra son innumerables, sin que por ello tenga que dejar de ser nueva cada experiencia; por otra, también son innumerables las obras con las que se puede experimentar ese proceso.

Aparte este encuentro de sí o, mejor dicho, reencuentro de la identidad propia, según el mismo autor, ofrece una experiencia de gozo, donde el goce se debe justamente a la ampliación del conocimiento que por la experiencia artística se produce.<sup>321</sup> Sin embargo, para la consecución de esa dicha es preciso, bajo esta perspectiva, atravesar primero una vivencia más bien negativa. Consiste en un momento de desconcierto o turbación que Gadamer califica como éxtasis,<sup>322</sup> en sentido literal, porque de alguna manera “saca de sí” a quien lo “padece”. Y aunque finalmente esta experiencia devuelve al sujeto que la

---

<sup>319</sup> El planteamiento de que el reconocimiento no se limita a la confirmación de lo sabido, sino que supone la emergencia de “algo más”, es afirmado por Gadamer en diversos momentos y en distintas obras. Al respecto véanse por ejemplo: *Verdad y método* I, pp. 158 y *Estética y hermenéutica*, pp. 88 y 299.

<sup>320</sup> Sobre la función del arte como espejo Gadamer dice: “El juego del arte es más bien un espejo que, a través de los milenios vuelve a surgir siempre de nuevo ante nosotros, y en el que nos avisamos a nosotros mismos” (*Estética y hermenéutica*, “El juego del arte”, p. 136). En ello, además, coincide con la concepción general de Hegel acerca del arte.

<sup>321</sup> La consideración de que la experiencia artística es tanto placentera como cognitiva es también un planteamiento que este filósofo retoma de Aristóteles, como lo corrobora su siguiente afirmación extraída de la *Poética*: “El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación. (*Poética*, apartado cuarto, p. 135 y 136). Sin embargo, como trasfondo de este vínculo entre conocimiento y gozo, mediante el que el mismo autor precisa su noción de arte y de representación artística, no se encuentra exclusivamente el pensamiento de Aristóteles recién citado. En términos generales también puede vislumbrarse tras él la concepción platónico-aristotélica de la verdadera felicidad, y en consecuencia del máximo goce, como frutos del conocimiento.

<sup>322</sup> H. G. Gadamer, *Verdad y método* I, p. 177.

sobrelleva hacia sí, permitiéndole alcanzar una intimidad e interiorización más profunda consigo, ese “estar fuera de sí” ocasiona un autoolvido pasajero pero intenso. El valor de esta forma de participación reside en que hace posible que la obra se muestre, pues sólo a quien se entrega de esta manera a la contemplación estando plenamente presente o absorto en ella lo representado se la hace presente verdaderamente. La contemplación de la obra por parte del receptor es así parte de la propia obra.

Ahora bien, este reencuentro consigo supone siempre un contexto comunitario e implica la pertenencia y la identificación con aquellos que también son capaces de acceder a esta entrega y transformación de sí. De ahí que, independientemente del momento histórico al que “pertenece” originalmente la obra, ella sea susceptible según Gadamer de adquirir una actualidad en el presente en que el espectador se encuentra, como se explicará al final de este apartado. Pero la propuesta es que, además de abarcar a los que se entregan a ella como espectadores, en su persona y como grupo, esta clase de transformación trasforma también la visión del mundo de quienes la experimentan. Ello ocurre, según este hermeneuta, porque cada representación artística revela, junto a la propia identidad, o mejor dicho como parte de ella, una visión del mundo más que la interioridad o subjetividad de los artistas.<sup>323</sup> Esto implica también que, para el mismo autor, la obra no sólo requiere necesariamente interpretación sino que es de por sí interpretación. Y aún más, a pesar de que lo que mediante dichos objetos se muestra es siempre apenas una porción del mundo, o más bien un cierto aspecto de la misma, según Gadamer, cada manifestación artística comprende y manifiesta en cierta forma la totalidad misma. Así, puede decirse que para él las artes en general son modos de concretarse de lo absoluto, formas de hacer sensible lo trascendente. Una experiencia como ésta, independientemente del tipo de obra de que se trate, conserva entonces cierto tinte religioso<sup>324</sup> y moral, en el sentido de que al ir más allá del encuentro y comprensión de sí, proporciona una identificación y comprensión de los otros y de la totalidad ligada a lo vital. Eso, sin embargo, cabe insistir, no significa que las obras puedan considerarse como meras formas alusivas a conceptos previos proyectados o estipulados sobre ellas. La importancia de este aspecto singular del arte es fundamentalmente que sus elementos perceptibles son parte del significado mismo y no su

---

<sup>323</sup> Gadamer sostiene que la obra de arte expresa una verdad que no coincide con lo que el autor de ella se había figurado (*Estética y hermenéutica*, “Estética y hermenéutica”, p. 55).

<sup>324</sup> Cfr., *Verdad y método* I, p. 161 y 188.



simple recipiente o envoltura. Una obra artística no es entonces, bajo esta concepción, un mero portador de sentido, como si este mismo sentido pudieran contenerlo otros portadores o pudiera simplemente existir fuera del abrigo de la obra. Ciertamente una idea es susceptible de configurarse bajo muchas formas distintas y la experiencia artística se caracteriza por la atención y apreciación de estas configuraciones únicas y singulares, pero descuidar u olvidar la importancia del aspecto tangible del arte y pretender traducirlo, o mejor dicho reducirlo, a un mero conocimiento conceptual, lo mismo que exagerarlo limitándolo a sus meras cualidades estéticas, equivaldría a ignorar su peculiaridad.

Por otro lado, la vinculación del arte con aquellos extremos, universal y particular, tiene lugar también desde el punto de vista de su temporalidad. Gadamer afirma la necesidad de una aproximación al contexto histórico para la comprensión del arte y para el autorreconocimiento que ella supone.<sup>325</sup> Señala que una labor de este tipo constituye una pauta orientadora para la interpretación del arte, ya que para él no es válido interpretar de cualquier forma ninguna obra. Mas llevar a cabo una contextualización temporal no es aquí sólo un recurso metodológico entre otros. Antes que eso, este carácter temporal es pensado como un rasgo constitutivo de nuestra experiencia en general y, por ende, de nuestra experiencia del arte. Es más, para este autor, del arte se podría decir que, gracias a su carácter transformador,<sup>326</sup> es temporal en un sentido más radical que el resto de lo que pertenece a la historia. Por ello, subraya que resulta indispensable no ignorar u omitir esta peculiaridad. Él piensa, además, que la reconstrucción de la génesis de una obra de arte hace posible comprenderla mejor, porque la función originaria de toda manifestación artística deja una huella imborrable sobre sus futuros papeles. Sin embargo, pese a todo ello, Gadamer sostiene que lo que se obtiene atendiendo esta necesidad no es el significado pleno de la obra. De este modo, un historiador puede estar interesado en rastrear las referencias que ligan el arte a su tiempo, pero según este filósofo forma parte de la experiencia artística el que sólo hasta cierto punto se mantenga ese interés, con lo cual destaca la importancia de reconocer paralelamente también el carácter supratemporal o mejor dicho actual del arte. Así, para Gadamer, que las obras tengan siempre su raíz en el pasado no las condena a circunscribirse a él; como piezas que han perdurado, considera que trascienden esa limitación temporal. Mas no es ésta la única manera en que según él la

---

<sup>325</sup> H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, "Estética y hermenéutica", p. 56.

trascienden, pues por mucho que hubieran subsistido o pudieran llegar a perdurar las obras no pueden eliminar finalmente su caducidad material. Afirma que ellas trascienden su propio carácter efímero accediendo a un presente intemporal al menos en dos sentidos: por un lado, en la medida en que a través suyo se vislumbra algo permanente; por otro, porque su significación se renueva constantemente manteniéndose siempre, por decirlo así, “al día”, pues las obras sólo existen a través de quien las experimenta e interpreta y esto sólo puede llevarse a cabo desde algún momento determinado. Este momento puede calificarse, entonces, como siempre actual y, así, para el mismo autor, propiamente no puede decirse que la obra de arte *ha sido*; para enfatizar su continuidad y vigencia, no sólo su creador, sino sobre todo sus receptores, tendrían que decir siempre más bien que *está siendo* o simplemente que *es*.

#### 4.4 La (re)presentación artística y los conceptos de juego y naturaleza

En este apartado se explicará otra modalidad de la relación entre lo absoluto y lo concreto como referentes u objetos de la (re)presentación artística a partir de los conceptos de naturaleza y juego. Comúnmente, cuando se habla de mimesis, se presupone que este concepto guarda un vínculo sumamente estrecho con lo natural, especialmente en el caso de la mimesis plástica. El pensamiento de Gadamer no constituye una excepción al respecto, como lo constata esta cita: “acaba cumpliéndose así, con un sentido nuevo, la vieja relación de naturaleza y arte, que ha dominado la creación artística de milenios con el pensamiento de la mimesis.”<sup>327</sup> Ahora bien, esta concepción presenta variantes diversas como las siguientes:

I Con frecuencia se da por hecho que lo natural es o debe ser el principal o el único objeto de la representación artística hasta el punto en que precisamente formas de arte cuyo vínculo con lo natural es inexistente o nada evidente, como ocurre con la plástica abstracta, se consideran muy problemáticas. Dentro de esta manera de

---

<sup>326</sup> H. G. Gadamer, *Verdad y método* I, p. 168.

<sup>327</sup> Esta afirmación proviene del ensayo denominado “Del enmudecer del cuadro” (*Estética y hermenéutica*, p. 242), que Gadamer dedica justamente al tema de la plástica abstracta o “no objetual”, y aunque ahí se plantea una superación del concepto de mimesis como representación de lo natural en tanto objeto particular (pues dicha cita continúa así: “Desde luego que ya no es la naturaleza hacia donde el arte mira para alumbrarla”), antes se habla justamente del género denominado “naturaleza muerta” (*Stilleben*), que constituye un ejemplo de representación de lo natural en tanto objeto particular, con todo y que además de ello este tipo de representaciones remita a conceptos como el de la vanidad.

pensar la relación pueden encontrarse a su vez dos modalidades: aquella que entiende la mimesis como representación de objetos naturales concretos y particulares y aquella otra que la comprende como representación de lo natural en tanto orden o principio universal.

II En otras ocasiones, igualmente reiteradas, se asume que lo natural por lo que respecta a su vínculo con la mimesis, es más bien una manera característica o hasta exclusiva de representar; es decir, se concibe dicho término griego como un estilo artístico, sobre todo pictórico y escultórico.

III Es también muy usual que se den por sentadas conjuntamente las variables y modalidades anteriores en diversas combinaciones.

A manera de ejemplo, justamente las perspectivas de Gombrich y Goodman, podrían situarse en la segunda variante. En cuanto a Gadamer, por su parte, no se ocupa directamente del tema del naturalismo; por el contrario, en cierta forma lo menosprecia. De ahí que diga: “Tal imitación (la de la naturaleza, que para nosotros es arte), desde luego, no tiene nada que ver con la miopía naturalista o realista de la moderna teoría del arte.”<sup>328</sup> Así la propuesta de este autor más bien puede ser situada dentro de la primera variante, incluyendo sus dos modalidades, pues él habla, por un lado, de la representación de lo natural en tanto particular, o, dicho en sus propios términos, de la “mimesis de lo vivo”<sup>329</sup> y, por otro, de la representación de lo natural como principio universal de orden o mimesis de la naturaleza en sí. Esto será desarrollado a continuación, a pesar de que no se podrá aquí tratar con amplitud el concepto de naturaleza del filósofo alemán,<sup>330</sup> pues dicha noción remite fundamentalmente a Aristóteles y abordarlo directamente desviaría el curso de esta investigación, con todo y que en lo que respecta al tema del arte la obra de ese filósofo de la antigüedad constituye uno de los principales trasfondos del pensamiento de Gadamer. Así, dada la necesidad de establecer límites, cabe destacar que, de los dos sentidos en que este hermeneuta contemporáneo se refiere a la relación entre naturaleza y mimesis, él sólo ofrece propiamente una explicación del segundo, partiendo del concepto de juego y de otra

---

<sup>328</sup> H. G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 48.

<sup>329</sup> H. G. Gadamer, *Verdad y método* I, p. 187.

<sup>330</sup> Esto implicaría emprender una amplia investigación, pues el proyecto general que se emprende en *Verdad y método* I tiene como objetivo superar el prejuicio de que la pauta y el método universal de conocimiento provienen de las ciencias cuyo objeto de conocimiento es precisamente la naturaleza.

cita de la poética que en su momento se enunciará; por ello dicho sentido requerirá también mayor atención.

### a) La representación de lo natural en tanto objeto particular

Respecto a la “mímesis de lo vivo” o (re)presentación de lo natural en tanto objeto particular conviene advertir, por principio, que si bien Gadamer insiste, como se ha visto, en que toda (re)presentación artística guarda cierta autonomía con respecto a aquello que a través suyo se refiere o (re)presenta, por lo que también su significado va más allá de tal referencia, él mismo bosqueja cómo ha ido variando el tipo de objetos a los que en diversos momentos de la historia de la plástica se les ha concedido la prioridad dentro de la tradición plástica occidental. Estos momentos, deducidos del contenido general de *Verdad y método I* y de *Estética y hermenéutica*, pueden enumerarse de la siguiente manera: en una etapa inicial las imágenes aludían fundamentalmente a lo sacro y lo divino,<sup>331</sup> valiéndose para ello básicamente de las formas de seres naturales específicos. Posteriormente, entre estas formas, las figuras humanas van cobrando cada vez más importancia, hasta que, en una tercera etapa, las personas<sup>332</sup> devienen el centro de atención principal. El resto de los objetos naturales pasa, luego, a figurar sólo como contexto de la (re)presentación de lo humano, compartiendo cada vez más esta función con imágenes relativas al mundo conformado por el propio hombre.<sup>333</sup> Así, paulatinamente va incrementándose la incorporación de objetos vinculados con la vida cotidiana e íntima humana.<sup>334</sup> Es en esta etapa que predomina la llamada “naturaleza muerta” (*Stilleben*).<sup>335</sup> A partir de ahí, tanto la figura humana como su entorno reconocible comienzan a desaparecer hasta que, al llegar el inicio del siglo veinte, se produce un viraje drástico. Entonces, en oposición con los momentos previos, son rotundamente rechazados no sólo todos los objetos anteriormente

---

<sup>331</sup> H. G. Gadamer, *Verdad y método I*, pp. 186 y 192.

<sup>332</sup> *Ibid*, p. 186.

<sup>333</sup> H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, “Del enmudecer del cuadro”, p. 236.

<sup>334</sup> *Idem*.

<sup>335</sup> Antonio Gómez, traductor de *Estética y hermenéutica*, hace notar que el término que se traduce como “naturaleza muerta” es la palabra alemana *Stilleben* (*ibid*, p. 237 a pie de página), que literalmente significa vida silenciosa, tranquila o apacible, permitiendo así entender el significativo juego de palabras que este término compuesto (del adjetivo *still* y el sustantivo *Leben*) forma con el título del ensayo “Del enmudecer del cuadro” en que Gadamer reflexiona sobre él.

(re)presentados sino los (re)presentables en general, en favor justamente de imágenes abstractas o “no objetuales”, según las llama el mismo autor.<sup>336</sup>

De estas etapas, la penúltima no incluye forzosamente la representación de objetos propiamente naturales y la última, por supuesto, tajantemente los excluye, de modo que hablar en este sentido de la relación entre mimesis y naturaleza como necesaria parece injustificado. Sin embargo, tomando en cuenta lo dicho anteriormente<sup>337</sup> acerca de la importancia de la función originaria de las manifestaciones artísticas para la comprensión de obras posteriores del mismo tipo, debida a la marca determinante que las primeras dejan sobre las últimas, podría sostenerse aun la necesidad de la relación en cuestión en la medida en que efectivamente pudiera reconocerse en las etapas posteriores algo del periodo en que se supone que precisamente los seres vivos eran los objetos de la representación por excelencia. Mas, incluso así, este somero recorrido podría describirse como la ruta de la evolución de la representación hasta su crisis, ya que Gadamer identifica como sentido y función primaria de la representación plástica de lo natural las entidades vivas particulares. Hace esto recurriendo una vez más a un vocablo griego; esta vez el de *zoon* que tal como enseña este filósofo no sólo se usaba para denotar a los animales y a los seres vivientes en general, sino también para aludir a las imágenes o figuras labradas de los mismos<sup>338</sup> y, en ese sentido, a sus representaciones plásticas. La conjunción de ambos significados en un sólo término corrobora y reafirma el planteamiento ya expuesto del mismo autor acerca de la proximidad y confusión, en el sentido positivo de esta palabra, entre lo (re)presentado y la (re)presentación como carácter esencial de la mimesis artística.

#### **b) La representación de lo natural en tanto principio universal y el concepto de juego**

La segunda forma en que Gadamer se refiere a la relación entre mimesis y naturaleza es como representación de lo natural en tanto principio universal. Esta concepción se centra, en parte, en la relación entre las nociones de arte y vida orgánica, como lo ilustra la siguiente cita: “en nuestro pensamiento el fenómeno del arte está siempre

---

<sup>336</sup> H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, “Arte e imitación”, p. 85.

<sup>337</sup> *Vid supra* apartado 4.3 b).

<sup>338</sup> H. G. Gadamer, *Verdad y método* I, p. 87. De ahí proviene también la palabra “Zodiaco”, que reúne precisamente las dos connotaciones en su significado: figuras o imágenes labradas de animales o seres vivos. (Guido Gómez da Silva, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*). Al respecto, véase también H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, “Del enmudecer del cuadro”, p. 236.

muy próximo a la determinación fundamental de la vida, la cual tiene la estructura de un ser “orgánico”<sup>339</sup>; donde por ser orgánico se entiende cualquier entidad estructurada y centrada en sí misma cuyas partes constituyen una unidad ordenada y no apuntan a una finalidad externa, sino que poseen sentido en sí.<sup>340</sup> Mas la comprensión de la mimesis como (re)presentación de la naturaleza en sí o principio universal descansa fundamentalmente en una serie de equiparaciones que el autor establece entre varios binomios. Éstos son: arte-juego, teniendo en cuenta que para Gadamer el ser del arte “es parte del *proceso óntico de la representación*, y pertenece esencialmente al juego como tal”<sup>341</sup>; juego-naturaleza y naturaleza-arte, considerando que para él “en cuanto que la naturaleza es un juego, siempre renovado, sin objetivo ni intención, sin esfuerzo, puede considerarse justamente como modelo del arte”<sup>342</sup>; juego-(auto)representación, porque piensa que “el juego se limita realmente a representarse”, que “su modo de ser es, pues, la autorrepresentación”<sup>343</sup> y que “jugar es siempre ya un representar”<sup>344</sup>; y, por último, naturaleza-(auto)representación, en tanto afirma que la “autorrepresentación es un aspecto óntico universal de la naturaleza.”<sup>345</sup>

---

<sup>339</sup> H. G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, pp. 105 y 106. Según él mismo es a esto a lo que Kant llama “finalidad sin fin”. Podría reconocerse un antecedente de ello en la afirmación de Platón según la cual los discursos y textos poéticos en general se caracterizan por presentar una estructura orgánica: “todo discurso debe estar constituido como un ser vivo” (Platón, *Obras completas*, “Fedro o de la belleza”, p. 875). Un énfasis análogo en el ordenamiento de los elementos que integran un todo es afirmado también por Aristóteles en la *Poética*, siguiendo al parecer a su vez a Platón. Sin embargo, dicho orden se restringe ahí al ámbito de la belleza y se suma al concepto de medida o dimensión. Lo bello, se nos dice entonces, “ya se trate de un ser viviente, ya de una totalidad compuesta de partes, no sólo debe tener dichas partes ordenadas sino también, y no por accidente, una determinada dimensión. Porque lo bello se encuentra en la magnitud y en el orden”. (Aristóteles, *Poética*, apartado 9, traducción de Angel J. Cappelletti, p. 9). Como Gadamer por su parte dedica al tema de la belleza un amplio espacio, y el *Fedro* igualmente se ocupa del tema, resultaría interesante analizar esta interrelación. Por otra parte, también la hermenéutica romántica que Gadamer conoce bien recurrió reiteradamente al concepto de vida orgánica.

<sup>340</sup> H. G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, pp. 105.

<sup>341</sup> H. G. Gadamer, *Verdad y método* I, p. 161. El propio autor usa cursivas para referirse a la representación como un proceso óntico que, como tal, abarca el ser del arte, pero no se restringe a ello. Comprende además al de la Naturaleza entera, en la medida en que ambos son pensados aquí esencialmente como capaces de auto(re)presentarse. Ahora bien, al parecer el uso de las cursivas enfatiza la peculiar concepción del autor sobre la (re)presentación como movimiento que el propio ser realiza para mostrarse o aparecer y, en ese sentido, hacerse accesible a la comprensión. Esto implica un nivel ya no sólo óntico, sino ahora ontológico, de la representación (siguiendo la distinción que Heidegger propone entre tales conceptos).

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>344</sup> *Idem*

<sup>345</sup> *Idem*. Si bien aquí se afirma que la auto(re)presentación es sólo un aspecto óntico, aunque universal, de la Naturaleza, implicando con ello que no es la totalidad de lo natural considérese que, por un lado, desde una perspectiva ontológica (*vid supra*, nota 341) la comprensión de la misma sería imposible sin dicho aspecto y, por otro, como se ha explicado (*vid supra* apartado 4.3 a), que Gadamer afirma la identidad entre el ser y el modo de ser de lo que se representa.

Tomando además en cuenta otra identificación que se ha venido desarrollando a lo largo de este capítulo, la identificación entre arte y (re)presentación,<sup>346</sup> puede deducirse que para este autor cada uno de los conceptos que integran esta serie de equivalencias puede definirse a partir de los demás; no obstante, entre ellos se otorga al concepto de juego especial preponderancia. Por eso, para ir explicando estas relaciones se expondrá primero la concepción gadameriana de lo lúdico. Siguiendo a Gadamer, la palabra “juego” conforme al uso corriente del término en alemán), *Spiel*, denota una actividad que se caracteriza como un movimiento incesante y repetitivo de vaivén producido sin esfuerzo alguno y carente de objetivo o intención. Sin embargo, pese a su falta de finalidad, lo lúdico se constituye, según él mismo, como un ordenamiento libre al interior de un espacio autodeterminado y autorregulado. Y observa también que, paradójicamente, dicha autodeterminación y autorregulación no implican la intervención o presencia necesaria de sujeto alguno, sino que, en todo caso, para el juego resulta indiferente quién o qué ejecuta la acción en que él consiste. En ese sentido el sujeto del juego, según sostiene el filósofo hermeneuta, es más bien el propio juego, porque “aparece como por sí mismo”<sup>347</sup>; o dicho esto de otro modo: como el juego es quien *se* juega, bajo esta concepción, él mismo es el jugador y lo jugado y abarca a quienes adoptan un papel dentro de él. Complementaria e inversamente, además, como mediante esta actividad el objeto directo de la acción, el juego mismo, hace las veces de sujeto, los sujetos participantes, cuando los hay y debido a la indiferencia del propio juego ante ellos, devienen a su vez justamente objetos de la acción; es decir, se convierten en lo jugado, en meros instrumentos o medios lúdicos.

Ahora bien, la relación peculiar que Gadamer propone entre juego y (re)presentación descansa precisamente en esta facultad de “aparecer como por sí” que caracteriza a lo lúdico. Ello se vuelve más evidente recordando que, tal como este autor la concibe, la mimesis, en tanto (re)presentación (*Darstellung*) es ya de por sí presentación, es decir manifestación o, justamente, aparición.<sup>348</sup> Así, la auto(re)presentación es para este autor el modo de ser universal tanto de la naturaleza como del juego. Por otra parte, para

---

<sup>346</sup> Aunque podría decirse que el ser del arte se vale de la representación, pero no estriba sólo en ella, se ha explicado ya que Gadamer, por un lado, sugiere que la representación es el único modo de ser de la obra artística (*vid supra*, apartado 4.3 a), de lo que se desprende que para él el arte necesariamente representa; y, por otro, que sostiene que el representarse debe ser considerado como *el verdadero ser* de la obra de arte (*vid supra, idem*).

<sup>347</sup> H. G. Gadamer, *Verdad y método* I, pp. 147 y 148.

explicar ahora la relación más específica entre juego y (re)presentación artística en particular es preciso aclarar antes la peculiaridad del juego humano, como un caso particular del juego de la naturaleza, más que como una actividad meramente análoga o similar a la de aquélla.

Por una parte, a decir del propio autor,<sup>349</sup> el juego domina el mundo humano por entero; mas ello sólo en la medida en que dicho mundo puede considerarse aún inscrito en el ámbito natural, por ser más propio de la naturaleza misma que del hombre. Así, lo lúdico está presente por igual en dicho mundo humano, en el mundo animal y en todo ámbito natural sin importar cuál sea. De cualquier modo, el jugar, como función elemental de nuestra vida, es pensado aquí como “puro automanifestarse”<sup>350</sup> precisamente por ser propio de la naturaleza. No obstante, por otra parte, el mismo Gadamer sostiene que no se puede pensar la cultura en general sino a partir justamente de este elemento, con lo cual se hace patente que para él oponer los conceptos de naturaleza y cultura, como comenzó a hacerse de manera reiterada hacia el siglo dieciocho,<sup>351</sup> no es pertinente; por el contrario, para él el juego es precisamente lo que las mantiene unidas.<sup>352</sup>

Al margen de ello, bajo esta concepción, el juego humano reviste dos tipos de cualidades que lo distinguen y lo elevan frente al resto de la actividad lúdica natural. Por un lado, reviste cualidades que podrían denominarse operativas. Éstas se distinguen, sobre todo, por adoptar un carácter intencional; es decir, tanto por regular la acción como si las normas que a través suyo se esgrimen fueran necesarias, como porque en su libre prescripción de las mismas interviene, entre otras facultades, la razón. Por otro lado, gracias a la experiencia subjetiva que esta actividad brinda a quien participa deliberadamente en ella, lo lúdico humano se caracteriza por revestir un contraste entre su seriedad peculiar y la seriedad de la realidad a la que él se circunscribe. Así, jugar conduce al sujeto desde un extremo en el que él es simultáneamente consciente de que, por mucho, dicha realidad lo supera y supera al juego mismo, hasta otro que consiste en una vivencia liberadora o de descarga ante aquella entidad que a ambos rebasa. Entre uno y otro extremo, además, el

---

<sup>348</sup> *Vid supra* apartado 4.2.

<sup>349</sup> H. G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 66 y *Estética y hermenéutica*, “El juego del arte”, p. 130.

<sup>350</sup> H. G. Gadamer, *Verdad y método* I, p. 148. Confróntese también Aristóteles, *Poética*, apartado 4.

<sup>351</sup> Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, (concepto de naturaleza), p. 838.

<sup>352</sup> En Kant también el gusto funge como puente entre el campo de la ética y el de la naturaleza, y en Schiller el impulso de juego es mediador entre el impulso sensible y el formal.



juego supone, como se ha explicado,<sup>353</sup> atravesar por un necesario olvido de sí; no obstante, el incremento de la propia autoconciencia que tras este último se ofrece lleva finalmente, más allá del mero juego humano, a la experiencia lúdica artística.

Continuando con la caracterización gadameriana de la experiencia subjetiva que ofrece el juego artístico a los que toman parte en él, la modalidad de autoconciencia que por su mediación se alcanza guarda un estrecho vínculo con un par de aspectos del “juego de la naturaleza” ya mencionados: la auto(re)presentación y la repetición constante. Con respecto al primero, la relación con la autoconciencia se manifiesta como la posibilidad, por parte del jugador, no sólo de alcanzar su propio reconocimiento,<sup>354</sup> sino de lograrlo a través de una obra y de una forma de participación por las que también otros pueden experimentarla. De este modo, la auto(re)presentación no ha de entenderse aquí como una especie de autorretrato, por expresarlo en términos plásticos, sino de manera más amplia. Ha de entenderse más bien como un estado que abarca la comprensión de la identidad tanto en un sentido individual como en un sentido colectivo, en la medida en que la articulación de los dos extremos integra el ámbito cultural y de las tradiciones. Así, cabe aclarar, bajo esta perspectiva no es más propio del artista que del espectador el papel del jugador; es más, para Gadamer no es sólo que el juego artístico dependa en conjunto de ambos, sino que considera que aquel que lo experimenta de manera más auténtica y aquel para quien existe plenamente como verdadera (re)presentación es el espectador. De ahí que en la postura de este autor, resulte muy marcado el desplazamiento del énfasis en el papel del creador al énfasis en el del espectador.

Por su parte, el segundo de los aspectos mencionados, la reiteración, se vincula con la autoconciencia debido a que la comprensión de ambos extremos de la identidad o “mismidad”, o sea colectividad e individualidad, precisan de la manifestación de tal reiteración como recurso para acceder a cierta permanencia. Dicha permanencia, además, según esta misma perspectiva, constituye la base de la tradición y el reconocimiento y sólo se logra mediante esta clase de juego. Lo anterior, no obstante, no implica que el juego artístico carezca de la movilidad que caracteriza al juego en general. Por el contrario y paradójicamente, dicha movilidad tiene lugar de manera especial en él. Se presenta como

---

<sup>353</sup> *Vid supra*, apartado 4.3 b).

<sup>354</sup> *Idem*.

experiencia de transformación,<sup>355</sup> dado que aquel o aquellos que se entregan a esta clase de actividad la viven como un devenir otro que supone, a la vez, una confirmación y renovación continuas de su identidad.

Por otro lado, en *La actualidad de lo bello*, Gadamer expone un aspecto más de la relación entre el arte y la actividad de la naturaleza. El arte, se dice en esta obra, tiene lugar cuando la naturaleza “cede al espíritu humano un vacío de configuraciones para que lo rellene”,<sup>356</sup> y también: el arte comienza donde lo dado puede ser hecho (o mejor dicho, rehecho o recreado) de otro modo.<sup>357</sup> Se traza entonces una diferencia entre lo que ha sido recreado, el arte, y lo que no lo ha sido, pretendiendo que aquello adquiere gracias al proceso mencionado un valor por encima de lo “no transformado”.<sup>358</sup> Además, puede observarse que un espacio abierto análogo caracteriza también la experiencia del espectador en tanto intérprete, pues ya hemos explicado que para este filósofo es necesario reconocer la multiplicidad de interpretaciones de una misma obra.<sup>359</sup> Y la consecuencia de que toda obra deje a quien la recibe un espacio abierto para ser interpretado es que cada encuentro con una de ellas equivale a una producción nueva, de lo que se deriva a su vez cierta identidad entre el crear y el recibir y entre una obra y la experiencia de la misma.

Por último, si bien todos los aspectos mencionados peculiares del juego artístico resultan esenciales para distinguirlo del juego humano en general y del movimiento lúdico universal de la naturaleza, hay aún uno más al que el propio Gadamer le concede la máxima importancia, dedicándole un apartado exclusivo de su obra *Verdad y método* (I) y destacándolo con cursivas. Este proceso es denominado: “*transformación en una construcción*.”<sup>360</sup>

### c) El concepto de juego artístico como construcción

El concepto de “*transformación en una construcción*” supone que el arte es un tipo de juego en el que la actividad lúdica sufre un cambio radical. Se trata de un incremento

<sup>355</sup> *Idem.*

<sup>356</sup> H. G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 48.

<sup>357</sup> H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, “El juego del arte”, p. 131.

<sup>358</sup> Lo contrario justamente de lo planteado en la más conocida o difundida de las interpretaciones de la teoría mimética platónica. También al respecto recuérdese nuevamente la aseveración aristotélica acerca del carácter filosófico de la poesía.

<sup>359</sup> *Vid supra* apartado 4.3b)

<sup>360</sup> H. G. Gadamer, *Verdad y método* I, apartado I. 2. 4, p. 154.

designado por el propio Gadamer como la consecución de “un grado más” en el cumplimiento del movimiento del juego, como un acrecentamiento de la auto(re)presentación y como un giro por el que lo lúdico se torna algo “ideal”, “logrado” y “permanente”.<sup>361</sup> Se trata de una especie de meta cuyo logro consiste en el acceso al “verdadero ser”, donde el ser es, por un lado, el del juego convertido en obra de arte y, por otro, el del jugador que se ha vuelto “espectador” y que, por así decirlo, se funde con el del juego. Ahora bien, se ha explicado ya cómo “el ser del arte” se define dentro de esta propuesta a partir de los conceptos de representación, juego y naturaleza. Sin embargo, transformación (*Verwandlung*) significa aquí un cambio radical hasta el punto de ocasionar la pérdida del ser anterior y obligar a devenir otro, pues el propio autor dice: “nuestro giro” transformación en una construcción” quiere decir que lo que había antes ya no está ahora”.<sup>362</sup> De ahí podría derivarse, al parecer, que para el hermeneuta alemán no sólo el fin de la naturaleza es convertirse en arte, sino además, que el fin de la misma y de la (re)presentación es ser, en última instancia, trascendidos por el arte; y, por su parte, que el fin del arte es trascender su estrecho vínculo con la naturaleza y con la (re)presentación. Mas Gadamer no entiende dicha transformación en términos teleológicos y tampoco piensa que ella implique que la construcción en que se ha convertido el juego ya no sea juego ni naturaleza ni, incluso, (re)presentación, como se explicará.

Por una parte, para confirmar si en *Verdad y método*(I) el concepto de construcción no excluye el de (re)presentación, conviene reflexionar sobre la siguiente afirmación, proveniente justamente del capítulo I.II.4.2 dedicado a aquel concepto: “la “representación” tiene que volver a reconocerse como el modo de ser de la obra de arte misma.”<sup>363</sup> Atendiendo a la expresión “tiene que volver”, parece reafirmarse la vigencia de esa posibilidad, aunque antes se da por sentado que en un momento dado la representación fue privada de tal reconocimiento. Como antes se vio,<sup>364</sup> el filósofo alemán identifica diversos momentos y sentidos en que a lo largo de la historia del arte y la estética eso ha sucedido; en esta ocasión se refiere al siglo dieciocho, debido a la negación de la dimensión cognitiva del arte que entonces tuvo lugar; pero del hecho de que él formule el imperativo “tiene que

---

<sup>361</sup> *Ibid.*, pp. 153, 154, 156.

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>364</sup> Esta afirmación proviene del ensayo denominado “Del enmudecer del cuadro” (*Estética y hermenéutica*, p. 242). También *vid supra*, apartado 4.

volver” en presente da a entender que, de entonces a la fecha, se ha mantenido de algún modo la desconfianza ante el carácter representativo del arte. Es más, considerando que los otros momentos en que el mismo autor reconoce que dicho carácter ha sido puesto en cuestión son posteriores, podría decirse que esta desconfianza se ha ampliado o extendido cada vez más, encontrándose hoy más arraigada que antes. Así, el último y más radical de los momentos mencionados por Gadamer en que el carácter representativo fue puesto en cuestión, aquel que en esta tesis interesa sobre todo: el debido al surgimiento de la moderna abstracción plástica, acontecido hacia los inicios del siglo veinte, como por la discusión y reflexión que a propósito de ese surgimiento se produjo de manera inmediata en el espacio de la teoría del arte,<sup>365</sup> puede considerarse indirectamente también contemplado en la cita hasta aquí interpretada. De cualquier modo, independientemente de lo anterior, lo que ahora importa subrayar, insistiendo, es que para este filósofo la transformación del juego, como arte, en construcción no sólo puede sino “tiene” que seguir siendo entendida como (re)presentación.

Por la otra parte, a su vez, para constatar si conforme a la propuesta de Gadamer el concepto construcción no excluye el de naturaleza, valga referir otra cita algo extensa:

“Acaba cumpliéndose así, con un sentido nuevo, la vieja relación de naturaleza y arte, que ha dominado la creación artística de milenios con el pensamiento de la mimesis. Desde luego que ya no es la naturaleza hacia donde el arte mira para alumbrarla. Ella no es nada modélico o arquetípico que haya que reproducir, y, sin embargo, por sus propios caminos, por propia voluntad, la obra de arte tiene naturaleza.”<sup>366</sup>

Esta afirmación proviene del ensayo denominado “Del enmudecer del cuadro” que Gadamer dedica al tema de la plástica abstracta o “no objetual”, de modo que el cumplimiento renovado de la relación mimética entre arte y naturaleza se logra, según este autor, gracias a ella, o al menos en ella a tal punto que poco más adelante del fragmento citado se dice, en referencia ya explícita al cuadro abstracto, que “es sólo naturaleza.” Sin embargo resta aclarar la relación entre esta modalidad de plástica y el concepto de

---

<sup>365</sup> H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, p. 128, (las cursivas son añadidas). La cita acerca del reconocimiento como sentido cognitivo de la mimesis proviene de *Verdad y método I* (ver nota anterior), y es en dicha obra donde Gadamer desarrolla ampliamente este planteamiento; el ensayo titulado “Poesía y mimesis”, que es posterior a ella, trata de manera menos extensa el tema, pero incorpora lo planteado al respecto en la obra previa ya mencionada.

<sup>366</sup> H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, p. 242 y 243. (Ya antes se comentó un fragmento de esta extensa cita: *vid supra*, inicio del capítulo 4.4 y nota 327, a pie de página).

conformación, por un lado, y el de (re)presentación, por otro. Ahora se hará lo primero, mientras el apartado siguiente se dedicará a esto otro.

Sobre la relación entre la plástica abstracta y el concepto de construcción, resulta significativo que precisamente el término alemán cuya traducción empleada aquí hasta ahora<sup>367</sup> es construcción o, más bien, en alemán, *Gebilde*, pues como participio del verbo *bilden*, que además de construir significa formar, tanto en el sentido plástico de dar forma, como en el sentido pedagógico de instruir y en el cultural de civilizar o instituir, se vincula con otras dos nociones importantes dentro del planteamiento hermenéutico de Gadamer. Éstas son precisamente las nociones de formación (*Bildung*), que recoge los sentidos pedagógico y cultural mencionados, e imagen (*Bild*), que recoge el sentido plástico que aquí interesa. Como la primera es un término clave para la comprensión de la historia de las ciencias del espíritu en la tradición alemana y, por ende, para la comprensión de la evolución del concepto de hermenéutica, Gadamer le dedica uno de los primeros apartados de *Verdad y Método*. La segunda, *Bild*, igualmente significa cuadro, pintura o retrato y es analizada, dentro de la misma obra, en el capítulo denominado “La valencia óptica de la imagen”, justamente después del apartado dedicado al concepto de “construcción”. Por ello, en alemán, resulta evidente la relación entre estas dos últimas partes del libro, como también la relación entre ambas y el apartado inicial (I.1.2 a) llamado simplemente “Formación”. Por todo esto quizá resulta mejor recurrir al concepto de “conformación” para traducir el concepto de *Gebilde*. Ésa es al menos la traducción que Antonio Gómez Ramos usa en su versión del ensayo “Del enmudecer del cuadro” (y a lo largo de todo *Estética y hermenéutica*).<sup>368</sup> Así, el concepto en cuestión aparece en dicho ensayo un par de veces poco antes de la extensa cita que antes referimos aquí. En la primera ocasión Gadamer se pregunta: “Qué es lo que mantiene la conformación”, y en la segunda asevera: “La conformación se ha sustraído, se ha hecho libre, está ahí, independiente y por derecho propio”;<sup>369</sup> por tanto, más allá del contenido específico de estas afirmaciones, lo que queda claro y en este momento importa para cerrar la cuestión abierta al inicio de este párrafo es que el concepto de conformación o construcción (*Bildung*) no excluye la plástica abstracta.

---

<sup>367</sup> Siguiendo la traducción que Ana Agud Aparicio y Rafael Agapito proponen en *Verdad y método I*.

<sup>368</sup> *Op. cit.*

<sup>369</sup> H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, “Del enmudecer del cuadro”, p. 242.

Por último, hay aún una cita más en torno a este concepto significativa para esta investigación, en la medida en que pueden usarse los términos “sentido” y “significado” como sinónimos. “Lo que hemos llamado una construcción –dice Gadamer– lo es en cuanto que se presenta a sí misma como una totalidad de sentido.”<sup>370</sup> La alusión a la noción de sentido en esta afirmación no se refiere al significado particular que mediante una interpretación pudiera atribuirse a una obra de arte en concreto. Implica más bien que, a modo de un círculo cerrado sobre sí, para este autor, el arte no ha de explicarse ya en función de una cierta relación con la realidad extraartística, sino a partir de sí mismo; resulta ser, por decirlo así, autosuficiente. Y es esta autosuficiencia, bajo la misma concepción lo que hace a la obra, o mejor dicho a su significado, independiente también de la interpretación que el propio artista le da, así como de las intenciones con las que la creó. Es más, según este autor, no sólo se suspende ya la referencia a algo distinto de la obra, sino que se anula la diferencia entre realidad y (re)presentación, por un lado, y entre espectador y creador,<sup>371</sup> por otro, de modo que la obra llegue a asumir el papel de la totalidad misma, como se sugiere cuando se dice: “se trata de representar de manera que sólo haya representación.”<sup>372</sup>

#### **4.5 (Re)presentación y plástica “no objetual”**

En este inciso convergen los demás incisos del cuarto capítulo. Se ha explicado cómo, para Gadamer, (re)presentación artística y mimesis son nociones equivalentes y ahora se destacará cómo la reflexión en torno a un campo específico de la plástica, la que él denomina moderna, y en particular la que llama “no objetual” (la abstracta), lo conduce a identificar ciertos límites o limitaciones aparentes de esa equivalencia. A propósito de esto, además, cabe destacar desde un inicio que el fruto de tal reflexión será la proposición de un concepto alternativo de mimesis. Para abordar esto, conviene precisar algunas nociones de este autor: la de arte moderno, como marco de la plástica abstracta, y la de plástica “no objetual”; pero antes, la de (re)presentación icónica, pues hasta aquí se ha hablado de la (re)presentación en las artes en general sin especificar cómo ha de entenderse en cada caso el concepto. Como no se desarrollará en esta investigación lo que respecta a las artes no

<sup>370</sup> H. G. Gadamer, *Verdad y método* I, pp. 161 y 162.

<sup>371</sup> Sobre esta propuesta Gadamer insiste en momentos diversos. *Ibid.*, pp. 237, 247, 366, 450, 452 y 471.

plásticas, baste decir sobre ellas que, para Gadamer, en el caso de la literatura no dramática, la (re)presentación tiene lugar en y por la lectura; en el del teatro, como puesta en escena; en el de la música y la danza, como ejecución, y en el de la arquitectura, como solución y realización de una tarea; más allá de que en todas, como se ha insistido, implica juego e interpretación.<sup>373</sup>

#### a) Sobre la (re)presentación plástica

Bajo la noción de (re)presentación icónica, como lo muestra esta cita: “el concepto estético del cuadro (*Bild*) o de la imagen tendría que abarcar también a la escultura, que forma también parte de las artes plásticas”<sup>374</sup>, Gadamer reúne las artes pictóricas y escultóricas en general. Explora así el significado, y sobre todo la función, del vocablo griego icono. Por una parte, toma en cuenta el sentido etimológico y literal del contexto original de la palabra,<sup>375</sup> especialmente en lo que se refiere a su acepción jurídica y sacra; y, por otra, interpreta su inscripción primaria en el terreno del culto. De manera general, como característica de toda forma de culto, enfatiza la inseparabilidad del significado invisible y abstracto de lo divino respecto de su presentación sensible bajo una forma particular. Y en concreto, respecto a la inscripción de las imágenes en esta atmósfera ritual y devocional, atendiendo a su presentación ocasional pero reiterada ante los ojos de los creyentes, corrobora su eficacia como reveladoras y cristalizadoras de lo trascendente, por un lado, y como generadoras de una experiencia comunitaria intensa de proximidad con el objeto de adoración, por otro.

Ahora bien, el ámbito sacro específico cuya relevancia para la comprensión del culto icónico es destacado desde esta perspectiva es el de la tradición cristiana temprana, en tanto contexto sobre el que se asentó la legitimación teórica y se determinó el desarrollo ulterior de las artes plásticas occidentales. Se precisa, pues, cómo, sobreponiéndose a la tradición judía de prohibición de las imágenes, la institución eclesiástica recurrió a la

---

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>373</sup> En diferentes momentos a lo largo de los capítulos cuarto y quinto de *Verdad y método I* Gadamer expone estos planteamientos, y aunque no alude en ellos a otras modalidades de arte que sólo más tarde han surgido y recibido reconocimientos, como la fotografía o, más recientemente, el *happening* (al que no obstante alude en el epílogo de esa misma obra (p. 672), así como en *La actualidad de lo bello* (p. 65)), incluye en el concepto de (re)presentación el de ornamento, en tanto representa aquello en lo que se aplica.

<sup>374</sup> H. G. Gadamer, *Verdad y método I*, p. 184.

<sup>375</sup> *Vid supra* apartado 4.4 a).

producción y promoción de iconos con el fin “pedagógico” de promover su fe entre el pueblo analfabeta. Y también que ella buscó el sustento de tal empresa en conceptos como los siguientes: la noción de encarnación divina, sosteniendo que Dios confería a la manifestación visible en conjunto una dignidad fundamental al devenir hombre, y la idea neoplatónica de emanación, que presupone un proceso de incremento del ser a partir de una especie de desprendimiento directo del origen. A su vez, el que dentro de esta tradición lo divino se concibiera como trascendente por sí, y por tanto como suprasensible y carente de imagen, mas no como imposible presentarse en un momento dado bajo una forma y una figura determinadas, da pie a Gadamer para proponer que la imagen funge como instancia que no sólo no se limita a ilustrar lo (re)presentado, sino que aporta a ello un incremento en términos de visibilidad que le permite alcanzar plenamente su esencia, mereciendo que su valor no sea discriminado frente al de que aquello que (re)presenta. Es más, la importancia que la imagen tiene para el referente u objeto *original* con el que ella se vincula es tal, según este autor, que piensa que el propio carácter de originalidad del objeto surge de algún modo de su propia imagen; de modo que aunque lo (re)presentado pueda manifestarse en imágenes muy diversas y parezca por ello autónomo frente a las mismas, resulta más bien que bajo esta concepción, gracias a cada una de esas (re)presentaciones, su ser se amplía y se hace accesible. Por ejemplo, gracias a la representación mural del juicio universal de Giotto en los muros de la Capilla de la Arena (imagen I del capítulo 4) puede verse un juego de contraste entre dos analogías: así como en el infierno el demonio se parece al dragón sobre el que se sienta por el acto de antropofagia que ambos se encuentran realizando, los apóstoles se asemejan a Jesús en el papel de juez por la actitud contemplativa y la postura sedente en que aparecen; mientras gracias a la representación gráfica de la misma escena por Dürero (imagen II del capítulo 4) se hace visible cómo la puerta del infierno es justamente la boca del monstruo, mientras la del cielo un halo de luz idéntico al que corona a Cristo.

Y estos ejemplos, por otro lado, ilustran además otro de los planteamientos que Gadamer sostiene acerca de la (re)presentación plástica. Consiste en la consideración de que la imagen no llega a cumplir su propia función representativa completamente al margen de la palabra, o., dicho de otro modo, que toda (re)presentación icónica es entendida aquí, en última instancia, como deudora de alguna forma de representación verbal. La razón que



lleva a este autor a pensar así no es sólo que, para él, tanto la interpretación de cualquier icono, como la comprensión del mismo, al igual que toda comprensión, se efectúan siempre en términos lingüístico-conceptuales; también es que considera que “las artes plásticas vuelven a realizar sobre la tradición poético-religiosa lo que esta misma ya había realizado”<sup>376</sup>, esto es configurar o fijar las formas que la tradición conserva y, así, volver reconocible e identificable lo ya sabido (recuérdese la expresión aristotélica ya citada a propósito del reconocimiento: “*éste es aquél*”).<sup>377</sup> En relación con lo anterior, el mismo autor también enfatiza que las imágenes tienen la facultad de actualizar de manera sensible entidades u objetos que, más allá de su infinitud o trascendencia, no sólo son susceptibles de (re)presentación, sino que en cierto sentido la requieren, en la medida en que sin su formulación a través de este recurso lo referido permanecería oculto e ignoto. E igualmente subraya que aunque esta forma de (re)presentación tiene la virtud de hacer patente cierto nexo entre lo sensible y lo suprasensible no se limita por eso a remitir a lo ausente.

No por ello, sin embargo, bajo esta concepción, las representaciones visuales artísticas que no se inscriben a la larga en este ámbito sacro ni remiten a lo suprasensible pierden por completo la facultad de ampliar el ser (nivel ontológico) y de hacerlo accesible al reconocimiento y a la comprensión (nivel ontológico). Si bien el hermeneuta alemán piensa, aparte, que el valor y el poder esencial de la (re)presentación visual en general reside y se realiza privilegiadamente en las imágenes religiosas, también sostiene que toda obra de arte lleva siempre en sí algo sagrado,<sup>378</sup> en el sentido de que en ella continúan operando siempre los dos aspectos antes mencionados más relevantes del culto: la manifestación de lo ideal o trascendente y la unificación de lo (re)presentado y la representación. Así, el mismo autor reconoce un valor y dignidad a las imágenes artísticas independiente de lo que ellas (re)presentan. Y esto implica que ellas poseen significación propia y autonomía, de manera que han de ser entendidas como originadas en y por su propio contenido con todo y que son (re)presentaciones. Así, la imagen es entendida como una entidad elocuente por sí, gracias a la riqueza o calidad intrínseca de sus rasgos sensibles que funcionan como gancho y ancla para la mirada y que incrementan su significado.<sup>379</sup>

---

<sup>376</sup> H. G. Gadamer, *Verdad y método* I, p. 192.

<sup>377</sup> *Vid supra* apartado 4.3, al inicio.

<sup>378</sup> H. G. Gadamer, *Verdad y método* I, p. 201.

<sup>379</sup> *Vid supra*, apartado 4.3 a).

## b) El arte moderno como marco de la plástica abstracta y su carácter

“Esa libertad de la composición moderna del cuadro, en el cual ya no queda ningún resto de mimesis.”<sup>380</sup>

Se explicó antes cómo, aunque la noción de icono de Gadamer parte del análisis de su función original en el ámbito devocional cristiano, su extensión o campo de aplicación pretende ampliarse hasta abarcar el ámbito entero de las manifestaciones artísticas visuales. También se aclaró que la imagen es una de las formas particulares de (re)presentación artística, por lo que todo lo dicho antes sobre la mimesis en tanto (re)presentación ha de considerarse necesariamente presente en ella.<sup>381</sup> Ahora interesa notar cómo, al reflexionar en torno al carácter crítico de la producción plástica de su época<sup>382</sup> y del arte abstracto en especial, este filósofo se ve obligado a efectuar un giro o un ajuste a su concepción del arte y no sólo de la plástica. Para explicar en qué sentido puede afirmarse esto, conviene tener presentes varias consideraciones.

En primer lugar, resulta importante tomar en cuenta que la obra en que el hermeneuta alemán sienta las bases de su pensamiento sobre el arte y la plástica, *Verdad y método* (I), data de 1960, mientras que su reflexión sobre la problemática del arte de su tiempo inicia justo después de la publicación de ese texto. Uno de los primeros ensayos (si no es que el primero) que este filósofo dedica al tema en cuestión es “¿Pintura conceptualizada? Sobre el libro de Gehlen: *Zeit-Bilder (imágenes de época)*”, escrito en 1962,<sup>383</sup> aunque sus principales reflexiones en torno a ello, se ubican en la década que comprende de mediados de los años sesenta a mediados de los setenta. Entre ellas destacan, por lo que respecta al tema de esta investigación, “Del enmudecer del cuadro” (1965) y “Arte e imitación” (1972),<sup>384</sup> y por lo que respecta a la problemática del actual en general, el capítulo “La justificación del arte” en *La actualidad de lo bello*, correspondiente a 1974.<sup>385</sup>

<sup>380</sup> H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, “Del enmudecer del cuadro”, p. 237.

<sup>381</sup> H. G. Gadamer, *Verdad y método* I, p. 211.

<sup>382</sup> Básicamente el periodo comprendido entre mediados y finales del siglo veinte.

<sup>383</sup> H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, pp. 223 a 233.

<sup>384</sup> *Ibid.*, pp. 235 a 343 y 81 a 93 respectivamente.

<sup>385</sup> *Op. cit.*, pp. 29 a 66. (La fecha que aquí se anota es la de la primera versión, aunque la versión que se ha consultado data de 1977).

Aparte, para explicar eso mismo, también resulta significativo que cuando Gadamer reflexiona sobre el arte de su tiempo no problematiza el concepto bajo el que en *Verdad y método* (I) propone subsumir las artes plásticas, es decir el concepto de icono. En esa misma obra, tras la única referencia que en el cuerpo del texto le dedica a la plástica abstracta, se limita a afirmar que “sólo cuando “reconocemos” lo representado estamos en condiciones de “leer” una imagen; en realidad y en el fondo sólo entonces hay tal imagen,”<sup>386</sup> sugiriendo que el concepto de imagen no basta para el arte “no objetual”. Años después, como puede observarse siguiendo el argumento de su artículo ya mencionado “Arte e imitación”, problematizará en cambio el concepto general bajo el que en dicha obra él mismo había propuesto que fuera comprendida la totalidad de las disciplinas artísticas, es decir el concepto de mimesis en tanto (re)presentación, con todo y que en la pintura de su tiempo la representación de lo sacro resulta más bien excepcional o al menos poco evidente.<sup>387</sup> E igualmente es útil hacer notar que las conclusiones que en ese mismo ensayo obtiene el autor rebasan el ámbito del arte abstracto e, incluso, el de la plástica en general; se pretende que abarquen cualquier producción artística tanto del presente como del pasado, como evidencia una de las frases finales de ese ensayo:

“Testimonio de orden: eso parece ser válido desde siempre, en cuanto que toda obra de arte, también en este mundo nuestro que va convirtiéndose cada vez más en algo serial y uniforme, sigue testimoniando la fuerza del orden espiritual que constituye la realidad de nuestra vida.”<sup>388</sup>

Con el mismo fin, por último, cabe apreciar que, siendo el caso de las artes para el mismo autor sólo un ámbito más de aplicación e investigación de la hermenéutica, él no se limite a precisar el valor, la dinámica, los límites y el campo de estudio de esta disciplina, sino que además emprenda por sí mismo un ejercicio de aplicación de la misma. O dicho de otra manera, este hermeneuta alemán no se conforma con hablar de la necesidad de interpretar, se da a la tarea de hacerlo. Y el hecho de que para ello haya elegido como objeto el arte de su época, y fundamentalmente dentro de él la producción plástica abstracta, también puede entenderse como un signo de coherencia, pues como se ha

---

<sup>386</sup> H. G. Gadamer, *Verdad y método* I, p. 132.

<sup>387</sup> Un ejemplo de plástica sacra de esa época es la obra de Rouault; otro, como se verá más adelante, son precisamente las esculturas de Brancusi.

<sup>388</sup> H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, p. 93.

señalado<sup>389</sup> él mismo insiste en la necesidad de orientar la hermenéutica hacia la actualidad, en contraste con la forma usual de concebirla: volcada casi por completo hacia el pasado.

Ahora bien, la dificultad que enfrenta Gadamer para encontrar un concepto que permita la comprensión de las obras abstractas, lo mismo que el resto del arte de su tiempo, a raíz de la identificación de la aparente insuficiencia de la noción de (re)presentación para conseguir ese fin, no es simplemente producto de la necesaria complejidad que supone entender todo objeto de estudio tan próximo. Además de tal complejidad, según el mismo autor, en este caso el problema presenta dos peculiaridades: una consiste en que la plataforma sobre la que descansa todo proceso hermenéutico, es decir la tradición, es puesta radicalmente en cuestión en esas obras; la otra es que a pesar de tener ellas por sí mismas sentido o significado como cualquier icono,<sup>390</sup> resulta en extremo difícil la identificación de lo que (re)presentan,<sup>391</sup> impidiendo esto u obstaculizando la posibilidad de precisar su significado.

Para aclarar, por otro lado, cómo concibe este autor el arte de su tiempo, al que denomina arte moderno siguiendo el apelativo que se le da usualmente sin problematizarlo, cabe señalar que lo caracteriza recurriendo especialmente a términos “negativos” o, mejor aún, “privativos” entre los que destaca el de “ininteligibilidad”. Piensa que el arte moderno en general resulta incomprensible debido a una especie de rechazo deliberado del significado o “repudio del sentido” como él lo llama,<sup>392</sup> pero también afirma que ello no impide la permanencia de una huella de significación. Ese vago remanente, entonces, es pensado como privado de una clave de acceso, por lo que podría decirse que esta clase de manifestaciones artísticas es más bien hermética que totalmente carente de sentido. Mas si bajo la concepción hermenéutica gadameriana el significado descansa en un diálogo y un reconocimiento de lo heredado, y la plástica moderna rompe con el amplio legado de la tradición figurativa occidental, entonces el residuo de significación que en ella llega a quedar, parece requerir otro sustento en el cual descansar. Al respecto el propio Gadamer piensa que hoy, a través de sus creaciones, el artista procura generar una nueva especie de comunidad dispuesta a rechazar o a ignorar junto con él aquel bagaje, y a reconocer en su

---

<sup>389</sup> *Vid supra* apartado 4.3 b).

<sup>390</sup> H. G. Gadamer, *Verdad y método* I, p. 132.

<sup>391</sup> H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, “Del enmudecer del cuadro”, p. 235.

<sup>392</sup> *Ibid*, “Arte e imitación”, p. 82.

obra precisamente ese rechazo; ya que en los casos más extremos sólo de modo potencial puede hablarse de una comunidad como tal, y no deja de ser indispensable un ámbito de recepción para poder hablar de significado en el terreno del arte y de modo más amplio en el de la producción cultural en general.

Al margen de lo anterior, este mismo autor concibe ese carácter cerrado o ensimismado y voluntario, ese guardar silencio o “enmudecer”<sup>393</sup> del arte, según sus propios términos, como necesario. Se trata de un rasgo imprescindible porque piensa que apelar a los contenidos tradicionales ha dejado de ser legítimo. Juzga que recurrir a ellos, una vez iniciado el siglo veinte, implicaría reducir el arte a la más pobre acepción del concepto de mimesis, esto es hacer de él una simple copia paródica de sí mismo, una repetición retórica y vacía de lo que fue; o, empleando nuevamente sus propios términos, convertirlo en una especie de “declamación” o “recitación”.<sup>394</sup> Y la razón por la que considera que esa nueva forma de ser de las manifestaciones artísticas no es arbitraria o caprichosa es que estima que sólo si presentan una desfiguración tal puede decirse que el arte sigue siendo testimonio del mundo.<sup>395</sup> Dicho de otro modo, piensa que el arte abstracto refleja el hecho de que las condiciones de la producción y el consumo modernos han convertido todos los objetos en algo desechable y sustituible ocasionando justamente una devaluación o pérdida de su significado,<sup>396</sup> y que, por ende, es el mundo antes que el arte el que se muestra de manera inconexa, anónima y sin rostro, siendo justamente esa vacuidad la que obliga a las obras a rechazar cualquier contenido. Gadamer les llama,<sup>397</sup> por ello, símbolos de su contexto y emblemas nuestros, a pesar de que difícilmente pueda reconocerse en ellos sujeto u objeto alguno, es decir un referente preciso.<sup>398</sup>

### **c) La plástica abstracta como cima de un proceso implícito en el arte moderno**

<sup>393</sup> *Ibid.*, “Del enmudecer del cuadro”, p. 235.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>395</sup> *Ibid.*, “Arte e imitación”, p. 93.

<sup>396</sup> En ese sentido pregunta: “¿Quién, que piense, puede esperar que las cosas, que han dejado de ser reales, que han dejado de rodearnos de un modo duradero y que no significan nada para nosotros, puedan, sin embargo, ser ofrecidas para su re-conocimiento en nuestras artes plásticas (...)?” (*Estética y hermenéutica*, “Arte e imitación”, p. 93).

<sup>397</sup> *Ibid.*, “Imagen y gesto”, p. 253.

<sup>398</sup> Aquí está implícita otra de las diferencias respecto a la concepción de la relación entre arte y símbolo de Goodman y Gadamer. *Vid supra* apartado 4.1 a).

Según Gadamer, la crisis del significado y la representación característica del arte moderno es una especie de meta de un recorrido largo y paulatino. Dentro de esta cumbre, para él, resulta especialmente significativo el surgimiento del cubismo, en tanto marca el abandono de la perspectiva central y, por tanto, de la visión unitaria o unificada del mundo; pero aun más el del arte abstracto, que viene a ser, bajo la misma perspectiva, como la coronación o apoteosis del proceso. Y entre los antecedentes de este desenvolvimiento el mismo autor destaca los siguientes. Primero, como término más remoto, el denominado periodo Barroco, al que por ello da el epíteto de “último gran estilo europeo”.<sup>399</sup> Luego, la aparición de un par de géneros: el paisaje y la “naturaleza muerta” o “bodegón”, ya que ambos, pero en especial este último, aportan, según piensa, una considerable ampliación del abanico temático y una liberación de la configuración formal. Desde entonces, considera este hermeneuta, los objetos de la composición aparecen como meras cosas o entidades manejables. Y más recientemente, dentro de la misma perspectiva, el inicio del siglo diecinueve resulta significativo, porque marca un cambio de orientación en la relación entre los artistas y “el público”. De ahí a ahora, observa Gadamer, los creadores se oponen al uso de un lenguaje accesible a su comunidad y muestran una marcada reticencia hacia los contenidos “evidentes” del vocabulario icónico familiar.

Ahora bien, conforme a este planteamiento el arte abstracto es como un remate al menos en dos sentidos. En primer lugar, por la radicalidad con que, según este filósofo, elimina toda alusión directa a cualquier tipo de objeto. De ahí el nombre con que lo designa: plástica “no objetual”<sup>400</sup>, pues este sinónimo hace más explícita la desaparición extrema de las figuras reconocibles o identificables que en este tipo de obras opera. A este tipo de arte suele llamársele, además, “no figurativo”, aunque el propio filósofo alemán no usa ese término, justamente a causa de esa desaparición de la figuración, ya que se presupone que la figura es una forma compuesta de rasgos que integran un significado unitario<sup>401</sup> y no una mera forma regular y pura como las que define la geometría. Estas últimas, a su vez, con igual frecuencia reciben el calificativo de “abstractas”, corroborando

---

<sup>399</sup> H. G. Gadamer, *Verdad y método* I, 89. Ya antes se aludió a este momento a propósito de la diversidad de sentidos en que el concepto de mimesis ha parecido insuficiente, según el mismo autor, para explicar el arte. (*Vid supra* apartado 4.2).

<sup>400</sup> *Ibid*, “Del enmudecer del cuadro”, p. 243 y H. G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 39.

el hecho que, al interior del ámbito de las imágenes, lo abstracto se entiende como independiente de cualquier significación. No obstante, Gadamer añade a lo anterior una precisión importante. A pesar de que manifiesta su preferencia por valerse del término “no objetual” para aludir a este tipo de arte, subraya que la negación que implica no deja de ser una forma, si bien privativa, de relacionarse con los objetos. El arte abstracto no llega entonces, para él, a deshacerse por completo de la referencia a lo objetual, aunque la mantenga sólo como “privación”.<sup>402</sup> Sin embargo, podría decirse que ningún tipo de arte puede superarlo en su avance en esta dirección, porque, según el mismo filósofo, nuestra mirada está sujeta a una especie de condicionamiento: la expectativa de identificar objetos por sus formas o figuras.

Por otra parte, frente a la tendencia usual a asociar figura y significación y también abstracción y ausencia de significado, cabe reconocer un cambio de perspectiva en el pensamiento de Gadamer. Hacia 1960, en *Verdad y método* (I), dice: “allí donde se trata de una representación dotada de significado –así por ejemplo en los productos de las artes plásticas- y en la medida en que estas obras no son abstractas e inobjetivas-, su significado es claramente directriz en el proceso de lectura de su aspecto.”<sup>403</sup> Así se deduce que este autor piensa, durante esa época, que procurar encontrar sentido alguno en el arte abstracto es tarea vana, con todo y que poco más adelante de la cita recién comentada él mismo reconoce que incluso en el caso de manifestaciones artísticas como la llamada “música absoluta” la comprensión mantiene “una referencia con lo significativo”, a pesar de que en ella no existan “contenidos significativos y objetivos”.<sup>404</sup> Sin embargo, para 1967, piensa que en el arte “de hoy” en general, incluyendo al abstracto, que desde 1965 ha calificado como mudo, “se declara un sentido”.<sup>405</sup> Con todo, el cambio efectuado en esta suerte de viraje no resulta drástico por dos razones. Una de ellas es que, a pesar de que Gadamer reconoce que estas formas artísticas conservan algo de sentido o significado, considera que

---

<sup>401</sup> V. Bozal se ocupa de este tema en su obra *Mímesis: Las imágenes y las cosas* y ahí afirma que figura es “todo objeto que tiene significado” y también que es un “conjunto de rasgos significativos para el sujeto.” (pp. 40 y 21 respectivamente).

<sup>402</sup> H. G. Gadamer, *Verdad y método* I, p. 132 en nota a pie de página. Por otro lado, este planteamiento converge con la negación de la inocencia de la mirada que Gombrich expone a lo largo de *Arte e ilusión* (op. cit.). En el capítulo segundo de esta investigación se desarrolla esta propuesta.

<sup>403</sup> H. G. Gadamer, *Verdad y método* I, p. 132.

<sup>404</sup> *Idem.*

<sup>405</sup> H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, “Imagen y gesto”, p. 425.

éste se mantiene indescifrable e interpretable<sup>406</sup>; lo cual, en una propuesta de tipo hermenéutico como la suya, resulta especialmente digno de atención. La otra es que, en un momento aún posterior, *confesará* que, desde un punto de vista teórico, la significación de esas formas de arte (es decir la de las obras modernas en general sin excluir las abstractas) “no le *parece* tan grande”.<sup>407</sup>

Respecto a lo último, cabe ahora preguntarse cómo ha de entenderse ese significado no teórico con que es caracterizado el arte abstracto, pues ello permitirá explicar otro sentido en que este tipo de plástica podría considerarse una especie de cima. Aunque en *Verdad y método* (I) este mismo autor esclarece la comprensión original del término griego *theoría*, señalando que consiste en una forma de participación en la que el participante (“el espectador en el sentido más auténtico”: *Theorós*) se ve “poseído por la contemplación”,<sup>408</sup> en esta otra cita sobre la *pobreza* de significado, si así puede decirse, parece que se apela a otra connotación del término, pues este filósofo no pretende que el arte abstracto y el moderno no sean susceptibles de atraer la atención y la mirada de esta forma. Más bien parece querer decir que la *pequeñez* de significado que afecta a estas manifestaciones artísticas es de índole conceptual.

Al margen de eso, a raíz de la idea de que las obras abstractas casi no tienen significado conceptual, resulta pertinente mencionar en este momento una reflexión que, en torno a algunos planteamientos de *La crítica del Juicio* de Kant, el mismo hermeneuta contemporáneo expone conjuntamente en *La actualidad de lo bello* y en *Arte e imitación*. En aquel texto<sup>409</sup> apela a algunos aspectos de la noción kantiana de belleza, con el fin de encontrar elementos para identificar la experiencia artística. Estos aspectos son el desinterés y la ausencia de concepto en el goce.<sup>410</sup> Entonces hace recordar que para Kant la experiencia que mejor cumple esos rasgos la ofrece la naturaleza y no el arte, pero también patentiza que, en todo caso, por lo que respecta al placer al margen del conocimiento conceptual y poniendo entre paréntesis la utilidad, las artes que más se aproximan a la

---

<sup>406</sup> *Idem*

<sup>407</sup> *Ibid.*, “Sobre poética y hermenéutica”, p. 103. (Las cursivas son agregadas y la fecha de esta declaración se ubica entre 1968 y 1971).

<sup>408</sup> *Op. cit.*, pp. 169 y 170.

<sup>409</sup> H. G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, pp. 60 y 61.

<sup>410</sup> Ver Emanuel Kant, *op. cit.*, definiciones de lo bello deducidas de los momentos primero y segundo, pp. 214 y 220 respectivamente.



experiencia placentera (atendiendo al ejemplo que el propio Kant proporciona)<sup>411</sup> que ante lo natural es posible alcanzar son las decorativas, como origen de configuraciones humanas que deliberadamente se sustraen “a toda imposición de sentido y sólo *representan* un juego de formas y colores” en las que nada requiere ser conocido o reconocido.<sup>412</sup> De ello podría derivarse que el arte abstracto es una cima también en este sentido: como, por lo que a él respecta, no es necesario dejar al margen la cuestión de la utilidad, a diferencia de lo que ocurre con las artes decorativas, porque normalmente no pesa sobre él un fin de tipo utilitario, la experiencia de gozo que en realidad se aproxima más a la que los objetos naturales pueden suscitar es la que este tipo de plástica es capaz de ofrecer, siendo él, por tanto, arte bello en un sentido extraordinario. No obstante, en el mencionado ensayo “Arte e imitación” Gadamer se opone indirectamente a este punto de vista al cuestionar “los intentos de utilizar la estética de Kant para la teoría de la pintura no objetual”.<sup>413</sup>

Por lo demás, la asociación de la abstracción con la decoración es usual, justamente por la supuesta ausencia o irrelevancia del significado en ambas; aunque normalmente esta vinculación imprime un matiz despectivo sobre ambas clases de obras de arte. Es más, pese a que las artes decorativas reciben el nombre de artes no se reconocen como tales en el sentido más fuerte de la palabra; por tanto tal asociación supone más bien un rebajamiento de la abstracción. De ello han renegado la mayor parte de los pintores “no figurativos”, despreciando igualmente lo decorativo. Sin embargo Gadamer no comparte esta falta de aprecio de lo ornamental y por ello la aproximación de la abstracción a la decoración adquiere gracias a él un rostro nuevo.<sup>414</sup>

Lo explicado antes implica, entonces, que para Gadamer el arte abstracto no representa una cima como culmen de las bellas artes. Sin embargo hay otro sentido en que sí podría decirse que esta clase de arte ocupa para él un puesto preeminente. En *La actualidad de lo bello* este autor reconoce cierta problemática en torno al concepto de arte. Por un lado, nota que a consecuencia de su ruptura con la tradición, más allá de la dificultad que ello implica para su comprensión, se volvió cuestionable el estatus de arte de las obras modernas y de la plástica “no objetual” en particular. Pero, por otro, resalta que las obras de

---

<sup>411</sup> H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, “Arte e imitación”, p. 86.

<sup>412</sup> H. G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 61.

<sup>413</sup> H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, “Arte e imitación”, p.

<sup>414</sup> H. G. Gadamer, *Verdad y método* I, capítulo 5.1.2 “El fundamento ontológico de lo ocasional y lo decorativo.”

arte clásico y antiguo en general tampoco fueron propiamente entendidas en su momento como arte, sino como configuraciones inscritas en sus respectivos ámbitos de vida. Luego hace patente que de ello se deriva un desplazamiento sucesivo de dicho concepto del extremo de lo antiguo al de lo contemporáneo y viceversa, sin poder alcanzar en ninguno su sitio estable. Y se pregunta en cada caso “¿es esto arte todavía?” y “¿de verdad esto es arte?”<sup>415</sup> No pretende este autor resolver la cuestión inclinándose por restringir el campo de aplicación de la palabra en cuestión a una sola de estas opciones. Más bien procura identificar un nexo que le permita entender la unidad entre la tradición artística del pasado y el arte de su tiempo. Sin embargo, entre los polos que se disputan por ser reconocidos como arte por antonomasia, hay que subrayar que el filósofo alemán atribuye al más reciente cierta prerrogativa, en conformidad con esta declaración suya: “quien crea que el arte moderno es una degeneración no comprenderá realmente el arte del pasado.”<sup>416</sup> Así, para él, en el terreno artístico al menos, es el presente el que ilumina el pasado, pues no es posible entender las obras de otro tiempo sino entendiendo las más próximas. Y de este modo, paradójicamente, aunque su *clave* no puede asirse plenamente, ellas mismas son la *clave* de la comprensión de todo arte.

Volviendo ahora a la cuestión inicial de este apartado, se ha visto que la noción que sirve a Gadamer para pensar y definir toda clase de manifestaciones artísticas, la de mimesis (imitación) en tanto (re)presentación, le parece al propio autor *irse a pique* ante la plástica abstracta: “La imitación y el re-conocimiento naufragan -dice- y nosotros nos quedamos desconcertados.”<sup>417</sup> En ese sentido podría pensarse que este autor asume la serie de prejuicios, mencionada al principio de esta investigación,<sup>418</sup> que en torno al arte abstracto son frecuentes. Sin embargo, no renuncia por completo a su antigua concepción. Por el contrario, en su artículo “Arte e imitación” sugiere que la misma puede ampliarse de tal manera que, finalmente, siga manteniéndose como verdadera incluso ante el arte “no objetual”. Por eso, a lo largo de ese ensayo, asume el reto que para la hermenéutica representa sondear la tradición en busca de un concepto ampliado de mimesis capaz de heredar la función del que se muestra insuficiente. Entonces examina un par de términos

---

<sup>415</sup> H. G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 60.

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>417</sup> H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, “Arte e imitación”, p. 90.

<sup>418</sup> *Vid supra* apartado 4.2 (I a IV).

con los que algunos han intentado acercarse o hasta asir esta clase de plástica, mas no como en el caso del concepto de mimesis con la finalidad de reafirmar su vigencia sino, aquí sí, de constatar su insuficiencia.

Revisa el concepto de expresión, debido al auge que a partir del siglo dieciocho tuvo como canon para la comprensión artística, e identifica el origen del mismo en el campo de la música, donde justamente suele pensarse que la representación no tiene cabida porque en ese ámbito no se precisa concepto alguno. (Frente a ello, en otro momento, explicita su distancia, sosteniendo más bien lo contrario; esto es, que la relación entre música y representación tiene un carácter necesario, aunque esta necesidad no consista en que tenga forzosamente que referir algo fuera de sí, sino en que la música requiere ser ejecutada e interpretada).<sup>419</sup> Luego habla de la extensión de este concepto al ámbito de la pintura e indica que, para “la conciencia general”, “la fuerza y la autenticidad expresiva de un cuadro son lo que legitima su declaración artística”.<sup>420</sup> (La conceptualización de dos vanguardias plásticas por medio de este término, el expresionismo y el expresionismo abstracto, apunta en esa dirección). No obstante, este hermeneuta descarta pronto el concepto de expresión por el énfasis que atribuye a la interioridad, cuando para él dicha interioridad y todo lo que se refiere a la visión del artista como sujeto tiene una importancia sólo secundaria en comparación con la obra misma.<sup>421</sup> Y revisa también el concepto de signo,<sup>422</sup> al lado de términos afines como los de escritura y lenguaje, para hacer notar que su aplicación choca con el carácter ininteligible que atribuye al arte abstracto, sin poder resolverlo ni superarlo, teniendo que limitarse a calificarlo como una especie de texto indescifrable. Ahora bien, si se toma en cuenta la importancia que como hermeneuta el mismo autor concede al lenguaje -pues recuérdese que piensa, por un lado, que ser y lenguaje resultan equiparables y, por otro, que el lenguaje es el medio y el objeto de toda comprensión-<sup>423</sup> el reconocimiento de la insuficiencia de estos términos como paradigma de la producción artística reciente cobra mayor relevancia.

Por último, tras concluir la insuficiencia de esos dos conceptos para la comprensión de la abstracción, propone de nuevo una aproximación desde la noción de mimesis, mas

---

<sup>419</sup> H. G. Gadamer, *Verdad y método* I, pp.161, 164 y 165.

<sup>420</sup> H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, “Arte e imitación”, p. 83.

<sup>421</sup> *Vid supra* apartados 4.1 b), 4.3 b) y 4.4 b).

<sup>422</sup> H. G. Gadamer, *Verdad y método* I, pp. 84 y 85.

<sup>423</sup> *Vid supra* apartado 4.1 a).

esta vez desde una concepción más antigua: la de Pitágoras. Gadamer explica cómo, en primera instancia, dicho término se refería para el autor griego al movimiento astral regulado por leyes y proporciones matemáticas como un orden universal. Y agrega que el trasfondo de esta doctrina era, por una parte, que las cosas son mimesis, en el sentido de que reproducen proporcionalmente la armonía del cosmos, puesto que cosmos, significa orden, disciplina, organización, constitución y mundo o universo; y, por otra, que el objeto de la imitación eran los números -es decir, entidades precisamente abstractas, sin imagen, meramente racionales o intelectuales- y sólo indirectamente las cosas de la naturaleza o el mundo humano que por ellos se rigen. Ahora bien, entre lo regido por ellos, según Gadamer, Pitágoras destaca como expresiones más elevadas de su esencia la música, como armonía de los sonidos, y la disciplina de las almas, al lado del orden de los cuerpos celestes ya mencionado; calificando estas tres “expresiones” como órdenes paralelos y análogos porque descansan sobre la medida y la bella proporción. Mas el filósofo alemán se pregunta “si no se experimenta también orden en todo arte”<sup>424</sup>, y contesta: que una obra será arte mientras “eleve aquello que representa, o aquello como lo que se representa” a un orden nuevo y en sí, aunque “sólo se represente en ella la entera mudez –sin embargo enteramente familiar- de las puras armonías pitagóricas de la forma y el sonido”<sup>425</sup>, dando a entender que justamente esto último es el caso de la plástica “no objetual”. Así alcanza, o quizá mejor, recupera, un concepto más amplio de mimesis en tanto “representación (*Darstellung*) de no otra cosa que de orden”<sup>426</sup> que, pese a todo, opera de manera distinta en el arte moderno y abstracto en especial que en el arte anterior a esta época. Y la diferencia viene a ser que, en tanto antes las obras de arte procuraban (re)presentar el orden del mundo, hoy procuran resguardarlo de la ruina en que, para Gadamer, se encuentra el mundo.<sup>427</sup>

#### **4.6 Conclusiones preliminares sobre la relación entre (re)presentación y plástica “no objetual” según Hans-Georg Gadamer**

---

<sup>424</sup> H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, “Arte e imitación”, p. 91.

<sup>425</sup> *Ibid*, p. 92.

<sup>426</sup> *Ibid*, p. 93.

<sup>427</sup> *Idem*.

Por un lado, a lo largo de este capítulo se ha visto que en la obra de Gadamer pueden distinguirse un par de conceptos distintos de representación (*Darstellung*) en las artes, ligados respectivamente a dos maneras de entender la noción griega de mimesis, pero equiparables ambos a otras dos nociones: la de presentación y la de interpretación. Precisando esto, se vio que el primero se deriva básicamente de la concepción aristotélica de dicho concepto griego, encontrándose íntimamente relacionado con las ideas de juego y naturaleza; en tanto el segundo es resultado de la interpretación gadameriana del concepto pitagórico de mimesis, guardando un vínculo estrecho con la idea de orden. Por otro lado, en este cuarto capítulo se enfatizó que esta dualidad de concepciones obedece a que, reflexionando sobre el arte “no objetual” (abstracto) en particular, Gadamer encuentra que es preciso reconocer una severa limitación en la esfera de sus referentes posibles para seguirlo pensando como (re)presentación. Esta restricción consiste, se explicó, en que mientras el arte en general “habla” para este hermeneuta de contenidos diversos provenientes de la tradición humanístico-religiosa occidental, esta clase de plástica guarda silencio respecto a dichos contenidos mostrándose exclusivamente como orden.

Ahora bien, sobre esta propuesta puede observarse que si bien el concepto de orden o cosmos es aplicable a múltiples obras abstractas, hay también muchas ocasiones en que sólo difícilmente puede hacerse tal aplicación, y algunas más en las que las obras más bien no llegan a ser abarcadas por tal concepto. Es clara la pertinencia de su aplicación a aquellas pinturas o esculturas abstractas en que es posible identificar formas dentro de una determinada composición o construcción (recuérdese el papel de este último concepto, *Gebilde* en alemán, dentro de esta concepción del arte).<sup>428</sup> Ejemplos de ello son *Un universo* (imagen IV del capítulo 4) y *Constelación*, de Calder, como lo anuncian los títulos. Pero la aplicación de esta idea a obras “no objetuales” que, por el contrario, tienden a carecer o carecen de hecho de composición parece forzado o, peor aún, inadecuado. Lo primero ocurre en la mayoría de las pinturas de Sam Francis (imagen III del capítulo 4) o Jackson Pollock; en todo caso, aplicar a ellas el concepto en cuestión requeriría tener presente a Heráclito, más que a Pitágoras, cuando dice: “El orden cósmico más bello (es) como acervo de desechos esparcidos al azar.”<sup>429</sup> En cuanto al segundo caso, entran en él al menos obras monocromáticas como *IKB 3* o *M 6* (imagen VII del capítulo 5), de Yves

---

<sup>428</sup> *Vid supra* apartado 4.4 c).

Klein. Así, la afirmación de que el arte abstracto no representa otra cosa que orden resulta una generalización que no alcanza a abarcar la gran variedad de obras de este tipo.

Al margen de ello, la importancia de esta manera de pensar al arte abstracto dentro de la propuesta general de Gadamer se hace patente recordando de qué depende, según él, toda comprensión e interpretación. Como para este autor ellas dependen del establecimiento de un diálogo, mediado por conceptos, con los contenidos humanístico-religiosos de la tradición occidental y del autorreconocimiento en y por ellos, la supuesta renuncia de este tipo de arte a los mismos implica necesariamente su renuncia a significar. Por eso, desde una postura de carácter justamente hermenéutico como la de este autor, la abstracción plástica sólo puede entenderse como un caso límite y problemático. De esto, no obstante, tomando distancia frente al hermeneuta alemán, puede tenerse otra perspectiva. Por un lado, cabe pensar que el carácter hermético e ininteligible que él atribuye a la plástica abstracta puede ser superado no pretendiendo que toda significación depende directa o exclusivamente de los contenidos de la burdamente denominada tradición occidental. Admitiendo que un número elevado de obras abstractas son producto del interés o de las incursiones de los artistas plásticos en otras tradiciones y culturas -las llamadas de modo igualmente burdo “no occidentales” y/o “no judeocristianas”-, es posible identificar y apreciar su riqueza significativa.<sup>430</sup> Aunque más adelante será desarrollada ampliamente esta sugerencia en lo que respecta a la obra de Brancusi, por ahora conviene mencionar otro caso. Mondrian es ejemplar en este sentido: su correspondencia documenta su interés por el budismo,<sup>431</sup> y entre sus cuadros abstractos y la estética o ambiente del interior de los tradicionales monasterios zen existe gran semejanza (imágenes IX y X del capítulo 5). Pero, por otro lado, también es posible encontrar diversos casos en los que la plástica abstracta no rompe su relación con la tradición humanista y religiosa judeocristiana, sino que renueva la manera de referirse a ella. Y aunque también más adelante se desarrollará esta propuesta concretamente en la obra de Rothko, por lo pronto puede mencionarse un ejemplo. Para ello una de las ilustraciones utilizadas antes sirve de nuevo aquí: algunas de

---

<sup>429</sup> Theophrastus, *Metaphysica* (15 p. 7ª B 124) *apud* Ángelo Altieri, *Los presocráticos*, p. 124.

<sup>430</sup> Este interés se remonta al menos hasta el siglo diecinueve en que varios pintores fueron atraídos por diversas modalidades de “la filosofía y la estética oriental”; por ejemplo, Odilón Redón y James Whistler, por la filosofía budista, y Van Gogh, por el grabado y los paisajes de artistas japoneses.

<sup>431</sup> Vivian Endicott Barnett *et al.* *Kandinsky. Mondrian. Dos caminos hacia la abstracción*, p.84.

las primeras obras consideradas abstractas de Kandinsky, como lo indican sus títulos, se refieren al tema bíblico del diluvio (imagen V del capítulo 2).

Al parecer, lo que impide al autor de la concepción de la plástica abstracta recién expuesta es que, como se señaló en su momento, minimiza o, aún más, niega la importancia de las intenciones del artista en la constitución del significado de las obras de arte en general. De cualquier modo, conviene reconocer, lo recién objetado implica indirectamente la aceptación de uno de los elementos de la propuesta de Gadamer, a saber la dependencia del significado de las obras de arte abstractas en particular, como la del resto del arte, de los contenidos de una determinada tradición por lo menos.

Por otra parte, de la concepción del arte abstracto de este filósofo germano, resulta digna de aprecio su congruencia en dos sentidos: porque no sólo propone una concepción de la hermenéutica, sino que él mismo realiza un ejercicio de este tipo al interpretar al arte de su tiempo, y porque este ejercicio concuerda con la orientación hacia el presente que caracteriza la manera en que él mismo entiende la interpretación en general. Para explicar lo primero, hay que destacar que al adoptar la idea de que el arte abstracto rompe con la tradición occidental, Gadamer interpreta esta forma de plástica. Lo hace planteando que esta ruptura es una especie de reflejo de la época, pues, según se vio, considera que es la sociedad contemporánea en general, la que ha desdeñado los mencionados contenidos humanístico-religiosos. Además, como esto implica para él la ruina del fundamento de la comunicación, el arte en general viene a ser dentro de su perspectiva una especie de bastión de la cultura.<sup>432</sup> Mas, para explicar a su vez lo segundo, hay que insistir en la importancia que este mismo autor atribuye al arte moderno, incluyendo al abstracto por supuesto, dentro de la totalidad del arte. Consiste, recordando, en que considera que la comprensión de las obras más recientes es un requisito indispensable para acceder a la comprensión de las obras premodernas, con todo y que el caso de la abstracción plástica resulta una paradójica puerta de acceso en ese sentido, por las dificultades que su propia comprensión entraña.

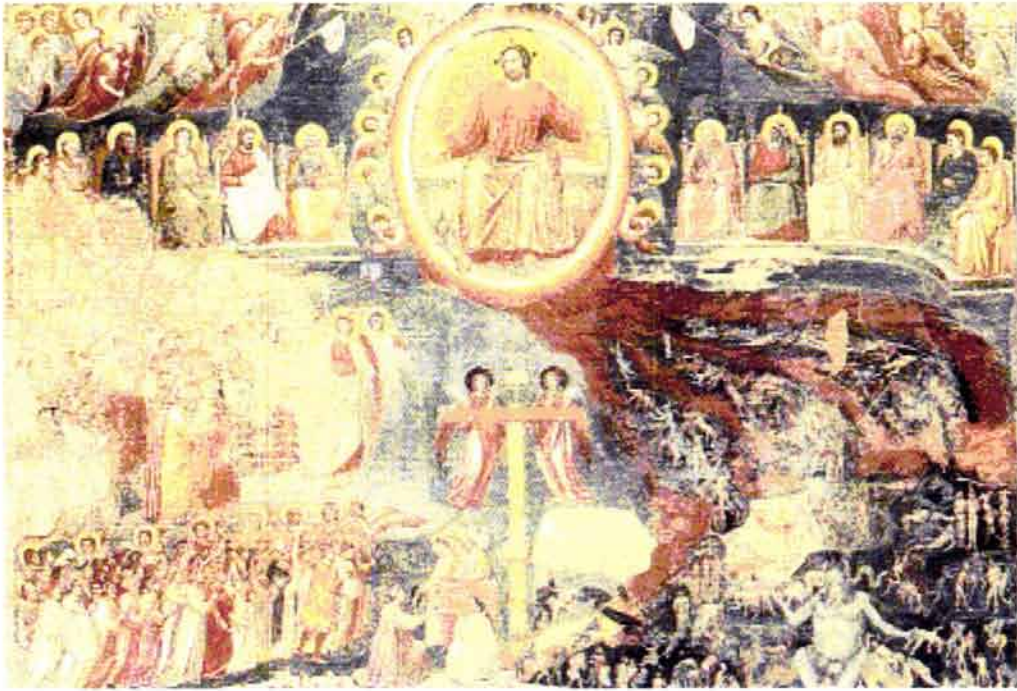
---

<sup>432</sup> H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, "Arte e imitación", p. 93.





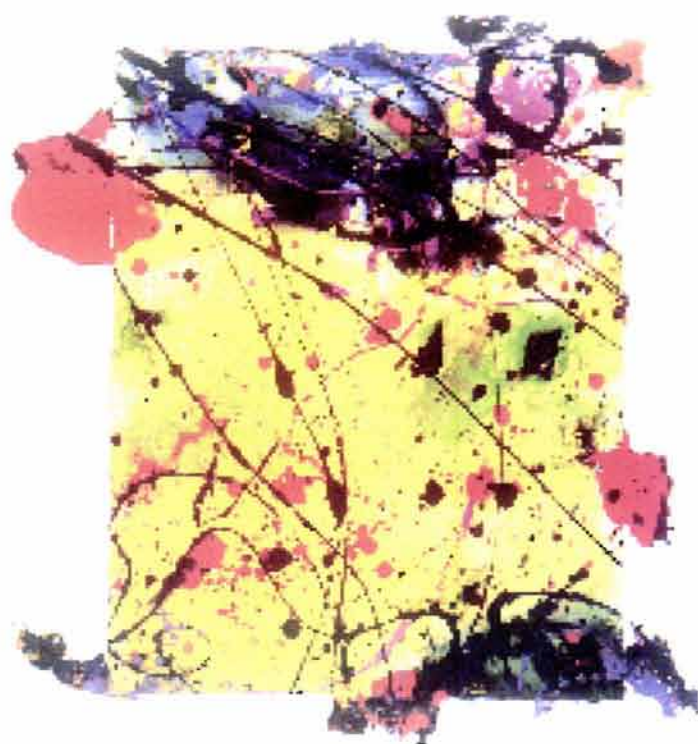
Imágenes del capítulo 4



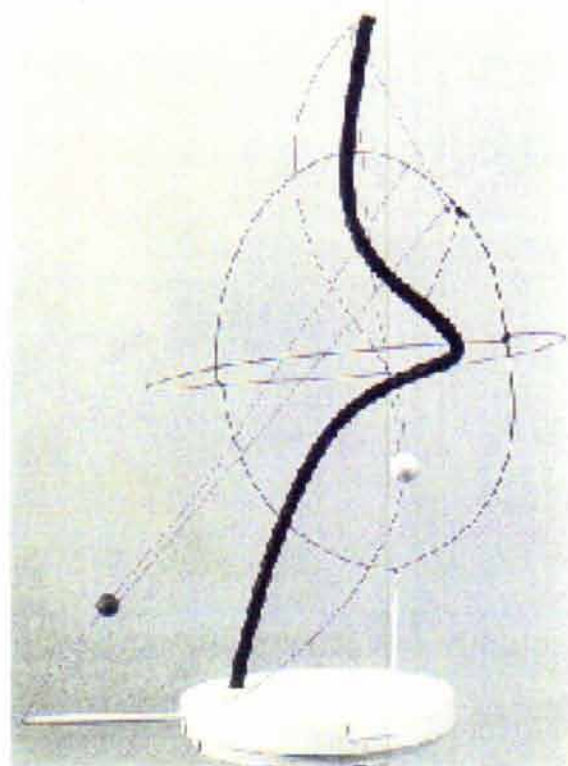
I



II



III



IV

## Capítulo 5

### Consideraciones finales sobre la relación entre el arte abstracto y la representación

Hasta aquí se han expuesto las concepciones de la relación entre representación artística y plástica abstracta de Gombrich, Goodman y Gadamer incluyendo algunas objeciones a las mismas. Entre dichas objeciones destaca una que en su momento se imputó a cada uno de estos tres autores. Consiste en que, desconociendo la riqueza y la diversidad de este tipo de plástica, todos ellos pretenden circunscribir bajo una única modalidad, o a lo sumo bajo un par de ellas, las posibilidades de significación del arte abstracto. Recordando, este tipo de arte, para el primero, sólo expresa y su significado es irremediamente ambiguo; para el segundo, sólo puede referirse a sus propias características exhibidas y/o expresadas; y, para el tercero, es únicamente una (re)presentación silenciosa de orden. Así, para estos teóricos, el arte abstracto, a diferencia del denominado figurativo, no es susceptible de remitir a significados múltiples y precisos. Con el fin de sustentar esta objeción general y la posibilidad de reconocer otras manera de significación en la plástica abstracta, sin excluir la referencia a conceptos o entidades determinadas, en este capítulo se rescata la variedad de acepciones de la noción ordinaria de representación enlistadas al inicio del primer capítulo.<sup>433</sup> A partir de ello, se propone una manera de identificar distintas modalidades dentro de la relación entre arte abstracto y representación, posteriormente se precisan algunos elementos importantes para acceder a la comprensión de esta clase de arte y, finalmente, se sugieren un par de criterios para distinguir distintas clases de plástica abstracta.

#### 5.1 Consideraciones finales sobre la representación y el arte abstracto en Gombrich, Goodman y Gadamer

---

<sup>433</sup> Diversos autores comparten el planteamiento que aquí se sostiene respecto a la diversidad de modos de significar del arte abstracto, como por ejemplo J. Golding (*op. cit.*, pp. 7 y 8); mas no desde una postura filosófica.

En el capítulo primero de esta investigación se enfatizó que Gombrich y Goodman proponen una concepción de la representación naturalista o realista en la que la noción de semejanza ha dejado de desempeñar un papel destacado en la explicación sobre la construcción y la comprensión del arte que representa. Esto implica, según se vio, que para ambos dicha explicación descansa más bien en factores de índole cultural y, en última instancia, en convenciones. Ahora interesa mostrar cómo este planteamiento permite comprender también que la plástica abstracta no sólo es capaz de representar sino, además, de referir por esta vía contenidos muy diversos. Sin embargo, para ello es preciso dejar de lado, por un momento, el hecho de que ni para Gombrich ni para Goodman este tipo de arte representa. Con ese fin, considérese el caso de una determinada comunidad que acostumbrara o decidiera referirse a un objeto o a una serie o clase de objetos (reales, ficticios o ideales) mediante una imagen arbitraria o aparentemente ajena al referente elegido. Por ejemplo, en este caso entran tanto la figura de una mujer decapitada (la diosa Kali) empleada dentro del budismo tantra para referir la unión con lo absoluto (imagen I del capítulo 5), como la imagen de dos breves líneas cruzadas transversalmente utilizada en el ámbito de la matemática como medio para referir la operación de multiplicar. Conforme al uso ordinario del término representación en varias de sus acepciones -a saber entendido como recurso por el que algo se hace presente a los sentidos, como acto de conferir forma a algo y como función simbólica por la que un objeto sensible se vincula con otro meramente ideal- puede decirse que tanto el signo aritmético como la forma tántrica mencionados representan. En un sentido análogo, podría sostenerse que al menos algunas obras abstractas representan. Por ejemplo, según lo indican los títulos, a través de su obra *Mortalidad* (imagen II del capítulo 5), Isamu Noguchi se refiere a un aspecto de la condición humana, y mediante *Abraham* Barnett Newman lo hace a un personaje bíblico. Así, puede decirse que estos artistas representan tales objetos o seres (reales, ficticios o ideales) en la medida en que les confieren una forma sensible, aunque ésta sea aparentemente ajena al referente elegido o no corresponda a la de ningún objeto reconocible al margen de la obra.

Por otro lado, también en el primer capítulo se recordó la relación entre los conceptos de mimesis y representación, insistiendo en que este último, como una manera de entender y traducir el concepto griego, resultaría útil para explicar en términos positivos el

arte abstracto. Como razones para sustentar esto último se adelantaron dos. Por un lado, se dijo que, a diferencia de otras acepciones de la palabra mimesis -como la de copia en especial-, la de representación permitiría abarcar un ámbito más amplio que el de las obras figurativas (que incluye a las ya mencionadas realistas o naturalistas). Por otro, se sostuvo que esa misma traducción permitiría comprender, aparte, aquellas modalidades de plástica cuya vinculación con un referente dado (visible o no) no se establece básicamente partiendo de la apariencia visual de determinados modelos tangibles o retenidos en la memoria.<sup>434</sup> Este planteamiento converge con la idea comentada en el párrafo anterior, por la proximidad conceptual entre las nociones de semejanza y copia de las que en cada caso se deslinda la representación. Dentro de él puede circunscribirse, además, la concepción de Gadamer expuesta en el cuarto capítulo, en tanto este hermeneuta, a diferencia de Goodman y Gombrich, no piensa en términos negativos la relación entre abstracción plástica y representación. De ahí que su propuesta sea la más cercana, de las tres abordadas en esta investigación, a la hipótesis de la compatibilidad entre abstracción y representación plástica que en esta tesis se defiende. Mas como es preciso partir de un concepto más amplio de representación, según se ha venido insistiendo, para acceder al reconocimiento tanto de la diversidad de significados como de la variedad de maneras de significar del arte abstracto, reconsiderar las acepciones del término “representar” conforme a su uso ordinario ofrece una salida plausible, precisamente debido a la riqueza de dichas acepciones. Sin embargo, antes de ello, aún han de agregarse un par de consideraciones sobre la pretensión por parte de los tres teóricos del arte abordados de circunscribir bajo una o dos solas modalidades las posibilidades de significación del arte abstracto.

En buena medida esta pretensión común parece derivarse de una forma de plantear el problema que consiste en indagar acerca de la significación de esta clase de plástica como si ella constituyera un todo unitario o, dicho de otro modo, procurando encontrar su sentido general. Lo peculiar de esta manera de abordar la cuestión destaca al notar que, en cambio, no es usual preguntar por el significado de las obras figurativas en conjunto, como si todas significaran lo mismo y/o de la misma manera. Por ejemplo, de entrada, resultaría extraño pretender que el referente y/o la forma de referir de las obras ya mencionadas: *Autorretrato con abrigo guarnecido en piel*, de Durero, y *Sopa Campbell I*, de Warhol

---

<sup>434</sup> Vid supra apartado 1.2.

(imágenes VI y VIII del capítulos 3) es uno. Al margen de eso, explicar el sentido de la abstracción plástica como fenómeno general podría ser válido considerando la cuestión como resultado de un determinado enclave sociohistórico. Hasta cierto punto, como se vio, ésa es la manera en que Gadamer aborda el asunto;<sup>435</sup> no obstante, también se insistió en su momento<sup>436</sup> en el énfasis que el mismo filósofo pone en que al interpretar una obra de arte se ha de ir más allá de sus vínculos con el contexto en que fue generada. El planteamiento de Gombrich, como historiador, podría en cambio mantenerse en este nivel de interpretación o, mejor aún, desarrollarlo, pero en lugar de ello se limita a juzgar las relaciones de la plástica abstracta con su entorno como una moda o, a lo sumo, como decoración.<sup>437</sup> De ahí que este mismo autor afirme sobre las obras de arte abstracto en conjunto: “Si este juego tiene alguna función en nuestra sociedad será tal vez que nos ayuda a “humanizar” las intrincadas y feas formas con que nos rodea la civilización industrial.”<sup>438</sup> En cuanto a Goodman, por su parte, como ya se dijo,<sup>439</sup> deja de lado esta dimensión histórica de las obras de arte a pesar de que suscribe una propuesta abiertamente relativista y convencionalista, y las posturas de ese tipo resultan en general compatibles con una visión historicista.

Por otro lado, las estrechas concepciones de la plástica de los teóricos en cuestión se vinculan también con la asociación entre plástica abstracta y música que, de distintas maneras, cada uno de ellos sostiene. Lo hace en la medida en que el trasfondo de esta relación es una afirmación de la forma y/o la expresión en detrimento del significado conceptual.<sup>440</sup> Se vio, en ese sentido, cómo Gadamer encuentra aplicable a la plástica “no objetual” en general un concepto de mimesis como orden proporcional cuya manifestación

---

<sup>435</sup> Vid supra apartado 4.5 b).

<sup>436</sup> Vid supra apartado 4.3 b).

<sup>437</sup> Aunque no fue el propio Gombrich, sino el editor, quien tituló su artículo “The vogue of abstract art” (en *Meditations on a hobby horse*, p. 143), pues originalmente él lo había denominado “The tyranny of abstract art”, accediendo al cambio de nombre el autor se mostró en última instancia conforme con su designación final.

<sup>438</sup> E. Gombrich, *Arte e ilusión*, p. 252.

<sup>439</sup> Vid supra apartado 3.5.

<sup>440</sup> Retomando el propósito de Lessing de establecer con nitidez la identidad y peculiaridad de un par de disciplinas artísticas, C. Greenberg parte también de esta asociación. En “Una apología histórica para el arte abstracto. Hacia un nuevo *Laoconte*” (*The collected essays and criticism*, volumen 1), él sostiene que si bien la literatura ha fungido, por lo regular, como paradigma para la comprensión del resto de las artes, desde el advenimiento de las vanguardias la música asumió tal puesto, al menos con respecto a las artes plásticas, debido a la disposición dentro de estas mismas artes de crear prescindiendo del apoyo de las ideas en favor de un carácter abstracto y formal como el que, supuestamente, caracteriza a su nuevo modelo.

originaria dentro de las artes es de índole acústica, aunque en este caso acontece, para él, contraria y negativamente, como silencio de las formas.<sup>441</sup> Y se vio también cómo, en términos generales, Gombrich considera esta aproximación expresiva de la plástica a la música como un experimento fallido;<sup>442</sup> mientras que Goodman<sup>443</sup> da el título de “El sonido de los cuadros” al capítulo de *Los lenguajes del arte* en que reflexiona sobre las dos formas de simbolización a las que restringe las posibilidades de significar de la abstracción plástica (la expresión y la ejemplificación). De este modo, sosteniendo variantes de lo que podría llamarse una teoría musical del arte abstracto, cada uno de estos autores descarta la posibilidad de que la clase de arte que aquí interesa pueda significar, como la plástica no abstracta, algo más que expresivas relaciones formales o formas puras. Lo anterior, precisando, implica que la negación por parte de Gombrich, Goodman y Gadamer de que objetos o entidades determinados (reales, ficticios o ideales), previamente inscritos en una o más tradiciones culturales, puedan fungir concretamente como referentes suyos. Pese a ello, por último, cabe insistir, una postura opuesta (como la que se sostendrá en el próximo apartado), en conformidad con la cual pueda aceptarse que la plástica abstracta es capaz de representar objetos o entidades de ese tipo (reales, ficticios o ideales), resulta compatible con la idea compartida por estos tres autores de que en el campo de las artes y la plástica en particular el parecido entre un referente cualquiera y la obra mediante la que él es referido no es necesario ni para establecer ni para identificar una relación de significación entre ambos.

## **5.2 Recuperación de la multiplicidad de acepciones del concepto ordinario de representación**

El concepto ordinario de representación desde el que se procura ahora sustentar la concepción de una relación positiva y variada entre representación plástica y arte abstracto como instancia de significación comprende siete acepciones básicas. Por principio, además de recordarlas, se explicará cómo puede aplicarse cada una a la plástica en general y a la abstracta en especial.

---

<sup>441</sup> *Vid supra* apartado 4.5 c).

<sup>442</sup> *Vid supra* apartado 2.5 d).

<sup>443</sup> *Vid supra* apartado 3.5.

I La primera acepción aludía<sup>444</sup> a aquel proceso mental por el que un contenido se hace presente en la conciencia mediante rasgos ostensibles, independientemente del origen de tal contenido (la percepción, la memoria o la reflexión, por ejemplo). En ese sentido, puede decirse que esta modalidad de representación forma parte de varios procesos inherentes a la obra de arte:

I a) Se encuentra presente en los procesos de recepción y comprensión de las obras de arte en general en la medida en que ellos implican, en un momento dado, la aparición necesaria del objeto creado en la conciencia del espectador bajo rasgos sensibles. Así, para ser apreciada, interpretada o simplemente reconocida como tal, toda obra de arte requiere ser representación; en otras palabras, toda obra es representación mental mientras es contemplada o recordada. No obstante, en el caso concreto de la plástica abstracta, hay obras en las que esto último no ocurre con claridad. Ése es el caso, por ejemplo, de pinturas monocromáticas y vacías como las ya mencionadas *IKB 3* y *M 6*, de Yves Klein (imagen VII del capítulo 5); pero especialmente es el caso de pinturas del mismo tipo en tonos más bien oscuros o negros, como las de la Capilla Rothko (imágenes XXIII a XXVII del capítulo 6 Rothko), pues la percepción de cuadros como éstos puede ser confundida, por su vacuidad, con la ausencia de percepción y por ello, también, con la ausencia de representación. Mas el soporte material de estas pinturas, sus dimensiones precisas, su formato, su textura, su color y su tono particular, entre otros elementos sensibles, continúan haciendo a las obras monocromas objetos perceptibles y, por ello, objetos susceptibles de constituirse como representables en la conciencia del espectador a través de la contemplación visual como cualquier otra obra plástica.

I b) Por otro lado, normalmente la representación en esta primera acepción del término también tiene lugar en el proceso de concepción de los trabajos artísticos en general. Esto ocurre en la medida en que, conforme a una intención o propósito determinado, el artista prevé algunos aspectos de la realización de la obra y, partiendo de ello, imagina o visualiza su futura creación, independientemente de que al final ella pueda distar mucho de su concepción y representación mental previa. No obstante, una vez más, dentro de la plástica abstracta hay algunos casos

---

<sup>444</sup> *Vid supra* apartado 1.1, inciso I.



problemáticos o excepcionales, como aquellos en que el propósito de los artistas ha sido precisamente no partir de nada preconcebido. A eso se refería, por ejemplo, Bram van Velde al decir que “La pintura no viene de la cabeza, sino de la vida”.<sup>445</sup>

II La segunda acepción mencionada del término representar se refirió, por un lado, al mero acto de conferir forma plástica a algo y, por otro, al hecho de haber adoptado o recibido una figura ajena. En concordancia con ella podría sostenerse que todas las obras de arte plástico son representación, a menos que pudiera decirse justificadamente que hay obras que ameritan ser calificadas como amorfas.<sup>446</sup>

II a) En el campo de las artes la adopción de una figura o forma ajena remite al plagio o a la simple copia, cuando la forma adoptada es la de otra obra; a un estilo, “movimiento” o “escuela”, cuando lo asimilado son rasgos presentes en un conjunto de obras, más que en una obra en concreto; o bien a una obra de tipo naturalista o realista en alguna medida, cuando lo adoptado es la figura aparente de un ser natural o de algo real, en el sentido de existente y perceptible.

II b) La representación entendida como acto de dar forma plástica a un objeto abarca las dos siguientes variantes:

II b. a) Una variante consiste en otorgar una imagen definida a un objeto que, por ser meramente ideal o conceptual, carece en primera instancia de ella. Esta variante, a su vez, comprende dos modalidades: aquella por la que lo amorfo, por así llamarlo, es dotado de una forma nueva, es decir de una forma no perteneciente o correspondiente propiamente a algo antes de esta dotación, y aquella por la que a lo amorfo se le proporciona un figura conocida y reconocible.<sup>447</sup> La primera de estas modalidades abarca, entonces, obras como la ya mencionada *Cabello perseguido por dos planetas*, de Miró (imagen III del capítulo 2), y como *Concepto espacial*, *La muerte de Dios*, de Lucio Fontana (imagen V del capítulo 5). La segunda comprende grabados como *Melancolía I*, de Durero, (imagen III del capítulo 5) y

---

<sup>445</sup> Charles Juliet, *Encuentros con Bram van Velde*, pp. 26 y 32.

<sup>446</sup> En *Formless. A user's guide*, Y. A. Bois y R. E. Krauss desarrollan el tema partiendo justamente del concepto de lo “informe” de Gorges Bataille.

<sup>447</sup> Esta variante converge, como puede notarse, con la connotación recién explicada de adoptar o recibir la forma de algo.

esculturas como *El principio del mundo*, de Brancusi (imagen I del capítulo 6 Brancusi), que se comentará en el apartado 6.1.

II b. b) La otra variante consiste en dar a lo que posee forma en sí otra forma: una forma nueva e inventada (no perteneciente o correspondiente propiamente a algo antes de esta dotación) o bien la forma de otra cosa. En este último caso, podría decirse que se trata de una especie de transformación. Ejemplos de ambos casos son, respectivamente, las esculturas *Adán y Eva* y *Leda*, de Brancusi (imágenes XXI y XX del capítulo 6 Brancusi), que se analizarán en el apartado 6.1.

Por otro lado, en cuanto a la posibilidad de considerar ciertas obras plásticas carentes de forma, puede decirse que justamente algunos artistas abstractos han procurado crear pinturas o esculturas de este tipo. Por ejemplo, Ad Reinhardt proclama este propósito en el siguiente imperativo: “Nada de formas. “Lo más bello carece de forma””. Sin embargo, en las obras que este artista abstracto produjo en la época en que publicó sus “Doce reglas para una nueva academia”,<sup>448</sup> entre las que se encuentra la recién citada, aún pueden reconocerse formas simples, como cruces (imagen IV del capítulo 5). De cualquier modo, independientemente de esto último, en diversos tipos de abstracción se alcanza a identificar un afán por abstenerse de la forma y de la figura por medios tan variados como la monocromía; la ausencia de contornos; el empleo de texturas abigarradas; la caligráfica; el presentar los elementos materiales utilizados no organizados bajo criterios precisos, sino ubicados de manera confusa o azarosa; y el agrandar, desbordar o transformar el formato o soporte, entre otros. Por ejemplo, por referir obras ya mencionadas, en gran parte de sus pinturas Sam Francis utiliza los dos últimos medios enlistados (imagen III del capítulo 4), mientras que en los cuadros de la Capilla Rothko el autor se vale de los dos primeros y del último (imágenes XXIII a XXVII del capítulo 6 Rothko). Mas como por ninguno de estos medios se trasciende por completo el carácter formal de las artes plásticas -porque independientemente de si se trata de una obra plástica de dos o de tres dimensiones, ella constituye necesariamente un objeto medible con todo y que no se limite a ser eso-, podría

---

<sup>448</sup> Ad Reinhardt “Escritos” en: Gregory Battcock, *El arte nuevo*, p. 201. En una nota a pie de página al inicio de estos documentos el editor indica que fueron publicados en diversas fuentes entre 1957 y 1963.

decirse que de acuerdo con la segunda acepción del término representar, aun en casos extremos o problemáticos como los recién comentados, las obras plásticas son representaciones.

III Conforme a la tercera acepción enlistada representar significa manifestar, exponer, hacer patente, explícito o simplemente presente algo, en especial a los sentidos o a la imaginación, ya sea por primera vez o como repetición. El último de estos significados: presentar algo ante la imaginación, coincide parcialmente con la primera acepción explicada del término representar, porque hacer que algo sea imaginable comprende la posibilidad de que ello tenga lugar exclusivamente en la conciencia; o dicho de otro modo, abarca el simple imaginar que, como tal, es un “proceso mental por el que un contenido se hace presente en la conciencia mediante rasgos ostensibles”.<sup>449</sup> E igualmente de manera parcial el significado de “hacer sensible algo”, incluido en esta tercera acepción, coincide con la segunda acepción del término representar, porque comprende la posibilidad de realizarlo mediante recursos plásticos o gráficos (es decir comprende el poder otorgar forma e imagen).

Ahora bien, por lo que corresponde a la aplicación de esta tercera acepción al ámbito de las artes plásticas,<sup>450</sup> interesa destacar y ejemplificar las principales variantes comprendidas.

III a) Por un lado, manifestar, exponer, explicitar o presentar algo por primera vez abarca al menos las siguientes modalidades:

III a. a) La modalidad en que lo manifestado, presentado, etcétera, por vez primera a través de una obra plástica es un objeto que -independientemente de si es una entidad invisible en primera instancia o puramente imaginaria, o bien un concepto que no corresponde a una entidad visible por sí o una idea abstracta- se encuentra previamente inscrito en una determinada tradición lingüística y cultural. Por

---

<sup>449</sup> *Vid supra* inciso de este mismo apartado.

<sup>450</sup> Cabe notar, por un lado, que hasta cierto punto el sentido de “hacer patente” que esta tercera acepción incluye coincide con el concepto de ejemplificación de Goodman, porque para el filósofo norteamericano ejemplificar, según se vio en el apartado 3.3d), es una condición del arte que consiste, entre otras cosas, en exhibir o mostrar una propiedad concreta poseída. Por otro lado, igualmente conviene señalar que en parte el mismo significado de “hacer patente” coincide con el concepto de (re)presentación de Gadamer en la medida en que, como se mencionó en el apartado 4.2, el término alemán traducido como (re)presentación (*Darstellung*) que el hermeneuta germano emplea significa simultáneamente presentación y representación.

ejemplo, por mencionar una obra abstracta, *El cisne de Mallarmé*, de Motherwell (imagen XII del capítulo 5).

III a. b) La modalidad en que lo expuesto, manifestado, etcétera, por primera vez plásticamente no remite directamente a objetos previamente inscritos en una determinada tradición lingüístico-cultural (como los arriba enumerados). Este tipo de obras, no obstante, puede llegar a insertarse dentro de una determinada tradición cultural, contribuyendo a enriquecerla de dos maneras. Por un lado, si la obra es creada a partir de una idea o un concepto inventado o propuesto por el artista por primera vez, como por ejemplo la obra de Miró mencionada ya un par de veces: *Cabello perseguido por dos planetas* (imagen III del capítulo 2), lo susceptible de ser insertado es tanto el concepto o idea nueva como la obra en tanto objeto sensible. Por otro lado, si la obra es resultante de una supuesta creación sin concepto previo, como las obras realizadas por Bram van Velde a partir de 1937 (imagen XV del capítulo 5), lo que puede ser insertado dentro de una determinada tradición cultural en general y plástica en particular es básicamente la obra en tanto objeto sensible.<sup>451</sup>

III a. c) También cabe comentar aquí la modalidad en que lo presentado, explicitado, etcétera, por vez primera en una obra plástica es un ser u objeto visible por sí, natural o producido por seres humanos. En primer lugar, precisamente como lo referido por la obra plástica es visible al margen de su presentación por este medio, puede decirse que se trata de una presentación a modo de repetición. Sin embargo, esto no implica sostener que al manifestar por primera vez una entidad visible en sí a través de una obra plástica tenga que hacerse procurando imitar fielmente los rasgos visuales de su modelo; es decir, esto no implica pensar que las primeras representaciones de objetos de este tipo sean naturalistas o realistas, aunque podría darse el caso de que algunas lo fueran. Pero, de hecho, la mayoría de las veces es sumamente difícil, o hasta imposible, saber cuál es o cuál fue la primera obra plástica en que se representó un determinado objeto de cualquier índole. Por eso resulta más conveniente hablar de ello de modo relativo, o sea indicando el contexto específico y el sentido en que el objeto en cuestión es representado por

primera vez. Por ejemplo, a la edad de trece años Durero hizo un autorretrato a lápiz del que se ha dicho que fue su primera obra de este tipo y, además, uno de los primeros dibujos de esta clase.<sup>452</sup>

III a. d) Otra modalidad interesante de esta manera de representar en el sentido de exhibir, presentar, etcétera, es aquella en que un objeto o un fragmento de un objeto producido por los seres humanos (exceptuando las obras de arte plástico en tanto originales, mas no sus reproducciones o meras copias)<sup>453</sup> es exhibido como una obra de arte y no por medio de una obra de arte plástico. A este tipo de obras se les ha denominado *ready made* y del primero de ellos puede decirse<sup>454</sup> que su representar resulta especialmente significativo en la medida en que, tomado como modelo, ha llegado a instituir una nueva forma de producir obras de arte plástico y de representar en el sentido de presentar, exponer, hacer patente o manifestar que aquí se explica.

III b) En cuanto a las obras que exponen, hacen patente, manifiestan o presentan algo que ya ha sido expuesto, manifestado, presentado o hecho patente antes, interesa destacar, sin pretender exhaustividad, los casos siguientes:

III b. a) El caso en que lo representado plásticamente es otra obra plástica (que podría haberse contemplado también como un inciso más del punto III a), cuando se trata de una primera representación plástica de cierta obra pictórica, escultórica o icónica en general a través de otra obra del mismo tipo). Si bien una mera repetición fiel de determinada pintura o escultura no suele considerarse como otra obra de arte -sino como plagio o copia fiel cuando se realiza en el mismo tipo de materiales y con las mismas dimensiones que la obra original, o como una simple reproducción cuando la obra que se vuelve a producir se realiza en otro material, a escala o a través de otros medios-, las obras gráficas producidas por técnicas como el grabado o la litografía y las esculturas en metal fundidas mediante moldes han de

---

<sup>451</sup> Vid *supra* inciso I b) del apartado 5.2.

<sup>452</sup> Peter Strieder, *Albrecht Dürer. Paintings, prints, drawings*, p. 9.

<sup>453</sup> Dos ejemplos de esto son la *L.H.O.O.Q.* (*Ready made* rectificado: lápiz sobre una reproducción de la Gioconda), realizado por Marcel Duchamp en 1919, y *No Andy Warhol (Brillo Box)*, creada por Mike Bildo en 1995.

<sup>454</sup> El primer *ready made*, *Rueda de bicicleta*, presentado por Duchamp en 1913, se ha perdido; no obstante en 1951 se hizo una reproducción. (Octavio Paz. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, p. 30).

considerarse como excepciones, porque en ellas no hay propiamente una obra original, sino una serie de “originales”. Por eso, en obras como éstas, distinguir entre una primera edición o producción y una posterior es poco útil. De cualquier modo, independientemente de la dificultad que supone identificar la primera vez en que una obra en especial es usada como modelo de otra, lo que merece ser destacado acerca de que ello acontezca es que, a la larga, la repetición sucesiva de este acontecimiento llega a constituir una tradición, un estilo o una escuela plástica.<sup>455</sup>

III b. b) Otro caso digno de mención es aquel en que los propios artistas realizan variaciones de una misma obra o producen bocetos previos relativamente semejantes a la obra final, haciendo varias veces manifiesto un mismo objeto más o menos de una misma manera. Ello puede observarse, por ejemplo, en las series de obras de Rothko y Brancusi que se analizarán en el capítulo siguiente. Con frecuencia esto implica que la obra y sus variantes presentan casi la misma imagen o forma y el mismo título, como las dos o tres pinturas de Málevich denominadas *Cuadrado negro* (imágenes I y II del capítulo 3). Pero hay también veces en que el artista presenta de nuevo la misma forma modificando el título de la obra, y ocasiones en que el creador muestra insistentemente la misma forma o imagen, más allá de las variaciones mínimas, absteniéndose de titular todas las versiones. Muestra de lo primero son *El principio del mundo* y *Escultura para el ciego*, de Brancusi (imágenes I y II respectivamente, del capítulo 6 Brancusi); ejemplo de lo último, a su vez, son los paneles noreste, noroeste, sudeste y sudoeste de la Capilla Rothko (imágenes XXIV y XXVII del capítulo 6 Rothko). Detrás de esta última disyuntiva que puede parecer nimia se encuentra un problema importante en lo que concierne a la relación entre representación plástica y significado, pues aunque el título es crucial para identificar en cada caso el referente de las obras, dicha referencia no depende necesariamente de él, en la medida en que, por un lado, la

---

<sup>455</sup> Aunque el tema del uso de una obra plástica como modelo y punto de partida de otra obra del mismo tipo como fundamento de la historia del arte es central en *Arte e ilusión*, según se explicó a lo largo del capítulo segundo de esta tesis, Gombrich se ocupa de la cuestión exclusivamente en lo que concierne al naturalismo o realismo.

ausencia de título no equivalga forzosamente a la ausencia de referencia y, por otro, en tanto la identidad de títulos no implique siempre la identidad de referentes.

IV La cuarta acepción de representar que se mencionó implica poner en escena o personificar un papel dentro de una escena, por lo que podría pensarse que su aplicación al campo del arte es viable únicamente dentro de las artes dramáticas. No obstante, pueden precisarse algunos aspectos de su relación con la plástica en general y con el arte abstracto en particular.

IV a) La mayor parte de las obras plásticas naturalistas o realistas y figurativas en general presenta una escena, en tanto muestra un ser u objeto, o un conjunto de ellos, en un contexto o fondo determinado; máxime cuando, valiéndose de recursos como la perspectiva, el claroscuro y/o la exhibición de atavíos, utensilios o construcciones arquitectónicas características de determinada época y lugar, entre otros, el espacio en que se encuentran dispuestos esos objetos o seres es simulado precisamente como si fuera un escenario. En ese sentido puede decirse que, de acuerdo con esta cuarta acepción, dichas obras representan.

IV b) En cuanto a la plástica abstracta, por otro lado, se pueden mencionar al menos tres modos en que el representar, en tanto puesta en escena o personificación de un papel en una escena, es posible en ella o mediante ella.

IV b. a) Por un lado, varios artistas plásticos han participado en las artes escénicas diseñando o produciendo escenografía abstracta. Por ejemplo, las primeras pinturas suprematistas de Málevich, como *Cuadrado negro* justamente (imagen I del capítulo 3), pueden considerarse fruto de sus trabajos escenográficos para la opera *Victoria sobre el sol*, de Matiuchin y Kruchenij.<sup>456</sup> Y, análogamente, los trabajos escenográficos de Isamu Noguchi realizados para la presentación de obras como *Orfeo*,<sup>457</sup> de George Balanchine (imagen VI del capítulo 5), y *Errando en el laberinto*, de Martha Graham, ilustran la aplicación de esta forma de representación abstracta a la denominada danza moderna.

---

<sup>456</sup> S. Faucherau, *Malévich*, p.17 a 20. (Otra alusión al mismo poeta ruso, Kruchenij, se asienta en la nota 44, a pie de página, de esta tesis).

<sup>457</sup> Considérese la semejanza formal y temática entre la escenografía de este discípulo de Brancusi y obras como *El principio del mundo*, del propio Brancusi, que se analizará en el apartado 6. 1 (Imagen II del capítulo 6 Brancusi).

IV b. b) Por otro lado, de algunas pinturas abstractas de gran formato se ha dicho que generan en el espectador, situado a una distancia moderadamente corta, la experiencia de sentirse dentro del cuadro, más que ante el cuadro. Es el caso, por ejemplo, de varias de las obras de Rothko que serán analizadas posteriormente. En especial es el caso de aquellas que constan de un simple rectángulo obscuro sobre otro claro (imágenes VIII a X del capítulo 6 Rothko), pues, por la manera en que los colores y las formas que constituyen estas pinturas fueron dispuestos, puede decirse que sitúan al contemplador ante un horizonte vacío que, no obstante, él ocupa con su presencia.

IV b. c) Otra forma en que puede decirse que algunas pinturas abstractas representan a manera de puesta en escena o personificación de un papel dentro de ella es atendiendo a las concepciones de los propios artistas acerca de la manera en que operan los formatos, las formas o los colores. Por ejemplo, por un lado, sobre un uso tal del color es ilustrativa esta cita de Golding: “es válido hablar del arte de Kandinsky en términos de teatro, porque él también escribió obras teatrales en las que los colores, al igual que los personajes, se encontraban entre los protagonistas”;<sup>458</sup> por otro, en relación con ese modo de entender el formato, la siguiente afirmación de Rothko es pertinente: “cuando tú pintas el cuadro más amplio, tú estás en él”;<sup>459</sup> y acerca del papel de las formas, por último, este mismo pintor pensaba, según James Breslin, que sus pinturas eran dramas en los que las formas fungían como actores.<sup>460</sup>

V La quinta acepción ya considerada del término representar consiste en la atribución del lugar de un objeto, figura, persona, idea o entidad, a otro objeto, figura, etcétera, a manera de reemplazo parcial o no definitivo.<sup>461</sup> De ella puede mencionarse al menos una forma en que es viable pensar que opera en las obras plásticas: consiste en el género del retrato, incluyendo por supuesto el autorretrato. Esto último, no obstante, no implica que el arte abstracto no pueda representar de

<sup>458</sup> J. Golding *op. cit.*, p.86.(Una obra teatral de Kandinsky, “Sonoridad amarilla”, se encuentra editada en M. Franz y V. Kandinsky *El Jinete azul*).

<sup>459</sup> *Ibid*, p. 222.

<sup>460</sup>J. E. Breslin, *op. cit.*, p. 55.



esta manera; por el contrario, no son pocos los retratos y hasta autorretratos que han sido ejecutados en forma abstracta. Como ejemplo de este tipo de obras pueden volverse a mencionar dos ya referidos: por un lado, el retrato de la señorita Pogany, realizado por Brancusi (imagen V del capítulo 3);<sup>462</sup> por otro, el *Cuadrado negro*, de Málevich, (imagen I del capítulo 3), en la medida en que el propio autor se identificó a sí mismo con este cuadro al adoptarlo como firma en lugar de su nombre.<sup>463</sup>

VI Conforme a la sexta acepción del mismo término se definió la representación como una función simbólica por la que dos objetos son vinculados: uno sensible que juega el papel del referente, con otro que puede ser meramente ideal y funge como lo referido. Dentro de esta acepción se identificaron también dos modalidades básicas al menos:

VI a) Una modalidad en que dicho vínculo se establece de manera sinecdótica, es decir, aludiendo a un todo a través de una o más de sus partes o rasgos. Ejemplo de este modo de representar en el ámbito de la plástica abstracta en particular es *El recién nacido*, de Brancusi (imagen V del capítulo 6 Brancusi), en tanto muestra sólo la cabeza del recién nacido, o mejor dicho algunos de sus rasgos, en lugar del cuerpo entero del neonato. También, del mismo autor, los torsos de jóvenes (imágenes VIII y XI del capítulo 6 Brancusi) ilustran esta modalidad, como se verá en el apartado 6.1.

VI b) La modalidad en que el enlace entre lo sensible y algo que puede ser meramente ideal se lleva a cabo atribuyendo a éste, metafóricamente o por mera convención, un rasgo de aquello. Respecto a la aplicación de este modo de representación simbólica en las artes plásticas abstractas puede referirse como ejemplo *La rueda de las estaciones*, de Charmion von Wiegand (imagen XII del capítulo 5), pues alude a la rueda mediante un cuadrado central (formado por cuadrados menores de múltiples colores) y a las estaciones mediante cuatro

---

<sup>461</sup> Gadamer se refiere a ello en un sentido fuerte al sostener, como se vio en el capítulo cuarto (*vid supra* apartado 4.3a), que en las obras plásticas lo representado adquiere presencia plena.

<sup>462</sup> *Vid supra* apartado 3.3e).

<sup>463</sup> *Vid supra* apartado 3.3c).

rectángulos blancos y cuatro gruesas líneas negras que sugieren movimiento (como el símbolo llamado svástica).

VII Finalmente, se mencionó también la connotación del término representar en el ámbito de lo sacro, que reúne varias de las acepciones ya explicadas. En la plástica abstracta es posible identificar cuando menos dos modos en los que ella opera:

VII a) Por un lado, lo sagrado puede y suele operar en este tipo de arte como referente. Considerando la frecuencia con que los artistas abstractos han procurado referirse a temas, personajes, entidades u objetos estimados como sacros dentro de un determinado contexto religioso, su presencia en la plástica abstracta resulta muy marcada. Por ejemplo, la serie de “Las estaciones de la cruz” (imagen XII del capítulo 5), de Barnett Newman, entra en este caso.

VII b) Por otro lado, bajo determinadas circunstancias, además de o en vez de referirse a algo sacro, las obras abstractas pueden constituirse como objetos sacros o adquirir en sí un carácter sagrado. Esto lo ilustran nuevamente tanto algunos trabajos de Rothko como algunos de Brancusi. Ambos artistas participaron de cerca en la proyección de recintos sagrados y produjeron obras destinadas a residir en su interior, según se verá en el capítulo sexto.

Entonces, estas siete acepciones del concepto ordinario y amplio de representación, con sus respectivas variantes, no sólo resultan aplicables al ámbito de la plástica abstracta, sino que su aplicación a él permite vislumbrar tanto la riqueza y diversidad de modalidades de este tipo de arte como la multiplicidad de sus posibilidades de significar. Mas, pese a que esas acepciones y variantes han sido ilustradas mencionando una o dos obras de cada una, es importante tener presente que, generalmente, las pinturas y esculturas representan de diversas maneras a la vez. En la enumeración anterior alcanza a entrecruzarse esto, porque algunas de las obras aludidas para ejemplificar son referidas en varios incisos, como *Cuadrado negro*, de Málevich; pero el análisis de las series de obras de Brancusi y Rothko en que consiste el capítulo sexto permitirá mostrar con mayor claridad la conjunción de formas de representar y significar que en una determinada obra pueden y suelen coexistir. No obstante, antes de emprender dicho análisis, aún han de añadirse algunas reflexiones

sobre la tipología de las obras abstractas y sobre los factores que contribuyen a su adecuada recepción.

### **5.3 Algunos factores importantes para la comprensión de la plástica abstracta**

Considerar el tema del significado del arte abstracto a partir del concepto de representación, como se ha venido haciendo en esta tesis, no implica desconocer o negar que este tipo de arte, como las artes plásticas en general, sea susceptible de significar por otras vías. Por ejemplo, en los capítulos segundo a cuarto se explicó cómo Gombrich, Goodman y Gadamer se refieren a otras formas de significar en las diversas artes y en las que se valen de la imagen en especial, como la expresión y la ejemplificación. No obstante cabe aclarar que al abordar ahora la cuestión de la tipología de esta clase de plástica el asunto será tratado básicamente desde el punto de vista de la representación.

Por principio, es importante subrayar que el concepto ordinario de representación desde el que aquí se ofrece una concepción positiva<sup>464</sup> del arte abstracto se opone a la concepción igualmente ordinaria de la plástica abstracta. Para aclarar esto, también hay que recordar que en el capítulo primero de esta investigación<sup>465</sup> se enlistaron varias creencias en torno a la relación entre arte abstracto y representación plástica que, como se explicó, constituyen la manera más usual de recibir o entender esta clase de arte, incluso en ámbitos académicos o especializados. Se vio entonces que, conforme a ellas, las obras abstractas no representan, y que esta manera de concebir la abstracción implica pretender que su significado es nulo, inasequible o, en el mejor de los casos, más pobre que el de la plástica no abstracta. Esta perspectiva fue, asimismo, calificada como prejuiciosa por asumir un concepto estrecho de representación, tendiente a identificar de manera inmediata, inconsciente o irreflexiva la representación plástica en general con la representación figurativa o naturalista en especial.

Partiendo de esto, ahora que se ha explicado cómo entienden Gombrich, Goodman y Gadamer la plástica abstracta, puede sopesarse la incidencia de tales creencias en sus respectivas concepciones, considerando que son modalidades de recepción de esta clase de arte precisamente en ámbitos especializados. En la propuesta de Gombrich estas creencias

---

<sup>464</sup> Positiva en el sentido de que afirma la compatibilidad entre abstracción y representación en la plástica.

<sup>465</sup> *Vid supra* apartado 1.2.

se encuentran presentes en la medida en que él estima que la representación plástica es necesariamente figurativa, que la plástica abstracta sólo excepcionalmente representa y que su significado no sólo es de entrada inasequible, sino además relativamente más pobre que el de la plástica figurativa y naturalista sobre todo. En el caso de Goodman, lo que de estas creencias es asumido es la incompatibilidad entre plástica abstracta y representación artística, a pesar de que este filósofo no deriva de ello ninguna desventaja por parte de esta modalidad de obras frente al resto del arte desde el punto de vista del significado. Por su parte, algo análogo puede decirse de la perspectiva de Gadamer, dado que si bien su noción de representación en las artes en general y en la plástica en particular es la menos estrecha de las tres, al abordar el tema de plástica “no objetual” este hermeneuta opta por constreñir dicha noción y, además, tanto por afirmar la pobreza significativa de las obras en cuestión como por atribuir a las mismas un carácter inaccesible.

Lo anterior permite notar que, a pesar de que cada uno de estos teóricos ha descartado el concepto de semejanza en favor de nociones como las de hábito, convención o tradición, como claves del proceso de identificación de los referentes de las representaciones plásticas, una de las razones por las que, por caminos distintos y hasta opuestos, ellos han asumido que la relación entre abstracción y representación es especialmente problemática o negativa es que continúan echando de menos en el arte abstracto una accesibilidad que, en cambio, en el caso de la plástica no abstracta ya no piensan como inmediata. En otras palabras, se sugiere que aunque al apelar a fenómenos de índole cultural, como los mencionados, estos autores reconocen indirectamente que el referente de las obras artísticas nunca es evidente u obvio por sí, sino que depende necesariamente de una especie de diálogo o acuerdo, y, por ende, de un lenguaje conocido o cognoscible, al aproximarse a la plástica abstracta cada uno de ellos lamenta o extraña la falta de un referente claro e imputa esta impenetrabilidad a las obras, en vez de reconocer igualmente que ellas pueden tener referentes ligados a hábitos visuales, convenciones o tradiciones con los que ellos mismos se encuentran poco familiarizados. Por otro lado, recordando que tanto Gombrich como Gadamer afirman<sup>466</sup> la incidencia de una tendencia general por parte de los espectadores a ver toda obra plástica como representación de

---

<sup>466</sup> *Vid supra* apartados 2.5b), 2.5c) y 4.5c).

figuras u objetos, podría decirse que sus propias maneras de aproximarse al arte abstracto no están exentas por completo de la expectativa que proclaman.

De cualquier modo, independientemente de estas consideraciones sobre las concepciones de la clase de plástica en cuestión por parte de Gombrich, Goodman y Gadamer, como modalidades de recepción esgrimidas desde ámbitos académicos, considerar como prejuicios las creencias mencionadas implica suponer que es posible pensar la plástica abstracta al margen de las mismas, pero sobre todo que hacerlo es más adecuado; entendiendo aquí lo adecuado como apertura al reconocimiento tanto de una significación diversa y abundante en este tipo de arte como de una multiplicidad y variedad análogas en sus modos de significar. Pero, por otro lado, ello también implica sostener que, frente al arte abstracto, lo más común es una comprensión inadecuada; entendiendo tal inadecuación, en consecuencia, como inclinación a reducir y a desconocer sus posibilidades y modalidades de significar. O, dicho en términos más fuertes, implica también que la anteposición de estas creencias conduce a la incompreensión de la mayor parte de las obras abstractas. Por eso, la propuesta de pensar la abstracción plástica a partir del concepto ordinario de representación que aquí se sostiene requiere, por un lado, indagar qué posibilita o, al menos, qué contribuye a este acceso y, por otro, aclarar cómo es posible diferenciar las diversas clases del arte abstracto.

En cuanto a lo primero, a manera de respuesta a la interrogante formulada, considérense estos factores:

I Para comprender el arte abstracto es importante que el espectador se haga consciente, partiendo de su experiencia frente a otros tipos de plástica, de que para acceder al significado de las obras plásticas generalmente no basta identificar las formas o figuras que en cada caso son mostradas. Por ejemplo, por comentar una pintura ya mencionada, al contemplar el *Juicio universal*, de Giotto (imagen I del capítulo 4), no basta reconocer la multitud de figuras que aparecen: un hombre sentado al centro, entre otros doce personajes sedentes; una hueste de seres alados, sobre ellos; un nutrido grupo de orantes y personas con halo, bajo su derecha; un río de fuego desembocando en un monstruo obscuro, bajo su izquierda; y una cruz a sus pies; entre otras formas menores. Un espectador ajeno a la tradición cristiana o aún no formado en ella podría identificar estas imágenes, pero no ir más allá de este

nivel. Para un receptor familiarizado con la tradición judeocristiana, en cambio, esas imágenes como tales no constituyen el referente último. En este caso, saber que remiten al *Apocalipsis* resulta clave para identificar el referente de cada figura en particular y el significado general de la obra.

Ahora bien, cobrar conciencia de que el cumplimiento de la función mediadora de las imágenes requiere que el espectador conozca de antemano o se encuentre dispuesto a conocer la tradición o las tradiciones con que las figuras se vinculan, permite un acercamiento a la plástica abstracta abierto al reconocimiento de que su comprensión profunda puede precisar conocer legados culturales en principio ajenos a uno. La obra de Brancusi que se interpretará posteriormente es un ejemplo idóneo, pues aunque ha sido interpretada por muchos autores que incluso enfatizan su particular inclinación por la tradición budista, como el Radu Varia<sup>467</sup> y Carlota Gidedion–Welcker,<sup>468</sup> ninguno de ellos hasta donde esta investigación ha podido llegar, vincula el significado específico de sus esculturas con las formas plásticas y nociones filosófico-religiosas que sirvieron de modelo e inspiración a este artista, según se explicará.

II Otro elemento importante para la comprensión de la plástica abstracta consiste en reconocer que si bien los títulos, o en su caso la ausencia ellos, constituyen una guía para identificar el significado de cada obra, esta significación no necesariamente coincide o se circunscribe por completo a los mismos. Para reconocerlo ayuda saber o recordar que la práctica de titular las obras plásticas es relativamente tardía o, al menos, posterior a la de producir esculturas o pinturas. Por ejemplo, aunque las típicas esculturas arcaicas griegas de jóvenes de pie han sido designadas *Kouroi* y *Korai* (imagen VI del capítulo 2), en sentido estricto no tienen título, porque en la época y el lugar en que fueron hechas no sólo no se acostumbraba que los autores asignaran una denominación particular a cada una de sus creaciones, sino que ni siquiera había la costumbre de registrar el nombre de los creadores.

La falta de títulos en ocasiones como éstas es, desde luego, muy distinta de la que resulta de la elección deliberada por parte de los artistas de no otorgar

---

<sup>467</sup> Radu Varia, *Brancusi*.

<sup>468</sup> Carlota Gidedion–Welcker, *Constantin Brancusi*.

nombre a sus obras en una época y en un contexto en el que hacerlo es lo común. Y vale la pena notar que justamente los pintores abstractos pueden considerarse pioneros en ello. No obstante, esta diferencia no implica, en ninguno de los dos casos, que la carencia de título equivalga a la ausencia de significación. Así como de esas esculturas arcaicas puede decirse que su significado descansa en buena medida en la concepción de la juventud como estado ideal de la humanidad en la antigua Grecia, de obras como las de la Capilla Rothko podría argumentarse que, por ser producidas *ex professo* para ser albergadas en un recinto dedicado a ceremonias religiosas o sagradas de diversas tradiciones (imágenes XXVII y XXVIII del capítulo 6 Rothko), su sentido reside en gran medida en una manera ecuménica de entender lo sacro.

Sin embargo, hay también casos en que la renuencia voluntaria del artista a titular se ve acompañada de una voluntad análoga de mantenerse al margen de toda significación. La siguiente paradoja planteada por Ad Reinhardt, por ejemplo, apunta hacia esa dirección: “Cualquier significado rebaja el significado del arte o de la estética. Yo podría abarcar más significado que cualquiera si quisiera, pero ¿qué significaría eso?...”<sup>469</sup> Por eso es preciso aclarar hasta qué punto la significación, o, en su defecto, la falta de ella, depende de la intención o el propósito del artista. Esto último es también crucial para determinar hasta qué punto los títulos son importantes para reconocer el significado, pues al menos en las obras que los han recibido por parte de sus autores el tipo de nombre elegido y el nombre mismo forman parte de la voluntad del creador. Por ejemplo, muchos títulos parecen meramente descriptivos, pero su simplicidad oculta o disimula voluntariamente el sentido de las obras, como es el caso del *Autorretrato con abrigo guarnecido en piel*, de Durero (imagen VI del capítulo 3).<sup>470</sup> Otros nombres presentan un carácter serial o genérico, por lo que parecen haber sido elegidos con fines clasificativos más que como nombres propios, como ocurre con los denominados bodegones o paisajes, pero también con obras como las ya aludidas de Yves Klein *IKB 3* y *M 6* (imagen VII del capítulo 5); y otros más, por no extender demasiado la lista,

---

<sup>469</sup> Lucy Lippard, *Reinhardt Adolf*, p. 127.

<sup>470</sup> Tras dicho título Durero disimula su autorrepresentación bajo los rasgos de Cristo, pero a la vez sugiere la idea de encarnación.

resultan tan innovadores o poéticos como las obras que los portan, tal como el mencionado *Cabello perseguido por dos planetas*, de Miró (imagen III del capítulo 2). Así, la diversidad de funciones que los títulos de las obras plásticas pueden fungir, de la cual la lista anterior sólo pretende ser una muestra, refleja también parcialmente la diversidad de propósitos que con la consecución de sus creaciones los artistas suelen perseguir.

De cualquier modo, circunstancias como las siguientes parecen indicar que el significado de las obras tituladas tiende a ir más allá de los títulos: por un lado, el hecho de que un mismo título suela pertenecer a múltiples obras distintas, no sólo de diferentes autores, sino, en ocasiones, de un mismo autor -por ejemplo, las obras denominadas *El beso*, de Munch, Rodín y Picasso, además de la serie de esculturas de Brancusi tituladas igual (imágenes XXIX, XXX y XXVI del capítulo 6 Brancusi)-; por otro lado, a la inversa, que diferentes títulos pueden aludir a un mismo significado -por ejemplo, según se explicará, los siguientes pares de obras: *Escultura para el ciego y El principio del mundo*, *El recién nacido y Primer llanto*, y *Ave pequeña y Torso femenino de joven*, de Brancusi (imágenes I, II, V, VI, VII y VIII, del capítulo 6 Brancusi). Aparte, como sustento de la propuesta de que el significado de las obras va más allá de sus títulos, es digno de subrayarse que pretender lo contrario implicaría suponer que la plástica es susceptible de reducirse a un lenguaje conceptual.

III En cuanto al valor de la intención consciente del artista, como factor para la comprensión de la plástica abstracta, conviene notar primero que, antes que una idea previa o fin específico para cada obra, los artistas suelen tener un propósito general que engloba, orienta e impulsa toda su creación, confiriéndole cierta coherencia o unidad interna. Por ello, las obras particulares y su significado están en juego y en interacción con el fondo amplio de la obra completa del artista y su proyecto o propuesta general. De esto es nuevamente un ejemplo idóneo el caso de Brancusi, como se verá. Por otra parte, puede observarse que dicha idea previa o intención tiende a enriquecerse y a depurarse<sup>471</sup> durante el proceso de creación. Si no se

---

<sup>471</sup> Resulta excepcional una postura como la de Reinhardt al respecto. Para él “Todo, desde el comienzo hasta el fin, debe elaborarse por adelantado en la mente” (“Escritos”, en: G. Battcock, *op. cit.*, p.199).



concede a las artes como meros modos de materializar o revestir contenidos mentales preexistentes que el artista busca manifestar, cabe pensar que el significado de la obra se enriquece y se depura simultáneamente gracias a la incorporación de las peculiaridades formales, materiales y técnicas de elaboración de la obra, y a su inscripción en un determinado ambiente en el momento de la recepción, entre otros elementos. Esto último, aclarando, implica asumir que tales elementos forman parte del significado de las obras en general.

Al margen de eso, es preciso reconocer que, independientemente de que tras la realización de una obra siempre haya también motivos inconscientes, la mayor parte de las veces no es posible conocer el o los propósitos conscientes del artista al crear, por no haber sido ellos explicitados o por no quedar registro de su declaración explícita. No obstante, al igual que en el caso de los títulos, el propósito consciente del artista es mediado necesariamente por conceptos y, por ende, circunscribir a él el sentido de una obra implicaría, de nuevo, querer reducir lo plástico a lo conceptual. Con todo, aunque en esta tesis no se pretende esto último, conviene destacar que entre las obras plásticas –incluyendo desde luego a las abstractas– y el lenguaje verbal suele existir un estrecho vínculo previo al momento de la interpretación a través de conceptos. Además, como ceñir la significación de un trabajo artístico a los propósitos deliberados o no del artista equivaldría a entender el arte como mera expresión o reflejo de un interior psíquico subjetivo, conviene tomar en cuenta otros factores.

IV Un elemento más que resulta importante para lograr una recepción más abierta de las obras abstractas es procurar una experiencia prolongada de contemplación de las mismas. Si bien la experiencia de cada espectador ante una obra, e incluso la de un mismo espectador ante una misma obra en momentos distintos, puede considerarse única y, por lo mismo, distinta de la o de las del artista ante su propia creación, como el proceso de realización de una obra plástica requiere normalmente de un ejercicio de contemplación constante, o al menos de momentos prolongados y sucesivos de ella, es razonable que una comprensión profunda de este tipo de obras amerite o tenga necesidad de lo mismo. Un ejercicio así no sólo hace posible reconocer y apreciar detalles y aspectos sutiles de las obras, como matices del color,

modos de aplicar el pigmento, juegos entre las formas o calidades de las texturas, entre otros, sino que únicamente a través suyo un espectador puede hacerse consciente de lo que la obra significa para él, independientemente o más allá, hasta donde es posible, de la información o la falta de información previa que sobre ella pudiera llegar a tener.

V La contextualización de las obras es otro factor que contribuye a su comprensión. Puede entenderse de varias maneras, entre las cuales destacan, cuando menos, las siguientes: la que consiste en conocer y tomar en cuenta las condiciones históricas y sociales en que los autores producen las obras, la que se orienta particularmente hacia el estudio del ámbito o los ámbitos igualmente históricos y sociales en que el arte se recibe, aquella que se ocupa de la inserción de las obras en la historia del arte en especial y, por último, aquella otra que se interesa más bien por las tradiciones lingüísticas y culturales a las que la obra remite o con las que es factible vincularla.<sup>472</sup> Ahora bien, aunque estos modos de contextualizar una obra no son, por principio, opuestos entre sí, la importancia o peso que en cada caso se les concede determina el tipo de interpretación.

V a) En cuanto a la primera forma de contextualización mencionada conviene reconocer que resulta imposible vincular una obra con todos los aspectos del entorno y la época en que fue creada, y que, por tanto, necesariamente quien la interpreta ha de determinar con cuáles de ellos estima pertinente establecer un vínculo. Así, a lo sumo, una obra sólo puede ser considerada como reflejo parcial de su contexto. Del mismo modo, entonces, cabe pensar que las condiciones históricas y sociales en que un trabajo artístico se gesta no son la única clave para la comprensión de su significado.

V b) A su vez, acerca de la contextualización en el ámbito de la recepción importa mencionar que -conscientes de que las funciones utilitarias a las que una obra de arte es susceptible de ser sometida pueden apagar u ocultar su significación hasta el

---

<sup>472</sup> Un enfoque del contexto como el primero es, por ejemplo, el de Arnold Hauser en obras como *Sociología del arte*; un enfoque como el segundo es presentado, a su vez, por autores como H. R. Jauss en obras como *Experiencia estética y hermenéutica. Ensayos en el campo de la experiencia estética*; uno como el mencionado en tercer lugar es sostenido por Gombrich en *Arte e ilusión* y uno como el cuarto puede reconocerse en autores como Gadamer en especial.

punto de hacerla inapreciable-<sup>473</sup> algunos artistas abstractos, entre los que se encuentran justamente Rothko y Brancusi, como se precisará luego, han de tenerse por pioneros modernos<sup>474</sup> en la proposición y concepción de ambientes óptimos para la recepción de sus obras.

V c) Por otro lado, respecto a la inserción de las obras en el contexto de la historia del arte en especial, una parte importante de la misma consiste en identificar las obras que, en alguna medida, guardan una relación de influencia con la pieza que se procura entender. Si esta última no es extremadamente reciente, establecer dicha relación no sólo con los trabajos artísticos precedentes, sino también con los posteriores, permite mostrar que los artistas que fungen como receptores e interpretes de la misma no la comprenden en términos puramente conceptuales, en la medida en que es justo decir que la interpretación de una obra plástica a través de recursos igualmente plásticos, o bien que su uso como modelo o fuente de inspiración para otras obras plásticas, es una forma de comprensión no verbal. Además, otro aspecto que resulta importante de esta misma clase de contextualización es, como antes se señaló,<sup>475</sup> la identificación de relaciones semejantes dentro del conjunto entero de las obras del autor de la pieza que en especial se procura entender.

V d) Finalmente, en cuanto a la vinculación de las obras con tradiciones lingüístico-culturales, conviene observar que, a pesar de que muchos artistas modernos o vanguardistas, incluyendo por supuesto a los abstractos, hicieron explícito su propósito de romper con la tradición plástica que les precede,<sup>476</sup> su ruptura no fue absoluta. Es más, aunque ciertamente casi todos ellos prescindieron o hicieron caso omiso de aspectos técnicos o temáticos fundamentales de la tradición plástica

---

<sup>473</sup> La intención por parte de la mayoría de los artistas vanguardistas de cesar de “imitar” la vida para hacer una realidad paralela contribuyó a evidenciar que el sentido de las obras deriva también del contexto en que se exhiben.

<sup>474</sup> A su lado deben situarse así mismo artistas no abstractos que, como M. Duchamp, igualmente pueden contarse entre los primeros que en la modernidad intervienen en la forma en que sus obras han de ser recibidas. En este caso su intervención consiste, por ejemplo, en la concepción de obras “interactivas”, en el sentido en que demandan del receptor una participación distinta de la sola contemplación (como la *Rueda de bicicleta* que originalmente se pensó para ser puesta a girar por el “espectador”). Por otro lado, en la actualidad, géneros relativamente nuevos como los denominados instalación y *land art*, pueden considerarse como evolución de inquietudes artísticas semejantes.

<sup>475</sup> *Vid supra* inciso III en este mismo apartado.

européa a partir del Renacimiento, como el uso de la perspectiva por mencionar sólo el más evidente, precisamente ese rompimiento los condujo a una revalorización y a un rescate de otras tradiciones artísticas, estéticas y culturales en general. Por eso, cabe insistir,<sup>477</sup> aquí se sostiene que interpretar las obras plásticas abstractas a la luz de tradiciones lingüísticas y culturales diversas resulta especialmente pertinente.

Estos cinco factores esgrimidos a modo de respuesta a la pregunta por aquello que posibilita o coadyuva a una comprensión de la riqueza de significado de la plástica abstracta no son pensados como los únicos, aunque sí como algunos de los principales. Del mismo modo, sobre la cuestión pendiente sobre la forma de distinguir diversas clases de este tipo de plástica no se pretende dar una contestación exhaustiva, sino tan sólo un esbozo de las modalidades de la misma y de los criterios que se consideran importantes para identificar tales modalidades.

#### **5.4 Modalidades de plástica abstracta y criterios para identificar tales modalidades**

Acerca de los criterios para la identificación de distintas modalidades de plástica abstracta se ha reconocido que, tanto su utilidad como la pertinencia de su formulación, son relativas a la postura hermenéutica desde la cual se procure la comprensión de las obras.<sup>478</sup> Por tanto, es preciso ahora insistir en que, en este caso, lo que se procura es comprender el arte abstracto a partir del concepto ordinario de representación antes expuesto. Así, retomando el planteamiento recién esgrimido<sup>479</sup> y contrario a las posturas formalistas de que el significado de las obras plásticas no necesariamente se limita a la identificación de los colores, imágenes o formas que la obra exhibe, a continuación se proponen dos maneras de establecer distinciones entre las obras abstractas: por un lado, a partir del tipo de objeto referido y, por otro, según el modo de referirlo.<sup>480</sup> Este par de criterios, no obstante, no es

---

<sup>476</sup> Por ejemplo, J. Breslin explica que Rothko quería que sus imágenes fueran pensadas “como una especie de invención absoluta, con ninguna deuda respecto al pasado, incluyendo su propio trabajo” (*op. cit.*, p. 329).

<sup>477</sup> *Vid supra* apartado 4.6.

<sup>478</sup> *Vid supra* apartado 2.6.

<sup>479</sup> *Vid supra* apartado 5.3 inciso I.

<sup>480</sup> Cada una de ellas se deriva de o concuerda con cinco acepciones de la noción de representación desarrolladas en el apartado 5.2. La primera se deriva de las acepciones segunda, tercera, quinta, sexta y séptima, pues cada una de ellas, o por lo menos algunas modalidades dentro de ellas, suponen una referencia a algo más allá de las formas, texturas o demás elementos que aparecen en las obras abstractas. A su vez, el criterio para diferenciar las obras plásticas conforme a la manera en que ellas refieren su o sus objetos

exclusivo de las obras abstractas; pero independientemente de la clase de plástica a la que se aplique, las esculturas, pinturas, grabados, etcétera, que abarca, bien pueden referirse a más de uno de los tipos de objetos que abajo se enlistan y/o hacerlo de más de uno de los modos que han de enumerarse.

I La diferenciación de las obras abstractas a partir del tipo de objeto referido supone no sólo que esta clase de plástica suele referirse a algo, como se ha venido insistiendo, sino que su referente es susceptible de ser reconocido o identificado. Así, independientemente de si tal reconocimiento se logra con el apoyo del título, por el conocimiento de las intenciones del autor, gracias a la identificación de determinados elementos de una o más tradiciones culturales, o debido a algún otro factor, entre dichos referentes se encuentran los que ahora se indican y ejemplifican:

I a) Ideas o conceptos que no corresponden por principio a objetos tangibles y visibles. Este tipo de referente incluye nociones abstractas vinculadas con el quehacer o comportamiento humano<sup>481</sup> o con experiencias subjetivas, al igual que términos abstractos que forman parte del lenguaje ordinario o que pertenecen a un ámbito específico del saber (conceptos científicos o filosóficos, por ejemplo).<sup>482</sup> A juzgar por sus nombres, obras como las siguientes ya mencionadas entran en esta categoría: *Mortalidad*, de Isamu Noguchi (imagen II de capítulo 5), *Concepto espacial*, *La muerte de Dios*, de Lucio Fontana (imagen V del capítulo 5) y *El origen*, de Rothko (imagen VII del capítulo 6 Rothko). En cambio, la referencia de obras como *El recién nacido* o los torsos de jóvenes, de Brancusi (imágenes V, VIII y IX del capítulo 6 Brancusi) a este tipo de contenidos es poco evidente, porque sus títulos la disimulan, según se verá en el apartado 6.1; por eso, trabajos como éstos requieren otros recursos para la identificación de su sentido.

---

corresponde a las acepciones tercera a séptima, o a algunas de sus modalidades, en tanto indican todas ellas una manera específica de representar.

<sup>481</sup> Respecto a esta modalidad destaca que si bien tradicionalmente se han representado este tipo de nociones bajo formas figurativas y en concreto humanas, porque precisamente aluden a lo humano (Las diversas piedades de Miguel Ángel son un caso de este tipo) representar esa misma clase de conceptos bajo formas no figurativas puede tener una connotación que cabe calificar como sublime en el sentido de que presentan justamente lo humano como trascendente.

<sup>482</sup> En general este tipo de referentes corresponde al inciso II c. a) del apartado 5.2, relativo a objetos carentes de forma, mas los pertenecientes al último en particular, es decir los términos de carácter religioso, corresponden al inciso VII a) del mismo apartado.

I b) Seres naturales, sitios, situaciones u objetos artificiales concretos o reales y existentes al margen de su función como referentes de una obra plástica y artística en general. En esta categoría son incluidos, por ejemplo, la referencia a animales, paisajes, personas o utensilios como individuos u objetos particulares o de manera genérica. En el primer caso entran los retratos y autorretratos, como el de la señorita Pogany ya referido y, hasta cierto punto, *Cuadrado negro*, si se acepta la interpretación de esta obra antes sugerida<sup>483</sup> (imágenes V y I del capítulo 3). En el segundo caso pueden incluirse *Madre reclinada e hijo* y *Madre e hijo*, de Moore (imágenes III y IV del capítulo 3), y gran parte de las esculturas de animales de Brancusi, aunque, como se ha venido insistiendo, el significado de dichas obras no necesariamente se limita a los referentes indicados por el título.<sup>484</sup> Por otra parte, en esta categoría cabría incluir también como referentes posibles las experiencias, recuerdos o estado anímicos del artista, aunque rara vez el contenido de una obra de arte se centra exclusivamente en ellos.

I c) Seres, entidades, objetos o situaciones imaginados o creados por el propio artista. De nuevo en este caso los títulos son útiles para identificar cuándo se trata de referentes inventados, por así decirlo, por el artista, como sucede con *Cabello perseguido por dos planetas*, de Miró, *Giro lento a la orilla del mar*, de Rothko (imagen V del capítulo 6 Rothko), y, quizá, *Un universo*, de Calder (imagen IV del capítulo 4). Aquí pueden situarse también muchas obras abstractas que, en conformidad con sus títulos, se refieren sí mismas, más que a algo fuera de ellas. Un ejemplo interesante de esto lo constituye la obra *IKB 3* ya mencionada de Klein, en tanto que su título es una abreviatura, en inglés, del nombre de un color y un pigmento que su autor bautizó, por así decirlo, y del que él mismo puede considerarse creador: Azul Klein Internacional.

I d) Objetos, personajes, lugares o sucesos míticos, históricos o literarios.<sup>485</sup> En general, en este tipo de trabajos los títulos indican el referente principal de las obras, como ocurre con *Leda*, *Adán y Eva* y *Maiastra*, de Brancusi (imágenes XX, XXI,

---

<sup>483</sup> *Vid supra* apartado 5.2, inciso V, y apartado 3.3 c).

<sup>484</sup> *Vid supra* inciso I del apartado 5.3.

<sup>485</sup> En general este tipo de referentes corresponden al inciso III a. a) del apartado 5.2.

XXIV y XXV del capítulo 6 Brancusi), con *Sobre el tema del diluvio*, de Kandinsky (imagen V del capítulo 2), *El cisne de Mallarmé*, de Motherwell (imagen XII del capítulo 5) y *Abraham*, de Barnett Newman, entre otros. Pero, justamente porque estas obras tienen referentes míticos, históricos o literarios, y por tanto vinculados con una tradición lingüística y cultural, es pertinente considerar su significado como una interpretación peculiar de dichos contenidos, en lugar de identificarlo inmediatamente con ellos. En ese sentido, por ejemplo, como se desarrollará posteriormente,<sup>486</sup> para Brancusi, como resultado de su unión con un dios que ha adoptado la apariencia de un cisne, *Leda* adquiere una forma semejante; o bien *Leda* es, más que una mujer que se ha unido sexualmente con Zeus, la divinización de un principio femenino en estado de fusión con uno masculino. También aquí cabe incluir los casos en que una determinada obra plástica constituye el referente de una pintura o escultura abstracta, en la medida en que la misma forma parte de la historia del arte, como es el caso de *Ave embarazada*, de Noguchi, que se refiere a la serie de *Maistras* de su maestro.

Por otro lado, es importante observar que esa categoría presenta un carácter problemático, pues algunos de los referentes que comprende entran también en otras categorías de diversas maneras. Por ejemplo, parte del contenido de los mitos y las obras literarias es integrado, por un lado, por entidades u objetos reales (criterio I b) y, por otro, por objetos meramente ideales (criterio I a). Dicho carácter estriba, además, en que, si acaso puede confirmarse que en un momento dado cierto referente (sea éste real, meramente ideal o más bien imaginario e inventado por el artista plástico) no forma parte de un documento o recuento literario mítico o histórico, en otro momento él puede ser incorporado en un material de este tipo ya sea a través del lenguaje escrito o directamente a través de medios gráficos o plásticos.<sup>487</sup>

Por último, a propósito de la diversidad de referentes usuales de la plástica abstracta, conviene recordar una de las interrogantes planteadas en la introducción aún pendiente: aquella que expresaba interés por precisar si, mediante recursos artístico-

---

<sup>486</sup> *Vid supra* inciso III del apartado 5.3.

<sup>487</sup> *Vid supra*, apartado 5.2 inciso III a. b).

plásticos, se puede representar cualquier objeto o concepto o hay algún tipo de límite en este sentido. Pese a que, como se ha insistido, la tipología anterior no pretende ser exhaustiva, su amplitud permite inclinarse por asumir una postura afirmativa al respecto. Si bien esta pregunta se refería a la plástica en general, en lugar de a la abstracta en exclusivo, se ha asentado que la tipología en cuestión es aplicable al conjunto entero de las artes plásticas, y aunque se han omitido los ejemplos de obras no abstractas durante la exposición, un lector familiarizado con la historia de estas disciplinas artísticas bien puede realizar por su cuenta dicha tarea. En ese sentido, enfatizando, uno de los resultados a los que esta investigación conduce es justamente que, en lo que atañe a las posibilidades de significar por medio de la representación (según el concepto ordinario de la misma recién desarrollado), la plástica abstracta no se encuentra en una posición desventajosa frente a la no abstracta. Ahora bien, aunque esto implica que ambas clases de plástica (la abstracta y la no abstracta) pueden compartir un mismo referente o una serie de ellos, en la medida en que igualmente se ha sostenido que los aspectos formales, materiales y técnicos, entre otros elementos,<sup>488</sup> forman parte del significado de las obras en general, ha de añadirse que, en dado caso, por el simple hecho de que cada una de estas clases de plástica refiere de manera distinta su significado éste no puede considerarse idéntico en ambas. Sin embargo la diferencia entre la forma en que una obra abstracta y una no abstracta representan un mismo objeto no necesariamente es tan marcada como la manera en que lo presentan dos obras abstractas o dos no abstractas. Por ejemplo, en términos formales, podría decirse que la diferencia entre *El guía*, de Brancusi, que como se verá es una obra en madera que representa a un maestro o guía espiritual que ha alcanzado la liberación y por ende el estado de Buda, y una escultura del llamado Buda del futuro o *Miroku*, realizada durante el siglo VII igualmente en madera, (imágenes XXII y XXIII del capítulo 6 Brancusi), es menos marcada que la que puede apreciarse entre las representaciones del Juicio final de Giotto y Durero (imágenes I y II del capítulo 4), o entre *Leda*, de Brancusi (imagen XX del capítulo 6 Brancusi) y las obras homónima de su discípulo Noguchi y de Rothko. De cualquier modo, lo anterior ayuda a reconocer la importancia del segundo criterio propuesto para diferenciar tipos de obras abstractas.

---

<sup>488</sup> Vid supra inciso III apartado 5.3.



II La diferenciación que aquí se propone de las obras abstractas conforme al modo en que el referente es presentado por ellas ha de considerarse complementaria de su diferenciación a partir del primer criterio, porque si bien se acaba de recordar que los aspectos técnicos, materiales y formales de las obras plásticas, entre otros elementos que serán tomados en cuenta para esbozar este segundo criterio, enriquecen su significado y forman parte de él, considerarlos al margen de los posibles referentes de una pintura o escultura implicaría incurrir en la reducción de sentido que se ha venido cuestionando.<sup>489</sup>

II a) Una de las maneras más comunes en que los artistas abstractos se refieren a objetos o entidades como los enlistados a lo largo del inciso I puede caracterizarse como tendencia a la simplicidad o a la pureza. Dentro de ellas alcanzan a distinguirse varios aspectos, como los que atañen a las nociones de color y textura, pero de manera especial a la noción de forma, por sus posibilidades de ulterior subdivisión.

II a. a) En primer lugar, en cuanto a la forma, la tendencia a lo simple se puede reconocer en las obras plásticas en general como empleo preferente de una o unas cuantas formas (como el óvalo en el caso de Brancusi); pero también como afán por evitar toda forma (a través de recursos como la monocromía),<sup>490</sup> o por utilizar preferentemente formas abiertas, (como en las obras de Newman en general, imagen XIII del capítulo 5). De algunas de las obras que abarca esta categoría puede decirse que son construcciones, mas no de todas. Pero independientemente de ello, a propósito del concepto de figura recién aludido, debido a que un nombre que ocasionalmente se considera sinónimo de abstracción plástica es precisamente el de “no figuración”, es conveniente detenerse en él para aclarar la supuesta oposición. Se explicó antes que, a pesar del interés de muchos artistas abstractos y plásticos en general por evitar la forma<sup>491</sup> o ir más allá de ella, en tanto toda obra plástica es un objeto tangible no puede estrictamente carecer de forma, entendiendo aquí la forma como el conjunto de límites sensibles que por sus dimensiones adquiere un objeto

---

<sup>489</sup> *Vid supra* apartado 5.1.

<sup>490</sup> *Vid supra* inciso II del apartado 5.2.

<sup>491</sup> *Idem*.

artístico. No obstante, el concepto de figura no se aplica indistintamente a toda forma, sino preferentemente a la de los objetos conocidos y reconocibles en determinado contexto. Así -a pesar de que en un sentido figuración y abstracción son nociones opuestas, como lo sugiere el uso del sinónimo mencionado, y como se desprende de las dificultades comunes que la comprensión de lo referido por las obras abstractas enfrenta o implica-, es justo considerarlas en términos graduales y no excluyentes bajo alguna de las siguientes variantes.

II a. a. a) Una variante se encuentra en aquellas obras abstractas que, tendiendo a la simplificación, se apoyan o parten precisamente de la memoria o la observación del conjunto de límites de uno o más objetos tangibles para referirse a algo (ese o esos mismos objetos o bien algún o algunos otros), aunque finalmente sólo unos pocos rasgos del objeto utilizado a manera de modelo lleguen a presentarse en las obras abstractas.<sup>492</sup> A manera de ilustración sirve ahora aludir a una apreciación de Robert Goldwater en torno a una serie de esculturas de cabezas realizadas por autores como Brancusi y Picasso,<sup>493</sup> pues justamente él afirma que el punto de partida de dichas obras es una forma natural. Mas, precisando, mientras que el referente y el sentido principal de algunas de estas cabezas es directamente la forma natural que les sirve de modelo, como ocurre con los retratos como el de la señorita Pogany (imagen V del capítulo 3), lo que refieren y significan principalmente otras de ellas difiere o va más allá del modelo natural utilizado, como es el caso de *El recién nacido*, entre otros, según se verá (imágenes V del capítulo 3 y V del capítulo 6 Brancusi).

Por otra parte, en apego al sentido literal del término “abstracto” más allá del ámbito artístico, como entre los múltiples modos de abstracción plástica, sólo en éste se procura extraer de determinados modelos concretos ciertos rasgos considerados esenciales, a él corresponde mejor que a cualquier otro el adjetivo entrecomillado, por ser esta apelación propia de lo que extrae de lo concreto algo para considerarlo luego al margen de ello. De cualquier modo, las relaciones posibles entre abstracción y figuración dentro de la tendencia a simplificar que se ha

---

<sup>492</sup> Goodman explica (como se vio en el inciso f del apartado 3.3) que toda representación requiere una elección sopesada de los rasgos de lo representado que se quieren trasponer en el objeto representador, pues resulta imposible transferirlos todos.

<sup>493</sup> Robert Goldwater, *What is modern sculpture*.

venido desarrollando no se restringen a las dos mencionadas (la que parte de la observación o el recuerdo de una figura abstrayendo algunos de sus rasgos para presentarlos plásticamente de manera depurada y la que, constituyendo el caso más extremo, busca evitarla del todo). Dentro de la misma pueden mencionarse al menos dos más.

II a. a. b) Otra relación posible entre figuración y abstracción plásticas al interior de la tendencia en cuestión es aquella de la que, a pesar de no partir de la figura de los objetos perceptibles como modelo, podría decirse que arriba lúdicamente a ella o la encuentra. Se trata de un tipo de plástica en la que el artista visualiza o proyecta figuras concretas relativamente simples o esquemáticas en las formas indeterminadas, animizando o dotando de vida, por decirlo así, las formas puras y simples. Gombrich, como se vio,<sup>494</sup> alude al concepto de proyección en un sentido parecido, aunque a propósito del proceso de percepción y recepción de las imágenes en general, mientras que aquí se hace referencia a él como instrumento o elemento del proceso de creación de las obras plásticas. Por otra parte, dado que en ella tiene lugar una especie de movimiento de lo indefinido hacia lo determinado, puede decirse que lo abstracto es aquí menos una meta que un punto de partida y que, por ende, esta clase de plástica amerita ser considerada paradójicamente también o mejor como concreta. De ella Gombrich proporciona un ejemplo: el dibujo *Más allá y hacia arriba*, de Paul Klee (imagen XI del capítulo 5).<sup>495</sup>

II a. a. c) Una relación más del mismo tipo entre abstracción y figuración tiene lugar en las obras que tienden a presentar contornos y límites entre espacios construidos o figuras geométricas, al igual que en formas meramente irregulares pero con silueta, a pesar de no utilizar estos elementos como medio para referir objetos concretos fuera de las obras mismas. Además, muchos de los trabajos que incluye esta modalidad, justamente para romper con las referencias externas, generan efectos de dirección, movimiento, peso, profundidad, etcétera, con o sin apoyo del color. Mas la importancia que los aspectos formales cobran aquí no implica que en todas las obras abstractas dichos aspectos sean especialmente y, menos aún,, exclusivamente

---

<sup>494</sup> Vid supra apartado 5.2 b).

<sup>495</sup> *El sentido del orden*, pp. 302 a 304.

significativos, como tampoco implica que en esta modalidad de plástica, o que en la plástica abstracta en general, tales aspectos sean necesariamente más significativos que en la plástica no abstracta. Algunas obras de Klee y la mayor parte de pinturas de Mondrian (imagen IX del capítulo 5) y de Joseph Albers entran en esta modalidad.

II a. b) En segundo lugar, por lo que respecta al uso del color en las artes pictóricas en especial, la tendencia a simplificar se manifiesta como monocromía, parquedad en la variedad y/o en la cantidad, preferencia por los “no colores” (blanco y negro) y generación ilusoria de áreas vacías. Por ejemplo, el mismo Albers reconoce explícitamente mediante la siguiente afirmación esta tendencia: “En comparación con el uso del color en la mayor parte de las pinturas de hoy, aquí la técnica se conserva inusualmente simple, o más precisamente, lo menos complicada posible”.<sup>496</sup> Por otra parte, tal como en el caso de la simplificación formal algunos artistas se valen de modelos concretos como punto de partida, en el caso del color hay también autores que, al partir igualmente de la observación o la memoria de algo concreto los rasgos que procuran abstraer (ya sea de manera exclusiva o en conjunción con otro tipo de rasgos) son justamente cromáticos, lumínicos o tonales. Willem de Kooning ofrece ejemplo de ello en obras como *Mujer como paisaje* o *Cuadrado nocturno* (imagen VIII del capítulo 5).

II a. c) A su vez, por lo que concierne a la textura dentro de esta tendencia a lo puro, es frecuente tanto la disposición a permitir que las cualidades brutas o naturales de las materias primas se hagan patentes (especialmente en el caso de la escultura), como el procurar la uniformidad, los acabados lisos, pulidos o sin rastro de factura manual, a pesar de la contrariedad entre estas dos modalidades. Ejemplos de ambas hay en la escultura de Brancusi, incluyendo obras en las que ellas se presentan simultáneamente, como en una de las obras denominadas *Maiastra* en la que bajo el ave, a modo de pilar, se encuentra una pieza más antigua denominada originalmente *Doble cariátide* (imagen XXVI del capítulo 6 Brancusi).

---

<sup>496</sup> M. Auping, *Abstraction, Geometry, Painting, Selected geometry abstract painting in America since 1945*, p. 110.

II a. d) Por último, también puede identificarse una disposición análoga hacia lo simple tras el rechazo de algunos pintores abstractos a generar la ilusión óptica de profundidad, en apego a una concepción de lo pictórico como estrictamente bidimensional; aunque también en algunas esculturas que, inversamente, reducen la tridimensionalidad de esta arte plástica a un conjunto de planos simples, como ciertas obras de Arp y otras de Nicholson (imagen IV del capítulo II).

Ahora bien, estos cuatro aspectos de la misma tendencia pueden encontrarse de manera aislada o juntos en diversas combinaciones en algunos trabajos abstractos, aunque hay también obras de esta clase que no presentan ninguno de ellos. De cualquier modo, cabe añadir, la consecución de tal simplicidad o pureza por parte de una obra abstracta no siempre es vista como una meta en sí por algunos de los propios artistas que la han alcanzado, como Brancusi, por mencionar un caso,<sup>497</sup> sino como un mero recurso, según se ha insistido, para referir algo más.

II b) Otra forma usual y hasta cierto punto opuesta de establecer referencias como las señaladas a lo largo del inciso I de este mismo apartado guarda una estrecha relación con el concepto de accidente. La integran sobre todo pinturas en las que los trazos, colores, formas, manchas, texturas y / o materiales, así como la interrelación de cada uno de estos elementos con el resto y entre sí, son dispuestos sobre el soporte de manera dinámica, gestual, abigarrada, azarosa, espontánea o no deliberada, dejando huellas de la factura o aplicación manual. Las obras más conocidas de este tipo son las de Pollock, pero bajo la misma categoría pueden situarse trabajos de muchos otros autores como Hartung, Francis (imagen III del capítulo IV), Twombly, Hodkin, van Velde (imagen XV del capítulo 5) y Still.

II c) Aparte, un modo más igualmente frecuente de establecer referencias a algún o a algunos de los infinitos referentes posibles de la plástica abstracta es a partir de los aspectos técnicos y materiales. Algunas obras abstractas no sólo aprovechan la textura, el color o la densidad inherente a los materiales y soportes de los que se valen, sino que, acercándose al denominado arte conceptual, incorporan también

---

<sup>497</sup> Dos citas de este escultor apoyan tal afirmación: “Yo nunca procuré hacer lo que ellos llaman una forma pura o abstracta. Pureza, simplicidad no están nunca en mi mente; alcanzar el verdadero sentido de las cosas es la única meta” y “la simplicidad no es un fin en el arte, sino que aproximándose al sentido real de las cosas se arriba a la simplicidad a pesar de sí.” (E. Shanes, *op. cit.*, p. 106 y D. Lewis, *op. cit.*, p. 43)

connotaciones asociadas dentro de determinados ámbitos de recepción a los mismos. En este caso son utilizados, por ejemplo, telas raídas, objetos rotos o viejos, evocando nociones como las de tiempo o caducidad. Esta categoría comprende el denominado “Arte pobre” en general y obras como casi todas las de Tápies (imagen XVI del capítulo 5) y de Burri. Por otro lado, igualmente aproximándose al dominio de lo conceptual, en otras obras abstractas, además de o en vez de valerse del modo indicado de los recursos materiales, los artistas emplean o generan diversos procedimientos técnicos aprovechando las connotaciones que ellos pueden sugerir al momento de ser recibidas. Procesos como el quemar, cortar, pegar, coser, aventar, y raspar, entre otros, son típicos de esta modalidad. Un caso ejemplar de esta índole lo constituyen las perforaciones o incisiones con que Lucio Fontana afrenta su propia obra (imagen V del capítulo 5).

II d) Por último, como se ha mencionado ya,<sup>498</sup> partiendo de la manera en que, en conformidad con la voluntad del artista la obra es presentada, tanto por lo que se refiere al soporte como por lo tocante al formato y al espacio de exhibición, puede distinguirse una modalidad de abstracción plástica que por los medios indicados procura que la obra genere en el espectador una experiencia no meramente estética, sino religiosa, lúdica, de conciencia del entorno o de autocontemplación, entre otras posibilidades. Tal es el caso de algunas pinturas de gran formato, como las realizadas por Rothko a partir de 1950; de muchas esculturas monumentales, como *La columna infinita* de Brancusi (imagen XXXVIII del capítulo 6 Brancusi) y de gran parte de las obras creadas *ex professo* para determinados espacios, como las de la Capilla Rothko (imágenes XXIII a XXVIII del capítulo 6 Rothko).

Otras modalidades pueden ser identificadas, pero como estas se consideran aquí las más importantes, basta la lista anterior para dar lugar a la interpretación de las obras de Brancusi y Rothko, pues si bien a lo largo de este capítulo se han proporcionado muchos ejemplos de trabajos abstractos de estos autores y de muchos otros, la aplicación de lo expuesto a un análisis más profundo de algunas pinturas y esculturas suyas permitirá una mejor comprensión de la propuesta.

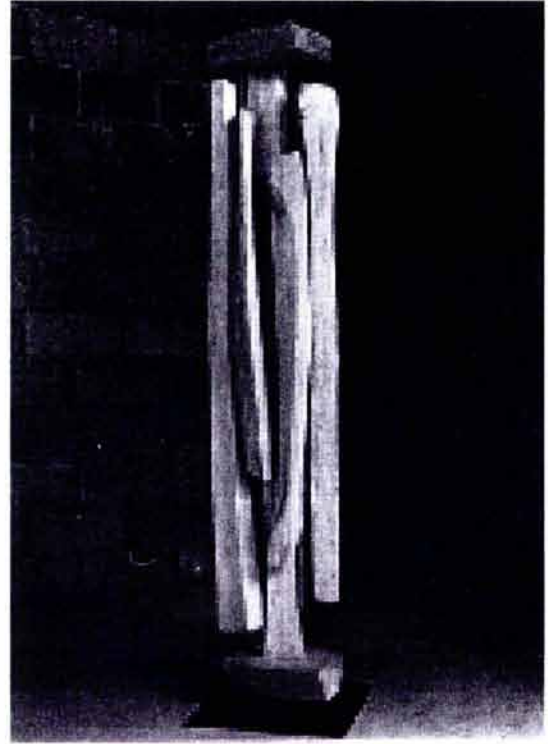
---

<sup>498</sup> Vid supra inciso VII a) del apartado 5.2 e inciso V b) del apartado 5.3.

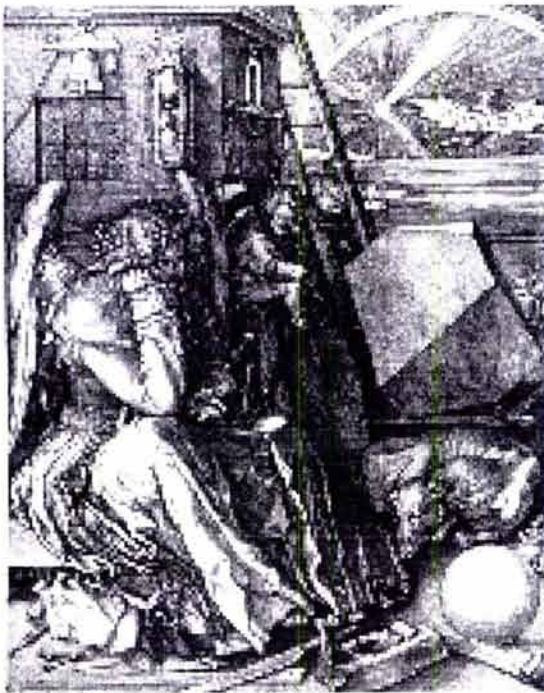
Imágenes del capítulo 5



I



II



III



IV



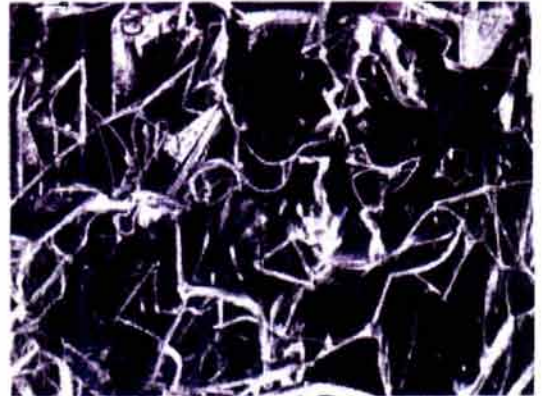
V



VI

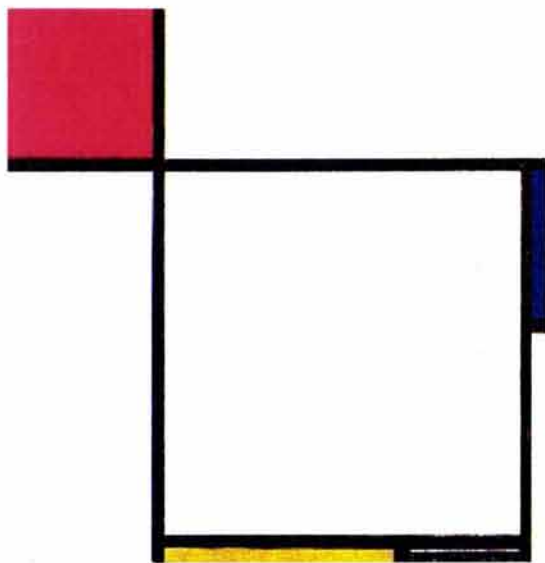


VII

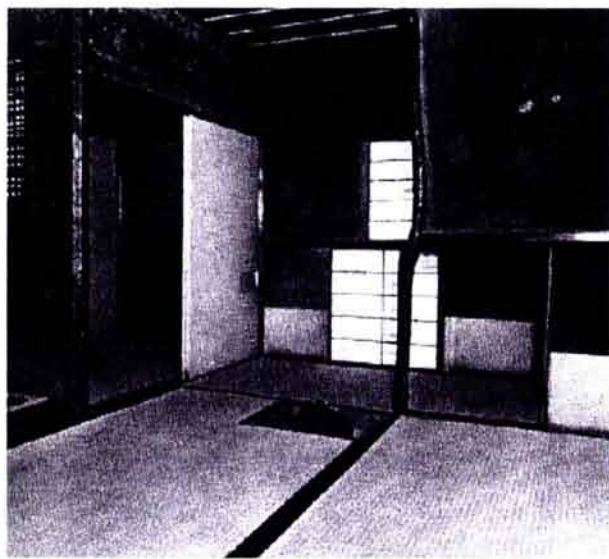


VIII





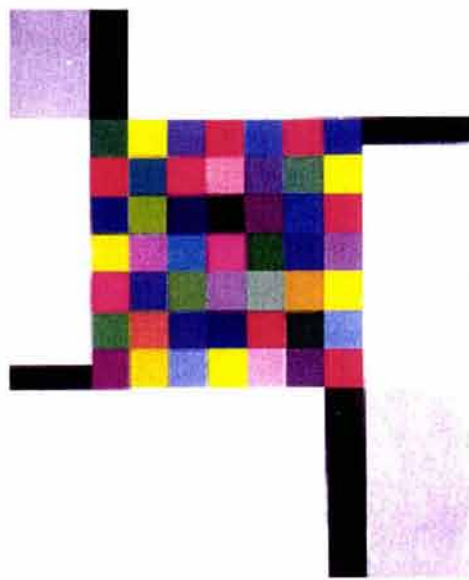
IX



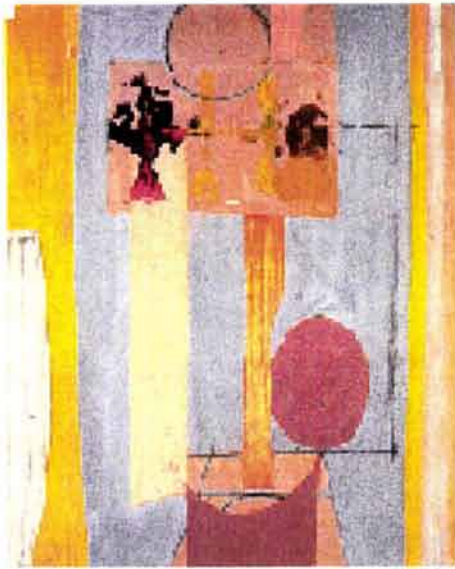
X



XI



XII



XII



XIII



XV



XVI

## Capítulo 6

### Representación y significado en las obras de Brancusi y Rothko

En el capítulo anterior fue desarrollada una concepción de la abstracción plástica a partir de diversas acepciones ordinarias de la noción de representación. Dicha concepción sirvió para sustentar la idea de que las maneras de entender este tipo de plástica de Gombrich, Goodman y Gadamer resultan estrechas. Ahora ella misma será útil para hacer patente, mediante un análisis y una interpretación de varias obras de Rothko y Brancusi, la riqueza de significado y la variedad de modos de significar por medio de la representación que en el arte abstracto puede residir. Aunque al observar las obras de estos artistas la tendencia notoria a producir series y la persistencia de ciertas formas parece opuesta a la abundancia de sentido y a la diversidad de maneras de representarlo mencionadas, la multiplicidad y sutileza de las variaciones de factores como las proporciones, los tonos, el material, el título, el soporte, el tratamiento y la función, entre otros, ayudan a identificarla. En la obra de ambos artistas, no obstante, justamente la coexistencia entre la permanencia de algunos aspectos y la modificación mínima de otros sugiere tanto la presencia de una unidad temática como trasfondo, como la de temas especialmente ricos o inagotables. En los trabajos de Brancusi en particular predominan la forma oval y los temas del ave y el beso. En ellos habrá de verse cómo, más allá de la diversidad de títulos, su unidad descansa fundamentalmente en su estrecho vínculo con algunos elementos de la tradición filosófico-religiosa hindú. De Rothko, por su parte, las obras que serán interpretadas son en general las últimas que él pintó. Vincular estos cuadros con diversos aspectos de una tradición religiosa —en este caso la judeocristiana— es igualmente fructífero, en la medida en que a pesar de su carencia de título hay elementos formales, por un lado, y relativos a la postura de Rothko como creador, por otro, que permiten hacerlo. Así, básicamente, lo que ahora se procura mostrar es que si bien tanto aquel escultor como este pintor representaron bajo formas extremadamente simples concepciones tradicionales y religiosas de temas como el origen el significado específico de tales trabajos tiende a pasar desapercibido por el prejuicio de que el arte abstracto no representa.

En cuanto a la aplicación de lo expuesto en el capítulo anterior a las obras mencionadas conviene precisar los lineamientos con que se llevará a cabo. Éstos son:

I Cuando una (o varias) de las diversas acepciones expuestas del concepto ordinario de representación sea(n) empleada(s), se indicará entre paréntesis el número (o los números) y, en su caso, el (o los) inciso(s) de la acepción en cuestión.

II Cada vez que uno (o más) de los factores considerados importantes para la comprensión del arte abstracto sea(n) atendido(s), se indicará entre paréntesis el número (o los números) del factor en cuestión. En cuanto a los incisos, sólo el quinto factor los presenta; sin embargo, ellos serán señalados igualmente entre paréntesis al lado de los números. Mas conviene advertir que como la siguiente interpretación parte fundamentalmente de la idea de que es especialmente fructífero sondear la relación de las obras abstractas con distintas tradiciones plásticas y culturales en general, según se ha hecho explícito,<sup>499</sup> este dato se omitirá bajo el entendido de que todo el capítulo 6 atiende a ese factor (V d). Otro factor que será también atendido a lo largo de todo el presente capítulo es el relativo a la contextualización de cada obra plástica en el conjunto completo de las obras del mismo artista. Por ello, asimismo, este dato habrá de omitirse (factor V c). No obstante como este último inciso (V c) contempla aparte la contextualización de una obra en el marco de la historia del arte en general, en los casos en que ella se tome en cuenta el dato “factor V c” no se omitirá.

III Finalmente, siempre que alguna o algunas de las modalidades de abstracción plástica mencionadas y siempre que algún o algunos de los criterios para reconocerlas sean identificados, se indicarán entre paréntesis el número (o los números) y, en su caso, el (o los) inciso(s) de la(s) modalidad(es) y criterio(s) en cuestión.

Por otro lado, con el fin de evitar también la repetición excesiva de los datos relativos a las imágenes, a lo largo de todo el apartado 6.1 se omitirá la leyenda “capítulo 6 Brancusi”, y a lo largo de todo el 6.2 la leyenda “capítulo 6 Rothko”, señalando únicamente el número de la imagen que se reproduce también entre paréntesis, porque casi todas las ilustraciones comprendidas en los apartados

---

<sup>499</sup> Vid *supra* apartado 5.3 inciso V d.

mencionados se encuentran reunidas respectivamente en las secciones de ilustraciones que llevan los títulos entrecomillados. Los datos de las alusiones a imágenes pertenecientes a otros capítulos dentro de los apartados 6.1 y 6.2, en cambio, serán referidos completos.

## 6.1 Brancusi y la tradición hindú

### a) Lo oval como origen

“El ( Embrión de Oro ) que nació del ascetismo, (que) nació de las aguas, tras entrar en lugar secreto, vio a través de los seres. Esto en verdad es eso.”

(*Katha Upanishad*)<sup>500</sup>

La forma oval es una de las constantes principales en la obra de Brancusi. Como casi todas sus esculturas surgen y se desarrollan a partir de la misma, podría decirse que ella constituye, para él, un principio formal creativo. Mas para el escultor rumano éste principio rebasa el ámbito de arte, a juzgar por el nombre que da al menos a tres de las piezas ovals más puras que produce: *El principio del mundo* (imagen I).<sup>501</sup> Mediante dicha forma es entonces representado en este caso el origen como principio universal en todos los sentidos del concepto ordinario de representación, es decir, él es presentado a la conciencia de manera sensible; es dotado de una forma conocida; es expuesto en conformidad con los contenidos de determinada tradición icónica y cultural en general; es manifestado de manera reiterada y es simbolizado metafóricamente y convencionalmente. Ahora bien, para aclarar la riqueza de esta significación, lo relativo a la forma oval se dividirá en dos incisos.

#### I Lo oval puro

*El principio del mundo*, como escultura, es un huevo pulido, de mármol blanco (imagen I) o de bronce, que yace sobre una plataforma circular a manera de espejo<sup>502</sup> (criterios II a, II c y II d). Aunque se considera una obra abstracta, su forma es como la de los muchos cigotos naturales y su significado trasciende la idea del origen de la vida animal, como lo indica su título (factor I). Por su nombre, esta obra remite al comienzo en un sentido muy amplio o universal; las cualidades plásticas específicas que presenta

<sup>500</sup> Raimond Panikar (tr.), *Upanishads, Katha Upanishad* (segundo *adhyaya*, primera *valli*, sentencia sexta), p. 130.

<sup>501</sup> Estas versiones datan respectivamente de 1916, 1920 y 1924. Se ha elegido la segunda como ilustración (imagen I) porque la fotografía de la misma que en esta tesis se reproduce es del propio Brancusi.

<sup>502</sup> Este último elemento no aparece en la versión de 1916.

obedecen a la manera específica en que su autor concibe este principio (criterios I a y II c). Como si flotara sobre su propio reflejo, su unidad se desdobra en apariencia (factor IV). La duplicación premeditada de la imagen sugiere que el mundo originado es una emanación análoga a su fuente. En sus diferentes versiones (acepción III b. b), esta escultura invita a sondear sus lazos con un par de concepciones mítico-filosóficas del mundo, pertenecientes a dos tradiciones culturales por las que se interesó Brancusi. Por un lado, la concepción hindú del mundo como apariencia o *Maya*, y del origen del mundo como huevo o embrión dorado (*Hiranyagarva*) que flota sobre las aguas primordiales. Por otro, la concepción platónica del mundo como recinto de sombras.

Que Brancusi se interesó por la tradición cultural griega en general y por las ideas de Platón en particular lo sugieren algunos títulos de sus obras, como *Sócrates*, *Platón*, *Prometeo*, *Cariátides*, *La fuente de Narciso* y *Leda* (imagen XX), entre otras. Constancia de su interés por la tradición filosófica religiosa de la India, por su parte, son los siguientes datos: su obra llamada *Buda*; el gran aprecio y respeto que tributaba a los poemas de Milarepa, monje budista del siglo II;<sup>503</sup> y, en especial, el último de sus proyectos, desafortunadamente nunca realizado: la construcción de *El templo de la liberación* en Indore, India. Tal proyecto consistía en la construcción de un recinto sacro que habría de albergar esculturas suyas y para cuya concepción fueron invitados a participar también Marcel Duchamp y Man Ray, además de otros artistas de la misma generación (criterio II d).<sup>504</sup> La función a la que este templo iba a destinarse, la meditación, resulta además significativa para entender otros aspectos de las formas ovales yacentes de Brancusi, como se verá.

Dos de las versiones de esta obra (la de 1916 y la de 1920) son prácticamente iguales, excepto por un par de diferencias: una insignificante, en el largo (menor a una pulgada); pero otra importante, en el nombre, pues a la primera se le conoce también como *Escultura para el ciego* (imagen II, factor II).<sup>505</sup> Las connotaciones del concepto de ceguera resultan especialmente significativas aunadas a las de origen, porque ya no se trata, entonces, de una mera identidad icónica. Se trata de una equiparación conceptual por la que *El principio del mundo* viene a ser una *Escultura para el ciego*.

<sup>503</sup> Su respeto por tal libro de Milarepa lo llevó incluso a denominarlo "El libro". Denominación que, como equivalente al nombre "Biblia", implica una connotación sagrada. (C. Gídedion-Welcker, *op. cit.*, p. 17.) Cfr. también: R. Varia, *op. cit.*, "The light of the eternal mountains", pp 13 a 15; y Milarepa, *Le Poète Tibétien Milarép. Ses crimes. Ses Epreuves. Son Nirvan*, (Trad. de J. Bacot), París, Bossard, 1925.

<sup>504</sup> Dichas obras serían tres versiones del *Ave en el espacio* en distintos colores y materiales: mármol blanco, mármol negro y bronce. R. Varia, *op. cit.*, pp. 225 a 259.

Esta equiparación sugiere la invisibilidad del origen, invitándonos como destinatarios o receptores a asumirnos como “espectadores ciegos”; pero también alude a la potencia de un principio radiante que por su propia brillantez impide ver. El principio universal es así representado (acepciones II y VI b) como luminoso, pero dotado de un poder de iluminación tal que, por el contrario, vela todo cuando se recibe de golpe. En ese sentido, cabe insistir, podría decirse que lo que representan simbólicamente la noción de *Maya* como veladura y el mito platónico de la caverna, en el momento del retorno, también es referido aquí (criterio I d). Sin embargo, debido a que estas obras sugieren los límites de la percepción visual, parecen apuntar hacia una forma distinta de visión (criterio I a): aquella que procura dirigir directa y exclusivamente la atención hacia la conciencia propia como otro tipo de fuente luminosa a la que, según la misma tradición, puede accederse (entre otras vías) mediante la práctica constante de meditación a ojos cerrados. Además, por otro lado, la ceguera en cuestión no implica un empobrecimiento de la sensibilidad, sino que realza la tridimensionalidad de la forma oval incitando a reconocerla como un invidente podría hacerlo, o sea, a través del tacto. Por último, aún, la identidad formal y la equiparación conceptual de estas esculturas (*El principio del mundo* y *Escultura para el ciego*) ayuda a evidenciar nuestra ignorancia frente al origen, como causa primera, y haciendo que se reconozca que se desconoce, ilustra las acepción III).

Al margen de lo anterior, un vínculo más discreto entre las esculturas ovals más simples de Brancusi y la tradición filosófico-religiosa podría identificarse conociendo la costumbre de venerar por su forma ciertos objetos naturales (semillas y piedras en especial),<sup>506</sup> como representaciones simbólicas de determinados principios divinos (acepciones VI b y VII a, criterio I a). Algunos objetos de este tipo, denominado *akiropoiético* (es decir, en griego, no producidos por mano alguna) o *svayambhuva* (que significa existente por sí, en sánscrito),<sup>507</sup> presentan justamente una forma oval marcadamente oblonga y se asocian al principio divino masculino *Lingam* o *Linga* (literalmente “signo”, pero con la connotación de falo) cuyo sentido rebasa por mucho

---

<sup>505</sup> Entre los autores que catalogan esta pieza como *El principio del mundo* se encuentra R. Varia (*op. cit.*, p. 128); entre quienes la llaman *Escultura para el ciego* está E. Shanes (*op. cit.*, p. 75).

<sup>506</sup> A propósito de esto, cabe incluir aquí una cita de Roger Caillois recogida por O. Paz en *Apariencia desnuda, La obra de Marcel Duchamp*. Según él “algunos artistas chinos escogían piedras que les parecían fascinantes y las convertían en objeto de arte por el sólo hecho de grabar o pintar su nombre en ellas. Los japoneses también coleccionan piedras y, más ascéticos, prefieren que no sean demasiado hermosas, extrañas o insólitas”. (Una importante colección de este tipo de “obras” se encuentra catalogado en: *Worlds within worlds. The Rosenblum collection of Scholar rocks*, catálogo publicado por el Museo de las Bellas Artes de la Ciudad de Boston, institución propietaria de la colección).

su implicación sexual primaria (imagen III, acepción III, criterio I a, factor II). Fundamentar sólidamente esta asociación requeriría dedicar a la explicación de este principio más espacio del que en esta tesis puede dedicársele, pero un comentario sobre la amistad y afinidad entre Brancusi y Duchamp puede ofrecerse a favor de ello.

La estrechez de esta amistad puede deducirse de su interés compartido por el hinduismo,<sup>508</sup> y apreciarse tras la proximidad de significados a los que apuntan de distintas maneras algunas de sus obras (factor V c). Por ejemplo, apenas un año después de que el escultor finalizara su primera forma oval pura Duchamp presentó<sup>509</sup> su *ready made* más célebre (acepción III a. d): *Fuente*, que guarda las siguientes semejanzas con *Escultura para el ciego*. Tomando en cuenta lo expuesto sobre el doble título de esta última obra y considerando la sinonimia entre los conceptos “fuente” y “principio”, podría decirse que ambas remiten al origen a través de sus nombres (acepción II). Por otro lado, como *Escultura para el ciego*, según se explicó, alude a través de su título a lo invisible (criterio I a), la pieza de Marcel sugiere, como obra “antiretiniana”,<sup>510</sup> que la fuente puede pensarse no sólo como el urinario mismo, sino como aquello que la irriga, o sea el miembro sexual masculino (criterio I b). Por tanto, igualmente ambos trabajos artísticos remiten simbólica e indirectamente al poder generador de lo fálico, sin quedarse en ello (criterio I a). Pero, sobre todo, justamente por ser este “trabajo” de Duchamp un *redy made*, -algo “ya hecho” y en ese sentido no producido por las manos del artista, sino existente al margen de su autor conceptual- resulta vinculable, como las formas ovals puras del rumano, con los mencionados objetos de tipo *akiropoiético* o *svayambhuva*. (Que Duchamp tenía conocimiento de este tipo de objetos de culto ancestral en India lo prueba el hecho de que una colección de pequeñas pertenencias de los surrealistas, expuesta en una sala permanente del museo Menil, exhibe un par de ellos).

## II Las cabezas recostadas

---

<sup>507</sup> “La India”, (2ª parte), *Saber ver, lo contemporáneo del arte*. No. 34, p. 51.

<sup>508</sup> La relación entre este artista francés y el hinduismo ha sido reconocida por varios autores entre los que destacan O. Paz (*Apariencia desnuda, La obra de Marcel Duchamp*) y L. Darlymple Henderson (*The fourth dimension and non-euclidean Geometry in modern art*). A propósito de la misma relación recuérdese, además, que también Duchamp fue invitado a participar en el proyecto del templo de meditación en Indore. Por otro lado, acerca de la proximidad y amistad entre ambos artistas, que el francés haya sido quien mayormente contribuyó a que la obra del rumano fuera reconocida y apreciada internacionalmente da cuenta del grado en que conocía su trabajo y del reconocimiento que le rendía.

<sup>509</sup> Es igualmente célebre la anécdota de que su primera presentación en público tuvo lugar ante un grupo de surrealistas que, fungiendo como jueces en un concurso organizado por ellos mismos, rechazó la participación de *Fuente* de Duchamp. No obstante, por un lado, el mismo artista francés había mandado la pieza al concurso bajo el seudónimo de R. Mutt, y, por otro, él formaba parte del jurado.



Aunque en orden cronológico el tema de la cabeza yacente fue trabajado por Brancusi antes que la forma oval pura, en un sentido formal y conceptual puede decirse que aquél es una evolución de éste. Varias obras suyas caben en esa descripción; por lo menos las denominadas *Musa dormida*, *Prometeo*, *El recién nacido* y *El primer grito* (o *El primer llanto*). La primera se puede vincular con la noción de origen (acepciones I y VI), si se toma en cuenta la relación entre lo original y una forma específica de creación, la creación artística (criterio I b). En esta pieza el concepto de sueño es próximo al de ceguera que acaba de explicarse en la medida en que ambos son modos de privación de la percepción visual. Y también es cercano ese mismo concepto al de inspiración como fuente del quehacer artístico, en el sentido en que ambos aluden a un estado de conciencia en el que son recibidos o experimentados contenidos sin intervención de la voluntad (factor III). La segunda, *Prometeo*, igualmente muestra una cabeza divina dormida o reposando (acepción III) y alude al origen de otra manera; a saber, como principio de la humanidad en un sentido cultural y no meramente biológico a través del mito del don del fuego (criterio I a y I d). Mas el análisis de las dos últimas obras enlistadas resulta especialmente interesante en relación con lo ya expuesto sobre las formas ovals puras.

*El recién nacido* y *El primer grito* son también obras muy parecidas (imágenes V y VI), independientemente de que su nombre sea distinto (factor II). Ambas presentan la forma de una cabeza humana y muestran un rostro despierto que, sin embargo, no ve a causa de un gesto que implica sonido (acepción III, criterio I b). Por su afinidad icónica y conceptual es pertinente también en este caso equiparar ambas, además de que resulta coherente que quien acaba de nacer sea el mismo que llora por primera vez. Aunque el simple hecho de que las dos esculturas representen neonatos (acepción III, criterio I b) supone un vínculo con la noción de origen (criterio I a), siguiendo con la línea de interpretación que se ha venido trazando, las dos mantienen con dicho concepto una relación más compleja, igualmente a través de elementos retomados de la tradición hindú. Para esclarecerlo es preciso proponer aún otra equiparación entre las esculturas ya analizadas *El principio del mundo* y *Escultura para el ciego*, por un lado, y *El recién nacido* y *El primer grito* (o *El primer llanto*), por otro (imágenes I, II, V y VI respectivamente). Entre la imagen II y la VI podría mediar la idea de que la causa del sufrimiento es ilusoria y, en ese sentido, de que quien llora por dolor es una especie de invidente; entre la I y la VI, la concepción del sonido como principio generador a través

---

<sup>510</sup> El concepto de *retinismo* es del propio Duchamp.

de la sílaba “om”, debido a la vibración rítmica que implica el llanto; y entre la I, y la V la noción de identidad entre el hombre y su origen, que ha de desarrollarse brevemente.

Esta última asociación remite a una concepción filosófica y religiosa de la identidad entre el hombre y aquello que se concibe como su origen (criterio I a, acepción VII). Si bien, como se explicó,<sup>511</sup> la forma oval se asocia con el *Lingam* (acepción VI b) que es símbolo de Shiva (imagen XIII), divinidad transformadora, también representa de manera simbólica dentro de la misma tradición a Brahaman, principio trascendente absoluto y sin forma (criterio I a). Una de las llamadas *mahavakias* (grandes sentencias contenidas en los *Vedas*) sintetiza dicha identidad así: “Yo soy lo absoluto”.<sup>512</sup> Comparando entonces la pureza del huevo cósmico como metáfora de la totalidad (acepción VI b, criterio I a) con los óvalos incompletos o perforados (imágenes V y VI) mediante los que el escultor rumano ilustra la entrada de los seres humanos al mundo por medio del nacimiento (acepción III), podría objetarse que para él no existe la identidad mencionada entre el hombre en general y lo absoluto, si se interpretan dichos rasgos como signo de que nuestra naturaleza es fragmentaria desde el inicio (acepción VI b).. Pero precisamente porque potencialmente, en términos formales, las cavidades producidas en el rostro por el grito son susceptibles de recuperar su estado de plenitud con sólo alcanzar o restablecer el silencio y el sosiego, la identificación con lo absoluto se deja entrever (criterio I a) como asequible en estas esculturas. Las siguientes líneas, provenientes de la *Isa Upanishad*, expresan de otra forma la misma idea: “Para quien conoce, todos los seres se convierten en su propio ser; así ¿cómo puede haber engaño (en él)? ¿Qué pena (puede afectar) a quien ha visto la unidad?”.<sup>513</sup> En conformidad con esa perspectiva, lo absoluto sigue siendo ello, a pesar de la forma en que se manifieste (acepción II), y Brancusi encuentra un modo de decirlo plásticamente.<sup>514</sup>

Por último, de la más antigua versión de este motivo (imagen IV), *Cabeza del primer paso* (o *Cabeza de la primera huella*)<sup>515</sup> se ha dicho que constituye “la primera

<sup>511</sup> *Vid supra* inciso I a dentro de este mismo apartado.

<sup>512</sup> “*Ahambramasí*” *Yajur Veda*. Las otras tres grandes sentencias también afirman la unidad entre lo absoluto y el ser individual: “Brahman es conciencia” (*prajnanambrahma*), en el *Rig Veda*; “Tú eres eso” (*Tat tuamasí*) en el *Sama Veda* y “Este ser (individual) es Brahman” (*Ayam atma Brama*) en el *Atharva Veda*.

<sup>513</sup> R. Panikar, *op. cit.*, *Svetasvatra Upanishad*, p. 141.

<sup>514</sup> Otra imagen asociada con Brahaman es la tortuga, tema que también representó el escultor rumano en diversos modos. Este animal, además, es un símbolo místico en la misma tradición, porque del mismo modo que en la meditación se recogen los sentidos, él se resguarda en su propio interior.

<sup>515</sup> Isamu Noguchi, discípulo de Brancusi, realiza en 1958 una obra casi homónima, *The footstep*, para la conmemoración de los 2500 años transcurridos tras la vida de Buda. Por otro lado, “*step*” remite también

de sus obras influenciada por el arte africano” (factor V c).<sup>516</sup> Lo más probable es que el interés de Constantín por las tallas africanas haya sido mediado por influencia indirecta de Picasso (factor V c). Por ello, aunque este escultor renegaba del cubismo, es digna de mención la semejanza entre esa primera cabeza negra y la cara más “a la africana” de *Las señoritas de Avignon* (la que se ubica arriba a la derecha).<sup>517</sup> Sin embargo en el caso del arte africano, el interés de Brancusi, como el de Picasso, no abarcó la tradición cultural en un sentido amplio en la que él se gesta, sino que fue básicamente de carácter formal, en contraste con lo que significó para el rumano tanto la tradición hindú como la griega.

## b) El ave maestra

“Ese brahaman es la más alta enseñanza.”<sup>518</sup>

Se ha explicado cómo en un sentido conceptual, aunque no en uno cronológico, las cabezas yacentes se pueden considerar como un desarrollo de la forma oval pura. Una evolución paralela y aparentemente más evidente es la transformación de esa misma forma en ave. La relación entre ave y huevo resulta obvia, pero no es trivial. Del mismo modo que antes se argumentó cómo aquel desarrollo implicaba la conservación de lo originario en lo originado como una especie de identidad entre ambos, aquí habrá de continuarse la idea de identidad, pero entrelazando ahora los tres términos: lo absoluto (huevo completo), el ser humano (representado sinecdóticamente como cabeza desmembrada –acepción VI a) y el ave. Este último término comprende siete variedades de pájaros,<sup>519</sup> todos ellos sin alas.<sup>520</sup> Entre tales variantes, aquí interesa sobre todo la llamada *Maiastra*<sup>521</sup> (imágenes XXIV y XXV), que constituye una serie integrada al menos por cinco versiones. Sin embargo, para interpretar las imágenes de este personaje mítico, servirá de apoyo el análisis de otras dos formas de pájaros que, al igual que la anterior, conservan en el torso la forma oval.

---

a la idea de ascenso y escalera por lo que este “primer paso” de Brancusi se enlaza a la *Columna infinita* cuyos módulos regulares sugieren la idea de ascensión paulatina (imagen XXXVIII).

<sup>516</sup> E. Shanes, *op. cit.*, p. 74.

<sup>517</sup> En ambos óvalos la línea que marca la nariz se curva desde la abertura del ojo derecho hacia la boca - un burdo hueco-, dejando el otro ojo oculto o ciego, mientras las rayas igualmente burdas de la pincelada o la veta de la madera atraviesan todo el rostro.

<sup>518</sup> R. Panikar, *op. cit.*, *vetasvatra Upanishad* (primer *dahyaya*, sentencia 16), p.144.

<sup>519</sup> Aparte de las aves que en este análisis se interpretan, Brancusi representó pingüinos, aves doradas, aves en el espacio y gallos (acepción VI a, factor I a y criterio I b).

<sup>520</sup> En *El aire y los sueños* (cap. 1. 2) Gastón Bachelard dedica un apartado a la imagen del vuelo sin ala.

<sup>521</sup> Como *Maiastra* no es sólo el nombre de varias obras de Brancusi sino, antes, el de un ave de la mitología rumana, a lo largo del capítulo este nombre aparece en cursivas sólo cuando se habla de las obras de Brancusi.

## I Pequeña ave femenina

Por su materia y su forma, *Ave pequeña*<sup>522</sup> (imagen VII) es, como *El recién nacido* (imagen V), un huevo de piedra blanca o de metal pulido, despojado de una parte por un corte transversal próximo a la punta (criterio II a). Por su nombre, también ella se acerca conceptualmente al neonato, si su pequeñez se entiende como infancia o inmadurez. Sin embargo, en el ave lo oval se encuentra erguido. En ese sentido esta obra puede interpretarse como desarrollo igualmente formal e ideal de la escultura del bebé, aunque en sentido estricto no hayan sido concebidas una inmediatamente después de la otra.<sup>523</sup> No obstante, para acceder a su significación, más allá de la forma, resulta útil notar que, aparte, *Ave pequeña* es aún más parecida a *Torso de una joven* (imagen VIII) que al recién nacido, pues dicho torso tiene la forma de un huevo vertical despojado de la punta (acepción II).<sup>524</sup>

Por otra parte, el complemento de esta obra es *Torso de un joven* (imagen XI),<sup>525</sup> un cilindro también erecto, de muslos entreabiertos y cilíndricos por igual. Esta pareja de torsos, sin embargo, presenta una interesante ambigüedad. Por un lado, su sexualidad explícita en los títulos no aparece como rasgo concreto, pues ni uno ni otro presenta órganos en el pubis. Además, como son torsos incompletos, porque sólo exhiben el tronco de la cintura hacia abajo, tampoco hay formas pectorales que los diferencien. Podría decirse que sus sexos se han “sublimado” del mismo modo en que el resto de los miembros de estos jóvenes han desaparecido en el proceso de su representación abstracta (acepción VI a). Pero, por el lado opuesto, podría decirse que en estos mismos cuerpos no han quedado más que el pene y la matriz dirigidos ambos hacia arriba.

Ahora bien, los vínculos de las obras de Brancusi con la tradición artística, filosófica y religiosa hindú, y, aunque en menor medida, con la griega que se han venido desarrollando orientan también la interpretación de estas obras. En cuanto a la tradición occidental, cabe recordar que el antiguo arte plástico griego (factor V c), tan apreciado por su naturalismo, equilibra esta tendencia con otra igualmente marcada

---

<sup>522</sup> Constantín realizó un par de versiones con esta forma y este título: la de 1928, en bronce, y la de 1925, en mármol blanco (acepción III b. b). Sin embargo, él mismo hizo algunas otras con el mismo título y diversa forma (factor III).

<sup>523</sup> El año en que las aves pequeñas fueron hechas, 1925, fue también el momento en que Brancusi volvió a trabajar en el tema del recién nacido, tras diez años de haberlo dejado “reposar”.

<sup>524</sup> El escultor rumano realizó al menos tres versiones de este tema, una de ellas también en 1925 (acepción III b. b).

<sup>525</sup> En madera la primera versión (1916) y en bronce las posteriores (factor III).

hacia la idealización, de tal modo que, como se ha dicho reiteradamente,<sup>526</sup> nos presenta figuras humanas despojadas de sus rasgos individuales más concretos. De esta manera, en la medida en que la abstracción de Brancusi no abandona por completo la referencia a las formas visibles naturales, sino que las idealiza, podría decirse que su propuesta artística tiene algo de clásica. Mas en lo que respecta a estos torsos, la connotación clásica de este modo de presentar el cuerpo humano -a saber, como tronco privado total o parcialmente de sus extremidades- (acepciones III y VI a) no remite directamente a las esculturas griegas anteriores a Cristo. Remite, más bien, a la tradición plástica que se fue gestando a partir de la revaloración de dichas obras griegas fuera de su contexto original, en un momento en el que muchas de esas esculturas habían sufrido ya mutilaciones por diversas causas (imágenes IX y XII), pues los antiguos artistas griegos no acostumbraron la representación plástica de cuerpos incompletos o, mejor dicho, de partes aisladas del cuerpo humano (factor V c).<sup>527</sup> Al margen de ello, por el contrario, las representaciones de cuerpos jóvenes erguidos, los *kouroi* y *korai* (imagen VI del capítulo 2, acepciones II y III) son típicamente griegas preclásicas. De cualquier modo, el vínculo de los torsos de Brancusi que ahora se interpretan con las obras antiguas griegas no va más allá de una afinidad en los temas y el estilo idealizante.

Por su parte, en cuanto a la tradición oriental mencionada, también se han preservado representaciones hindúes de torsos que, como las esculturas griegas referidas (imágenes IX y XI), han sido despojadas de sus extremidades por diversos eventos (acepción II b. b, VI b, criterio I b). Por ejemplo, uno de la diosa Yakshi (asociada a la fertilidad), proveniente del grupo de tallas que adornaban los extremos inferiores de los cuatro dinteles próximos al Gran Stupa de Sanchi (imagen X) se conserva en el Museo de Bellas Artes de Boston; y uno masculino, procedente de Harappa, en el Museo Nacional de Nueva Delhi. No obstante, interpretar los torsos de jóvenes de Brancusi a partir de la misma tradición resulta aún más significativo si, en vez de interpretarlos como sublimaciones que omiten el sexo, se les comprende, contrariamente, como exaltaciones simbólicas que lo exhiben llanamente. Entonces es posible identificar elementos tanto de su sentido conceptual y simbólico como de su peculiaridad formal. Para ello recuérdese que antes se aludió al *Lingam* como principio masculino, pero a la vez increado y absoluto, asociado a las formas de tipo *akiropoiético* oval (acepción

<sup>526</sup> Entre estos autores se encuentra Gombrich. (*Historia del arte*, “El despertar griego”, volumen 1, capítulo 3).

<sup>527</sup> Exceptuando, por supuesto, la representación intencional de escenas míticas de degüellos o descuartizamientos.

II).<sup>528</sup> Ahora sirve añadir que otra imagen típica a través de la cual también se representa el *Lingam* es precisamente la de un cilindro vertical, aunque de bordes más o menos redondeados (imágenes XV y XVI, acepciones II y VI). Su contraparte, *el Yoni*, es concebido como principio femenino que simboliza, por el contrario, lo creado, lo visible y lo inmanente, y se asocia con varias formas entreabiertas (acepción VI a, criterio I a). Entre tales formas destacan la de una semilla dicotiledónea, semejante a la vulva, la de un bulbo, parecido más bien al útero, y la de un esferoide achatado o hueco por la parte superior. Estas dos últimas corresponden, en buena medida, con el aspecto general de *Ave pequeña* y de *Torso de una joven*. Así, insistiendo en la idea de que para acceder al significado de las obras plásticas en general no es suficiente identificar las formas o figuras que en cada caso son mostradas,<sup>529</sup> o, en otras palabras, en que la figuración no es el límite de la significación, puede observarse que, a pesar de su nombre (factor I), esta ave no representa ninguna especie de pájaros o seres vivos en particular, sino que constituye un símbolo plástico de lo creado en general (acepción VII b, criterio I a).<sup>530</sup> La comprensión de su significado, por tanto, como se ha venido explicando y como las teorías culturalistas – convencionalistas de la representación lo sostienen en general,<sup>531</sup> requiere del conocimiento previo del contexto cultural específico en que dicho símbolo ha sido erigido como tal, o, en su defecto, de la disposición a familiarizarse con la tradición específica en que descansa.<sup>532</sup>

Por último, el conjunto de estos dos principios copulando, asociados al dios Shiva,<sup>533</sup> conforma la representación tradicional del lazo entre lo creado y lo increado, lo visible y lo invisible, lo trascendente y lo inmanente, entre muchas otras connotaciones más (imágenes XVII, XVIII y XIX, acepción VI, criterio I a).<sup>534</sup> De esta unión parte el tema de la pareja, que cumple sus realizaciones en el del beso. Por ello es significativo que el pedestal y la base en que se posa el torso femenino realizado en

---

<sup>528</sup> *Vid supra* inciso I a dentro de este mismo apartado.

<sup>529</sup> *Vid supra* apartado 5.3, inciso I.

<sup>530</sup> También en este caso pueden reconocerse semejanzas entre las obras de Brancusi y Duchamp. Hay, por un lado, parecido formal y conceptual entre la escultura *Torso de una joven*, del primero, y las obras *Fuente* y *Bella Elaine, perfume*, del segundo. Por otro, también es posible identificar una proximidad conceptual, además de temática, entre esa misma escultura de Brancusi y el torso de joven que muestra Duchamp en las diversas versiones de *Dados: 1º el salto de agua, 2º el gas de alumbrado*.

<sup>531</sup> La postura de Goodman, cabe recordar, fue expuesta como representativa de este tipo de teorías y la de Gombrich, por su parte, fue caracterizada como cercana a ellas (*vid supra* apartado 1.3).

<sup>532</sup> *Vid supra* apartado 5.3, inciso I.

<sup>533</sup> A. Coomaraswamy le llama *Eros protogonos* en *La danza de Siva. Ensayos sobre arte y cultura de la India* (p. 77).

<sup>534</sup> Las connotaciones de esta cópula son sumamente variadas, como es también el caso de la pareja equivalente en la tradición taoísta: *yin* y *yang*.

1922, sean versiones del beso (acepción III b. b). Algo análogo, se verá, presentan los soportes de dos de las primeras versiones de *Maiastra* (imagen XXVII).

## II Leda como ave

En *Leda* (imagen XX),<sup>535</sup> Brancusi incrusta a la forma oval yacente otra forma a modo de cabeza. Incrusta una semipirámide invertida sobre un cuerpo sin extremidades o con las extremidades ocultas, como el de un ave flotando en el agua. La leyenda de Leda, según la cual Zeus se une a ella tras haber adoptado la apariencia de un cisne, se presenta aquí en el instante de la unión (acepciones II, III, IV a, V, VI a y VII; criterio I d); pero Brancusi reimagina el mito de tal modo que ahora no es más una unión pasajera de lo divino con lo humano (acepción II b. b y V). Y en esta cópula, para la cual la divinidad ha tenido que cobrar forma y ha elegido la del ave, lo humano ha tenido que perder por el contrario, su figura propia. Simultáneamente, en esta representación opera un dotar a lo amorfo de una forma relativamente conocida y una transfiguración (acepciones II b. a y II b. b). Y en esta operación o bien el dios y la mujer desaparecen como seres distintos y reaparecen como uno solo: el ave-*Leda*, o bien sus cuerpos, a excepción de sus órganos sexuales, desaparecen para simbolizar la unidad permanente de los principios masculino como trascendente –*Lingam*- y femenino inmanente –*Yoni*- (acepción VI b, criterio I a); aunque ambas formas de entender la imagen bien pueden coexistir.

Por otro lado, continuando con el par de formas simbólicas ya comentadas -una oblonga o de *Lingam* (imágenes III, XIV, XV y XVI) y semiabierta o de *Yoni*-, conviene añadir que cuando se representan enlazadas -conocidas entonces como *Shiva lingam* (imágenes XVII, XVIII y XIX)-, constituyen un símbolo plástico de la fusión erótica de esos principios (acepción II, criterio I a). Para apoyar entonces la interpretación de *Leda* (imagen XX) como una especie de *Siva lingam* cabe aludir a otra obra del escultor rumano en la que se representa una pareja mítica y humana, la de Adán y Eva, mediante formas semejantes: una eminentemente fálica y otra que sugiere un par de labios; estos, tanto con connotaciones sexuales como aludiendo a las bocas que ingieren la manzana (acepciones II b. b, VI a y VII a; criterios I a, I b y I d). Ahora bien, la asociación entre esta obra y *Leda*, a pesar de sus marcadas diferencias formales y

---

<sup>535</sup> También de esta obra existen varias versiones, al menos una en mármol blanco (1920) y otra en bronce pulido (1926).

materiales,<sup>536</sup> se apoya también en el hecho de que si bien la representación bíblica en madera de la primera pareja realizada por Brancusi (acepción II b. b, criterio I d) fue comenzada desde 1916, un año después que la *Leda* de mármol, fue terminada en 1921, de manera que es muy probable que Brancusi haya trabajado en ambas simultáneamente.

Ahora bien, pese a la afinidad conceptual que se propone entre las dos obras recién mencionadas, importa reconocer un par de diferencias significativas entre ambas. Por un lado, *Leda*, como ave, muestra la unión de lo divino con lo humano (acepción III, criterio I a y I d); mientras *Adán y Eva*, la de dos seres humanos (criterio I b Y I d). Esta diferencia, no obstante, se resuelve en la serie del beso, como se verá, por la mediación del otro grupo de aves que va a interpretarse ahora: el de las denominadas *Maiastra*. Por otro lado, la mítica pareja humana remite al tema del origen (acepción I a), que tanto interesó al autor, como se ha visto, pero esta temática no está presente ni en las *Maiastras* ni en los besos. En estas dos series el sentido apunta, opuestamente, hacia la trascendencia como meta (criterio I a).

### III *Maiastra*

La última de las tres aves de Brancusi concebidas a partir de la forma oval como matriz es *Maiastra*. En 1910 él representa por primera vez este pájaro mágico<sup>537</sup> y continúa trabajando el tema casi un decenio,<sup>538</sup> hasta realizar al menos siete versiones (acepciones II, III a. a y III b. b). Con el fin de aclarar la significación de las mismas, es útil señalar los cambios formales más relevantes efectuados a lo largo de la evolución de este motivo. La primera versión, realizada en mármol, se yergue sobre un pedestal con elementos figurativos<sup>539</sup> en los que alcanza a reconocerse una maltrecha pareja humana, también de pie (imagen XXVII, criterio II b). La segunda, un bronce, lleva igualmente un pedestal con figuras, pero más sobrio; las siluetas de un par de aves están ahora grabadas directamente sobre la piedra y son más abstractas: semejan un par de volutas de frente sobre un ancho talle y tienen algo de la forma de la propia *Maiastra*. Posteriormente la forma de este pájaro mítico experimentó básicamente sólo dos

---

<sup>536</sup> *Adán y Eva*, a diferencia de *Leda*, es una de las esculturas de Brancusi inspiradas en las tallas africanas.

<sup>537</sup> Éste es otro de los nombres que se le da a *Maiastra*. Por otro lado, E. Shanes (*op. cit.*, p. 29), comenta que en el mismo año Igor Stravinsky compone la música para una coreografía, *El pájaro de fuego*, basada en la misma leyenda.

<sup>538</sup> Aunque en 1930 vuelve incluso a retrabajar una de estas aves.

<sup>539</sup> La mayor parte de los soportes de sus obras, realizados también por Brancusi, son formas geométricas relativamente simples.



cambios importantes: su base deja de ser figurativa<sup>540</sup> y el busto se ensancha y se acorta transformándose en mero cuello boquiabierto, que más bien parece quebrado bruscamente (imagen XXV). Sobre el motivo de estas modificaciones el propio autor explica:<sup>541</sup> “yo quería mostrar a Maiastra irguiendo la testa sin añadir implicación alguna de orgullo, altivez o desafío...” (factor III). La solución, entonces, parece haber sido sacrificar precisamente la cabeza.

Para explicar la relación de estos cambios con su significación general a la luz de la principal tradición filosófica y religiosa que se ha venido tomando en cuenta es necesario precisar antes el significado literal de su nombre y tener presente (acepción I) su carácter dentro de la mitología rumana. Su nombre, en la lengua natal de Brancusi, significa literalmente maestro, jefe y guía.<sup>542</sup> Como personaje, Maiastra aparece en antiguas leyendas de la región donde nació el escultor como un ave mensajera, corpulenta y milagrosa, con funciones diversas (acepciones II y III). Entre estas funciones destaca la de brindar protección a los amantes y a los que sufren.<sup>543</sup> Por otro lado, en diversos relatos del mismo origen, Maiastra se vincula con una manzana que simboliza (acepción VI b) tanto el bien supremo: el conocimiento, como el misterio más grande o el secreto máspreciado: la liberación, al igual que la recompensa o cosecha máxima: la inmortalidad (criterios I a y d en los tres casos).<sup>544</sup>

Así, por un lado, en cuanto al vínculo entre la fruta dorada y *Maiastra*, llama en primer lugar la atención que el mismo escultor parece haber meditado en torno a las diversas connotaciones que el concepto del fruto del conocimiento tiene en la mitología rumana y en el contexto del *Génesis* bíblico, si, como se dijo, en su representación de *Adán y Eva* alcanza a distinguirse una boca y hasta un fruto (acepción II b. b, criterio I d e imagen XXI). Aparte, también resulta elocuente que, según refiere Radu Varia,<sup>545</sup> el templo que iba a albergar las obras de este artista en India iba a tener precisamente la forma de una manzana. Y, por último, también es significativo que, tras *perder la cabeza*, *Maiastra* se haya convertido en un *Ave dorada*,<sup>546</sup> porque en esta metamorfosis (acepción II b. b), como en la de *Leda-cisne*, la dualidad sujeto - objeto desaparece. El

<sup>540</sup> El cambio, podría parecer trivial, por ser en el pedestal y no en la obra como tal, pero a veces Brancusi dedicaba a los soportes tanto tiempo como a las piezas en sí.

<sup>541</sup> Apud E. Shanes, *op. cit.*, p. 34.

<sup>542</sup> C. Gidedion Welcker, *op. cit.*, nota 6, p. 30. (Como el rumano es una lengua romance, al igual que el español, la raíz de la palabra con que se traduce el término es en ambos idiomas la misma).

<sup>543</sup> R. Varia, *op. cit.*, p. 199.

<sup>544</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>545</sup> *Idem.*

<sup>546</sup> Éste es el título de una de las series más tardías de Brancusi.

fruto engullido pierde su forma y la materia metálica y pulida del ave cobra nuevo sentido al identificarse con las cualidades de su alimento áureo (factor III).

Por otro lado, en cuanto al significado literal del nombre del legendario pájaro, el interés de Constantín en la serie *Maiastra* no parece haberse limitado a la mera ilustración de un mito de su tierra natal. Más bien parece tratarse de una representación de su propia convicción o creencia en la función de un maestro como guía espiritual tal como se concibe en la tradición hindú (acepción II, criterios I a y b). Esta propuesta podría apoyarse notando que Brancusi representó el concepto de maestro al margen del ave guía (acepciones II b. b y III, criterios I a). Tras culminar su serie de *Maiastra* realizó otra obra con el mismo título, pero en francés: *Chief* (acepciones II b. b y III b. b e imagen XXII). Es una talla en madera que consiste básicamente en un busto sin rostro definido ni hombros (criterio II a), cuya boca francamente abierta da la impresión de que el personaje está riendo, hablando o bien, como algunas versiones de *Maiastra*, cantando. Dos protuberancias de metal rematan esta cara sonriente. Retomando la tradición hindú, y en este caso específicamente el budismo,<sup>547</sup> uno de los principales rasgos visuales que en tal contexto permite identificar las representaciones plásticas de los maestros espirituales es una protuberancia (*ushnisha*) o flama rematando la cabeza como símbolo de iluminación o unión con lo divino (acepciones II b. b, VI b y VII a; criterios I a y I d, e imágenes XXXI, XXXII y XXXIII).<sup>548</sup> Sin embargo, como una doble protuberancia coronando a un guía, como la que aquí aparece (acepciones II y III), no es usual, conviene referir al menos un precedente.<sup>549</sup> Una representación del denominado “buda de la época futura” (Miroku o Maytreya),<sup>550</sup> que data del siglo VII (periodo Asuka) y se encuentra en el templo Koryuji, en Kioto (criterio I d e imagen XXIII), presenta esta característica.

Otro dato útil para apoyar la propuesta de que la concepción del maestro que tenía Brancusi y que manifestó en varias obras (acepciones II y III) corresponde a la de la tradición hindú que se ha estado esbozando se vincula de nuevo con *Leda*. Se ha indicado de qué manera esta escultura representa, entre otros contenidos, la fusión entre lo divino y lo humano (acepción III, criterio I a); ahora cabe añadir que, dentro del

<sup>547</sup> Téngase en cuenta la estrecha relación entre Brancusi y el monje budista Milarepa (*vid supra* inciso I a en este mismo apartado).

<sup>548</sup> Variantes de este símbolo son también una especie de halo o resplandor rodeando la cabeza y una cabeza pequeña o una figurilla emanando de la cabeza del maestro; ésta alude al linaje de guías que precede a un maestro y lo asiste (Philip Rawson, *El Tibet sagrado*, p. 26).

<sup>549</sup> Recuérdese la importancia que Gombrich atribuye a la imitación de esquemas preexistentes (*vid supra* apartado 2.3).

mismo contexto cultural, el cisne (*hamsa*) se tiene justamente por un símbolo (acepción VI b) del guía espiritual o maestro (*guru*).<sup>551</sup> En ese sentido, *Leda* puede interpretarse también como una imagen de la compenetración del alma humana con su guía en la que ella asume un papel receptivo y él se presenta como *Lingam* (acepciones II, IV y VI b; criterio I a).

Por otra parte, retomando la pieza denominada *Chief*, en conformidad con su sentido en el uso ordinario del francés, otra de las connotaciones de este término es la de cabeza, cuando la cabeza es precisamente uno de los temas recurrentes en la obra de Brancusi, según se ha estado mostrando. Mas ahora puede reconocerse que esta temática tiende a presentarse (acepción III) de dos modos aparentemente opuestos. En algunas ocasiones su presencia se exagera de forma que, mientras ella es representada, el cuerpo se omite (acepciones III y VI, criterio I b), como en el grupo de cabezas yacentes analizado al inicio de este capítulo y en *Chief* (imágenes IV, V, VI y XXII). En otras ocasiones, por el contrario, la cabeza destaca por ausencia, mostrándose (acepción III) sólo un cuerpo sin extremidades (criterio I d e imágenes II del capítulo II 2 y VIII del capítulo 6 Brancusi) o con las extremidades truncas, incompletas u ocultas (imágenes VII, XI, XXIV y XXV). Sin embargo, se puede sostener que la oposición es sólo aparente por dos razones. Una es que las representaciones de cabezas realizadas por este escultor se caracterizan por estar privadas de ojos, o al menos de vista, cuando permanecen como durmiendo o meditando (acepciones II, II b, b, IV a y VI a; criterio I b); otra consiste en que la supresión o pérdida de la cabeza<sup>552</sup> -evolución final de *Maiastra* que se retoma luego en la serie del *Ave dorada*-, es también un símbolo místico (acepción VI b), recordando que este término deriva de una raíz griega: *mýein*, que significa literalmente “cerrar”, y en este caso cerrar los ojos.

Por último, sobre el vínculo de *Maiastra* con el tema de la pareja de amantes, puede observarse que, tras su primera versión, Brancusi no vuelve a presentarla junto con el ave mítica. Pero ocurre más bien que, como incluso antes de iniciar con la serie de *Maiastra* ya había comenzado a trabajar en torno al beso,<sup>553</sup> *Maiastra* se convierte en un medio para la comprensión y maduración del mismo. En cierta forma, entonces,

---

<sup>550</sup> Alistair Shearer, *Buda, un corazón inteligente*, p. 34.

<sup>551</sup> Esta ave se considera, además, como divina, porque en su nombre lleva un par de sílabas que se identifican con el sonido y el ritmo del aliento, y simboliza el alma individual.

<sup>552</sup> Más allá de las connotaciones clásicas antes mencionadas que en términos de estilo tiene en occidente este tipo de mutilación (*vid supra* inciso I b dentro de este mismo apartado), la cabeza cortada, en la tradición tibetana, representa el poder del tiempo para dar muerte al individuo encerrado en sí mismo (P. Rawson. *op. cit.*, p. 27).

bajo la protección del ave guía, aquella pareja maltrecha (imagen XXVII, criterio II b) crece literalmente y se multiplica hasta convertirse en un portal monumental (imagen XXXIV), como se verá a continuación.

### c) El beso

“Cuando se ha conocido lo que goza, lo que es gozado y el actor, todo se ha dicho.”<sup>554</sup>

“Mientras los labios besen y los ojos vean, esto vivirá y te hará vivir.”<sup>555</sup>

Para abordar este tema es importante tener en cuenta algunos antecedentes (factor V c). En primer lugar, dado que se ha venido aludiendo al interés de Brancusi por el arte y la cultura de la antigüedad griega en general, lo más probable es que él haya observado con atención la escultura helenística conocida como *Eros y Psiquis* (imagen XXVIII)<sup>556</sup> -quizá la más antigua representación figurativa del beso en occidente (acepción II b. c)-, pues en ella, como en general en la serie de besos de Constantín (imágenes XXVI, XXVII y XXXIV), no sólo las bocas se unen, sino que también los brazos se entrelazan. Otro antecedente deriva de la relación del escultor rumano con Rodin,<sup>557</sup> puesto que este último artista no sólo trabajó en torno al mismo tema, sino que en cierta forma también hizo diversas versiones de él (acepción III b. b): *Eterna primavera* y *El beso* (imagen XXX). Un precedente más lo constituye la serie de obras homónimas de Edvar Munch (imagen XXIX),<sup>558</sup> en la que además de presentarse una pareja enlazada en abrazo mutuo (acepción III)-como ocurre en el caso del primer antecedente-, los rostros tienden a desaparecer y a fundirse, como en las últimas versiones del tema realizadas por Brancusi (imagen XXXIV). Mas entre todos estos antecedentes y el desarrollo del beso en las obras que aquí se interpretan hay una

---

<sup>553</sup> Desde 1907.

<sup>554</sup> R. Panikar, *op. cit.*, Svetasvatra Upanishad (primer *dahyaya*, sentencia 12), p.143.

<sup>555</sup> Richard Burton *apud* el editor de *Karma Sutra. Anaga-Ranga. El jardín perfumado, ilustrados*, p. 8.

<sup>556</sup> Siglo III d. C. Pieza también denominada a lo largo de la tradición *Dafnis y Cloe* y, menos afortunadamente: *La invención del beso*. (Fernández del Castillo, Antonio. *Historia del arte*. Volumen II).

<sup>557</sup> Tras exhibir en la Sociedad Nacional de Bellas Artes, la reina de Rumania acordó con Rodin, entonces presidente de tal sociedad, colocar a Brancusi como discípulo suyo en el estudio. El maestro aceptó, pero el potencial discípulo se negó. Las expresiones de ambos al respecto fueron las siguientes. El mayor exclamó: “en el fondo, él tiene razón, es tan intransigente como yo”, mientras el menor comentó: “nada crece bajo los grandes árboles”, (E. Shanes, *op. cit.*, p. 219).

<sup>558</sup> La serie comprende al menos cuatro grabados: uno en metal (1895) y tres en madera (1897-1998, 1998 y 1902), y una pintura al óleo (1897). Además, de ella derivan otras obras parecidas, como la serie de vampiros. Por otra parte es digno de mención que estos dos autores también trabajaron en común el tema de Adán y Eva y que entre la serie de *El grito* del noruego y *El primer grito* del rumano hay también similitudes formales, como las de las cabezas, aunque quizá no conceptuales.

diferencia importante que conduce de nuevo a buscar sus vínculos con la tradición hindú, más allá de los que guarda con la plástica occidental, como ha de explicarse.

Constantín trabajó en el beso a lo largo de casi cuarenta años.<sup>559</sup> A lo largo de este periodo la evolución formal de ese motivo presenta cuatro variantes básicas:

I Crecimiento paulatino de los ojos y desaparición paralela de la boca.

II Paso de la representación de la pareja como par de bustos a su representación de cuerpo entero (acepciones IV y criterio I b).

III Desarrollo de los cuerpos a partir de su representación aparente como un par de bloques enlazados a su presentación como un bloque único con leves demarcaciones de la separación (acepciones II b. a, III b. b, IV b. c y VI b. c; criterios I b y II a. a)

IV Paso de la representación de una única pareja a la de una multiplicidad de ellas y adquisición simultánea de una dimensión monumental (acepciones II b. b III b. b y IV b. a; criterios I b y II d).

A través de las primeras tres mutaciones (acepciones II b. b y III b. b), por decirlo brevemente, el beso parece convertirse paulatinamente en coito; cada vez es menos un contacto oral evidente y más una discreta unión sexual frontal en la que se acentúa la contemplación mutua. Y éste es el elemento que no presentan los antecedentes mencionados (imágenes XXVIII, XXIX y XXX). Cuando en ellos se muestran los cuerpos desnudos (acepción III), no aparecen enlazados frontalmente; cuando lo hacen,<sup>560</sup> se encuentran vestidos. En estos casos el beso es, entonces, “sólo un beso”.

En cambio, en sus fachadas, varios templos de la India presentan (acepción III) de manera reiterada el motivo de la pareja copulando (*maituns o mithuna*) de frente y besándose. Tal es el caso de los santuarios Devi Jagdambi y Vishvanatha, dedicados a Shiva; Chitragupta, consagrado a Surya y Kandariya Mahadeva (imagen XXXV), erigido en honor a Parvati.<sup>561</sup> Imágenes análogas son también comunes en la iconografía del budismo tibetano, que en gran medida deriva de esa misma tradición hindú. Tanto por medios escultóricos como pictóricos (imágenes XXXI, XXXII y XXXIII), los *mandalas* y *tankas* dotan de imagen y forma estados anímicos diversos vinculados con

<sup>559</sup> Desde 1907 hasta 1945, casi la mitad de su vida (1876-1957).

<sup>560</sup> En las obras de Munch solamente.

<sup>561</sup> Templos construidos alrededor del siglo XI cerca de Khajuraho.

el sufrimiento o el gozo (acepción II b criterio I a). Este tipo de referentes es representado mediante figuras humanas o híbridas en estado de meditación que, por regla general, se encuentran sexualmente unidos a su consorte y sentados en la postura de loto (acepción II). Un ejemplo de ello es la representación de Vajrasattva o buda central, asociado a la trascendencia de los sentidos por la contemplación directa de la mente, en unión con la personificación de la sabiduría completa como una mujer blanca (criterio I a, imagen XXXIII).<sup>562</sup> Esta vinculación con el arte plástico tibetano resulta especialmente pertinente porque, como se ha explicado, Milarepa -a quien Brancusi consideraba de algún modo su maestro a pesar de no haberlo conocido sino a través de su legado escrito- es discípulo de Marpa y Marpa, a su vez, es considerado como uno de los principales instructores de la rama del budismo denominada tantra, en la cual la unión sexual desempeña un papel importante, mas no un fin en sí.

De lo anterior se deriva que, tras su abstracción y sencillez (criterio II a), *El beso* oculta y muestra a la vez (acepción III), como *Leda y Adán* y *Eva*, la unión de los sexos contrarios. El último eslabón de la serie de este tema: *El portal del beso* (imagen XXXIV), en el que el tema de la pareja se ha multiplicado y monumentalizado, merece especial atención en ese sentido. Como los mencionados templos hindúes, a excepción de la variedad de gestos y posturas, el friso-trabe de este portal presenta cuarenta pares de personajes antropomorfos idénticos amándose.<sup>563</sup> La marcada repetición del motivo sugiere, por un lado, la idea de sucesión y, por otro, la de permanencia; por ello dos extremos de la noción de tiempo, caducidad y eternidad, parecen aludidos (criterio I a). Mas entre ambos extremos podría pensarse que predomina el último, considerando el otro elemento que integra este portal: las columnas que sostienen y elevan tales uniones. En cada uno de los pilares que soportan la trabe, la evolución de la pareja enlazada (acepción III b. b) se ha convertido en una simple columna rectangular recorrida por una hendidura a la mitad y rematada por un gran círculo centrado (criterio II a y factor IV); sin embargo, ese círculo connota múltiples sentidos (acepciones II y VI).

---

<sup>562</sup> P. Rawson, *op. cit.*, pp. 29 y 88.

<sup>563</sup> El contraste de este friso con los múltiples frisos griegos que exhiben batallas humanas (como los de los respectivos templos de Apolo Epikourios y Atenea Nike) es digno de mención por la relación explicada entre la obra de Brancusi y la plástica griega antigua. Por otro lado, por la relación ya referida entre Brancusi y Rodin, también es digno de notarse el contraste de este portal abierto y blanco, con la puerta pesada, negra y cerrada del infierno en que Rodin insertó una de sus versiones del beso. Además, tal como el escultor rumano trabajó casi cuarenta años en *El beso*, el francés lo hizo en *La puerta del infierno*; y si bien este último comenzó a tratar el tema por encargo, igualmente se le había encargado representar las puertas del cielo y del purgatorio, y fue determinación suya dedicar gran parte de su obra exclusivamente a las figuras de la del infierno.

En primer lugar, como desarrollo formal del primer beso, cada cara de las dos columnas presenta un par de rostros enmarcados por el abrazo (criterio I b). En estos rostros, nuevamente, para acentuar la unión de los amantes hasta el punto de convertirla en identidad, los rasgos han desaparecido. No obstante, en otro sentido o bajo una mirada distinta de esta misma obra (factor IV), uno de esos rasgos -el ojo- es, por el contrario, agrandado hasta ocupar todo el rostro (acepción II b. b, criterio I b). Considerando la persistencia del tema de la privación de la vista en este escultor, la primera lectura implicaría de nuevo la ceguera; pero en conformidad con la segunda, podría decirse que una vez lograda la unión del sujeto y el objeto de la contemplación, la facultad de ver es recuperada (criterios I a y I b). Por último, a la luz de sus vínculos con el tantrismo en particular, al igual que ocurría en los torsos de jóvenes (imágenes IX y XI), estas columnas son, por un lado, una abstracción del falo dirigiéndose hacia arriba y la vagina cerrada entre las piernas juntas; pero también, por otro, constituyen una imagen en detalle de un instante de la escena de la penetración como si fuera visto desde dentro.

Bajo esta tercera lectura, entonces, como *El portal del beso* se encuentra al aire libre de tal modo que sólo de manera simbólica constituye una entrada (acepción VI b), podría decirse que el espacio interior y el exterior que lo circundan son uno mismo y que, por ende, cualquier lugar desde el que un espectador pudiera contemplarlo forma parte del ámbito que él comprende y del imperio de la unidad de los principios masculino y femenino que él manifiesta (acepción III). Nuevamente una cita de las *Upanishads* resume la idea: “en el abrazo de su amante el hombre olvida enteramente adentro y afuera; de la misma manera, el que abraza el alma (*atman*) no sabrá ni de lo interior ni de lo exterior.”<sup>564</sup>

Por otro lado, por su forma simple y cuadrangular, *El portal del beso* se asemeja a algunas toranas ubicadas alrededor de diversos lugares sagrados en la India y otros países orientales, como el arco Torii, en Japón,<sup>565</sup> y las cuatro entradas que rodean el Gran Stupa de Sanchi<sup>566</sup> (imágenes XXXVI y XXXVII). Mas sobre todo es digno de mención su parecido con una serie de columnas unidas entre sí por una sencilla trabe que se encuentra también ante ese Gran Stupa, por el sobrio juego de sus marcados ángulos rectos con los discretos motivos circulares ubicados hacia la parte superior del

<sup>564</sup> *Brhadaranyaka Upanishad apud* Prabhakar Begde en “Mithuna” (II), *India. Perspectivas*, p. 21.

<sup>565</sup> Arco sintoísta erigido a la orilla del agua como símbolo (acepción VI b) de la Gran Madre (Adele Gettry, *La diosa*, p.75).

<sup>566</sup> La imagen X correspondiente al torso de Yakshi formaba parte justamente de una de estas toranas.

talle. Es probable que Brancusi haya conocido y hasta venerado estas estructuras destinadas al resguardo de reliquias sagradas de Buda, por su atracción hacia el budismo y porque visitó India justamente el año en que realizó el proyecto de Tirgu Jiu al que pertenece *El portal del beso* (1937). Cabe notar, además, otros elementos arquitectónicos de este mismo *stupa*<sup>567</sup> que coinciden con diversos aspectos de las esculturas ya analizadas. Por un lado, su sencilla cúpula puede vincularse con los motivos ovals no sólo porque su forma “es como un huevo (*anda*) o útero (*garbha*)”,<sup>568</sup> sino porque las cenizas del maestro que se cree que ella contiene se consideran semillas<sup>569</sup> en un sentido espiritual. Por otro, su remate, a modo de columna que atraviesa varios discos, puede relacionarse de dos maneras con el trabajo de Brancusi. Se vincula conceptualmente con el motivo de la unión de una pareja simbólica trabajada por el escultor rumano, porque representa (acepción VI b) la reunión del cielo con la tierra como fusión de principios opuestos sexuados. Y, formalmente, se asocia con la *Columna infinita* (imagen XXXVIII); por un lado, porque ambos presentan (acepción III) una serie de módulos semejantes a cuentas ensartadas<sup>570</sup> que, conforme ascienden, decrecen o dan la apariencia de hacerlo y, por otro, constituyen la meta de un recorrido cuya realización supone el cruce de un umbral simbólico. En el caso de la *Columna infinita*, este umbral es justamente la *Entrada del beso*, y como para el propio Constantín esta última constituía un pasaje hacia la trascendencia<sup>571</sup> la columna misma puede interpretarse como el acenso hasta la misma.

## 6.2 Rothko y la tradición judeocristiana

En conformidad con la propuesta de que entre los elementos que permiten reconocer la riqueza del significado de una obra plástica desempeña un papel crucial su contextualización en una o más tradiciones culturales específicas, el análisis y la interpretación recién expuestos, relativos a Brancusi, se han centrado en la identificación de los vínculos de las obras del escultor con algunos elementos de la

<sup>567</sup> Originalmente el término designaba un simple túmulo mortuario; posteriormente se usó en las regiones de influencia budista para designar los recintos dedicados al resguardo de reliquias. Su forma y tamaño son muy variables. Algunos abarcan toda una montaña, como el de Bodobudur, en Java; otros adoptan la apariencia de una campana y se conocen como *dagaba*; y otras variantes más son el *chörten* tibetano y la pagoda. (La India”, (1ª parte), *Saber ver, lo contemporáneo del arte*. No. 33, p. 30).

<sup>568</sup> *Idem*.

<sup>569</sup> *Idem*.

<sup>570</sup> El propio Brancusi describió los módulos de la *Columna infinita* como “cuentas” (E. Shanes, *op. cit.*, p. 93).

<sup>571</sup> E. Shanes, *op. cit.*, p. 97.



herencia filosófica, religiosa y plástica hindú, a raíz de que el propio artista, como se vio, hizo suyo ese legado. Del mismo modo, la lectura de los últimos trabajos de Rothko que ahora se ofrece (imágenes VIII a XVIII)<sup>572</sup> se hará procurando sustentar su relación con un aspecto de la fuente de las tradiciones judía y cristiana, es decir la *Biblia*. Ahora bien, como el fragmento del texto al que aquí se apelará para interpretar las pinturas pertenece al *Pentateuco* y el pintor ruso - estadounidense era judío, es importante precisar antes al menos un poco su peculiar modo de relacionarse, por un lado, con la religión hebrea, por otro, con la cristiana y, finalmente, con la religión en general.

En cuanto a lo primero, se ha dicho<sup>573</sup> que su condición de judío, como la de otros pintores de su generación residentes en los Estados Unidos (Newman y Gottlieb, por ejemplo), contribuyó a que él produjera obras abstractas, dada la conocida prohibición icónica que pesa sobre esa religión. También se ha insistido en calificar a este pintor como una especie de profeta, patriarca o juez veterotestamental.<sup>574</sup> No obstante, la relación de Mark con su propia tradición no fue unilateral, sino más bien problemática. Si, por un lado, él mismo consideraba halagadores esos calificativos<sup>575</sup>, por otro, en diversas ocasiones manifestó rechazo hacia su tradición paterna. No es sólo que aún siendo niño haya jurado no volver a entrar a una sinagoga, sino que de adulto, por ejemplo, se burló de aquellos de sus colegas que habían decidido trabajar por encargo para una sinagoga y presumió que él nunca haría algo semejante.<sup>576</sup> De cualquier modo, el rigor y la ortodoxia de su temprana educación, que incluía entre otros elementos la lectura y traducción del hebreo,<sup>577</sup> basta para suponer que, de haberse interesado por ofrecer una imagen de algunos apartados de la *Torah* (*Génesis* 1-10 en este caso), su lectura de la misma haya sido culta y profunda.

Aparte, en cuanto a lo segundo, en la misma ocasión que desaprobó la disposición por parte de Motherwell, Gottlieb y Ferber a producir obras para una sinagoga en New Jersey, añadió que, en todo caso, si él aceptara una comisión semejante, trabajaría para una iglesia católica,<sup>578</sup> sin saber que hacia mediados de los años sesenta enfocaría todos sus esfuerzos a la elaboración de una serie de paneles para

---

<sup>572</sup> El orden en que se presentan las imágenes del capítulo 6: Rothko difiere de aquél en que tales ilustraciones van siendo mencionadas a lo largo del apartado 6.2 de la tesis debido a que el mismo tuvo que ser determinado antes que la versión final de este apartado.

<sup>573</sup> J. E. Breslin, *op. cit.*, p. 58.

<sup>574</sup> Stanley Kunitz, Jean Laurence, Louise Bourgeois y Donald Blinken *apud* Breslin en *Mark Rothko, A biography*, p. 323.

<sup>575</sup> J. E. Breslin, *op. cit.*, p. 575, nota 43.

<sup>576</sup> *Ibid.*, pp. 27 y 377.

<sup>577</sup> *Ibid.*, p. 18.

una capilla en Houston (imágenes XXIII a XXVII). Originalmente, esta capilla iba a ser destinada justo al culto católico y aunque finalmente se convirtió en un templo ecuménico (imagen XVIII), durante todo el tiempo que Rothko trabajó en ese proyecto lo hizo en función de su primera finalidad.<sup>579</sup> Aparte, una temática claramente cristiana fue abordada por el artista en sus trabajos tempranos, como lo constatan los títulos de un par de obras suyas: *Una última cena* y *Crucifijo*. Sin embargo, la aproximación de Rothko al cristianismo estuvo mediada por la de Kierkegaard. El pintor leyó al filósofo hacia 1955 y mantuvo su interés por su obra hasta su muerte, especialmente por *Temor y temblor*.<sup>580</sup> Así, es digno de atención que el texto del filósofo cristiano por el que mayor interés tuvo Mark esté dedicado a la interpretación de un pasaje del *Antiguo testamento*.

Al margen de eso, aunque al parecer este pintor no renegó públicamente del cristianismo, como lo hizo del judaísmo, tampoco puede decirse que abiertamente lo haya asumido. Más bien, la misma actitud ambigua que caracterizó sus lazos con la religión de su familia paterna y materna definió su relación con la religión en general. Mientras en una ocasión expresó su interés por “crear un monumento que perteneciera a la gran tradición del arte religioso occidental”, en otra sostuvo que jamás haría algo por ningún dogma religioso, cuestionando en general la relación entre arte y religión.<sup>581</sup> Además, según relata su biógrafo, “si alguien valoraba la belleza sensual de sus pinturas, Rothko apuntaba hacia su espiritualidad; pero si alguien más sugería sus propiedades espirituales, él se definía a sí mismo como un materialista terrenal”.<sup>582</sup>

Así, la complejidad de su postura ante la tradición judeocristiana en general es tal que, hacer descansar una interpretación exclusivamente en la intención y en las declaraciones explícitas del artista en torno a su obra resultaría igualmente problemático. Por ello, como se hizo en la interpretación de obras de Brancusi, aquí se atienden conjuntamente los cinco factores considerados importantes para la comprensión de la plástica abstracta en el capítulo quinto.<sup>583</sup> Antes de iniciar al análisis

---

<sup>578</sup> *Ibid*, p. 377.

<sup>579</sup> *Ibid*, p. 465.

<sup>580</sup> Poco antes de darse muerte, Rothko se mudó a vivir a su estudio; entre las pocas pertenencias que fueron encontradas tras ahí tras su último acto deliberado una fue justamente un ejemplar gastado de *Temor y temblor*.

<sup>581</sup> Diane Waldman, *Mark Rothko in New York*, New York, Guggenheim foundation, 1994, p. 29 y J. E. Breslin, *op. cit.*, p. 627, nota 21.

<sup>582</sup> J. E. Breslin, *op. cit.*, p. 247.

<sup>583</sup> *Vid supra* apartado 5.3.

de las obras que Rothko pintó entre 1969 y su muerte (febrero de 1971), sólo resta advertir en qué orden se procederá.

La serie a interpretar está integrada por sesenta acrílicos aproximadamente.<sup>584</sup> Como habrá de verse, ella permite una subdivisión en tres grupos que podrían caracterizarse así: el de horizontes oscuros, el de horizontes iluminados y el de horizontes contrastados. Sin embargo, estos grupos no serán abordados por separado y consecutivamente, sino al final. De entrada se considerarán de manera conjunta, porque la propuesta es que el significado de las obras que ellos abarcan deriva de una misma fuente y constituye una unidad. Las divisiones que, al margen de ello, se establecen a lo largo de la interpretación con el fin de hacerla clara son cuatro: primero se aborda la unidad formal de la serie, luego esta última se contextualiza en el resto de la obra, tras ello se trata su unidad cromática y temática de todo el conjunto, y, finalmente su unidad conceptual.

#### **a) Unidad formal de la serie**

En general los cuadros que Rothko pintó a partir de 1950 muestran, en grandes formatos, imágenes extremadamente simples, repetitivas, vacías y no tituladas (imágenes XIII a XXVIII, criterio II a, factor II); mas hacia fines de los años sesenta esa simplicidad, reiteración y vacuidad se acentúan al máximo (imágenes VIII a X, XVII a XVIII y XXIII a XXVI). Este pintor concentra su trabajo cada vez más en formas escindidas, rectangulares, abiertas y planas; opta por límites o separaciones claras y tiende a los tonos oscuros o sucios. Por eso, en términos formales, como en la serie que ahora interesa se presenta en general un formato rectangular cortado por el horizonte en dos zonas también rectangulares -a veces cubiertas por tonos contrastados (imágenes VII a XI), a veces casi idénticos (imágenes XII a XVIII)-, puede decirse que los principios que orientan el desarrollo de la evolución creativa de este artista alcanzan en ellas sus últimas consecuencias, independientemente de que dicha serie comprende los últimos cuadros realizados por Rothko.

Si esto es así, incluso desde una perspectiva meramente formal puede suponerse que el significado de las piezas de la serie es especialmente rico y variado. Pero un

---

<sup>584</sup> Alrededor de la mitad de estos cuadros fueron realizados en tela (según el catálogo de David Anfam: *Mark Rothko. The works on canvas*); el resto, en papel (en su mayoría, esta última parte de la serie se encuentra reproducida en la obra de B. Clearwater, *op. cit.*).

análisis de los múltiples y sutiles juegos de oposición, ambigüedad y armonía entre las formas de estas obras y sus proporciones ayudará a apreciarlo mejor.

I La imagen entera en todos los casos está dividida, pero sus partes están reunidas; de esta manera la unidad y la dualidad se confunden.

II La forma vertical de los cuadros en que así se dispone el sentido del formato se disimula y casi se pierde en el acento horizontal; mas la marcada horizontalidad de la línea media que corre a través de todas estas obras es contrarrestada siempre por la postura vertical de los espectadores.

III Cada zona de las pinturas está totalmente cubierta por un mismo tono o color y eso afirma la unidad dentro de la serie, aunque unas veces el tono superior y el inferior difieren. Cuando esto último ocurre, las superficies de encima y de debajo de los cuadros tienden a contrastar entre sí (imágenes VIII a X). Así, la diferencia es afirmada tanto al interior del grupo como entre las obras que lo integran.

IV En las pinturas de la serie que no presentan un contraste interior, las dos áreas que constituyen cada obra son ambas muy claras o muy oscuras. Las pinturas predominantemente claras del conjunto (imágenes XII y XIV) contrastan con las predominantemente oscuras (imágenes XV y XVIII); mas juntas, las pinturas claras y las oscuras contrastan con aquellas otras que llevan en su interior el contraste (imágenes VIII a X contra XII, XIV, XV y XVIII).

V Cuando el contraste tiene lugar al interior de las obras, el juego entre la unidad y la dualidad se acentúa. Entonces el tono casi homogéneo de cada área afirma la separación, pero el que ninguno de esos tonos se presente puro, porque la presencia de un mismo matiz enturbia ambas áreas, disminuye la diferencia. Por ejemplo, en una de estas obras, el negro apenas amarillento aplicado arriba es una intensificación del blanco con visos de amarillo que aparece abajo (imagen IX); en otra, el *beige* de la zona inferior es unas cuantas tonalidades más tenue que el café de encima (imagen VIII).

VI Aunque en ninguna de las pinturas de la serie el blanco aparece puro, su presencia siempre es evocada por ausencia (imágenes XV a XVIII), contraste (imágenes VIII a X) o aproximación (imágenes XII y XIV).

VII En todas las piezas del conjunto la zona alta y la baja parecen disputarse el espacio: una y otra van mostrándose alternativamente a lo largo de la serie en grados diversos más extensas o más constreñidas que su oponente.

VIII Cuando una de las zonas es marcadamente más oscura que la otra, una constante es que “la oscuridad siempre está arriba”<sup>585</sup> (imágenes VIII a X). En esas ocasiones, la zona superior, opaca y homogénea, parece un espacio vacío y pesado que baja oprimiendo; la más clara (sea amarillenta, azulada, verduzca o grisácea), se ve como condensada o más compacta.

IX Las dos franjas que integran cada pintura son una forma plana, lisa; pero cada cuadro como unidad evoca la imagen del horizonte (especialmente aquellos que presentan un contraste interno) convirtiendo el plano frontal en una planicie o llanura profunda.

X La mayor parte de las obras de la serie presenta textura aparente generada por la pincelada en algunos puntos. Al destacarse manchones de otro tono o rasgos gestuales sobre una imagen que evoca el horizonte la mirada se ve alternativamente llevada del primer plano a la hondura ilusoria pronunciando cierta ambigüedad entre lo lejano y lo inmediato.

XI Pese a que cada cuadro encierra dos áreas bien definidas, la frontera entre ellas no es una línea demasiado precisa, ni un contorno frío, geométrico y tajante, sino una fina franja de fusión o un discreto borde difuso.

XII La tendencia a borrar los límites está también en la sensación, creada por el horizonte llano, de que el par de rectángulos encerrados en el formato de las obras constituyen espacios abiertos e ilimitados que se alargan ensanchando la extensión del cuadro, independientemente o más allá del tamaño específico del cuadro. Lo infinito parece, entonces, encerrado en lo finito.

XIII Mientras más vasta aparenta ser la superficie, más difícil resulta decidir si se ve como un pequeño fragmento del horizonte agrandado o se trata de una representación de la inmensidad (acepciones II b. a, III y VI). La posibilidad de juzgar que el horizonte parezca plano por distante y amplio se confunde con la de pensar que por ser tan estrecho no alcanza a tener relieves. Es como un fondo sin figura en el que no hay punto de referencia para calcular la dimensión. En

todo caso, esa referencia está fuera del cuadro, en nosotros como espectadores; en la experiencia de nuestra propia medida a partir de la suya.

Sin embargo, como se ha insistido a lo largo de la tesis, y como el propio Rothko insistió, una aproximación meramente formal a estas pinturas es insuficiente. Para ir más allá de esta limitada perspectiva, servirá destacar primero su concordancia con algunas obras más bien tempranas del mismo pintor en las que los títulos aún no habían sido suprimidos (factores I a y III).

#### **b) Sobre la contextualización de la serie en el resto de la obra de Rothko**

La serie de acrílicos que ahora se analiza ha sido considerada como una especie de retroceso en el desarrollo del artista.<sup>586</sup> En cierto modo, dando un giro especial a esta apreciación de James Breslin, la interpretación en curso coincide con ella. Para explicar esto, por principio, es importante notar (factor V) que el “avance” de la producción creativa del pintor de origen ruso, como la de muchos artistas, no sigue una ruta lineal; en otras palabras, no una sino múltiples veces hay evolución y retroceso dentro de ella. Una manera simple, aunque esquemática, de mostrar esto es reconociendo que el desarrollo general de Rothko como pintor se caracterizó por una larga lista de renunciaciones:

I A la figuración tradicional (en 1940).

II A la figuración abstracta (alrededor de 1946).

III A los títulos (desde 1946, según el catálogo de Anfam).<sup>587</sup>

IV A la presentación de formas diversas en una misma obra (desde 1949).

V A la variedad cromática (por periodos largos desde 1958).

VI Al empleo de franjas horizontales sobrepuestas (en general de 1958 a 1959 y de 1962 a 1966).

VII A la disposición de líneas exclusivamente horizontales (ocasionalmente de 1958 a 1959, en 1962 y entre 1966 y 1967).<sup>588</sup>

VIII A la evocación de cualidades atmosféricas (de 1958 a 1959 y en general de 1962 a 1968).

---

<sup>585</sup> J. E. Breslin, *op. cit.*, p. 528.

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 496.

<sup>587</sup> D. Anfam, *op. cit.*

<sup>588</sup> Según Dan Rice, este viraje resultó de la decisión de cambiar la orientación de uno de sus cuadros: originalmente fue pintado en formato vertical y, tras larga contemplación, fue dispuesto horizontalmente para cubrir las necesidades impuestas por el espacio al que se destinaría la obra. (J. E. Breslin, *op. cit.*, p. 382).

IX A la preferencia por los bordes difusos y del uso de colores claros, brillantes y contrastados (en general a partir de 1964).

X A la tendencia a enmarcar aparentemente la imagen dentro de un borde o fondo pigmentado (durante 1966 y ocasionalmente desde 1969).

XI Al óleo a favor del acrílico (a partir de 1968).

Pero justamente -según puede observarse en cada caso por las fechas señaladas entre paréntesis-, que casi la mitad de las privaciones enlistadas no sean definitivas (incisos V a X), implica que en repetidas ocasiones el pintor retomó elementos temporalmente abandonados.

En este caso interesa particularmente lo relativo al regreso al uso exclusivo de franjas horizontales sobrepuestas, por ser el más evidente en sus últimas obras. El volver a la presentación (acepción III) de imágenes de este tipo no sólo tuvo lugar en la serie que aquí interesa. Este retorno es el último de su tipo y ocurrió a fines de 1966, tras la conclusión de los paneles de la capilla ecuménica. Antes de él, acontecieron otros dos semejantes: uno al término de 1959, luego de la renuncia de Mark al proyecto de los llamados *Murales Seagram* (imagen XXII); el otro en 1963, cuando los murales destinados a la Universidad de Harvard (imágenes XX y XXI) fueron concluidos. Pero a diferencia de las primeras vueltas al empleo de bandas sobre bandas, durante la tercera (a partir de 1969), el pintor comienza a disponer de estos elementos de una manera sin precedente en su trayectoria; esto es, sin la presencia de un fondo de color y creando una clara impresión de paisaje (imágenes IX y XIV). Por ello, y porque el propio artista admitió la descripción de sus pinturas más tardías como paisajes,<sup>589</sup> esta idea guiará el desarrollo ulterior de la interpretación.

Si los acrílicos que integran esta serie (las imágenes VIII a XVIII, son apenas una muestra) pueden considerarse, entonces, como paisajes, hay que precisar qué clase de paisajes son; aunque por principio podría decirse que constituyen representaciones abstractas de este género (acepción III). A pesar de que, en contraste, el propio autor renegó de que sus trabajos en general fueran calificados como abstractos,<sup>590</sup> reconoció compartir “el deseo de Newman por crear “formas que en su naturaleza abstracta lleven algún *contenido intelectual abstracto*””.<sup>591</sup> La calidad abstracta de tales obras no implica, así, la ausencia de referente o la vaguedad del mismo, sino la alusión precisa a

<sup>589</sup> J. E. Breslin, *op. cit.*, p. 528.

<sup>590</sup> *Ibid.*, p. 231 y 241.

<sup>591</sup> Rothko *apud* J. E. Breslin *op. cit.*, p. 201. (Las cursivas son agregadas).

una idea o “contenido intelectual abstracto” (criterio I a). En lugar de representar un paisaje determinado (criterio I b), ellas muestran una imagen pura del horizonte (acepción III). Así, no se trata de la representación más o menos naturalista de un lugar conocido y concreto al que uno pueda ir de algún modo; la ubicación de la referencia, como el horizonte que se muestra, permanece abierta. Se trata de algo análogo a la locución retórica “había una vez” que se utiliza para dar inicio a algunas narraciones de acontecimientos no ocurridos en un tiempo real o en un tiempo conocido, pero en un sentido espacial. Es decir, se trata de un medio de hacer presente de manera sensible a la conciencia (acepción I) el horizonte de un lugar que, por un lado, por carecer al máximo de rasgos particulares, a excepción del color, podría ser cualquiera, y, por otro, se encuentra virtualmente al margen de las coordenadas que pudieran proporcionarle concreción: el espacio mismo y el tiempo. Por todo ello, cabe llamar mítico al sitio representado (criterio I d).

Ahora bien, la noción de mito desempeñó un papel clave en la obra temprana de Rothko (factor III). Esto puede apreciarse en general en los nombres de las obras realizadas entre 1940 y 1945, como *Antígona*, que es la primera pintura titulada de este tipo que él realiza, y *Ritos de Lilith*, que es la última. Los mitos referidos por Mark, en general, se vinculan con la literatura de la antigüedad griega, pero también, como se señaló al principio del apartado 6.2 y como puede observarse en el último ejemplo, con la tradición judeocristiana.<sup>592</sup> Aunque el sentido específico en que dicho concepto es importante para el artista durante esa época se hace explícito en diversas las declaraciones emitidas entonces por él mismo. Por ejemplo, en 1943, afirma refiriéndose tanto a su trabajo como al de Gottlieb:

“Nuestra representación de esos mitos, sin embargo, debe ser en nuestros propios términos, que son a la vez más primitivos y más modernos que los mitos en sí –más primitivos porque buscamos las raíces originales y atávicas de la idea, más que su graciosa versión clásica; más modernos que los mitos en sí porque nosotros debemos redescubrir sus implicaciones a través de nuestra propia experiencia.”<sup>593</sup>

Quizá pudiera objetarse que, más tarde (en 1950), justamente cuando su típico trabajo con bandas horizontales se define, Rothko se manifestó “francamente

---

<sup>592</sup> La referencia más conocida a Lilith se encuentra en el *Antiguo testamento*, pero también hay menciones a ella en el *Talmud* y en la obra de algunos padres de la iglesia. (Roberto Sánchez Valencia “De la heterodoxia cristiana a la formulación de sus dogmas”, conferencia inédita).

<sup>593</sup> Diane Waldman, D. *Mark Rothko in New York*, p. 20.



avergonzado” de sus declaraciones escritas previas.<sup>594</sup> Pero no sólo es que la declaración anterior nunca fue escrita directamente por él, pues sólo salió al aire en una entrevista radiofónica, sino, sobre todo, que aproximadamente en la mitad de las obras que produjo entre 1943 y 1946 -durante una parte del periodo en que otorga nombres alusivos a mitos y justo antes de renunciar por completo tanto a los títulos como a la figuración abstracta- (imágenes V a XVIII) el fondo sobre el que son representadas diversas escenas (acepción IV, factores III y IV) guarda una marcada afinidad con la serie que se está analizando. Precisando, dicha afinidad abarca los siguientes elementos.

Desde un punto de vista formal:

I Tanto en el grupo referido de obras de 1943 a 1946 como en el de las pinturas tardías que se analizan, una especie de horizonte corta el cuadro en dos. Sin embargo, a veces la anchura de la línea cortante es tan amplia que constituye una franja más.

II En ambos grupos es frecuente la presencia de alguna de estas variantes:

II a) Un marcado contraste entre una franja oscura, preferentemente gris o negra, y otra clara, preferentemente de un blanco pardo (imágenes V a VII, por un lado, y VIII a X, por otro). Sin embargo, en la serie tardía, como se indicó, lo oscuro siempre se encuentra arriba, mientras que en la temprana a veces yace abajo (imágenes V y VI).

II b) Dos bandas del mismo color, una inferior y otra superior, atraviesan todo el cuadro, ocasionalmente separadas por una línea o franja de otro tono. Preferentemente, los colores de dichas bandas son sumamente claros o bien bastante oscuros.

Desde el punto de vista del género o tipo de obra:

III Para su autor, tanto las escenas representadas en la serie temprana (acepción IV) como los horizontes llanos de la serie más tardía eran paisajes. En lo que concierne a las obras más antiguas, esto puede apreciarse en algunos títulos; por ejemplo, *Ifigenia y el mar*, *Paisaje*, *Paisaje pristino* y *Giro lento a la orilla del mar*.

IV Por la ausencia de elementos arquitectónicos y geográficos dentro de un plano al que una o más divisiones horizontales confieren profundidad, tales paisajes pueden considerarse abstractos.

---

<sup>594</sup> J. E. Breslin, *op. cit.*, p. 241.

Desde una perspectiva conceptual:

V Los horizontes que en esos paisajes aparecen (acepciones I y III) representan, en sentido fuerte, los primeros (acepciones VI y VII); o dicho de otro modo, tales obras hacen imaginables algunos de los primeros momentos de una noción mítica o metafísica de creación (criterio I d). Por lo que respecta a la serie temprana, esto también consta en los títulos de obras como *Nacimiento de los cefalópodos*, *Agitación de lo arcaico*, *Paisaje prístino*, *Fantasía arcaica*, *Insinuaciones del caos* (imagen VI), *Imagen arcaica*, *El origen* y *Figura en mar arcaico*.

Ahora bien, en concordancia con lo dicho sobre el interés de Rothko por la mitología griega, podría pensarse que la quinta de las obras recién enlistadas alude a la concepción popular griega del origen, según la narra Hesiodo: “Antes que todas las cosas fue Caos...”.<sup>595</sup> Sin embargo, hay que reconocer que ninguno de estos títulos alude explícitamente a ningún mito en particular, y menos aún a la concepción judeocristiana del origen. Entonces, establecer un vínculo entre estas obras tempranas y el *Génesis* es injustificado; en cambio, pueden señalarse varias razones para sustentar un vínculo semejante entre dicho texto y los trabajos finales de Mark. Por lo anterior, la afinidad que se ha venido trazando acaba aquí.

### **e) Unidad cromática y temática de la serie**

Para proseguir ahora en la dirección indicada, antes de precisar la parte específica del *Génesis* con la que se pretende mostrar un vínculo, es útil ofrecer un análisis de los colores, o si se prefiere los “no colores”, empleados por el artista ruso-estadounidense en sus trabajos finales. Por principio, es notorio que los tonos utilizados a lo largo de todo el conjunto son, en general, opacos, aunque de dos tipos: algunos acentuadamente oscuros o vagos; otros, contrastadamente claros o atenuados. Cada tipo presenta cierta variación. Los oscuros entran en una gama que va del negro apagado y seco hacia el café disparejo o hacia azul fuerte, pasando por el gris. A su vez, los claros, siempre sucios o pardos, aparecen en la gradación de los blancos que comprende, los grises suaves, los celestes y las tierras diluidas. En combinación con la técnica (criterio II c), esta gama sugiere ciertas cualidades atmosféricas y climática; es decir, sugiere una peculiar humedad, temperatura y densidad en cada pintura y en cada

---

<sup>595</sup> Hesiodo, *Teogonía*, p. 4.

una de las dos zonas que la integran, así como una determinada presión y tensión entre dichas zonas.

Por estos factores, entonces, más de la mitad de la serie semeja paisajes nocturnos, con todo y que en las zonas que corresponderían al cielo nunca hay astros ni luna (imagen IX y XVII); muchos otros, parecen horizontes diurnos, aunque tampoco muestran la fuente de luz (imagen IV), y algunos más, dan la impresión de paisajes invertidos (imagen X). Por otra parte, en las franjas que corresponderían a la tierra, igualmente hay algunos aspectos extraños. No es sólo que en ninguna hay signo alguno de vegetación o relieve orográfico, sino que el suelo parece acuoso, pero rara vez marino, o árido, pero helado (imagen IX). Así, algunas de estas imágenes se ven como pantanos o lodazales, pero hay otras en las que establecer una correspondencia con un paisaje natural resulta forzado; por ejemplo, aquellas en que el suelo es gris. Podría pensarse que se trata en estos últimos casos de fragmentos de paisaje citadino por dos razones. Por un lado, las escenas urbanas fueron uno de los temas que más interesó a Rothko al inicio de su desarrollo (1934-1940), y al menos diez de las obras de esa época presentan (acepción III) un suelo semejante, como de cemento o concreto. Por otro, el mismo pintor no quería que sus cuadros fueran asociados con la naturaleza.<sup>596</sup> Pero inclinarse por este punto de vista implicaría una falta de unidad temática en la serie. Si, en cambio, todos en conjunto puedan explicarse como paisajes “sobrenaturales”, pero no meramente fantásticos, sino míticos, dicha unidad, por el contrario, se define. Ahora bien, lo que permitirá sostener este último tipo de unidad es justamente la vinculación entre las obras de la serie y la primera parte del *Génesis* bíblico, como se verá.

#### **d) Unidad conceptual de la serie**

El fragmento del *Génesis* que ha de presentarse como correlato de la serie abarca fundamentalmente los primeros dos días y, en parte, el tercero. Los elementos de ese lapso con los que ha de establecerse un paralelismo se enumeran abajo, añadiendo algunos comentarios en función de las posibles implicaciones de cada uno sobre su representación plástica (acepciones VI y VII).<sup>597</sup>

##### **I Primer día:**

---

<sup>596</sup> J. E. Breslin, *op. cit.*, p. 379.

<sup>597</sup> Las palabras que aparecen entrecomilladas constituyen sinónimos que fueron tomados de las diversas traducciones del *Génesis* utilizadas: *Sagrada Biblia* (tr. Eloíno Nacar y Alberto Colunga), *La Biblia* (tr. Carlos Ayala) *Nueva Biblia española*, (dir. Luis A. Schökel y Juan Mateos) y *Biblia de Jerusalén*, (tr. Desclée de Brower).

I a) La tierra en estado de “desorden” (“caos”), “informidad”, o “confusión” y “desierta” o “vacía” (*Génesis* 1.2).

A propósito del adjetivo hebreo *tohu* -que en la *Septuaginta* se traduce por el griego *aóratos*, literalmente invisible o sin aspecto,<sup>598</sup> - los comentaristas de la *Biblia* Alberto Colunga y Maximiliano García señalan que parece indicar “lo indistinto, sin caminos ni contornos”, independientemente de que adoptan o usan como traducción el calificativo “confuso”.<sup>599</sup> Desde un punto de vista plástico, es notorio que la representación de todos estos adjetivos entrecomillados (criterio I a), especialmente de los que traducen la palabra hebrea mencionada, constituyen un reto, dada la visibilidad del carácter formal inherente a toda obra plástica. No obstante, se comentó ya que precisamente algunos artistas abstractos, independientemente del fragmento citado, procuran suprimir la forma en sus obras mediante recursos diversos como la monocromía.<sup>600</sup> En ese sentido, pese a que Rothko no se consideraba a sí mismo un pintor abstracto, sino realista,<sup>601</sup> puede decirse que esta escena se presta en todo caso antes a una representación plástica de tipo abstracto que de tipo naturalista.

I b) La “obscuridad” o las “tinieblas” se encuentran sobre la “superficie” o “faz” del abismo (*Génesis* 1.2)

La palabra abismo es la traducción más usual del término hebreo *tehôm*, que significa reunión de aguas,<sup>602</sup> de modo que denota ya la presencia de este elemento líquido adelantando lo que en la siguiente sentencia se menciona (inciso I c). Por otro lado, aparte del color, entre las mínimas variaciones restantes en las obras finales del pintor ruso-estadounidense, la principal es que el horizonte recto oscila de una a otra; sube y baja como el de la marea contemplada en mar abierto durante largo tiempo. Como si se tratara de una lucha lenta, a veces la obscuridad desciende y comprime la llanura de apariencia líquida o helada; otras, ella asciende ganado profundidad hacia lo alto; aunque también, en muchas ocasiones, los extremos se separan simplemente en mitades casi idénticas (imagen IX). Esto mismo, no obstante, también puede sentirse al revés, si en lugar de asumir que al espectador corresponde necesariamente una

<sup>598</sup> *Septuaginta id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes*, (ed. Alfred Rahlfs).

<sup>599</sup> Alberto Colunga y Maximiliano García, *Biblia comentada*, p. 49, nota a pie número 17.

<sup>600</sup> *Vid supra* apartado 5.2, inciso II b. b.

<sup>601</sup> J. E. Breslin, *op. cit.*, pp. 241 y 330.

<sup>602</sup> A. Colunga y M. García, *Biblia comentada*, p. 49.

posición fija, uno imagina que contempla este horizonte desde distancias muy variadas, como si planeara sobre él.

I c) El “aleteo”, “aliento” o “espíritu” divino se cierne por encima de las aguas (*Génesis 1.2*)

Aunque la sinonimia entre los términos entrecomillados no resulta evidente, tanto el vuelo alado como la respiración constituyen movimientos rítmicos y de oscilación aérea. Aparte, contando con que el significado etimológico del término “espíritu” (del latín *spiritus*) es justamente soplo o aliento, puede trazarse una concordancia con una apreciación del propio Mark sobre la función del aliento en la plástica. Él sostuvo, por un lado, que ninguna obra que no proveyera el entorno en que el aliento de vida pudiera ser arrojado le interesaba; por otro, que su arte vivía y respiraba.<sup>603</sup>

I d) Dios *ordena* la existencia de la luz mediante la palabra, tras lo cual, su disposición acontece (*Génesis 1.3*)

En general puede observarse que la salida del desorden (caos) tiene lugar por la mediación de un mandato (orden) y que, al margen de eso, la condición de palabra de esta ordenanza converge con el sentido expelente de la acepción del espíritu como soplo o aliento (este comentario se aplica también en los incisos II a, III a y III c). Mas por lo que respecta a la representación pictórica de este evento (acepción VII a), por una parte, dentro de la tradición icónica cristiana (factor V c) existe un símbolo que alude a la emisión de un mandato por parte de la divinidad y su cabal cumplimiento (acepción VI a, criterio I d). Se trata del gesto típico del *pantocrátor* y consiste en presentar (acepción III) en la mano derecha de un personaje masculino la postura de unir los dedos anular y pulgar, mientras la palma se dirige hacia arriba y ligeramente hacia el frente. Con frecuencia, además, este gesto se ubica junto a un libro abierto y representa también el cumplimiento o la predicación de la palabra divina comprendida en la *Biblia* (criterio I b). Por otra parte, como el surgimiento de la luz no sólo es el cumplimiento de una primera orden, sino que marca la pauta de los subsiguientes imperativos y creaciones consituyéndose como instrumento ordenador, la representación plástica de este suceso (criterio I d) implica justamente un énfasis en la organización visual de lo mostrado (acepción III).

---

<sup>603</sup> J. E. Breslin, *op. cit.*, pp. 230 y 276.

Durante el medioevo, e incluso en algunas obras de principios del Renacimiento, en la representación usual de los días de la creación (criterio I d, factor V) el orden aparece de manera relativamente simple, como círculos concéntricos y / o divisiones horizontales en los que cada franja es de un color (imágenes I a III). Al respecto, también interesa aquí que, dentro de la tradición judía –hasta cierto punto al margen de la cristiana-, a pesar de la prohibición de las imágenes que pesa sobre esta religión, pueden encontrarse representaciones análogas de los días de la creación. En el *Haggadah de Sarajevo* (imagen IV, factor V c),<sup>604</sup> por ejemplo, el estado anterior a la creación de la luz es representado básicamente mediante un rectángulo dividido por un horizonte ondulado en una zona inferior clara y una superior oscura, pero surcada por líneas ascendentes (acepción VII a); el primer día, por un par de rectángulos verticales (negro el de nuestra izquierda, blanco el de la derecha), coronados por una curva en azul y blanco a manera de cúpula; el segundo, por dos recuadros en cuya base se ven círculos cortados igualmente por un horizonte ondulado (el de nuestra derecha es claro abajo y oscuro arriba; el otro, al revés) y así sucesivamente.

I e) Dios constata, por medio de la vista, la bondad de la luz y procede a apartarla de las “tinieblas” u “obscuridad” (*Génesis* 1.4)

La importancia de este instante de contemplación y juicio de lo hecho, cuando se procura hacer reconocible un vínculo entre este instante del *Génesis* y una obra pictórica en la que se estima que él se constituye como lo representado (acepción VII a, criterio I d) y ella como representación, reside en que el referente mismo sugiere la posibilidad de una representación plástica del acontecimiento (acepción II). Además, el énfasis en el papel de espectador y crítico atribuido en esta escena a la divinidad lleva a considerar el paralelismo que una representación plástica del evento implicaría entre los contempladores de la misma y dicha divinidad.

Para establecer luego el paralelo anunciado entre este fragmento del *Génesis* en particular y las obras más tardías de Rothko, conviene tener presentes los siguientes datos en torno a su trabajo (acepción I). Aunque este artista prefería

---

<sup>604</sup> *Haggadah de Sarajevo* (comentario simbólico de las escrituras en hebreo), Los siete “días” del *Génesis*, primera página, (como la narración, la sucesión de las imágenes avanza de derecha a izquierda y

no ser observado mientras pintaba, algunos testigos de su modo de hacerlo, como su ayudante Dan Rice y su hija, coinciden en que él dedicaba la mayor parte del tiempo a contemplar su obra; algunas veces horas, a veces días.<sup>605</sup> En ese sentido, puede decirse que él mismo fue el principal espectador de su creación. Por otra parte, entre lo que el pintor consideraba en esos prolongados y reiterados periodos de observación, destaca la experimentación de las proporciones del formato y de los elementos incluidos en el cuadro (colores y formas básicamente).<sup>606</sup> De ahí que, para él, utilizar grandes lienzos implicara poder situarse literalmente “dentro de la pintura”, en lugar de sólo ante ella (acepción IV b. b, criterio II c y II d);<sup>607</sup> o dicho de otro modo, de ahí que eso implicara, para él, experimentarse a sí mismo como parte de la obra y autocontemplarse.

Ahora bien, como a lo largo de su desarrollo como artista Mark llegó a utilizar formatos mucho más amplios que en su etapa final –en contraste con las medidas de sus últimos trabajos, que van aproximadamente desde un metro por setenta centímetros hasta dos metros por ciento ochenta centímetros, este artista empleó bastidores hasta de más de dos y medio por cuatro y medio metros, considerando las obras de manera aislada, como en el segundo (imagen XX) y el cuarto de los denominados *Murales Havard*; y de casi dos y medio por catorce metros, considerando las obras que se integran a modo de *continuum*, como en el tríptico principal de la Capilla Rothko (imagen XXVI)- se ha dicho que estos cuadros ya no generan en el espectador la experiencia de sentirse parte de la obra.<sup>608</sup> No obstante, como la reducción del formato en ese momento obedeció a una prescripción médica,<sup>609</sup> lo más probable es que el pintor haya buscado otras maneras de procurar ese efecto. Al menos cabe considerar la posibilidad de que tanto la eliminación de los bordes de color en gran parte las obras de esta serie, tan usuales en sus obras anteriores, como el recurrir a la apariencia de un simple paisaje vacío (criterio II a)–características ambas de la serie que se analiza-, hayan sido recursos alternos para conseguirlo. La experiencia directa de las

---

de arriba abajo), siglo XII, probablemente originaria del norte de España. Obra referida y reproducida parcialmente por David Maclagan en *Mitos de la creación*, pp. 53 y 54.

<sup>605</sup> J. E. Breslin, *op. cit.*, pp. 317, 366 y 382.

<sup>606</sup> *Ibid.*, pp. 317 y 469.

<sup>607</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>608</sup> *Ibid.*, p. 527.

<sup>609</sup> *Ibid.*, p. 490.

obras es, desde luego, un factor clave para juzgar al respecto, (factor IV). (El comentario general a este inciso se aplica también al II b y al III b).

I f) Dios confiere las denominaciones de “día” y “noche”, respectivamente, a cada una de las partes recién separadas y luego pasan una tarde y una mañana (*Génesis* 1.5)

Aquí, al igual que en los sucesos mencionados en los incisos II b y III b, el uso de la palabra divina para la institución de nombres implica otro modo de ordenar y una modulación del poder verbal divino. Aparte, desde el punto de vista de la representación plástica (acepción II), la separación mencionada exige divisiones marcadas, como las que se mencionan en el inciso I d; y, hasta cierto punto, estos límites o contornos operan como nombres en tanto delimitan o definen con relativa claridad aquello sobre lo que se ponen.

II Segundo día:

II a) Dios determina verbalmente la separación de las aguas superiores e inferiores por medio de una “bóveda” o “firmamento” y luego lleva a cabo esta obra (*Génesis* 1.6 y 1.7)

En contraste con la forma en que en otros momentos de la creación se refiere que, tras el mandato divino, lo mandado simplemente se realiza, sin precisar que Dios mismo es quien ejecuta la obra, aquí se especifica que él hace directamente el cielo. Recordando las modalidades de representación abstracta expuestas en el capítulo quinto, se aludió a aquellas obras en que los trazos y las manchas, entre otros elementos, se disponen sobre el soporte de manera dinámica, gestual, espontánea y dejando deliberadamente huellas de la factura manual o directa. Aunque Rothko recalcó que su obra no debía ser catalogada como *Pintura de acción*,<sup>610</sup> al lado de la de Pollock, por el largo proceso de deliberación y contemplación previa que su obra implicaba; también enfatizó que, en contraste con las pinturas negras de Ad Reinhardt -a las que calificó como “inmateriales” e “intangibles” justamente por su tipo de factura- las suyas en general se caracterizaban por una marcada presencia material vinculada con el trabajo de la pincelada y los acabados de las superficies pigmentadas.<sup>611</sup> Al margen de la aparente contradicción entre ambas declaraciones, puede notarse

---

<sup>610</sup> J. E. Breslin, *op. cit.*, p. 389.

<sup>611</sup> *Ibid.*, p. 529.



que, si bien por un lado la mayor parte de las obras de Rothko presenta huellas de su impronta manual -especialmente en lo que respecta a los contornos difusos de las formas y a la sobreposición de colores-; por otro, a partir de 1950, puede comenzar a observarse una factura más ascética en el trabajo de los fondos y, desde 1964, también en los contornos o divisiones. En la serie de obras que ahora se interpreta, el tipo sobrio de hechura se encuentra presente fundamentalmente en los tonos más intensos de negro y en las líneas divisorias; mientras que una textura visual con más accidentes tiende a encontrarse en las zonas claras matizadas de grises, amarillos, azules tenues y / o cafés. Mas entre todas las obras que integran la serie en cuestión, destaca especialmente una en que el contraste entre ambos tipos de factura es mayor que en el resto. Se trata justamente de un cuadro en que la zona clara e inferior parece un cielo soleado y con nubes (imagen X).

II b) Nuevamente Dios confirma la bondad de lo recién creado mediante la contemplación visual. Posteriormente él da a esta separación el nombre de “cielo” (*Génesis* 1.7 y 1.8)

El cielo es descrito como lugar intermedio ubicado entre recintos de líquido. La representación plástica más simple de esta escena parece requerir una división tripartita, en lugar del simple corte horizontal que resulta adecuado para representar pictóricamente otros momentos ya mencionados del *Génesis*, como los referidos en los incisos I b, I e y I f. Sin embargo, motivos diversos -como podría ser la intención de disimular lo que se está representando- bien pueden conducir al uso de otro formato. Aunque entre los cuadros que Rothko pintó en el lapso que va de 1969 y su suicidio algunos presentan esquemas tripartitos, las obras de la serie en que utiliza el azul celeste se circunscriben a un formato dual. En caso de que estas últimas obras representaran entre otros momentos del *Génesis* el que en este inciso se indica, quedaría por averiguar el motivo de su sujeción a un esquema bipartito.

II c) Transcurren una tarde y una mañana y se completa el segundo día

El relato del segundo día de la creación, como el de los otros seis, culmina con las precisiones de que independientemente de las obras que Dios realiza en él, no es sino hasta que pasan una tarde y una mañana que él se cumple. Independientemente de que aún no han sido creados los astros, tras haber sido

creada la luz se oculta y vuelve a aparecer. El surgimiento de la luz no corresponde a un momento específico del día, pero su separación de la oscuridad implica que anochece. Por eso pasa una tarde y luego un amanecer. El texto mismo, entonces, sugiere que la luz varía gradualmente a partir de ese momento. Una representación plástica de cada día de la creación podría tomar en cuenta este aspecto (acepciones II, III, IV y VII, criterio I d)

Tercer día:

III a) Acumulación de las aguas de abajo en una sola zona y separación de lo seco por mandato verbal divino (*Génesis*, 1.9 y 1.10)

El primero de los momentos arriba indicado, la acumulación de las aguas en un mismo lugar, implica de nuevo un espacio donde, a pesar de haberse iniciado el proceso de separación, discernimiento y ordenamiento de lo creado, dos elementos se confunden. No es sólo que este sitio húmedo aún no ha recibido el nombre de mar, sino que su constitución es más parecida a la de un pantano que a la del océano. Desde un punto de vista plástico, la representación de este instante requeriría entonces ofrecer algún elemento que permitiera la escena de una simple marina (acepción II, III, IV y VI, criterio I b y II c).

III b) Dios vuelve a constatar la bondad de su obra y confiere los nombres de “mar” y “tierra” respectivamente a las zonas seca y húmeda baja (*Génesis* 1.10)

Aunque al inicio del primer día se habla de la tierra caracterizándola como baldía y desordenada, esa primera referencia alude a la formación del universo o mundo en general y no a la tierra en sí, entendida como *hábitat* humano. En cambio, puede reconocerse que la alusión a la tierra en este día tercero, justamente por su conformación en continentes y mares, se refiere a dicho *hábitat*. Por otro lado, en cuanto a su representación pictórica más sencilla (criterio II a), también esta escena podría desplegarse en una división tripartita, si se quisieran presentar en una misma imagen el cielo, el mar y la tierra; o cuatripartita, si además se quisiera añadir el espacio correspondiente a las aguas de arriba, como en el *Haggadah de Sarajevo* (imagen IV). Mas si por alguna razón el afán fuera presentar en un formato dual el mar y la tierra separados (acepción III, criterio I d), sin omitir por completo la imagen de lo que se ubica sobre ellos, una opción sería -imitando el acto divisor del propio Creador- escindir la escena en dos cuadros simples y análogos, aunque distintos y

articulados en una serie: por un lado la tierra, ya seca, con el cielo, con o sin las aguas superiores; por otro, igualmente el mar bajo el cielo, con o sin las aguas de arriba.

Para establecer ahora la correspondencia preparada, se volverá a la subdivisión de la serie en tres grupos que se mencionó al inicio de este apartado (6.2). Dentro de cada uno de ellos se identificarán las variantes explicando cómo lo relatado en el principio del *Génesis* puede reconocerse en cada una.

#### I Los horizontes oscuros

Este grupo comprende al menos ocho acrílicos, mayoritariamente realizados en papel, entre los que se incluyen los reproducidos en las imágenes XV y XVIII. A grandes rasgos estas obras presentan la forma que caracteriza toda la serie (acepción III): un par de rectángulos horizontales sobrepuestos, en este caso negros. No obstante, en ellas se observan elementos ausentes en el resto de las realizadas por Rothko en sus dos últimos años de vida (factor IV). Todas llevan un fondo de color, azul o morado, y algunas presentan tres franjas sobrepuestas, en lugar de dos, aunque igualmente todas negras. Mas por su afinidad con ellas, aquí podrían incluirse un número igual de obras de 1967 y 1968. Algunas de éstas entran cabalmente en la descripción anterior, pero otras llevan el fondo y / o las franjas en otro tono: aquél en rojo (imagen XVI) o gris oscuro, éstas en marrón o marino oscuro.

La descripción de estos horizontes concuerda con la del estado de la “tierra” anterior a la creación de la luz; en especial, concuerda con la imagen de la tiniebla sobre la superficie del abismo (inciso I b). Sin embargo, puede decirse que, dentro del *Génesis*, esta escena no constituye un instante distinto de los contiguos (incisos I a y I c), sino sólo un aspecto diferente de la misma, pues según la propia narración bíblica Dios aún no ha desplegado su creatividad. De esta manera, la representación de la obscuridad sobre el abismo (acepción III, VI y VI a) bien podría ser, a la vez, la del vacío y la infirmitad, y la del espíritu sobre las aguas. Si así fuera, en los formatos bipartitos de este grupo la banda negra superior podría ser la obscuridad, mientras la inferior, el abismo y “las aguas”. Por su parte, el resto de los elementos de la primera parte del día primero, el vacío, lo informe y el espíritu, podrían identificarse con el fondo de color o con las propias franjas de este modo: o bien el vacío y lo carente de

forma serían el plano azul o morado de fondo, o bien ellos serían las mismas franjas oscuras. En el segundo caso, el espíritu podría ser representado por el color (acepción VI b, criterio I b); en el primero, este papel tendría que corresponder a nosotros como espectadores en la medida en que nos encontraríamos respirando ante la superficie de ese abismo. Probablemente, un antecedente de la representación del espíritu a través de una superficie lisa morada por parte de Rothko se encuentra en la capilla que lleva su nombre (acepción VI b, criterio I b). Aunque en dicho recinto hay varios cuadros monocromos de ese color (imagen XIV), en este caso se alude a la pieza central del tríptico norte (imágenes XV).

En cuanto a los horizontes negros de formato tripartito, puede identificarse un referente distinto. Dentro de los primeros días del *Génesis*, la única escena en la que se describe un espacio dividido en tres niveles es aquella en que el cielo es creado para separar las aguas inferiores de las superiores (inciso II a). Ahora bien, como ella es posterior a la creación de la luz, faltaría explicar su marcada oscuridad. Mas también el propio texto es explícito al respecto. El segundo día no se completa sino hasta que, tras la creación del cielo, pasan una tarde y una mañana (inciso I f). En otras palabras, el día primero presenta un ciclo natural de iluminación (acepción III), empezando por un atardecer y continuando con un amanecer, a pesar de que según el relato aún no existen astros. De ahí que estos cuadros podrían corresponder a la representación de la segunda noche (inciso II c, acepción II, criterio I d). Y de ahí también la importancia de que estas pinturas oscuras presenten un margen de color (acepción III) no sólo para poderlas contemplar, sino para poderlo hacer como situados fuera de esos tres niveles (cielo y aguas superiores e inferiores).

## II Los horizontes iluminados

Esta parte de la serie consta de unas siete obras, todas en papel. Ella en general se ajusta al formato bipartito, aunque suele llevar un borde blanco a manera de marco al fondo. Algunas pinturas de este subconjunto tienen prácticamente el mismo tono de gris claro o *beige* tanto arriba como abajo, pese a que a veces la homogeneidad o pincelada en una y otra zona varían (imagen XII). Otras muestran una diferencia sutil de tono entre ambas áreas, siendo alguna de ellas ligeramente azul (imagen XIV). Sin embargo, aquí podrían

ubicarse también dos obras inmediatamente anteriores (del 67 y el 68) en amarillo sobre amarillo (imagen XIII), y tres en naranja sobre naranja, del 69 y del 70.

Si estos horizontes han de relacionarse con una parte del *Génesis*, ésta tiene que ser la creación misma de la luz o un momento posterior a ella. Pero si estos cuadros representan la luz primigenia, es notorio que no la representan pura (acepción II, III y VI a, criterio I d), porque los blancos que muestran son siempre amarillentos, azulados o grises; es decir mezclados. Por eso, es factible que aludan a un instante intermedio entre la creación de la luz (inciso I d) y la separación de la misma respecto de las tinieblas (inciso I f). Por lo demás, como antes de que la luz se haya escindido de la obscuridad Dios afirma su bondad, el que estos acrílicos representaran ese instante intermedio (acepción II, III y VI a, criterio I d) implicaría que nos sitúan en el papel aquiescente del contemplador divino.

Por otro lado, como el texto describe un estado previo al de la primera creación: la de la luz, cuando ésta llega a la existencia irradia sobre algo. Irradia sobre lo confuso, el vacío y el abismo. La franja superior en estos cuadros puede corresponder, entonces, a la iluminación del primero de estos elementos (*tohu*, en hebreo), la de abajo a la de los segundos (*bohu* y *tehôm*, en hebreo). El formato bipartito al que se apega en general este grupo podría reforzar la idea de que estos cuadros muestran un momento anterior a la creación del cielo (acepción III, criterio I d), y, por ende, perteneciente al primer día. Sin embargo, como ya se dijo, en una de las pinturas de la serie la franja superior es color celeste (imagen XIV) y, en otra, la inferior. Si uno de estos dos cuadros en particular o ambos representaran un momento distinto del *Génesis* (acepciones II y VI, criterio I d), éste podría ser posterior a la creación del cielo, aunque no se ajustan a un formato tripartito. Uno podría ser la imagen del firmamento sobre las aguas de abajo (imagen XIV) y el otro la de las aguas de arriba sobre el firmamento (incisos II a y II b), aunque la coloración blanquecina de las aguas resulta extraña a menos que se piense como agua condensada en nubes o vapor.

En cuanto a los cuadros amarillos y anaranjados que se sugirió pueden ubicarse dentro de este grupo (imagen XIII), a pesar de que quedan fuera de la unidad cromática de la serie antes expuesta, cabe añadir un comentario. Si bien en el *Génesis* no se asigna color alguno a la luz primera, ésta acaba de asociarse

con el color blanco. Y como el primer día de la creación incluye un atardecer y un amanecer, la representación pictórica de los mismos requeriría usar otro color. Por eso, estos cuadros podrían asociarse con momentos distintos de la primera jornada, como la mañana y el atardecer justamente. Pero también, al revés, si estos cuadros representaran el instante mismo o uno de los instantes de la creación de la luz (acepciones II, III y VI, criterio I d), los blancos podrían constituir, a su vez, el amanecer en que culmina el día primero. Ahora bien, independientemente de que una representación del primer amanecer o una del primer atardecer (acepción VI, criterio I d) implicaría tomar en cuenta que la separación entre luz y oscuridad ya ha tenido lugar, el que aquí ambas zonas sean del mismo color -sea éste blanco, naranja o amarillo- parece implicar que las aguas inferiores y superiores se encuentran quietas reflejando el aspecto que la luz nueva presenta en ese momento (acepción III).

### III Los horizontes contrastados

Integran este subgrupo alrededor de veinticinco obras, casi todas en tela. En términos cromáticos en él se presenta una variedad mayor que en los otros dos grupos (acepción III). Por un lado, las obras de mayor contraste entran en alguna de las siguientes opciones: arriba negro, café oscuro o gris intenso y abajo blanco sucio, gris tenue o *beige* (imágenes VIII a X). Por otro, las de contraste menor son negras en la parte de arriba y abajo gris medio, verde mezclado con café, café amarillento o azul fuerte. En este caso, también hay un par de obras anteriores que puedan sumarse al conjunto, a pesar de tener un fondo de color, una de 1967 (imagen XVII) y otra mucho anterior (imagen XI). Al margen de eso, casi todos los horizontes contrastados llevan un borde blanco como marco.

En los horizontes más contrastados puede reconocerse concordancia con el acto de separación de la luz y la oscuridad (inciso I d). Este acto puede haber sido representado de modo gradual (acepción VII). De ser así, las pinturas en café con *beige* o gris tendrían como referente los grados menores de separación (imagen VIII); los cuadros en dos tonos de gris, un grado medio; y aquellas en que el negro es más intenso y el blanco menos sucio, los más altos niveles de diferenciación (imagen IX). En particular, la más contrastada de estas últimas pinturas podría también considerarse como una representación del día y la noche (inciso I e), por lo demás, muy semejante a la del *Haggadah Sarajevo* (imagen

IV, recuadro superior derecho). Al margen de eso, en las pinturas en que el negro superior contrasta con un blanco azulado o un gris claro sobre el que hay varios manchones que parecen nubes, lo evocado parece ser más bien la imagen de las aguas de arriba sobre el firmamento (imagen X).

A su vez, en los horizontes de contraste menos pronunciado pueden reconocerse la parte del tercer día en que en las aguas inferiores lo seco es apartado de lo líquido (incisos III a y III b). Todos estos cuadros son negros arriba. En cuanto a su franja inferior, del mismo modo en que antes se sugirió que Rothko representó la separación de la luz y la obscuridad gradualmente (acepciones II, III y VII, criterio I d), en este caso también puede observarse que cuando los tonos café amarillento y verde agrisado son usados dan a la zona sobre la que se aplican un aspecto lodoso o pantanoso que podría corresponder a un grado escaso de separación de los elementos. Esta impresión es acentuada, además, por la manera dispareja o heterogénea de la aplicación del color, y por los peculiares rastros del pincel dejados al parecer de manera voluntaria sobre la superficie.

Por otro lado, los colores que corresponderían, por su parte, a una representación análoga de los grados más elevados de separación de la tierra y el mar serían, en primera instancia, el café y el azul marino (acepción VI y VII, criterio I d). Tomar como parte de la serie el cuadro mencionado de 1967 (imagen XVII) permitiría decir que al menos una de estas obras de Rothko podría representar el océano poco después de haber sido creado (acepción II, III y VII, criterio I d), esto es, en la noche de la tercera jornada de trabajo de Dios. Con todo, llama la atención que, mientras otros eventos de los primeros días del *Génesis* parecen haber sido representados varias veces y de maneras distintas, el mar ya separado apenas podría haber sido presentado por Rothko una vez (acepciones II, III y VII, criterio I d). También es digno de ser notado que entre las últimas pinturas de Rothko no hay ninguna de la que pudiera decirse que representa la tierra ya separada del mar (acepciones II, III, VII, criterio I d). Una obra semejante, por concordancia y atendiendo a la unidad de este grupo de la serie, habría de ser de un café con apariencia de sequedad abajo y arriba negra. Aunque muchas obras de Rothko realizadas en 1964 y 1967 se aproximan a esta descripción (imágenes XIX y XXIII), ellas forman parte de los paneles de la capilla ecuménica o constituyen trabajos preparatorios de la misma y, por ende,

no pueden incorporarse también a esta otra serie. La muerte que el propio pintor se dio en el tiempo en que trabajaba en las obras que se están interpretando podría ser la causa de esa omisión. Sin embargo, otra posibilidad es que el artista haya decidido suspender en ese punto también su trabajo. Esto podría relacionarse con el hecho de que, entre todos los horizontes analizados sólo los del mar y la tierra ya constituidos como tales, según la descripción que se ha hecho de los mismos, podrían pasar por paisajes naturales, y Mark, como se señaló, no quería que sus cuadros fueran vistos de ese modo. De cualquier manera, para terminar, el pasaje en que la serie cesa es aquel en que la vida, según el *Génesis*, aún no existía, pero está a punto de hacerlo.

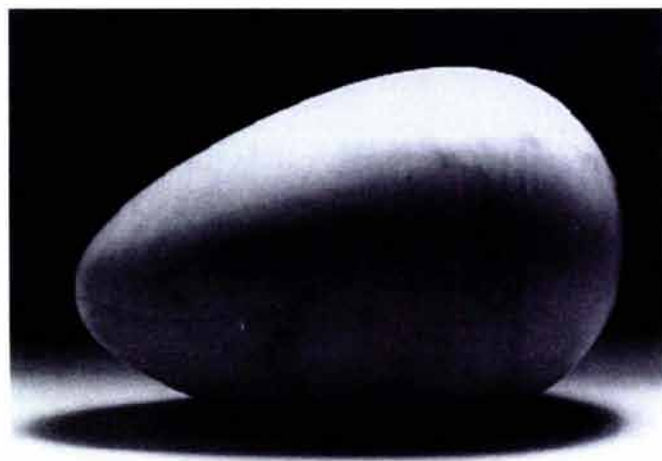


**Imágenes del capítulo 6**

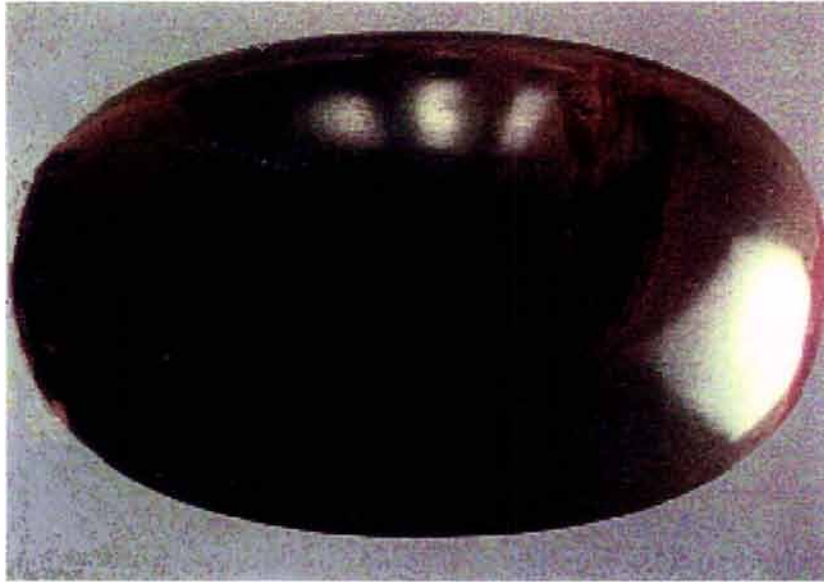
**Brancusi**



**I**



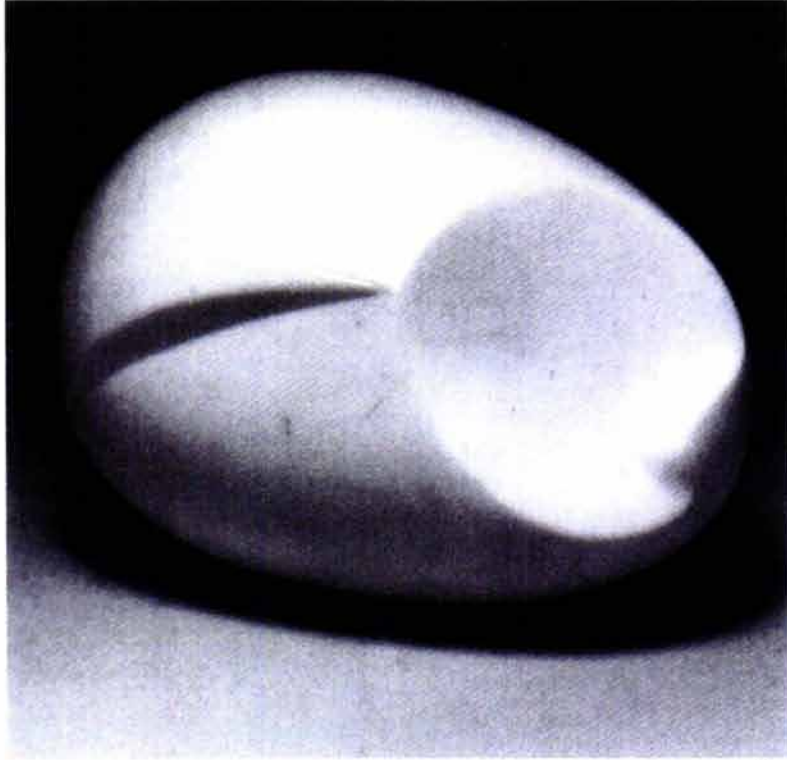
**II**



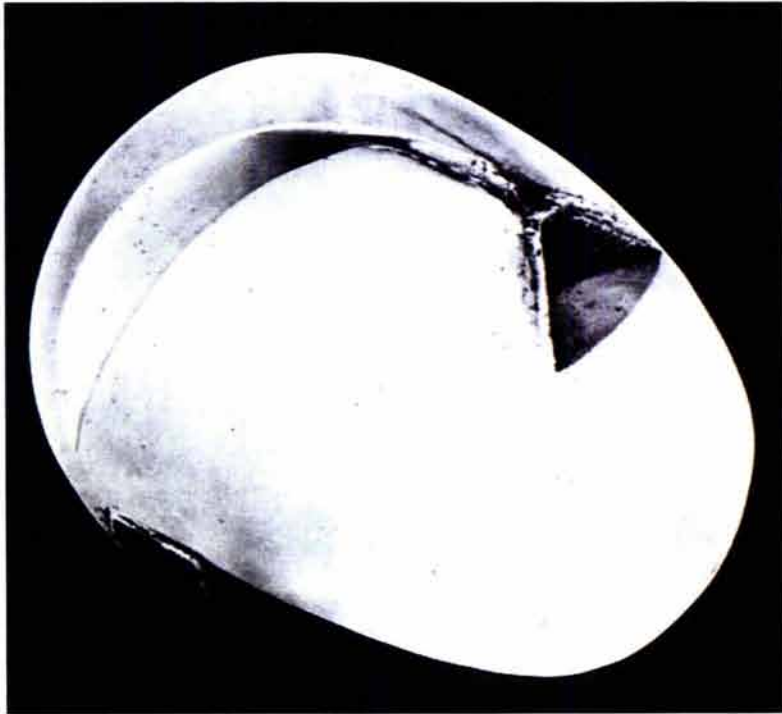
III



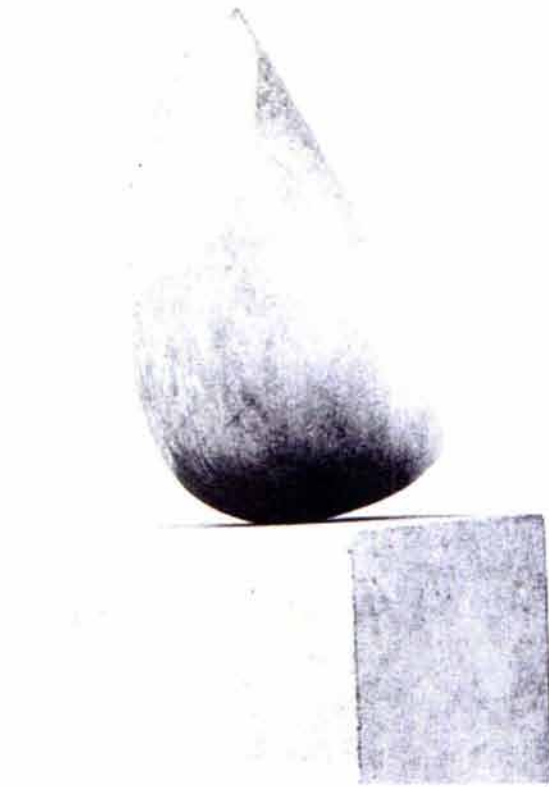
IV



V



VI



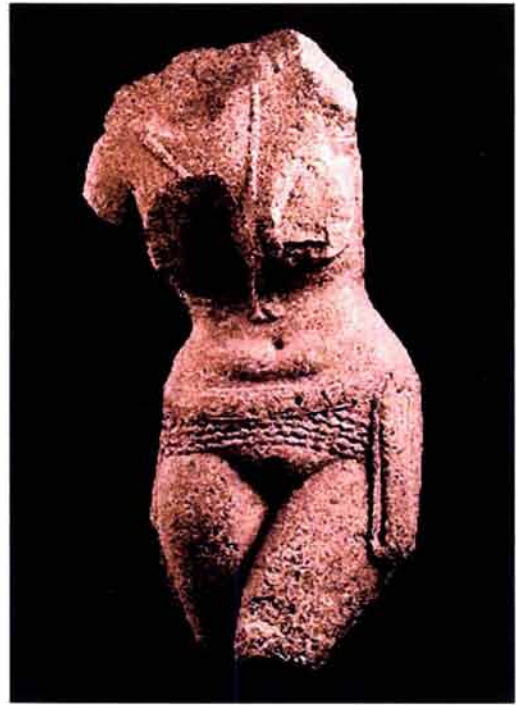
VII



VIII



IX



X



XI



XII



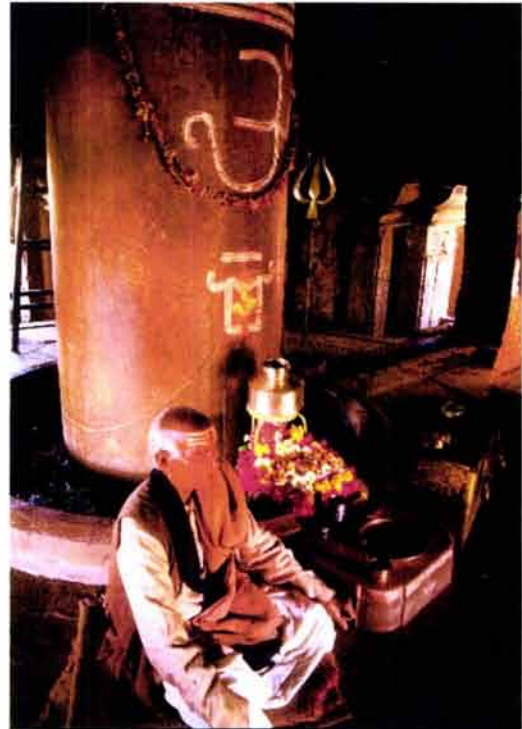
XIII



XIV



XV



XVI



XVII



XVIII



XIX



XX



XXI



XXII



XXIII





XXIV



XXV



XXVI



XXVII



XXVIII



XXIX



XXX



XXXI



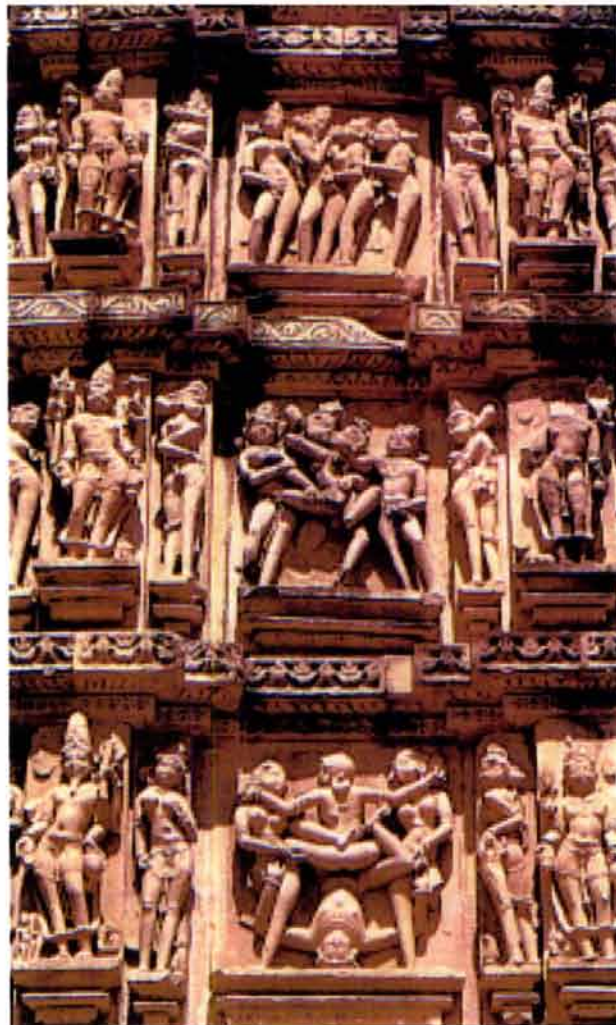
XXXII



XXXIII



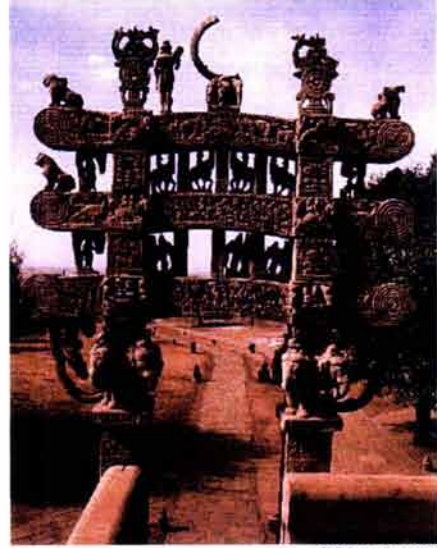
XXXIV



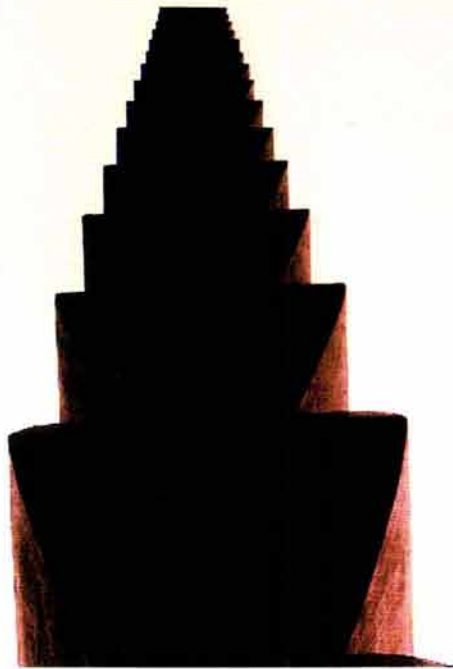
XXXV



XXXVI



XXXVII



XXXVIII

Imágenes del capítulo 6  
Rothko



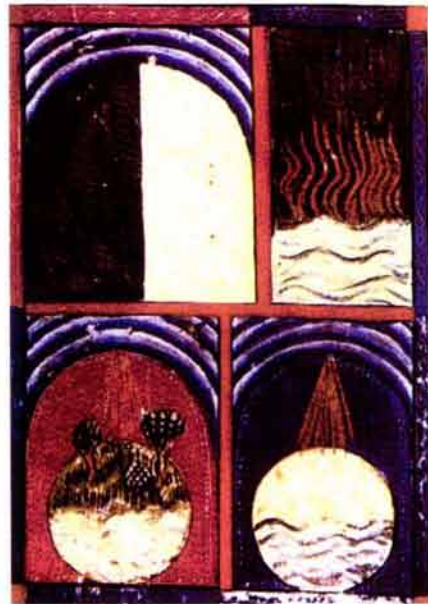
I



II



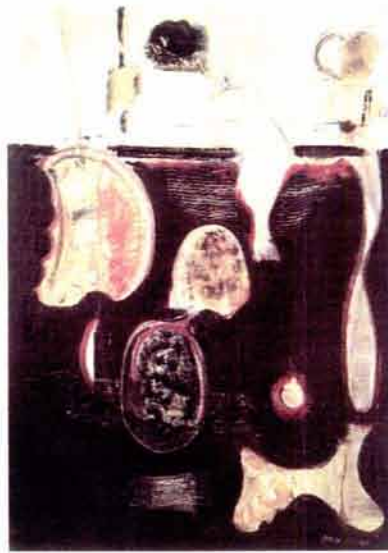
III



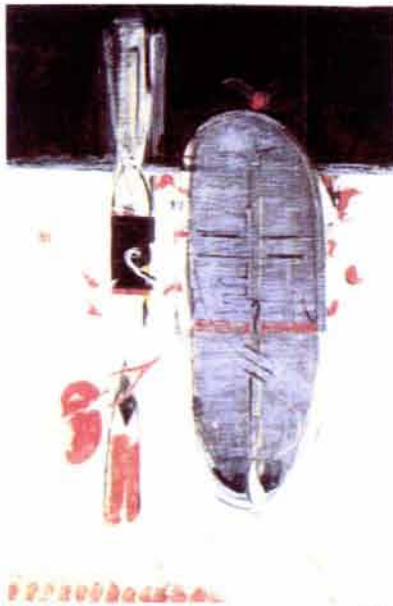
IV



V



VI

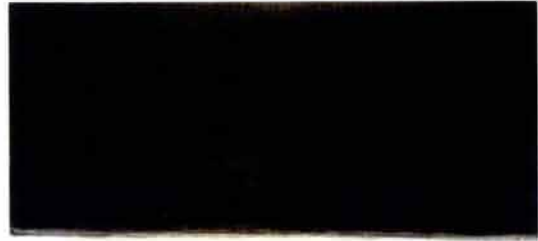


VII

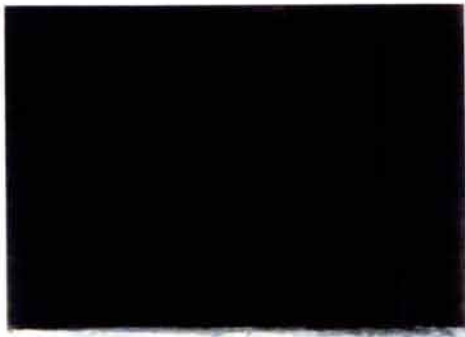




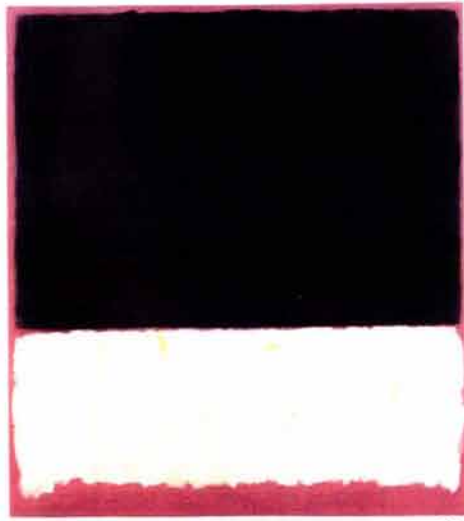
VIII



IX



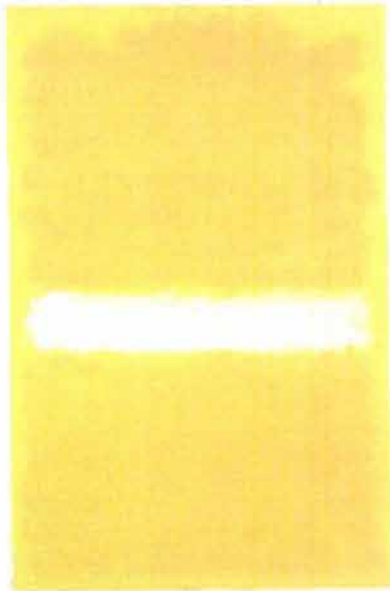
X



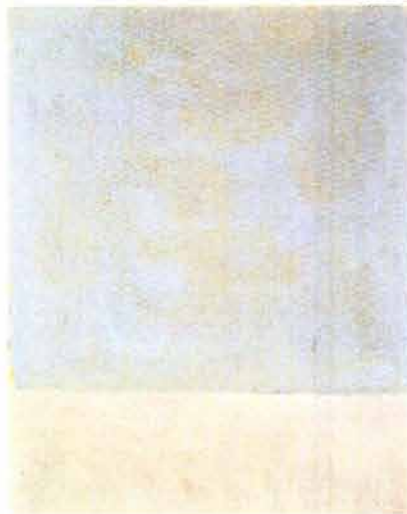
XI



**XII**



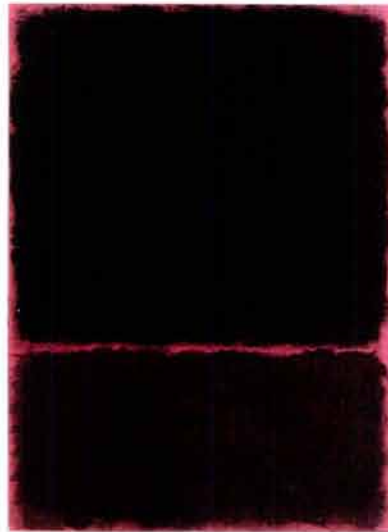
**XIII**



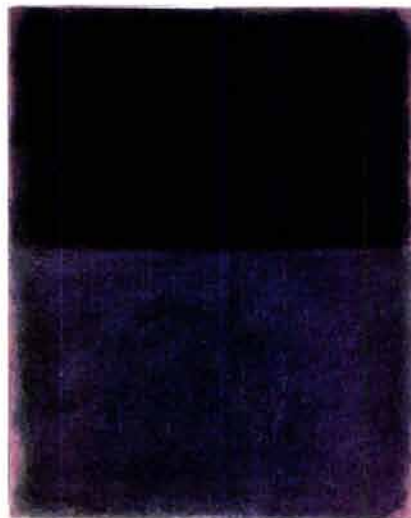
**XIV**



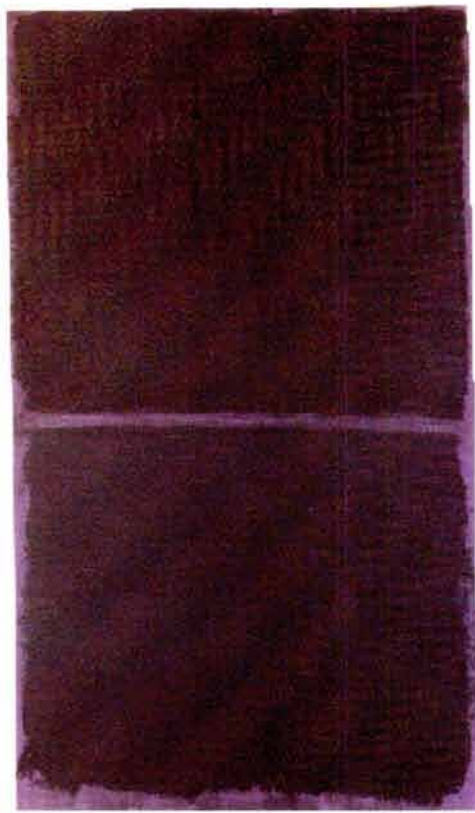
XV



XVI



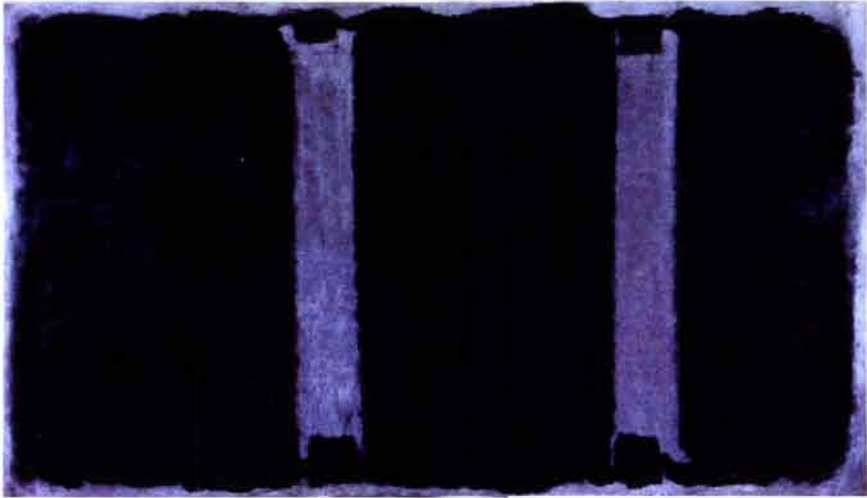
XVII



XVIII



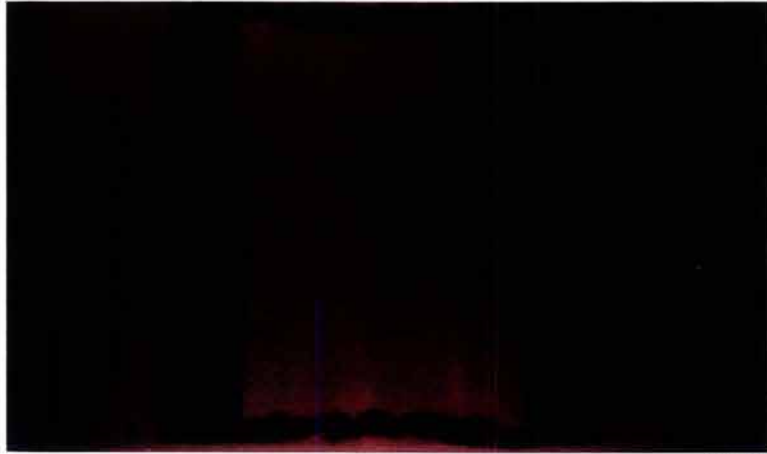
XIX



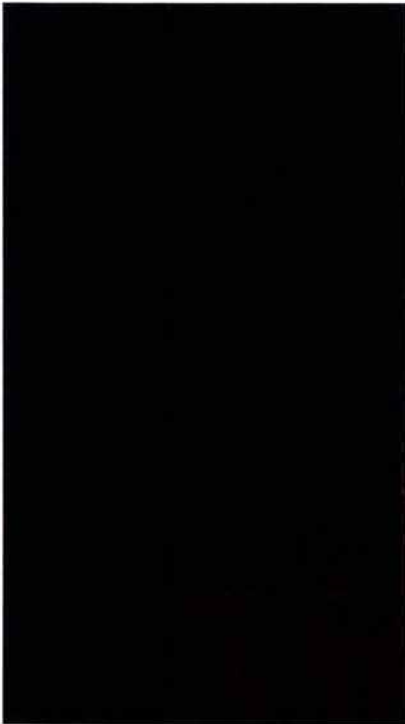
XX



XXI



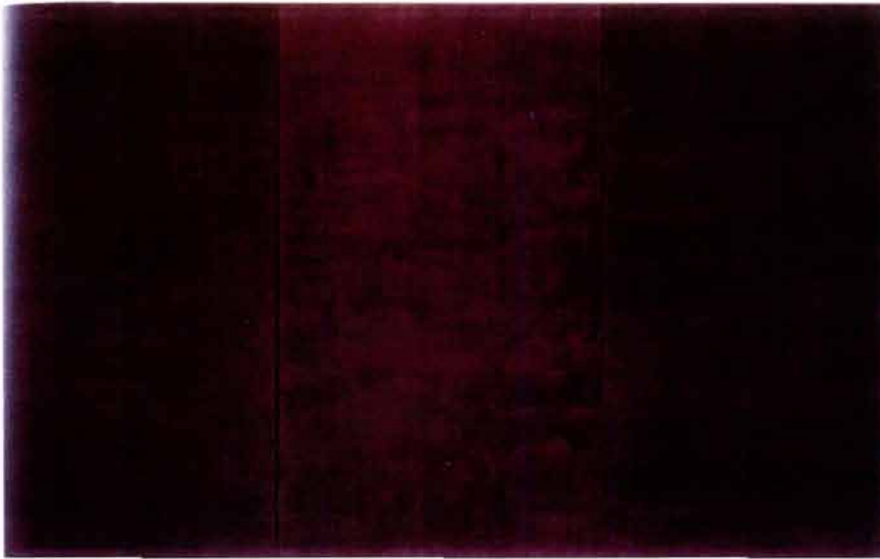
XXII



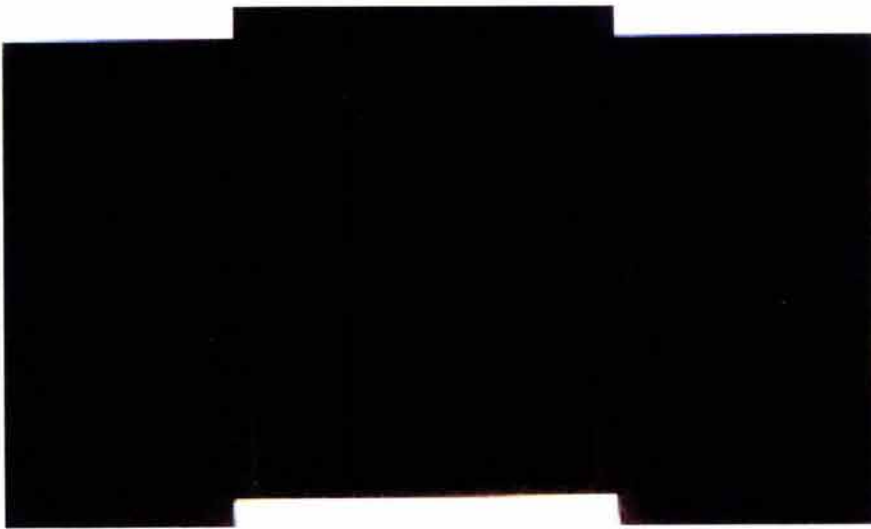
XXIII



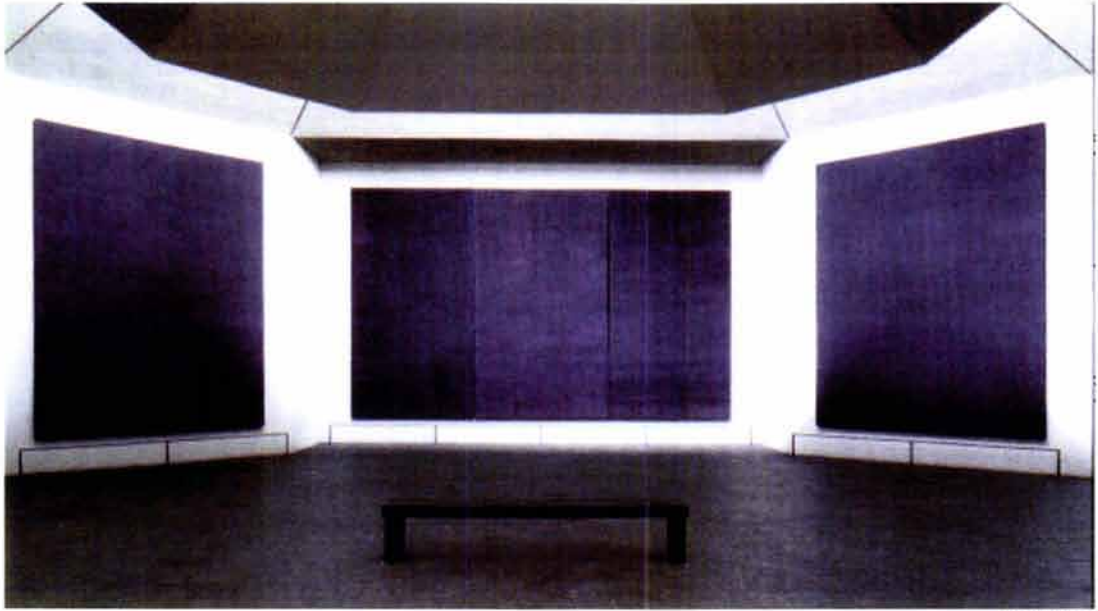
XXIV



XXV



XXVI



XXVII



XXVIII



## Conclusiones

A lo largo de la investigación que ahora culmina se mostró que, a pesar de que el concepto de representación sigue siendo útil para explicar una de las maneras de significar de las artes plásticas, en general los teóricos del arte que ofrecen una concepción propia de dicha noción excluyen de la misma a las obras abstractas, o juzgan problemática su aplicación a ellas. Esto fue considerado desde el inicio de la tesis como un prejuicio, aunque no fue sino hasta el penúltimo capítulo que se ofreció una noción de representación plástica capaz de abarcar a la plástica abstracta en igualdad de términos frente a la plástica no abstracta.

Así, antes se esbozó una tipología de las principales teorías contemporáneas de la representación, destacando dentro de cada tipo la de algún teórico del arte cuya propuesta resultara representativa al respecto. En ese sentido, dentro del ámbito del pensamiento anglosajón, la propuesta de Ernst Gombrich fue ubicada entre los planteamientos de modelo perceptual y posteriormente desarrollada. Se vio, entonces que, para él, la representación plástica depende de patrones icónicos previos, y que éstos, hasta cierto punto, pueden entenderse como una especie de lenguaje. Así mismo, en el capítulo dedicado a este historiador del arte se señaló que su concepción de la abstracción plástica resulta marcadamente negativa, por derivar de una decidida preferencia por el naturalismo. Ahora bien, tal negatividad consiste, en síntesis, en que bajo esta perspectiva ella sólo excepcionalmente representa, siendo la expresión su principal vía de significación. Una vía, por lo demás, considerada como irremediabilmente ambigua por el mismo autor.

Posteriormente se ubicó la propuesta de Nelson Goodman en el modelo teórico culturalista-convencionalista, insistiendo en la proximidad de la misma respecto a la de Gombrich. De dicha propuesta se destacó, a su vez, que parte de la idea de que toda representación forma parte de un sistema simbólico, y de que todo sistema simbólico descansa, en última instancia, en el lenguaje verbal, por incluir dentro de sí su interpretación. Mas por lo que respecta a la representación artística en particular, fue explicado que, bajo esta misma concepción, ella es pensada como una condición del arte; condición que, no obstante, se considera ausente en la plástica abstracta. Este tipo de arte, en

consecuencia, es entendido aquí como símbolo susceptible sólo de ejemplificar y expresar, y, por lo mismo, la mayor parte de las veces como autorreferencial.

Tras ello, para terminar con la tipología mencionada, se abordó la propuesta de Hans-Georg Gadamer, subrayando su pertenencia a una tradición distinta, la de la hermenéutica germana, pero también reconociendo, dentro de su oposición frente a las dos teorías anteriores, un par de aspectos concordantes. Dichos aspectos consisten en la atribución por parte de los tres teóricos del arte tratados de un papel fundamental tanto al lenguaje como a la interpretación en lo que concierne a la comprensión del arte en general y a la plástica en particular. Mas por lo que atañe estrictamente a Gadamer, se explicó ante todo que el término alemán utilizado por él y que suele traducirse como representación (*Darstellung*) también significa presentación e interpretación. Así mismo se encontró que dicho autor sostiene dos concepciones de la representación en las artes, ligadas entre sí a través de dos nociones, la de mimesis y la de construcción (*Gebilde*); aunque una asociada fundamentalmente a las ideas de juego y naturaleza, y otra a la de orden. La primera, además, aplicable al arte en general a excepción del moderno y especialmente de la plástica abstracta, por considerarse que rompe con la tradición humanística y religiosa occidental. La segunda, aplicable fundamentalmente a esta clase de plástica, aunque también, por extensión, al resto del arte.

Igualmente, a lo largo de esta tesis se expusieron algunas críticas a las respectivas concepciones de la relación entre arte abstracto y representación por parte de estos tres teóricos, a modo de conclusiones preliminares. Básicamente, a Gombrich se le objetó que polarice la tipología de la representación plástica a dos únicos extremos: el naturalismo y el esquematismo, atribuyendo de antemano un elevado valor al primero en detrimento del otro y vinculando estrechamente el último con la noción de abstracción, porque pretende hacer valer su preferencia como el punto de vista correcto y esto conduce a dos problemas de coherencia interna. Por un lado, como para justificar lo anterior, este autor se ve en la necesidad de postular una especie de principio evolutivo, atenta contra su propia postura antimetafísica; por otro, toma con ello por criterio de apreciación uno de organización, contrariando su propuesta historicista-relativista, pues a ella correspondería mejor el reconocimiento de que los parámetros de valoración no son fijos.

De la perspectiva de Goodman, por su parte, se cuestionó que, por un lado, como se dijo, enfatiza la importancia de la interpretación mientras, por otro, desarrolla escasamente el concepto mismo de interpretación. Del que recién se precisó su estrechez en dos sentidos. Por una parte, dicho concepto deja de lado la dimensión histórica y tradicional que en buena medida Gombrich atiende. Por la otra, dentro de él, las posibilidades de combinación y aplicación de las condiciones del arte que estipula (representación, ejemplificación y expresión) y de las que hace depender toda interpretación se ven restringidas por una concepción previa de lo que son géneros como la ficción, el realismo y la abstracción. En especial, como la concepción del arte abstracto corresponde a las dos perspectivas más usuales del mismo, a saber la formalista y la que lo asocia a la música mediante la idea de expresión, se niega a esta forma artística la posibilidad de representar.

En cuanto a la propuesta de Gadamer, la crítica esgrimida consistió en que el concepto de mimesis como (re)presentación exclusiva de orden mediante el que pretende abarcar a la plástica abstracta en general no es pertinente en todos los casos o, al menos, en algunos resulta bastante problemático. Aparte, se dijo que el motivo principal que conduce a este hermeneuta a pensar esta clase de plástica como carente de referente fuera de sí es el supuesto de que ya no alude a los contenidos humanístico-religiosos de la tradición occidental y se mostró ampliamente cómo hay obras “no objetuales”, como la de Rothko, que continúan refiriéndose a ellos. Así mismo, se observó en el mismo sentido que en gran medida lo que le impide apreciar la referencia de este tipo de arte a referentes externos específicos es que minimiza o niega la importancia de las intenciones del artista en la constitución del significado de las obras de arte.

No obstante, la objeción principal que a estos tres teóricos se imputó, retomándola hacia el final de la tesis, fue que de distintas maneras todos ellos reducen la diversidad de modalidades de arte abstracto a una única, viéndose imposibilitados, por ello, para reconocer tanto la riqueza de significados como la variedad de modos de comunicarlos que este tipo de arte es susceptible de presentar. Para fundamentar este cuestionamiento, se puntualizó la viabilidad de aplicar las acepciones el concepto ordinario de representación a la plástica en general y a la abstracta en especial. Ahora bien, en síntesis dichas acepciones comprenden la presentación de algo a la conciencia de manera sensible; el dotar de forma un referente de cualquier índole y el adoptar la figura de un objeto determinado; la

exposición, manifestación o presentación de cierto contenido a los sentidos o a la imaginación; la asunción de un papel en una situación o escena y la escenificación misma; la ocupación de un puesto ajeno bajo alguna circunstancia; el fungir como símbolo y el simbolizar en general; así como el desempeñar una o más de estas funciones en el campo específico de lo sacro. Y por lo que respecta a su aplicación al arte abstracto, además, fueron señalados cinco factores que coadyuvan a la identificación del significado de esta clase de plástica y se precisaron distintas modalidades de plástica abstracta partiendo de dos criterios complementarios: la identificación del tipo de referente y el modo de presentar dicho referente. Todo esto, posteriormente, se aplicó a la interpretación de una serie de obras de Rothko y Brancusi con el fin de mostrar de cerca cómo operan en concreto de manera conjunta los elementos anteriores.

De este modo, el penúltimo capítulo articula la primera parte de la tesis con la última, ligando la revisión crítica de las tres posturas teóricas contemporáneas revisadas con un ejercicio hermenéutico. Ahora bien, cabe reconocer que dicho ejercicio no aplica directamente las teorías de Gadamer, Goodman y Gombrich sobre la relación entre arte abstracto y representación. La razón de esto es que dichas teorías, como se ha insistido, no dan pie para ello porque o bien postulan que tal relación es nula (Goodman); o juzgan que ella es excepcional, incluyendo esta excepción únicamente la obra de Paul Klee, (Gombrich); o niegan toda referencia a algo fuera de la obra identificándola con un orden silencioso (Gadamer). Sin embargo, en relación con las nociones de representación que ofrece cada uno de estos tres autores, al margen de sus respectivas maneras de pensar la plástica abstracta, podrían destacarse algunos elementos que a largo del análisis de las obras de Brancusi y Rothko se hicieron patentes. Por ejemplo:

I En cuanto a lo planteado por Gombrich, se puede apreciar que, tanto en el caso de Brancusi como en el de Rothko, es posible identificar esquemas o formas previas que corresponden a las imágenes presentadas por ellos en las obras analizadas. Por lo que se refiere a la serie del beso, dichas formas son las figuras de parejas unidas sexualmente que caracterizan algunos templos cercanos a Khajuraho, India; y, por lo que a los últimos cuadros de Rothko respecta, constituyen tales esquemas representaciones de los días de la creación según el *Génesis* como la del *Haggadah de Sarajevo*). No obstante, es preciso aclarar, la semejanza entre el esquema

mencionado y las obras del pintor ruso-estadounidense analizadas no necesariamente implica el conocimiento y uso por parte del artista en cuestión de obras previas parecidas como modelo, pues también puede explicarse tal afinidad en función de las imágenes que el propio *Génesis* sugiere.

II En relación con la perspectiva de Goodman, destaca que la observación de que toda representación artística implica una selección de los rasgos que han de ser referidos por una obra, a raíz de que ningún símbolo puede abarcar todos los aspectos de lo simbolizado, tiene lugar de manera especial en una parte considerable del arte abstracto. La razón es que esta parte del tipo de plástica que aquí interesó se caracteriza por una sobriedad o un ascetismo que sólo gracias a la exacerbación de tal selección puede conseguirse. En parte, en el capítulo quinto de esta tesis se calificó esta manera de representar como sinecdótica, y como en este grupo entran muchas de las pinturas y las esculturas interpretadas, conviene precisar el ejemplo. En el caso de Rothko, cuando dota de imagen el pasaje del *Génesis* en que se describe el cielo como un lugar intermedio entre las aguas superiores y las inferiores, no sólo omite la representación de las aguas inferiores, sino que a las superiores se refiere fundamentalmente a través de un rasgo. Éste es la ubicación sobre una franja que con claridad evoca el cielo, pues si se viera la banda negra mediante la que este pintor simboliza ese elemento supraceleste es claro que, al margen del rasgo mencionado, la imagen carecería de elementos capaces de identificar que lo referido es agua (imagen X del capítulo 6 Rothko). Y en el caso de Brancusi, se comentó ya que obras como *El recién nacido* resulta sinecdótica porque, además de omitir el cuerpo del neonato, omite los rasgos de la cara, a excepción del gesto de abrir la boca y una fina línea a modo de nariz.

III Sobre la propuesta de Gadamer, por su parte, es digno de mención que, del mismo modo que su concepto de representación (*Darstellung*) abarca e implica el de presentación, el concepto ordinario de representación cuya aplicación a la plástica se desarrolló en el penúltimo capítulo de esta investigación lo comprende. Por otro lado, aún más importante resulta que la vinculación con una determinada tradición cultural que este hermeneuta defiende como indispensable tanto para realizar como para comprender una obra de arte plástico fue clave para interpretar

los trabajos del par de artistas elegido, como lo evidencian los títulos de los apartados 6.1 y 6.2. Es por eso que, hay que reconocer, la postura general esgrimida a lo largo de esta tesis ante la relación entre arte abstracto, representación y significado es más afín a la del filósofo germano que a la de los dos teóricos del arte anglosajones abordados.

Mas, al margen de la proximidad con Gadamer recién señalada, importa destacar que la interpretación de las obras abstractas que se ha ofrecido descansa en un concepto propio de representación cuyas principales aportaciones pueden resumirse como sigue:

I Al consistir en un desarrollo de la noción ordinaria de representar, este concepto permite intuir su compatibilidad con la plástica abstracta.

II Por lo anterior, él da lugar a reconocer como prejuiciosa la idea de que por definición la plástica abstracta no representa y, así, a superarla.

III Igualmente, esta concepción implica que, en el campo de la plástica, abstracción y figuración no son términos incompatibles, sino una especie de polos entre los que es posible identificar grados diversos de compatibilidad.

IV Además, esta perspectiva ayuda a tener presente, por un lado, que para acceder al significado de las obras plásticas que son a la vez abstractas y figurativas, como las de Brancusi, no basta generalmente identificar las figuras presentadas. Por otro, ella muestra también que, para el mismo efecto, en el arte abstracto que se abstiene de la figuración normalmente tampoco es suficiente reconocer los puros elementos formales ostentados.

V Con ello, la misma perspectiva hace patente que la concepción formalista de la abstracción plástica resulta insuficiente en la mayoría de los casos, si no es que en todos y, aparte, concuerda con la perspectiva de muchos artistas abstractos, pues ellos suelen manifestar que consideran que el significado de su propia obra no se reduce a lo formal.

VI En concordancia con lo anterior, la concepción de la relación entre abstracción plástica y representación que se desarrolló deja abierta la posibilidad de tomar en

cuenta la manera en que los propios creadores abstractos entienden sus creaciones, lo mismo que sus intenciones y motivos al respecto.

VII Asimismo, esta concepción lleva al espectador en general a reconocer que el referente de las obras abstractas no necesariamente pertenece a una tradición con la que él se encuentra familiarizado.

VIII Lo último apunta al reconocimiento de la amplitud de posibilidades de significación por parte de esta clase de arte. Y dentro de tal amplitud, se ofrece la posibilidad de apreciar que el significado y los modos de significar del arte abstracto pueden ser tan ricos y tan diversos como los del resto de la plástica.

IX Parte de la riqueza que, de ese modo, es posible apreciar descansa también en la disposición a reconocer que tanto los títulos como la ausencia de ellos cumplen funciones variadas en relación con la significación de las obras, y esta perspectiva proporciona algunos elementos para comprenderlo.

X Igualmente, dentro de esa riqueza se contemplan algunos aspectos de los materiales y las técnicas utilizados por los artistas, así como de las formas de exposición o presentación de las obras (incluyendo en ello la elección de los formatos, soportes y recintos en que la recepción tiene lugar), de manera que la misma perspectiva advierte al espectador sobre la importancia de tener en cuenta esos mismos aspectos.

Por último, tras este breve recuento del contenido de este texto y de sus principales contribuciones, sólo resta recordar el propósito general y las interrogantes planteadas en la introducción del mismo para confirmar que han recibido la debida atención. En cuanto al primero, consistió en esclarecer la relación entre los conceptos de representación y significado en el arte abstracto. Al respecto, como se acaba de resumir, no sólo se aclaró esta relación en tres de las principales teorías contemporáneas sobre el tema, sino que además se ofreció una postura propia y argumentada de ello. Con todo, cabe reconocer, podría decirse que el concepto de representación recibió mayor atención que el de significado, pues este último no fue tratado sino en función del otro. Por su parte, las preguntas abiertas fueron: ¿qué tipo de objetos es posible representar por medios artístico-plásticos?, ¿en qué sentido puede hablarse de significado en este tipo de arte?, ¿reside en

los elementos formales su sentido principal?, ¿cómo se relacionan dentro de él los conceptos de forma y figura?, ¿resulta indispensable contextualizar las obras abstractas para comprenderlas?, ¿qué importancia tiene el propósito del artista en la conformación de su significado?, ¿sobre qué bases puede sostenerse una interpretación de pinturas y esculturas abstractas? De manera sucinta se recordará ahora también la respuesta ofrecida. Ahora bien, esto podría hacerse, por un lado, indicando la solución que, según el análisis de las propuestas de Gombrich, Goodman y Gadamer, estos teóricos del arte dan a cada uno de esos problemas, y, por otro, atendiendo a lo que el propio concepto de representación plástica aportó. No obstante, con el fin de no alargar en exceso esta conclusión, se hará sólo lo último.

A la primera inquietud se dio respuesta al esgrimir un par de criterios para clasificar las obras abstractas, pues precisamente el primero de ellos establece las diferencias en función del tipo de referente. Así, se identificaron cuatro tipos distintos no necesariamente excluyentes entre sí, a saber, las ideas o conceptos de objetos intangibles, los objetos concretos existentes al margen de su representación plástica, los objetos inventados por el artista y los objetos mediados por los mitos, la historia o la literatura.

A la segunda se contestó parcialmente, pues aunque se reconoció que considerar el tema del significado del arte abstracto partiendo fundamentalmente del concepto de representación no implica desconocer o negar que este tipo de arte sea susceptible de significar por otras vías, estas otras vías no se desarrollaron. No obstante, al menos se mencionaron al sugerir algunos factores importantes para la comprensión del arte abstracto. De cualquier modo, como el concepto de representación ofrecido abarca siete acepciones, el sólo basta para decir que se tomaron en cuenta varias maneras de significar de la plástica abstracta.

La tercera recibió una contestación negativa. Por un lado, la tesis en general tuvo como trasfondo la idea de que la concepción formalista de la plástica abstracta, que por lo demás sigue siendo una de las más generalizadas, resulta estrecha e inadecuada porque, entre otros factores, niega al tipo de arte que aquí se estudió la facultad de este tipo de arte de representar. Por otro, se observó que estos elementos no poseen mayor importancia en la plástica abstracta que en el resto de la plástica y que, en general, no constituyen nunca la fuente principal de significación.



La cuarta fue respondida, por un lado, precisando en distintos momentos cada uno de estos conceptos (forma y figura) y señalando que si bien hay casos en que ellos se presentan como sinónimos hay otros en que el segundo implica el primero, pero no viceversa. Por otro lado, respecto a su relación con la plástica abstracta, de la noción de forma se dijo que a pesar de que el propósito de algunos artistas abstractos ha sido eliminar la forma en sus obras, como toda obra plástica tiene algún tipo de soporte material y perceptible a la vista y al tacto en sentido estricto no puede carecer de forma. A su vez, de la noción de figura se señaló, como acaba de recordarse, que en diversos grados puede encontrarse figuración en el arte abstracto.

La respuesta a la quinta, consistió en identificar, por una parte, cuatro modos de contextualización (dentro del ámbito histórico en que se gesta la obra; partiendo del ámbito de la recepción; al interior de la historia del arte, incluyendo la ubicación entre las obras del artista que se estudia; y con respecto a una o más tradiciones culturales en general). Por otro, indicó que el peso o la importancia de cada una de estas maneras de contextualizar es relativa a la postura de quien lleva a cabo la interpretación y que, de entrada, todas ellas son compatibles entre sí. En el caso específico de la lectura de obras de Rothko y Brancusi que aquí se expuso, se confirió gran importancia a la última manera de situar en un contexto.

Como contestación a la sexta se sostuvo que, si bien en muchas ocasiones es útil conocer y tener presente el propósito del artista para comprender el significado de una obra determinada, dicho significado no se circunscribe necesariamente a él; en el análisis de las obras de Brancusi, por ejemplo, pudo apreciarse que los motivos del artista resultaron cruciales para entender sus obras, mas en el caso de Rothko resultaría problemático afirmar lo mismo pues, como también fue posible observar, en sus declaraciones a propósito de su labor creativa este pintor solía contradecirse.

Finalmente, a la séptima se dio una respuesta que volver a exponer aquí implicaría repetir gran parte de lo ya precisado en esta conclusión, por lo que basta al respecto indicar que, sin pretender que ésta es la única manera de sustentar una interpretación de obras plásticas abstractas, el desarrollo de las siete acepciones del concepto ordinario de representación y su aplicación a la plástica fue útil en ese sentido, además de que también se señalaron varios factores en el apartado 5.3 que igualmente contribuyen a la fundamentación de una interpretación de este tipo.

Así, en términos generales tanto el propósito central como las interrogantes complementarias fueron suficientemente cubiertas. Queda a los lectores, pues, formar su criterio al respecto. Aunque, si por encima de ello, este trabajo logra contribuir a despertar, renovar o ampliar su interés por contemplar la plástica abstracta al margen del prejuicio de que carece de significado habrá alcanzado lo más importante.

## Catálogo de imágenes

### Imágenes del capítulo 2

I Paul Klee, *Cálida persecución*, 1939, pasta coloreada y óleo sobre papel sobre yute, 48.3 X 64.8 cm., Fogg Art Museum, Harvard University Museums.

II Constantín Brancusi, *Pez*, 1930, mármol gris, 21 X 71 pulg., Museo de Arte Moderno, Nueva York. (Existe al menos otra versión de esta obra que data de 1922).

III Joan Miró, *Cabello perseguido por dos planetas*, 1968, óleo sobre tela, 195 X 130 cm., Galería Pierre Matisse, Nueva York.

IV Ben Nicholson, *Escultura relieve blanco*, versión 1, yeso esculpido, 19 X 17.2 X 11, 4 cm., col. particular.

V Vassily Kandinsky, *Sobre el tema del diluvio*, 1913-1914, óleo sobre tela, 108 X 139.5 cm., Galería Estatal Lebachhaus, Munich.

VI *Koré*, 269 c. 550 a. C., mármol, altura: 44.5 pulg., Museo de la Acrópolis, Atenas.

VII Estatua de la reina Amenirtis, 830 a C. (arox.), Louvre, París.

### Imágenes del capítulo 3

I Kasimir Málevich, *Cuadrado negro*, 1913 y 1923-1929, óleo sobre tela, 106.2 X 106.5 cm., Museo Ruso, Leningrado.

II Málevich en su féretro, 1935.

III Henry Moore, *Madre reclinada e hijo*, 1975-1976, bronce, largo: 213 cm., Fundación Henry Moore, Much Hadham.

IV Henry Moore, *Madre e hijo*, 1978, estalactita, alto: 48 cm., Fundación Henry Moore, Much Hadham.

V Constantín Brancusi, *Madmoiselle Pogany*, mármol blanco, alto: 17. 75 pulg., Museo de Arte de Philadelphia.

VI Albrecht Dürer, *Autorretrato con abrigo guarnecido en piel*, 1500, óleo sobre madera, 67 X 49 cm., Antigua Pinacoteca, Munich.

VII Francisco de Goya, *El funeral de la Sardina*, 1800 (aprox.), óleo sobre madera, 83 X 62 cm. Museo de la Academia de Bellas Artes, Madrid.

VIII Andy Warhol, *Bote de sopa Campbell I*, 1968, pintura acrílica y liquitex, serigrafía sobre lienzo, 91.5 X 61 cm., Nueva Galería, Aquisgrán.

#### **Imágenes del capítulo 4**

I Giotto, *Juicio universal*, fragmento de la contrafachada interna de la Capilla de la Arena (o Scrovegni), 1303 y 1305, ciclo de frescos, Padova.

II Albrecht Dürer, *El último juicio*, 1509, grabado en madera, 127 X 97 mm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

III Sam Francis, sin título, 1990, acrílico sobre papel, 55 X 44 cm.

IV Alexander Calder, *Un universo*, 1934, móvil con motor integrado, (tubo de acero pintado, alambre, cuerda y madera), altura: 102. 9 cm., Museo de Arte Moderno de Nueva York.

#### **Imágenes del capítulo 5**

I Anónimo, imagen tántrica de la diosa Kali (publicada sin referencias en P. Octavio. *Apariencia desnuda, La obra de Marcel Duchamp*, p. 81).

II Isamu Noguchi, *Mortalidad*, 1959, madera balsa, 75 X 20 X 18 pulg., Fundación Isamu Noguchi, Long Island, Nueva York.

III Albrecht Dürer, *Melancolía I*, 1514, grabado, 240 X 186 mm.

IV Ad Reinhardt, *Pintura abstracta*, 1959, óleo sobre tela, 274.3 X 101.6 cm. col. particular.

V Lucio Fontana, *Concepto espacial, La muerte de Dios*, 1963 – 1964, óleo, laceraciones y barniz en tela, 178 X 123 cm.

VI Isamu Noguchi, escenografía para *Orfeo*, 1848, Coreografía de George Balanchine para el Ballet de la Ciudad de Nueva York.

VII Ives Klein, *M6*, 1956, pigmento y aglutinante sobre lienzo dispuesto sobre madera, 37 X 57.5 cm, col. particular.

VIII Wilhem de Kooning, *Cuadrado nocturno*, 1950 –1951, óleo sobre tela, 30 X 40 pulg., col. David K. Anderson.

IX Piet Mondrian, *Composición*, 1929, óleo sobre tela, 95 X 45 cm., Solomon Guggenheim Museum, Nueva York.

X Salón de té del Monasterio Daitoku-ji, Kioto, Laboratorio Sakamoto de Investigación Fotográfica, Tokio.

XI Paul Klee, *Hacia arriba y adelante*, 1931, dibujo, Kunstmuseum, Berna.

XII Charmion Von Wiegand, *La rueda de las estaciones*, 1957, óleo sobre tela, 39 X 32.5 pulg., col. Allbright Knox Art Gallery, Fundación Charles Clifton, Buffalo.

XIII Robert Motherwell, *El cisne de Mallarmé*, 1944, gouache, lápiz, cera y papel sobre cartón, 110.5 X 90.2 cm., Cleveland Museum of Art.

XIV Barnett Newman, *Primera estación*, serie *Las estaciones de la Cruz*, 1958, magna sobre tela en crudo, 70 <sup>1</sup>/<sub>8</sub> X 60 <sup>1</sup>/<sub>2</sub>, col. Analee Newman, Nueva York.

XV Bram Van Velde, sin título, Fox-Amphoux, 1958 – 1959, gouache, 130 X 55 cm., col. Serge Lichtenstein.

XVI Antoni Tápies, *Gis sobre fusta rascada*, 1960, pintura acrílica, 124 X 40 cm., Sala Gaspar Barcelona.

### **Imágenes del capítulo 6: Brancusi.**

I Constantín Brancusi, *El principio del mundo*, 1920, mármol, 7 <sup>1</sup>/<sub>8</sub> X 10 <sup>1</sup>/<sub>4</sub> X 6 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> pulg., Museo de Arte de Dallas.

- II Constantín Brancusi, *Escultura para el ciego*, 1916, mármol blanco, 6 X 12 pulg., Museo de Arte de Filadelfia.
- III *Lingam* (muestra akiropoética), piedra natural de río, 33 X 20 X 21 cm., India, col. Rodrigo Rivero Lake, Ciudad de México.
- IV Constantín Brancusi, Cabeza de *El primer paso* (modelo para *El primero llanto*), 1913, madera, 10 <sup>1</sup>/<sub>4</sub> pulg., Estudio de Brancusi, Museo Nacional de Arte Moderno Georges Pompidou, París.
- V Constantín Brancusi, *El recién nacido*, 1915, mármol blanco, 6 X 8 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> pulg., Museo de Arte de Filadelfia.
- VI Constantín Brancusi, *Primer llanto*, 1914, bronce, altura: 9 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> pulg., col. privada.
- VII Constantín Brancusi, *Ave pequeña*, 1925, mármol, altura: 15 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> pulg., col. privada.
- VIII Constantín Brancusi, *Torso femenino de joven III*, 1925, ónix, altura: 10 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> pulg., Estudio de Brancusi, Museo Nacional de Arte Moderno George Pompidou, París.
- IX Torso de Venus, copia antigua en mármol de un original griego del s. IV a C., Museo Nacional Arqueológico de Nápoles.
- X Torso de Yakshi, s. I a. C. a I d. C., piedra arenisca, 72 cm., proveniente de una torana (puerta) del Gran Stupa de Sanchi, India, Museum of Fine Arts, Boston.
- XI Constantín Brancusi, *Torso de hombre joven*, tras 1924, bronce, 18 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> X 12 X 6 <sup>5</sup>/<sub>8</sub>, Museo de Arte de Cleveland.
- XII Hermes, frontón oeste del Partenón (Atenas), 447 – 432 a. C, mármol, Museo Británico.
- XIII Shiva, relieve del templo de Menakshi, Madrás, India.
- XIV *Lingam*, piedra tallada con marcas del culto tántrico, col. de Ajit Mookerjee.
- XV *Lingam*, talla yógica en cristal de piedra, s. XVIII, Victoria and Albert Museum, Londres.
- XVI *Lingam* monumental, lugar sagrado al interior del templo de Matangeshvara, Khajuraho, India.

XVII *Lingam-Yoni con cabeza de Shiva y cobras*, chapa de latón, Museo Británico, Londres.

XVIII *Lingam-Yoni* (moderno) fotografiado por Alistair Shearer en Allahabad.

XIX *Lingam-Yoni*, piedras de la prefectura de Shizuoka, Japón.

XX Constantín Brancusi, *Leda*, 1920, mármol blanco, 21 X 9. 5 pulg., Instituto de Arte de Chicago.

XXI Constantín Brancusi, *Adan y Eva*, 1916 – 1921, castaño y roble, altura: 89 pulg., Museo de Arte de Cleveland.

XXII Constantín Brancusi, *El guía*, 1924 – 1925, madera y metal, altura: 20 <sup>1</sup>/<sub>8</sub> pulg., col. privada, Chicago.

XXIII *Miroku* (Buda del futuro), s. VII (periodo Asuka), madera, Templo de Koryuji, Kioto.

XXIV Constantín Brancusi, *Maiastra*, 1912, bronce pulido, altura: 24 <sup>1</sup>/<sub>8</sub> pulg., col. de Peggy Gugenheim, Venecia.

XXV Constantín Brancusi, *Maiastra*, 1915 – 1918 (retrabajada en 1930), mármol blanco, altura: 24 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> pulg., Museo de Arte de Filadelfia.

XXVI Constantín Brancusi, *El beso*, 1909, piedra, altura: 35.25 pulg., cementerio de Montparnasse, París.

XXVII Constantín Brancusi, *Caryatide doble*, 1908, piedra caliza, altura: 70 pulg., incorporada como pedestal a *Maiastra* (también llamada ave mágica), mármol blanco, 1910 – a 1912, altura: 22 pulg., Museo de Arte Moderno de Nueva York.

XXVIII *Eros y Psiquis* (o *Dafnis y Cloe*), copia de una original helenístico del s. III (hoy perdido), Museo del Capitolio, Roma.

XXIX Edvar Munch, *El beso*, 1898, xilografía, 44.7 X 44. 7 cm., Museo Munch.

XXX Auguste Rodin, *El beso*, 1889, Bronce, 87 X 51 X 55 cm., Museo Rodín, París.

XXXI Deidades pacíficas, fragmento del *Mandala de las deidades pacíficas y airadas* (basado en el *Bardo Thödol*).

XXXII *Vajradhara con su consorte* (Madre del Espacio del Cielo), s. XVI, bronce, col. privada.

XXXIII *Vajrasattva en unión con su Sabiduría Total femenina*, detalle de un tanka del s. XVIII.

XXXIV Constantín Brancusi, *El portal del beso*, 1937 – 1938, banpotoc travertino, 17 pies con 3.5 pulg., X 21 con  $7\frac{1}{8}$  pulg. X 6 pies con 6 pulg., Tâgu Jiu, Rumania.

XXXV Vista general del templo de Kandariya (muro de goce), Khajuraho, 1004 – 1035 (aprox).

XXXVI Arco Torii, símbolo sintoísta de la Gran Madre, fotografía de Giraugón, col. privada.

XXXVII Torana norte del Gran Stupa Sanchi, s. I a. C. a s. I d. C., Madhya Pradesh, India,

XXXVIII Constantín Brancusi, *La columna infinita*, 1937 – 1938, 96 pies  $2\frac{7}{8}$  X  $35\frac{5}{8}$  X  $35\frac{5}{8}$ . Târgu – Jiu, Rumania.

### **Imágenes del capítulo 6: Rothko.**

I Giovanni di Paolo, *La creación del mundo y La expulsión del Paraíso*, 1445 (aprox.), Témpera y oro sobre madera, 46.5 X 52 cm., Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

II Hildegarde de Bingen, *Los seis días de la creación*, página del manuscrito *Scivias*, 1150, Alemania.

III *Mosaico de la Creación*, antes de 1183, Duomo de Monreale, Sicilia.

IV *Haggadah de Sarajevo* (comentario simbólico de las escrituras en hebreo), Los siete “días” del *Génesis*, primera página, (como la narración, la sucesión de las imágenes avanza de derecha a izquierda y de arriba a abajo), siglo XII, probablemente originaria del norte de España.

V Mark Rothko, *Giro lento a la orilla del mar*, 1944, óleo sobre tela, 191.1 X 215. 9 cm., Museo de Arte de San Francisco.



VI Mark Rothko, *Insimuaciones del Caos*, óleo sobre tela, 1945, 95.9 X 70.5 cm., Galería Marlbourg.

VII Mark Rothko, *El origen*, 1945 / 1946, óleo sobre tela, 100.8 X 71.1 cm., Galería Nacional de Arte, Washington.

VIII Mark Rothko, *Café y gris*, 1969, acrílico sobre papel, 72 X 48, pulg., herencia del artista.

IX Mark Rothko, *Negro sobre gris*, 1969, óleo sobre tela, 81.25 X 93.33, pulg., herencia del artista.

X Mark Rothko, sin título (*Negro y gris*), 1969, acrílico sobre tela, 172.7 X 152.7 cm., col. privada (Sr. y Sra. Bernard Reis), Nueva York.

XI Mark Rothko, sin título, 1956, óleo sobre tela, 235.6 X 211.5 cm., Galería Nacional de Washington.

XII Mark Rothko, sin título, 1969, acrílico sobre papel, 134.5 X 104 cm. (sin márgenes), Fundación Mark Rothko.

XIII Mark Rothko, sin título, 1968, acrílico sobre papel, 101.6 X 67.3 cm., Museo de Brooklyn.

XIV Mark Rothko, sin título, 1969, acrílico sobre papel, 133,5 X 104 cm. (sin márgenes), col. de Kate y Christopher Rothko.

XV Mark Rothko, sin título, 1969, acrílico y tinta sobre papel, 181 X 105 cm., (sin márgenes), col. de Kate y Christopher Rothko.

XVI Mark Rothko, sin título, 1967, acrílico sobre papel montado en masonite, Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

XVII Mark Rothko, sin título, 1968, acrílico sobre papel montado sobre aglomerado, 87 X 69 X 3.5 cm., Fundación Mark Rothko.

XVIII Mark Rothko, sin título, 1969, acrílico y tinta sobre papel, 179 X 104 cm., (sin márgenes), col. de Kate y Christopher Rothko.

XIX Mark Rothko, sin título, (plomo y café obscuro), 1964, 236. 5 X 139 cm., col. privada, Suiza.

XX Mark Rothko, panel 2 del *Mural Harvard* (tríptico), 1962, 267. 3 X 458. 8 cm., Museo de Arte Fogg.

XXI Mark Rothko, panel 3 del *Mural Harvard* (tríptico), 1962, 267 X 245. 8 cm., Museo de Arte Fogg.

XXII Mark Rothko sección 3 del *Mural Seagram*, 1959, 22.7 X 457.2 cm., Tate Gallery, Londres.

XXIII Mark Rothko, sin título, pintura de la pared sur de la capilla, 1964 – 1967, 180 X 105 pulg., emulsión de huevo, pigmentos húmedos, cola de conejo y polímeros sobre tela, Capilla Rothko, Houston.

XXIV Mark Rothko, sin título, panel noroeste, 177.5 135 pulg., 1964 – 1967, emulsión de huevo, pigmentos húmedos, cola de conejo y polímeros sobre tela, Capilla Rothko, Houston.

XXV Mark Rothko, sin título, tríptico norte, 180 X 297 pulg., 1964 –1967, emulsión de huevo, pigmentos húmedos, cola de conejo y polímeros sobre tela, Capilla Rothko, Houston.

XXVI Mark Rothko, sin título, tríptico este de la Capilla Rothko, 134 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> X 245 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> pulg., 1964 - 1967, emulsión de huevo, pigmentos húmedos, cola de conejo y polímeros sobre tela, Capilla Rothko, Houston.

XXVII Vista frontal (norte) de la Capilla Rothko, Houston.

XXVII Derviches girando, noviembre 21, 1994, “Sema” celebrada por los derviches Mevlevi de Turquía.

## Bibliografía

- Altshuler, Bruce. *Noguchi*, Nueva York, Abbeville, 1994.
- Anfam, David. *Mark Rothko. The works on canvas*, (catalogue raisonné), Nueva York, New Haven, 1999.
- Aristóteles, *Poética*, (tr. Angel J. Cappelletti), Monte Ávila, 1991.
- Aristóteles, *Poética*, (tr. Valentín García), Madrid, Gredos, 1992.
- Arnheim, Rudolf (pról.). *Percepción y representación pictórica*, Nueva York, Praeger, 1979.
- Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual: psicología de la visión creadora*, Buenos Aires, Universitaria, 1976.
- Arnheim, Rudolf. *El pensamiento visual*, Buenos Aires, Eudeba, 1971.
- Ashton, Doré. *About Rothko*. Nueva York, Oxford University. 1983.
- Ashton, Doré. *La escuela de Nueva York*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Ashton, Doré. *La pintura norteamericana moderna*, México, Hermes. 1969.
- Auping, Michael *et al.* *Abstract expressionism. The critical developments*, Nueva York, Abrams and Albright-Knox Gallery, 1987.
- Baal-Teshuva, Jacob. *Calder 1898 – 1976*, Colonia, Taschen, 1998.
- Bachelard, Gastón. *El aire y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Bancroft, Anne. *Zen, el budismo en las tierras de Japón*, Madrid, Debate, (serie Mitos, dioses, misterios), 1994.
- Barker, Ian y Mitchinson, David (comps.). *Henry Moore en México; escultura, dibujo, gráfica de 1921 a 1982*, México, Museo de Arte Moderno, 1982.
- Barnes, Susan J. *The Rothko Chapel. An act of Fight*, Houston, Rothko Chapel Books, 1996.
- Barthes, Roland. “Cy Twombly”, en *Poesía y poética*, México, Universidad Iberoamericana, número 13, Verano de 1993.
- Battcock, Gregory. *El arte nuevo*, Barcelona, Diana, 1969.

- Beardsley, Monroe. *Aesthetics. Problems in the philosophy of criticism*, Nueva York, Harcourt – Brace, 1958.
- Begde, Prabhakar. “Mithuna” (I y II), en *India, Perspectivas*, vol. II, números 10 y 11, Nueva Dehli, Ministerio de relaciones exteriores, octubre y noviembre de 1998.
- Bell, Clive. *Art*, Nueva York, Capricorn Books, 1958.
- Benítez, Laura (comp.). *Filosofía II, Ética y filosofía política*, “Hermenéutica y teoría crítica” por María Herrera, México, UNAM / Porrúa, 1989.
- Benjamin Andrew, Jean–Francois Lyotard, John Rajchman y John Lechte. *Abstraction, Journal of Philosophy*, No. 5, Londres, Academy editions, 1995.
- Benjamín, Walter. *Discursos interrumpidos 1*, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Madrid, Taurus, 1973.
- Berger, John. *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- Biblia de Jerusalén*, (Dir. José A. Urbieto), Bilbao, Descleé de Brower S.A, 1975.
- Black, Max. *Modelos y metáforas*, Madrid, Tecnos, 1966.
- Black, Max. *Perplexities. Rational Choice, the prisoner's dilemma, metaphor, poetic ambiguity and other puzzles*, Ithaca, Cornell University, 1990.
- Black, Max; Ernst Gombrich Y Julian Hochberg. *Arte, percepción y realidad*, Buenos Aires, Paidós, 1983.
- Bleicher, Josef. *Contemporary hermeneutics: hermeneutics as method, philosophy and critique*, Londres, Rutledge and Kegan, 1980.
- Bleicher, Josef. *The hermeneutic imagination. Outline of a positive critique of scientism and sociology*, Londres, Rutledge and Kegan, 1982.
- Boe, Alf. *Edvar Munch*, Barcelona, Polígrafa, 1989.
- Bois, Yve-Alain y Rosalind E. Krauss, *Formless. A user's guide*, Nueva York, Zone Books, 1997.
- Bozal, Valeriano. *Mímesis: Las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987.
- Breslin, James E. B. *Mark Rothko. A biography*, Chicago, University of Chicago, 1992.
- Burton, Richard Sir (tr.), *Kama Sutra, Anaga-Ranga, el jardín perfumado, ilustrados*, Barcelona, Plaza y Janés, 1998.
- Buruma, Ian y Bonnie Rychlak, *Noguchi y la figura*, México, Museo Rufino Tamayo / CONACULTA, 1999.

- Cézanne, Paul. *Correspondencia*, Madrid, Visor, 1990.
- Clearwater, Bonnie. *Mark Rothko, ouvres sur papier*, París, Adam Biro, 1993.
- Colunga, Alberto y García, Maximiliano. *Biblia comentada*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963. *Sagrada Biblia*, (tr. Eloíno Nacar y Alberto Colunga), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963.
- Compton Michael. *Mark Rothko*, Madrid, Fundación Juan March, 1978-88.
- Coomaraswamy, Ananda K. *La danza de Siva. Ensayos sobre arte y cultura de la India*, Madrid, Siruela, 1996.
- Coomaraswamy, Ananda K. *La transformación de la naturaleza en arte*, Barcelona, Kairós, 1997.
- Cooper, David (ed.). *A companion to aesthetics*, Cambridge, Blackwell, 1992.
- Cheng, Francois. *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura China*, Monte Ávila, 1979.
- Danto, Arthur. *After the end of the art. Contemporary art and the pale of history*, Nueva Jersey, Princeton University, 1995.
- Darlymple Henderson, Linda. *The fourth dimension and non-Euclidean Geometry in modern art*, Nueva Jersey, Princeton University, 1993
- Dehejia, Vidya. *Indian art*, Londres, Phaidon, 1997.
- Eliade, Mirecea. *Forgeron et allchimistes*, París, Flamarion, 1956.
- Endicott Barnett, Vivian et al. *Kandinsky. Mondrian. Dos caminos hacia la abstracción*, Barcelona, La Caixa, 1994.
- Erben, Walter. *Joan Miró. El hombre y su obra. 1893-1983*, Colonia, Taschen, 1992.
- Faerna García-Bermejo, José María. *Ben Nicholson*, Barcelona, Globus / Poligrafa, 1995.
- Faucherau, Serge. *Arp*, Nueva York, Rizzoli, 1988.
- Faucherau, Serge. *Malévich*, Barcelona, Poligrafa, 1992.
- Fischer, John (ed.). *Perceiving artworks*, Filadelfia, Temple University, 1980.
- Freeland, Cynthia. *But it is art?*, Nueva York, Oxford University, 2001.
- G. W. F. Hegel: *La fenomenología del espíritu*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Gadamer, Hans-Georg. "Poema y diálogo" en *Poesía y poética*, México, Universidad Iberoamericana, número 32, invierno de 1998.
- Gadamer, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1998.

- Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Gadamer, Hans-Georg. *The relevance of the beautiful and other essays*, Cambridge, Cambridge University, 1987.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método I*, Salamanca, Sígueme, 1997.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método II*, Salamanca, Sígueme, 1992.
- Gadamer, Hans-Georg. *Warheit und methode*, Tubinga, J.C.B. Mohor (Paul Siebeck), 1975.
- Gassner, Hubertus. *Rodchenko, Construcción 1920 o el arte de organizar la vida*, México, Siglo XXI, 1995.
- Geist, Sidney. *Brancusi: the sculpture and drawing*, Nueva York, Abrams, 1975.
- Geist, Sidney. *Delicatessse de Brancusi*, París, Galerie de France, Editions du Regard, 1985.
- Getty, Adele. *La diosa, madre de la naturaleza viviente*, Madrid, Debate, (serie Mitos, dioses, misterios), 1995.
- Gibson, James Jerome. *La percepción del mundo visual*, Buenos Aires, Infinito, 1974.
- Gibson, James Jerome. *The ecological approach to visual perception*, Boston, Houghton Mifflin, 1979.
- Gidedion –Welcker, Carlota. *Constantín Brancusi*, Nueva York, Braziller, 1959.
- Golding, John. *Paths to the absolute. Mondrian, Málevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still*, London, Thames and Hudson, 2000.
- Goldwater, Robert. *What is modern sculpture*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1969.
- Gombrich, Ernst. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979.
- Gombrich, Ernst. *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Madrid, Debate, 1989.
- Gombrich, Ernst. *Historia del arte*, (3 vols.), Barcelona, Garriga, 1995.
- Gombrich, Ernst. *Meditations on a hobby horse and other essays on the theory of art*, Londres, Phaidon, 1963.
- Gombrich, Ernst. *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Goodman, Nelson. *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976.
- Goodman, Nelson. *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990.

- Graham, Lanier. *Goddesses in art*, Nueva York, Artabras, 1977.
- Greemberg, Clement. *Arte y cultura: ensayos críticos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- Greemberg, Clement. *The collected essays and criticism* (4 vols.), Chicago, University of Chicago, 1986.
- Guilbault, Serge. *De cómo Nueva York robó a París la idea del arte moderno*, Barcelona, Mondadori, 1990.
- Harold Rosenberg, *Art and other serious matters*, Chicago, University of Chicago, 1985.
- Hauser, Arnold. *Sociología del arte*, (4 vols.), Madrid, Guadarrama, 1977.
- Heidegger, Martin. *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971.
- Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Heidegger, Martin. *Holzwege*, Frankfurt, Vittorio Klostermann Frankfurt am Main, 1972.
- Helmoltz, Hermann von. *Helmholtz's treatise on physiological optics*, Nueva York, Dover, 1962.
- Hernández Ponce de León, Luis (prod.). *Guión de representaciones del libro de texto "Ojotes de madera, por qué me miráis así", de Carlo Ginzburg*, México, 2003. Tesis, Universidad Iberoamericana.
- Herrera, María (Coord.) *Teorías de la interpretación. Ensayos sobre filosofía, arte y Literatura*, México, UNAM, 1998.
- Hesiodo, *Teogonía*, México, Porrúa, 1981.
- Hess, W., *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1994.
- Historia del arte*, (dir. Antonio Hernández del Castillo), volumen II, fascículos 16 a 26, España, Salvat, 1972.
- Hodin, J. P. *Edvar Mvnych*, Londres, Thames and Hudson, 1987.
- Honnef, Kaus. *Andy Warhol 1928 – 1987, el arte como negocio*, Colonia, Taschen, 1992.
- Hulten, Pontus et al. *Brancusi*, Nueva York, Abrams, 1981.
- Ibero, Ramón. *Constantín Brancusi*, Barcelona, Polígrafa, 1997.
- Jacotect, Antonie. *Brancusi*, París, Galimard, Centre Georges Pompidou, 1995.
- Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1986.
- Jianu, Leonel. *Brancusi*, París, Arled, 1963.

- Juliet, Charles. *Encuentros con Bram van Velde*, México, Universidad Ibero Americana, 1993.
- Kandinsky, Vassily y Franz Marc. *El jinete azul*, Barcelona, Paidós, 1989.
- Kandinsky, Vassily. *De lo espiritual en el arte*, México, Premia, 1981.
- Kant, EmManuel. *Crítica del juicio*, México, Porrúa, 1981.
- Kelly, Michael (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics*, (4 vols.), Nueva York, Oxford University, 1998.
- Klee, Paul. *Diarios*, Madrid, Alianza, 1987.
- Kraan, Ad y Michaud, Yves. *Sam Francis*, Amstelven, Museum van der Tog, 1991.
- Kühn, T. S. *La estructura de las revoluciones científicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- La Biblia*, (tr. Carlos Ayala), Barcelona, Labor, 1969.
- La India, Saber ver. Lo contemporáneo del arte*, (1ª y 2ª parte), México, Fundación Cultural Televisa, tomos 33 y 34, marzo a junio de 1997.
- Landici, Sandro (coord.) *Rodín*, México, Americo Arte, 1995.
- Lewis, David Neville. *Constantin Brancusi*, Londres, Academy editions, 1974.
- Lippard, Lucy. *Reinhardt Adolf*, Nuueva York, Harry Abrams, 1981.
- López Blázquez, Manuel. *Odilón Redón*, Madrid, Globos, 1995.
- Maclagan, David. *Mitos de la creación*, Madrid, Debate, 1994.
- Margolis, Joseph (ed.). *Philosophy looks at the arts. Contemporary Readings in Aesthetics*. Filadelfia, Temple University . 1987.
- Margolis, Joseph. *The language of art. Art criticism. Analytic questions in aesthetics*, Michigan, Michigan State University, 1965.
- Margolis, Joseph. *What after all is a work of art?*, Pensylvania, The Pennsylvania State University, 1992.
- Meyers I., Bernard. *Goya*, Verona, Mondadori, 1968.
- Michelli, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1982,
- Milarepa, Jetsun-Kahbum. *Vie de Jetsun Milarepa*. París, Libraire d'Amérique et d'orient, 1975.
- Mitchell, W.J.T. "Iconology". *Image, Text, Ideology*, Chicago/Londres, University of Chicago, 1986.



- Mosterín, Jesús. *El pensamiento de la India*, Barcelona, Salvat, 1982.
- Moszynska, Anna. *El arte abstracto*, Barcelona, Destino / Tames and Hudson, 1996.
- Motherwell, Robert. "Acerca de Rothko", en: *Poesía y poética*, México, Universidad Iberoamericana, número 30, verano de 1998.
- Moure, Gloria. *Marcel Duchamp*, Barcelona, Polígrafa, 1998.
- Néret, Pilles. *August Rodin, esculturas y dibujos*, Colonia, Taschen, 1994.
- Nodelman, Sheldon. *The Rothko Chapel paintings. Origins, Structure, Meaning*. Austin, University of Texas, 1997.
- Nodine, Calvin et al. *Perception and pictorial representation*, Nueva York, Praeger, 1999.
- Normand, Romain Le. *Rodin, La porte de l'enfer*, París, Musée Rodin, 1999.
- Nueva Biblia española*, (dir. Luis A. Schökel y Juan Mateos), Madrid, Ediciones Cristiandad, 1976.
- Páez Díaz de León, Laura (Coord.). *En torno al sujeto, contribuciones al debate*. México, ENEP, Campus Acatlán, PAPIME, 1999.
- Panikar, Raimond. *Upanishads*, Madrid, Siruela, 1997.
- Papaioannou, Kostas. *The art of Greece*, Nueva York, Abrams, 1972.
- Papandera, Maximiliano (comp.). *La sabiduría de Madame Blavatsky*, Buenos Aires, Longseller, 2000.
- Paz, Octavio. *Apariencia desnuda, La obra de Marcel Duchamp*, México, Era, 1973.
- Piaget, Jean (prol.). *Las nociones de estructura y génesis*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1975.
- Piaget, Jean. *Estructuralismo*, Barcelona, Oikos-Tau, 1974.
- Platón. *Obras completas*. "La república o de la justicia" y "Fedro", Madrid, Aguilar, 1988.
- Polcari, Stephen. *Abstract expressionism and the modern experience*, Cambridge, Cambridge University, 1999.
- Rawson, Philip y Laszlo Legeza. *Tao, la filosofía china que ordena el universo*, Madrid, Debate, (serie Mitos, dioses, misterios), 1994.
- Rawson, Philip. *El Tibet sagrado. Mito religión y filosofía budistas*, Madrid, Debate, (serie Mitos, dioses, misterios), 1995.
- Reyes, Alfonso. *Obras completas*, tomo XVI, *Religión griega / Mitología griega*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.

- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*, Madrid, Ediciones Europa, 1980.
- Robinson, J., Elgin, C., Mc Iver, D., y Schmitter, A. *Symposium: The legacy of Nelson Goodman. The Journal of Aesthetics and art criticism*. Vol. 58, No. 3, summer 2000.
- Rorschach, Herman. *Psychodiagnostics: a diagnostic test bases on perception*, Switzerland, Berna, verlag Hans Huber, 1951.
- Roseblum, Robert. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*, Madrid, Alianza, 1993.
- Rostovtseff. *Storia del mondo antico*, Firenze, Sansoni, 1965.
- Ruskin, John. *The lamp of beauty: writings on art*, (s.l), Joan Evans, 1995.
- Ruskin, John. *Modern painters*, Boston, Dana Estés, (s.f).
- Sacred sex, Sacred symbols*, Nueva York, Thames and Hudson, 1997.
- Salvat, Juan (dr.). *Historia del arte* (12 vols.), México, Salvat, 1979.
- Sandler, Irving *et al.* *Mark Rothko(1903-1970)*, Londres, Tate Gallery, 1999.
- Sandler, Irving. *El triunfo de la pintura americana: historia del expresionismo*, Madrid, Alianza, 1966.
- Sandulesco, Nicolae. *Brancusi*, Bucarest, Meridiane, 1965.
- Septuaginta id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes*, (ed. Alfred Rahlfs), Stuttgart, Württembergische Bibelanstalt, 1931.
- Shanes, Eric. *Brancusi*, Nueva York, Abbeville, 1989.
- Shankar, Archana. *Khajuraho, Orchha*, India, Roli Books, 1998.
- Shapiro, Meyer. *El arte moderno*, Madrid, Alianza, 1988.
- Shearer, Alistair. *Buda, un corazón inteligente*, Madrid, Debate, (serie Mitos, dioses, misterios), 1993.
- Skinner, Burrhus Frederic. *Ciencia y conducta humana*, Barcelona, Fontanella, 1977.
- Skinner, Burrhus Frederic. *La conducta de los organismos: Un análisis experimental*. Barcelona, Fontanella, 1975.
- Skinner, Burrhus Frederic. *Las nociones de estructura y génesis*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1975.
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1968.
- Sontag, Susan. *Estilos radicales*, Madrid, Taurus, 1997.
- Stein, Susan Alyson (ed.). *Van Gogh, a retrospective*, Nueva York, Park Lane, 1986.

- Strieder, Peter (ed.). *Albrecht Dürer. Paintings, Prints, Drawings*, Nueva York, Abaris books, 1989.
- Thiebaut, Carlos. *Historia del nombrar. Dos episodios de la subjetividad moderna*, Madrid, Visor, 1990.
- Tomei, Alessandro. *Giotto. L'architettura*, Firenze, Giunti, Art dossier, 1998.
- Uitert, Evert van et al. *Vicent van Gogh. Paintings*, Milán, Mondadori, 1990.
- Vallier, Dora. *El arte por dentro, conversaciones con Braque, Villón, Miró y Brancusi*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Varia, Radu. *Brancusi*, Nueva York, Rizzoli, 1986.
- Vattimo, Gianni. *Introducción a Heidegger*, México, Gedisa, 1987.
- Vicens, Francesc. *Arte abstracto y figurativo*, Barcelona, Salvat, 1979.
- Vivekananda, Swami. *Filosofía vedanta*, México, Roca, 1976.
- Waldman, Diane. *Mark Rothko in New York*, Nueva York, Guggenheim foundation, 1994.
- Waldman, Diane. *Mark Rothko*, Londres, Thames and Hudson, 1978.
- Walton, Kendall L. *Mimesis as make-believe. On the foundations of the representational arts*, Londres, Harvard University, 1990.
- Warnacke, C. P. *Picasso*, (2 vols.), Colonia, Taschen, 1991.
- Warning, Rainer. *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989.
- Weitemeier, Hannah. *Yves Klein, 1928 – 1962, International Klein Blue*, Colonia, Taschen, 1995.
- Wollheim, Richard. *El arte y sus objetos, introducción a la estética*, Barcelona, Seix Barral, 1972.
- Wollheim, Richard. *On art and mind*, Cambridge, Masachuset, Harvard University, 1974.
- Worringer, Wilhem. *Abstracción y naturaleza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.