

00262 2ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO



ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS  
DIRECCION DE POSGRADO

FORMAS BLANDAS

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
**MAESTRA EN ARTES VISUALES**  
P R E S E N T A :  
**MAGDALENA MARTINEZ FRANCO**

MEXICO, D. F.

15 DE OCTUBRE DE [REDACTED]

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

272966

1999



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

A mis padres, quienes me formaron,  
me dieron cierta estructura  
y desarrollaron mi parte lúdica.

## INDICE

|  |    |
|--|----|
| INDICE.....  | 1  |
| INTRODUCCION.....  | 2  |
| CAPITULO I: TRADUCCION DE FUNDAMENTOS CONCEPTUALES A NIVEL<br>OBJETUAL |    |
| 1. Lo lúdico como creación.....  | 5  |
| 2. Descubriendo la estructura.....                                     | 11 |
| 3. La forma y sus relaciones.....                                      | 17 |
| 4. La fantasía o la realidad inaprehensible.....                       | 21 |
| 5. La sensación un vehículo de enriquecimiento.....                    | 23 |
| 6. Un puente con el mundo: los sentidos.....                           | 27 |
| 7. La representación y sus actos.....                                  | 33 |
| 8. La percepción de lo invisible.....                                  | 35 |
| 9. Las ideas o la mirada interior.....                                 | 39 |
| 10. El encuentro de los contrarios.....                                | 42 |
| CAPITULO II: APARATO CRITICO   |    |
| 1. La experiencia lúdica como posibilidad de libertad.....             | 44 |
| 2. Estructura y entendimiento.....                                     | 51 |
| 3. El modo de formar.....  | 57 |
| 4. Encontrando el sentido de los sentidos.....                         | 65 |
| 5. Un sentido rudimentario del placer.....                             | 73 |
| 6. Asociar los opuestos.....   | 78 |
| CAPITULO III: Los conceptos en la práctica: el TALLER.....             | 81 |
| CONCLUSIONES.....  | 85 |
| LAMINAS.....   | 87 |
| AGRADECIMIENTOS.....   | 91 |
| BIBLIOGRAFIA.....  | 92 |

## INTRODUCCIÓN

El ser humano crea desde su imaginación. Del caos establece un orden y genera relaciones que sustentan y dan coherencia a la imagen que surgió de su crear.

He denominado *Formas blandas* al trabajo escultórico desarrollado durante mi estadía en San Carlos. Este pretende ser una propuesta de integración desde el núcleo del conocer y el sentir: busca el goce integral. Mi objetivo es lograr que el encuentro inicial con la obra sea fundamentalmente lúdico. Es decir, la relación entre la pieza y el observador debe de ser interactiva y sugerente, instando a éste último a crear un campo de juego común en el cual investigue intelectualmente y sienta, aunando el tacto a la vista. Esto lo lleva a descubrir creativamente el goce estético y, para aquellos más atentos, el éxtasis estético.

Las referencias inmediatas de *Formas blandas* son las formas orgánicas, germinaciones de las cuales surge el movimiento y la vida. Las formas orgánicas invitan al contacto no sólo visual sino táctil; sugieren calidez, sensualidad, vida, movimiento, unión, acoplamiento y fecundidad. Esta organicidad de las piezas escultóricas se contraponen a la sensación de rigidez y frialdad que se percibe al tacto, debido al material con el que están elaboradas y se acentúa con el contraste que genera la base geométrica que las recibe. La integración de opuestos da origen a una estructuración conceptual más global, apoyándose en la directa percepción visual y táctil. Estas sensaciones, causadas por la forma externa de la pieza, liberan la percepción, es decir, la creatividad y la fantasía del observador, se constituyen en reto personal para descubrir y realizar una relación valiosa con la representación plástica plasmada en la escultura.

Con el procedimiento arriba descrito, también se intentó extraer la expresión escultórica del contexto meramente visual y, al mismo tiempo, eliminar la base fija a la cual generalmente está sujeta, integrando la pieza como un elemento independiente que se compenetra con la forma en sí, dotándola de un carácter lúdico multiposicional, y enriqueciéndola al permitir la interacción con los 360 grados de

la pieza.

Para constatar la ampliación táctil, se trabajó con un grupo piloto de niños ciegos a los que se les presentaron las piezas (positivo) y las bases (negativo), esto con el fin de determinar las diferencias existentes entre éste y un grupo de niños con capacidad visual promedio.

Por lo anterior, el eje discursivo de esta tesis será el analizar, de acuerdo con diversos filósofos, la noción primigenia de las categorías y principios clave involucrados en la conceptualización de los procedimientos creativos e intenciones comunicativas arriba expuestos; posteriormente, se utilizarán citas de diferentes artistas en relación contrastante con los términos estudiados en el primer capítulo. Simultáneamente, en estos dos capítulos se discutirán los paradigmas estudiados con relación a *Formas blandas*, la obra plástica que constituye la puesta en práctica del presente estudio. De esta manera, se conjugan los conceptos y el saber de diferentes artistas en algo totalmente físico y tangible, que es la obra en sí.

Pero habrá que tener cuidado: como legado de una tradición, las nociones se convierten en términos convencionales y, en tanto la creación plástica es una sinopsis de este legado ancestral, también ha corrido la misma suerte.

El trabajo está dividido en tres capítulos. El primero, llamado “Traducción de los fundamentos conceptuales a nivel objetual”, corresponde al desarrollo conceptual. En él, se profundiza en los conceptos principales sobre los que está basada esta investigación y en la forma en como está relacionada la obra plástica con dichas categorías.

El segundo capítulo corresponde al aparato crítico. A través de él, se inserta la presente investigación dentro de la tradición estética contemporánea, por medio de citas de diversos artistas e historiadores con relación a los conceptos que la sustentan y a los puntos expuestos en el capítulo anterior, así como con relación a la obra.

En el tercer capítulo, llamado “Los conceptos en la práctica: el Taller”, se explica las técnicas y métodos de elaboración de la obra, la razón por la que se

utilizaron tanto los materiales como sus formas y los talleres educativos que se impartieron como grupos piloto. Después de este capítulo, expongo mis conclusiones en un apartado final.

## CAPÍTULO I

### TRADUCCIÓN DE FUNDAMENTOS CONCEPTUALES A NIVEL OBJETUAL

#### 1. LO LÚDICO COMO CREACIÓN

Debemos distinguir entre los diversos modos de objetividad y subjetividad. Además, hay que descubrir dentro de estas distinciones, que ciertos tipos de objetos no son únicamente tales (esto es, sistemas cerrados) sino ámbitos, es decir, campos abiertos de posibilidades de juego en donde se crea la relación sujeto-objeto como un diálogo dinámico con poder creador, y en los cuales se busca la unidad de la forma.

La intención fundamental de presentar el trabajo escultórico de manera lúdica, es no limitarse a especular ni a manipular conceptos, sino instaurar campos de realidad dotados de formas con una alta potencialidad de unidad. El valor de la pieza se ilumina en el punto de confluencia fecunda entre el sujeto y el objeto que se entreveran y potencian mutuamente, dando lugar a un campo de juego en el cual se unen la exterioridad con la interioridad; a través de la participación en este campo de juego

común, se genera un vínculo más fuerte en la relación obra-espectador, generalmente comprendida como dos polos separados. Es importante subrayar que lo que se persigue es este vínculo, el cual considero que no surge más que a través de los ámbitos lúdicos, ámbitos que el sujeto ha de descubrir a partir de la pieza.

La capacidad creadora de formas más elevadas de unidad, es superior a la fusión de las experiencias de vértigo a las que nos llevan el desenfreno de los sentidos. La unidad elevada de la forma también tiene su inicio en los sentidos, pero va más allá, puesto que implica la unidad del ser humano integral, incluyendo de manera enfática, su inteligencia y su voluntad, y desembocando así en una experiencia de éxtasis que enaltece el espíritu y no solamente lo embota como lo hace el vértigo, al no superar su parte meramente sensible.

El adentrarse en este campo de juego permite superar la "actitud estética" del "primer estadio en el camino de la vida", es decir, aquel que establece un intercambio inconsciente con su medio. Según Kierkegaard, el estadio estético consiste en tomar el entorno humano como un conjunto de objetos manipulables, mientras que el segundo estadio, es decir, el ético, se caracteriza por una actitud lúdica, dialógica y creadora, en la cual las realidades despliegan sus posibilidades y clarifican la totalidad de su sentido.

El ser humano se constituye, se desarrolla y se perfecciona por la vía del *encuentro*, el hombre configura su personalidad cuando se consagra a una labor de creación de ámbitos que desbordan su área individual: se encuentra no ante, sino *con* lo otro. El hombre se realiza trascendiéndose constantemente a sí mismo, y esto sólo lo logra acabadamente por medio de las experiencias de éxtasis. Los campos lúdicos, que constituyen tal posibilidad, despiertan la capacidad de éxtasis, de dar respuesta a las realidades que apelan a *ob-ligarse* con ellas en un común encuentro creador expandiendo los terrenos de la propia libertad.

Debemos convertir este dar respuesta en un hábito, propiciando los fenómenos de encuentro para que, de esta manera, el hombre pueda vencer la tendencia a gravitar hacia las actitudes objetivistas, sumergiéndose en el nivel lúdico<sup>1</sup>. La actitud lúdica transfigura los elementos de mediación, que son los sentidos, a través de los cuales sucede el acontecer, pero no los anula; los asume y trasciende en una unidad creadora.

Esta unidad creadora con base en lo lúdico, supone un recogimiento del sujeto en su interioridad, lo que no significa enclaustrarse en soledad, sino entrar en diálogo con la pieza-valor apelante para fundar campos de juego que desemboquen en la intimidad e interioridad del ser. Lo anterior se muestra en clara diferencia con las experiencias embotantes de vértigo, que exigen al sujeto salir de sí, desarraigándole; son incapaces, por tanto, de concretar la unidad.

Hace falta, entonces, superar la actitud de indiferencia y tratar, por todos los

medios, de evitar la "ceguera para el valor": no entregarse al halago de lo inmediato-sensible, a la voluntad de manipulación y al control de las realidades del entorno, no confundir lo exaltante con lo exultante; así, se diferenciarán el éxtasis del vértigo, y la integración de la forma con la mera fusión de ésta.

Mediante este diálogo se suprime la inacción o actitud puramente pasiva, y se fomenta la creación de campos lúdicos a través de los diferentes modos de creatividad, logrando así, una respuesta interactiva del sujeto que supera el puro deleite sensible.

La presentación de la obra escultórica desde el punto de vista lúdico fomenta en el espectador un alto grado de conciencia. En este sentido, la conciencia es la resonancia producida por los entreveramientos de ámbitos que, metafóricamente hablando, producen luz al igual que sonido y se hacen oír debido a la fuerza que les confiere su capacidad de crear ámbitos nuevos y alumbrar sentido.

En el proceso creativo los valores deben ser buscados, respetados como algo trascendente, nunca poseible como un objeto. Esta actitud creadora co-instaura valores y va siempre aliada de la actitud de reverencia que, según Goethe nadie trae consigo al nacer y que es necesaria para ser plenamente hombre y, a su vez, eleva el tiempo y espacio empíricos al nivel lúdico, transformando, de esta manera, lo distante en íntimo.

Este supuesto intencional -que es a la vez dialógico, abierto y lúdico- del sentir hacia la obra, nos exige crear relaciones bipolares y no meramente lineales en el tema del conocimiento de lo valioso. Como respuesta a una invitación lúdica de fundar campos de juego y de iluminación, se crea un sentimiento que colabora ineludiblemente en el conocimiento del valor. Las distintas respuestas quedan moduladas por las distintas apelaciones y el valor de éstas se hace más claro mediante la luz que brota en el campo de juego. No se trata de una valoración arbitraria, realizada por el sujeto cognocitivo en virtud de sus preferencias individuales. Sino de la apertura personal al responder a una invitación lúdica con

---

<sup>1</sup> Cfr. Jaspers, K., *Philosophie*, II, Berlín, Existenzerschließung Springer, 1932.

base en un objeto cargado de densidad creativa.

El sentimiento es la resonancia espiritual de un entreveramiento de ámbitos y, como tal, es la irradiación luminosa del valor. Pero es mediante la *lógica de éxtasis* que los sentimientos se unifican. La *lógica del éxtasis* es un acontecimiento humano que presenta la más alta calidad, por ser fundador de ámbitos de encuentro depurados y valiosos. Carece de sentido suponer que el sentimiento se halla recluido en la interioridad del sujeto; si se pretende ser estrictamente realistas, ahogando los sentimientos como si fueran evasiones subjetivas puramente hedonistas, no se seguiría un análisis metodológico serio. El sentimiento no sólo debe interesarnos por lo que tiene de complaciente para el sujeto, sino por su condición de transmisor del valor<sup>2</sup>, puesto que dicha categoría refleja el resultado del entreveramiento creador de dos o más realidades.

Cuando el hombre se instala en el plano lúdico e inicia el juego, todas las realidades del entorno humano se transfiguran, se *ludifican*, por así decirlo, se truecan en ámbitos, se cargan de valor y aumentan su densidad propia al entreverarse con las demás. Por lo tanto, la vida se convierte en un lugar de encuentro y cobra un carácter festivo y luminoso. Esta es la manera como el hombre va descubriendo, progresivamente, el valor de la unidad y esto aumenta su entusiasmo creador, fortaleciendo su capacidad de esfuerzo y sacrificio.

La teoría del juego y de los ámbitos abre ante nosotros el horizonte de un humanismo extraordinariamente rico, inspirado no en el dominio de objetos, sino en la creación de toda suerte de vínculos. El entorno humano aparece entonces con una nueva luz. Vistos en su aspecto ambiental, los seres del entorno humano dejan de reducirse a meros objetos de conocimiento, de manipulación y de dominio, para convertirse en colaboradores del hombre en el gran juego de la existencia<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Cfr. Bofill, J., *Para una metafísica del sentimiento*, Barcelona, Ariel, 1967, p. 107 ss.

Roldán, A., *Metafísica del Sentimiento*. Madrid, CSIC, 1956.

<sup>3</sup> Cfr. Merino, J.A., *Humanismo franciscano, Franciscanismo y Mundo Actual*, Madrid, Ed. Cristiandad, 1982.

El planteamiento del encuentro lúdico con la obra permite ampliar el alcance del objeto sin reducir el campo natural de despliegue del hombre y hace posible la libertad, el conocimiento y la realización plena de los diferentes valores. Cuanto más plena de sentido es la realidad del entorno con el que entra el hombre en relación de juego creador, más se sentirá éste apelado y obligado a tomar parte en él. De esta obligación y apelación, brotará el impulso del hombre al cumplimiento del deber, al cumplimiento de su parte en el juego. Este deber se funda en el valor que ostentan las realidades capaces de apelar al hombre a dar una respuesta co-creadora, creadora de vínculos. De esta manera, cumplir con el deber dista mucho de ser una coacción externa, es en cambio, un compromiso que surge de un vínculo creado en la intimidad a través de la relación lúdica con la realidad. Así, conocer un valor no es asimilar un objeto externo (fusión), sino entreverar el propio ámbito de realidad con el campo de posibilidades de juego que nos ofrece el objeto.

En la obra, interioridad y exterioridad, positivo y negativo, orgánico y geométrico no indican, en este contexto lúdico, una referencia tan sólo contrastante o espacial, sino un entreveramiento co-creador que nos lleva a los diferentes ámbitos posibles de diálogo. Esta concepción implica una actitud básica de reconocimiento en la existencia de tales posibilidades. Vista la obra dinámicamente, a la luz del proceso recreador de la interpretación que asume la obra como algo propio, la normatividad de ésta (éxtasis) no es exterior al sujeto, es más bien su interioridad, es la obra quien habla al sujeto.

Al obedecer a tal interioridad, el sujeto no sale de sí, no se deja coaccionar por una instancia extraña, no se enajena como en el caso de la *experiencia de vértigo*. Así, el mantenerse fiel a la estructura de la obra no presenta un carácter externo, ya que ésta no es para el sujeto algo extraño sino íntimo, pues nada hay más íntimo al hombre que aquello que lo impulsa a fundar campos de juego. El paso de lo distinto-distante a lo distinto-íntimo, marca el umbral de la auténtica experiencia humana en cuanto al arte se refiere.

La unidad debe lograrse a través del proceso dialógico, co-creador de la

participación. Incluso la contemplación es una actividad abierta a realidades, que la nutren en cuanto le ofrecen campos de posibilidades de juego, tanto intelectual como espiritual.

La fundación de un campo de juego implica la inmersión del sujeto en las realidades que lo apelan a asumir los campos de posibilidades lúdicas que se le ofrecen. Estas posibilidades lúdicas implican esquemas mentales muy flexibles que se ajustan al dinamismo interactivo de los procesos creadores. La adopción de tales esquemas no es tarea fácil pero, una vez habituada la mente a los mismos, todo en la vida intelectual se vuelve más claro, coherente, sólido y convincente.

La teoría de la participación lúdica sustituye al esquema actividad-pasividad por el esquema actividad-receptividad, mucho más flexible ya que es bidireccional, reversible y circular.

En este sentido, la enajenación se produce cuando el objeto que atrae al sujeto permanece distante por carecer de creatividad y no colabora a instaurar un campo de juego, mientras que, si el sujeto se siente apelado por el objeto, la respuesta es auténtica y nos lleva a un campo de creación vinculado a la apelación del objeto, dándole el valor que se hace patente en los acontecimientos lúdicos de encuentro como algo trascendente a cada acto de revelación<sup>4</sup>.

No se debería de sentir miedo ante las realidades que son asumidas en un proceso creador, ya que esta ascensión las redime de su condición objetivista y les otorga una sorprendente flexibilidad y un poder de vincularse con otras realidades.

Las *Formas blandas* se presentan al espectador como una oportunidad para desarrollar un encuentro lúdico con la escultura y, a partir de ella, con ámbitos de creatividad propios. De ahí la importancia de que ésta se componga de objetos estructuralmente abiertos a distintas opciones de colocación. A partir de esta característica, se crea el vínculo en el nivel sensible e intelectual, y por ende, creador.

## 2. DESCUBRIENDO LA ESTRUCTURA

Todo tiene una estructura. Inclusive una serie completamente azarosa la posee: la estructura serial. Considerando que las estructuras se componen de elementos, sean éstos los que sean, un elemento dado de una estructura determinada no será una estructura en sí, sino un elemento de ella. Sin embargo, estos elementos pueden, a su vez, estar estructurados por otros elementos. De manera tal, que si algo es considerado o no como una estructura, dependerá del modo como este algo funcione y de la posición que ocupe. Es una relación espacial y por ello propia de la obra escultórica.

En varios aspectos de las matemáticas, al definir la estructura de un modo abstracto, se le puede entender como un conjunto de elementos. Esta se describe como el conjunto de todas las relaciones que pueden surgir entre los elementos. Una consideración abstracta de las estructuras atiende, por lo tanto, a la manera en que se relacionan los elementos dentro de un dominio de objetos no especificados, y al cómo estas relaciones interactúan entre sí.

No importa el carácter de las relaciones entre los elementos, lo único que importa es el patrón bajo el cual los objetos y las relaciones están articulados. En el caso de *Formas blandas*, el surgimiento de relaciones va en proporción directa a la creatividad del espectador.

Para definir la estructura, a menudo se utilizan nociones tales como totalidad, forma, trama, configuración, complejo, grupo, sistema, función, conexión o interconexión. A pesar de que ninguna de estas nociones es equiparable a la de estructura, pueden llegar a encontrarse afinidades entre sus rasgos. En el tema aquí abordado, todas ellas se concatenan igual dentro del ámbito lúdico, en donde el espectador entra en contacto con la obra.

Así, por estructura se entiende, por un lado, el conjunto de elementos relacionados entre sí según ciertas reglas, o cierto grupo de elementos

---

<sup>4</sup> Cfr. Lavelle, L., *Traité des valeurs, I*, Paris, Editorial PUF, 1951-1952, p.158.

funcionalmente correlacionados. Estos elementos son considerados como miembros orgánicos de un todo funcional, más que como simples partes: el conjunto es una totalidad y no una mera suma o yuxtaposición. Puede, entonces, hablarse de una independencia relativa y a la vez de una compenetración mutua. Por otro lado, se puede ver que los elementos funcionan en virtud de la estructura que tienen, si se entiende por ésta al conjunto o grupo de sistemas. La estructura no es, entonces, una realidad compuesta de miembros, sino un modo de ser de los sistemas. Por lo tanto, la noción por ella descrita, funda relaciones positivas creando un sistema abierto que posibilita su crecimiento bajo el mismo orden, haciendo así, una estructura cada vez más compleja que admite dentro de sí nuevos elementos, y permite conceptualizar la obra como una totalidad abierta al juego de manera infinita, pero siempre como unidad o totalidad coherente.

De esta manera, puede haber varios sistemas que sean diferentes en su composición material pero que ejecuten funciones que, aunque diferentes, sean comparables; es decir, que tengan significaciones correlativas y puedan incluso tener reglas de transformación que permitan pasar de un sistema a otro. Uno de tales sistemas puede aun llegar a servir de estructura a otro.

La idea de estructura como modelo de un conjunto de sistemas que tienen funciones distintas, aunque transformables y comparables en virtud de una estructura común que poseen, es más refinada que la idea de estructura como realidad compuesta de miembros funcionalmente relacionados entre sí.

Es por ello que, en *Formas blandas*, lo que se utiliza son sistemas estructurales diferentes que se complementan, como el cubo en el cual se inserta la pieza, y la pieza en sí. Su estructura es totalmente diversa incluso en cuanto al material, la forma y el color; cada una llega a tener una estructura independiente y a ser una pieza capaz de funcionar de forma individual, aunque estén hechas para trabajar de manera conjunta. Cabe enfatizar que en la obra, la estructura se conforma por una gran red de relaciones, lo que genera en nosotros la idea de que se trata de una especie de capullo, sólido en el exterior pero con desarrollo vital en su

interior. En la pieza se enfatizan los contrarios, dándonos la idea de que se trata de una forma totalmente orgánica, a pesar del material -en este caso bronce- con el cual está fabricada. El interior está completamente hueco, es el material el que nos da la estructura, como hemos reiterado más arriba.

La noción de estructura y, por ende, las tendencias estructuralistas han avanzado desde principios de siglo, sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial.

Se dan como ejemplos de estructuras a los organismos biológicos, como las especies animales; los agrupamientos humanos, como las sociedades; los productos culturales, como los lenguajes, etc. El punto de vista estructural consiste en estudiar las mencionadas realidades como totalidades y no en base a sus componentes. Es por ello que a menudo se le equipara con una perspectiva totalista, aunque esta comparación es insuficiente, ya que los puntos de vista sobre la estructura varían según los tipos de investigación. Uno de los más importantes es la psicología Gestalt, que ha llegado incluso a traducirse como "psicología de la estructura"<sup>5</sup>. Para ésta, la subjetividad es la consecuencia lógica del hecho de que todo acto de percepción está condicionado por un proceso de construcción.

La aprehensión de una relación entre las partes de una totalidad, o de las múltiples relaciones en ésta, es lo que constituye la percepción como un estadio de conocimiento distinto, útil para los fines de la vida y de la ciencia. A este complejo de relaciones sensoriales es a lo que propiamente se le denomina Gestalt.

Ampliando lo arriba expuesto: cuando se le atribuye una determinada Gestalt a una imagen visual, se está hablando de una aprehensión compleja de relaciones, las cuales conservan su condición de transportabilidad. Esta red de relaciones, susceptible de ser transportada, es algo que ciertamente pertenece al pensamiento, por lo cual, esta estructuración y no la pura impresión configurada, es lo que constituye la esencia de la Gestalt.

Se trata de contenidos característicos de la percepción para los cuales el

carácter de Gestalt viene dado por el sucederse, por el fluir de las partes. Para estos contenidos el problema de la percepción del continuo se acrecienta, ya que implican una nueva dimensión perceptiva, es decir, una sucesión continua.

Tanto los sentidos externos como el sentido común opera desde este punto de vista; en un verdadero proceso de la Gestalt podemos distinguir dos momentos esenciales:

- a) La aprehensión, por parte de los sentidos externos, de cualidades específicas ya estructuradas en el objeto en sí.
- b) La unificación objetiva que estas cualidades sufren por el sentido común.

Es así como en *Formas blandas* pretendo que en el momento de percibir la obra, se aúnen nuestros sentidos con el sentido común; tanto éstos como nuestra percepción deben fluir para unificarse.

En el aristotelismo tomista las formas y las estructuras son dadas inmediatamente, primero a cada sentido externo y después al sentido común. La razón por la que existen está en el modo de ser y de presentarse del objeto. El sentido común es el perceptor vuelto hacia todos los sentidos y hacia sus actos y objetos: por esto la operación del sentido común no acaba en nuevos objetos o en nuevas formas que no sean los mismos objetos y las mismas formas de los sentidos externos. Cuando el sentido común juzga a los objetos de los sentidos, unificando o diversificando, no lo hace para llegar a formas nuevas, sino únicamente para apresar, de una sola mirada, una forma actual, que los sentidos externos ven desde diferentes ángulos. Las formas en el sentido común tienen un valor actual porque su operación se lleva a cabo sobre los datos sensoriales presentes en acto.

Después de este apretado análisis, realizaremos una breve revisión de las distintas perspectivas estructuralistas, siempre tratando de abordar aquellos aspectos que consideramos significativos para comprender el trabajo escultórico.

Según el mecanicismo integral, fundado en una concepción geométrico-mecánica o "estructural" de la realidad, ésta se concibe como un conjunto de

---

<sup>5</sup>Sus principales promotores fueron Max Wertherimer, Kurt Koffka, y Wolfgang Kohler.

formas. A su vez, la forma es definida como un conjunto de posiciones en el tiempo y en el espacio<sup>6</sup>.

En la psicología de la estructura (Gestalt), ésta no es únicamente una configuración, en Dilthey y su escuela aparece también una conexión significativa. Esta conexión es propia tanto de los complejos psíquicos como de los objetos culturales e incluso, del sistema completo de un "espíritu objetivo", en donde se encontraría inmerso el arte. En la idea de estructura como conexión significativa, el elemento temporal desempeña un papel fundamental ya que, eventualmente, deviene en objeto histórico. Subjetivamente, las totalidades estructurales aparecen como vivencias, mientras que, objetivamente, aparecen como formas del espíritu objetivo (arte y cultura). Las estructuras como conexiones significativas no pueden ser propiamente explicadas, sino descritas y comprendidas, quedando claramente abiertas al ámbito lúdico.

Russel dice que la noción de estructura no puede aplicarse a conjuntos o a colecciones en donde el todo determina a la parte, sino únicamente a relaciones. La estructura es, entonces, la función de un determinado sistema de relaciones; la estructura común a dos o más de estos sistemas equivale a la referencia de cada uno de los elementos de un sistema a cada uno de los elementos del otro. A esto responde que la noción de estructura deba analizarse en relación con la noción de *correspondencia*. Se puede decir que la noción abstracta de estructura es el esquema formal en el cual encajan las nociones más específicas de estructuras, contenidos o determinados ejemplos de relaciones estructurales. Precisamente la correspondencia, entendida como la relación entre elementos de distintas estructuras que se entreveran en el campo lúdico fundado entre un espectador y la obra, requiere de aquél una apertura receptiva capaz de descubrir los valores implícitos en la obra y los múltiples significados que pueden derivarse de esa relación lúdica.

Langer indica que la estructura es el puente que une todos los diversos significados de la forma, por lo que cualquier cosa que posee una forma definida,

---

<sup>6</sup> Ruyer, R., *Esquisse d'une Philosophie de l'structure*, 1930.

resulta construida de una manera también definida. Así, la estructura, vista desde un punto de vista meramente formal, en donde predomina la concepción de un sistema de relaciones entre los elementos que la forman, lleva a la noción de un todo holístico, en el cual el concepto de relación entre elementos gradualmente pierde importancia, por lo que los elementos van siendo cada vez más variados y heterogéneos, es decir, abiertos. Por esto, puede parecer como si los elementos y sus relaciones determinaran la estructura formal, y como si, en las estructuras no formales, los todos holísticos determinaran el tipo de los elementos y las relaciones que deben mantenerse entre ellos. Pretendo lograr que ambos tipos de correspondencia se descubran claramente en *Formas blandas*. En ambos casos se habla de la noción de estructura, aunque la relación entre el todo y las partes se invierte casi totalmente. Lo que es definitivo, es que la estructura pueda descubrirse y será más amplia cuando exista un mayor entreveramiento lúdico.

Al evitar la base fija, y siguiendo la línea de pensamiento arriba descrita dentro de las *Formas blandas*, intento crear, mediante el movimiento que se le puede dar a la pieza, una mayor coherencia de la forma y una estructura más amplia que genere campos lúdicos abiertos al proporcionar una gran variedad de relaciones.

### 3. LA FORMA Y SUS RELACIONES

Para los griegos, la distinción entre figura y forma corresponde a la que hay entre la figura interna y la figura externa de un objeto; aunque el primer concepto con frecuencia conduce al segundo. Al suponer que un objeto no sólo tiene una figura patente y visible, sino también una figura latente e invisible, se forjó la noción de forma en tanto que figura interna susceptible de ser captada sólo por la mente; a esta figura interna se le puede llamar idea o forma.

De manera metafórica en *Formas blandas* se podría denominar figura, al cubo, y forma a la pieza orgánica que se inserta en él. En esta analogía ha de considerarse al cubo como la figura externa, que incluso posee como registros partes del negativo de la escultura en bronce, es decir, la forma, en nuestra analogía.

Siendo la forma lo que propiamente es, ésta será la actualidad de lo que era potencialmente. Mientras la relación materia-forma se aplica a la realidad en un sentido muy general y estático, la relación potencia-acto se aplica a la realidad en tanto que está en movimiento. Es decir, al cambiar la pieza de lugar dentro del cubo en *Formas blandas*, se posibilita, a partir de la forma, la actualización de un nuevo encuentro y relación. La relación potencia-acto nos permite comprender cómo cambian las cosas, mientras que la relación materia-forma nos permite entender cómo están conformadas. Por lo tanto, el concepto materia-forma equivale a la cuestión de la composición de las sustancias, en rigor, de todas las realidades, mientras que el de acto-potencia, a la dinámica de su naturaleza.

Para Aristóteles la forma en ocasiones es entendida como la causa formal, a diferencia de la causa material; esta contraposición entre los dos tipos de causa es paralela a la más general que existe entre la forma y la materia. La materia es aquello con lo cual se hace algo; la forma es lo que determina la materia para ser algo, es decir, aquello por lo cual algo es lo que es. Esta relación se expresa por antonomasia en la creación plástica.

Por lo tanto, para Aristóteles no existen formas separadas, puesto que toda realidad está compuesta de materia y forma. El significado del par de conceptos materia-forma se comprende mejor cuando se toma el término forma como un concepto relativo al término materia. La *extensión*, que es materia, es forma con respecto a la *posibilidad*.

En el sentido platónico, el par de conceptos materia-forma se puede entender concibiendo la materia como lo indeterminado y la forma como lo determinado y determinante; por lo cual son equivalentes respectivamente al No-Ser y al Ser, a lo esencialmente incognoscible y a lo esencialmente cognoscible. Es importante entender que materia y forma son términos relativos y dan lugar a realidades plenas.

Aristóteles, y más ampliamente los autores escolásticos, hablan de diversas clases de formas [los asteriscos corresponden a los tipos de formas que se materializan en *Formas blandas*]:

\*1) Artificiales, como la escultura.

2) Naturales, como el alma.

3) Substanciales, como los humores corpóreos.

\*4) Accidentales, como el color, que agregadas al ser substancial lo individualizan.

\*5) Puras o separadas, que se caracterizan por su actualidad o realidad; en el caso de *Formas Blandas* como el concepto orgánico.

\*6) Inherentes, que se entienden solamente en cuanto se aplican a una materia; como el volumen en la escultura.

\*7) Individuales, lo que las distingue unas de otras.

\*8) Ejemplares, que nos sirven de modelo.

Esta clasificación no significa que algo considerado como una forma específica pertenezca exclusivamente a una clase de ellas. Como ya se hizo notar, en *Formas blandas* se materializan seis diferentes tipos de forma.

Tomás de Aquino suponía que la materia en principio es pasividad, es decir, capacidad de recibir formas, entendiendo por ésta el principio vital. En este sentido,

y aplicando esta distinción a la plástica, diremos que la materia es aquello que espera recibir la forma creada por el artista para actualizarse en la obra, como un ser artificial que completa a la naturaleza.

La noción de forma, según Francis Bacon, también se puede entender como la *naturaleza o noción de las cosas*, que pueden llegar a ser comprensibles por medio de un proceso inductivo. Esta concepción de forma introduce el tema del arte dentro de la pretensión moderna de tratarlo bajo parámetros puramente racionales.

A su vez, según Kant *la materia del fenómeno* es lo que corresponde a la sensación y lo que hace que lo que hay en el fenómeno de diverso, pueda ser ordenado en ciertas relaciones. Ocurre lo mismo con las formas puras de la sensibilidad (espacio-tiempo), y las formas puras del entendimiento (categorías) y las formas de la razón (ideas); todas ellas permiten la ordenación de la materia que, en cada caso, les es dada.

Gradualmente el término forma se ha entendido como aquello susceptible de abarcar cualquier contenido. Algunos filósofos contemporáneos han aproximado la noción de forma a la de posibilidad, y la de materia o contenido a la de realidad dada en todas sus especies, inclusive en las meramente discursivas.

En el uso tradicional del concepto forma, éste denota lo que posee realidad y actualidad; aunque se tiende a usarlo para designar ciertas propiedades, por ejemplo, lo inerte en los organismos vivos o en las estructuras sociales. Por esto, se habla de lo que posee meramente forma como si careciera de contenido y de existencia objetiva.

Al respecto, Cassirer ha señalado que en el curso de la historia de la filosofía se destacan dos métodos generales de concebir la realidad: el basado en la causa y el basado en la forma. Tanto la filosofía antigua como la medieval se inclinaban hacia el último; mientras que la filosofía y la ciencia modernas, hacia el primero.

En lo cultural, "todo devenir permanece dentro de un determinado ser", es decir, dentro de la "forma" en general. Por eso puede ser designado tal devenir como un "devenir hacia el ser", según el punto de vista platónico.

La unidad así introducida en un complejo de datos por los que se constituye una realidad y un objeto, es también por ella, obra del espíritu... ni la distancia ni la profundidad, ni la forma de los objetos se reflejan en nosotros simplemente desde el exterior; surgen por una especie de síntesis espiritual a partir de signos que no tienen en sí ni distancia ni profundidad ni forma: se hacen íntimos.

Existen asimismo dos tipos de corrientes:

a) Ottaviano plantea que una misma forma puede ser tal una sola vez, no dos veces al mismo tiempo, y según Demócrito la emanación de la especie es casi un proceso de erosión de la superficie de los cuerpos.

b) La segunda, la teoría aristotélica, concibe la asimilación cognocitiva, incluso la sensorial, como una unión de orden inmaterial.

Según lo antes mencionado, la forma que el artista imprime en un material es la misma que despierta sensaciones en el espectador, logrando así un nexo comunicador que hace posible que la forma sea de manera múltiple.

La percepción de un objeto aunque presupone la percepción de una forma, la supera por la cualidad y la densidad del contenido. Mientras el contenido de las formas es ontológicamente neutro, aquél de los objetos, por el contrario, es el índice de la posición que ellas ocupan en el mundo de la realidad, e implica complejas apreciaciones lúdicas de valor, aunque no subjetivas.

Una solución totalmente radical del problema del conocimiento sería admitir que la mente se pone inmediatamente en contacto con los objetos, los cuales se hacen presentes a ella de la misma manera como están en la propia realidad física, y es esta realidad física, a través de la forma, la que actualiza y perfecciona el alma en el acto de conocer. Sin embargo, la forma, mediante un entreveramiento lúdico a partir de los sentidos y no directamente captado por la inteligencia, sino unificándose en ella, es lo que nos lleva a la experiencia de éxtasis, enriqueciendo al sujeto al mostrarle todas las posibles relaciones que emanan de ella.

#### 4. LA FANTASÍA O LA REALIDAD INAPREHENSIBLE

El término griego, *phantasia*, se puede traducir como: "aparición", "acción de mostrarse", "espectáculo", "representación", "hacer nacer o surgir una idea, imaginación o representación". La fantasía fue concebida desde tiempos remotos como una actividad de la mente por medio de la cual se producen imágenes o "fantasmas". Estas imágenes son equivalentes a las representaciones.

La fantasía es la representación que surge del "aparecer", por lo que se contrapone al sentido del ser o de la realidad. La fantasía es la sombra y el reflejo de lo verdadero, al igual que lo representado en el arte. Es por ello que, en *Formas blandas*, la realidad del bronce conformado orgánicamente y enfatizado por la rigidez del cubo, encamina la fantasía hacia el reflejo de la blandura, la suavidad, la sensualidad... hacia el germen de la vida.

Platón define la fantasía como una manifestación de la opinión, la cual en lugar de producir sombras o ideas, engendra simples imágenes. Según Aristóteles, la imaginación o fantasía no puede ser equiparada ni con la percepción, ni con el pensamiento discursivo, pues no hay ni sensación ni juicio sin fantasía. La fantasía radica en nuestro poder de suscitar imágenes aun sin que se hallen presentes los objetos o fuentes de las sensaciones. La fantasía es atemporal, a diferencia de la memoria que siempre tiene connotaciones pasadas.

Los productos de la fantasía permanecen en los órganos de los sentidos y se parecen a las sensaciones, aunque no es posible equipararlas. En este sentido, los animales tienen potencia apetitiva porque poseen fantasía, la cual puede entonces dirigir los movimientos apetitivos hacia algo deseado, es decir, previamente representado como apetecible. La fantasía es la capacidad de suscitar o combinar representaciones y dirigir de esta manera una parte de la vida del ser orgánico poseedor de apetitos.

Dentro de la tradición neoplatónica la fantasía se considera como una actividad predominantemente intelectual, aunque para San Agustín estaba más vinculada a la sensación que al intelecto. A su vez, los tomistas podían diferenciar entre una fantasía intelectual y una sensible.

La *phantasmata* son imágenes que reproducen sensaciones, imágenes relacionadas con cierto tipo de entendimiento; es así como la fantasía puede servir como un auxilio para la formación de las ideas.

Durante algún tiempo la fantasía y la imaginación fueron conceptos equiparables, aunque desde fines del siglo XVIII se empezó a considerar a la fantasía como una imaginación desenfrenada. En muchos casos la fantasía era considerada como el aspecto productor y creador de la imaginación, mientras que en otros casos se estimaba que la fantasía iba mucho más lejos que la imaginación productiva. En épocas más recientes se ha considerado a la fantasía como una actividad imaginativa.

Dilthey dice que la fantasía poética es el fundamento de la creación libre, en virtud de la energía propia poseída por ciertas vivencias.

Muller-Freienfels distinguen dos tipos de fantasía, la fantasía creadora y la lúdica. La creadora consiste en capacidades de representación, mientras que la lúdica juega libremente con las representaciones e incluso puede producir nuevas. En *Formas blandas* se representa lo orgánico y a partir del entreveramiento lúdico con las piezas se crean nuevas representaciones.

Croce ha destacado el carácter productor de fantasía del campo artístico, a diferencia del carácter combinatorio de imágenes de la imaginación productiva; asimismo, Frochammer estimó que sin el principio de fantasía no puede entenderse ninguna novedad y ningún cambio en el universo. La fantasía es el principio del mundo como ser "orgánico" y del alma como ser "espiritual".

## 5. LA SENSACIÓN: UN VEHÍCULO DE ENRIQUECIMIENTO

La sensación es un acto vital. Es espontánea en cuanto a su origen, immanente en cuanto a su término, psíquica en un sentido más amplio. Además, es un acto inmaterial, ya que es un acto de conocimiento y, en general, el conocimiento no es posible si no está separado de la materia.

No obstante, el sentido puede recibir el nombre de "facultad del alma", ya que es el alma la que da vida al cuerpo y, por lo tanto, la capacidad de sentir; el alma es la raíz de la sensibilidad.

Para Perogrullo la sensación es relativa al estado del sentido: salud, fatiga, saturación, lesión; también es relativa a las demás sensaciones que la acompañan.

Se relaciona, también, con la atención y, por lo tanto, con lo que la gobierna, a saber, las tendencias y la voluntad.

La sensación es una intuición, pero su sentido primordial es el conocimiento inmediato de un objeto concreto presente, ya que en el conocimiento sensible el objeto es concreto.

Lo que se pretende en *Formas blandas* es llegar a estimular sensaciones por medio de objetos concretos que nos lleven a integrar un concepto orgánico.

El objeto *per se* o directo es lo que un sentido percibe en razón de su naturaleza o por su constitución; es lo que corresponde a la sensación pura de la psicología moderna, o aun a los datos inmediatos del sentido.

En el adulto la sensación pura es rara, ya que el espíritu extiende al dato bruto recuerdos, razonamientos, juicios e ideas. Sólo sucede en el caso de objetos que se ven por primera vez y de los que nada se sabe, o en el intervalo que separa al sueño del despertar completo, ya que la memoria y la inteligencia aún no han entrado en juego.

Es por ello que el sentido común no resultaría mal designado con el nombre de *conciencia sensible*; ya que una sensación puede ser relativamente consciente, y

en ocasiones subconsciente, pero nunca inconsciente, ya que dejaría de existir como sensación.

El conocimiento sensible es relativo primero a un objeto, ya que esta relación es lo que lo constituye como conocimiento y es, por tanto, relativo al sujeto. Lo importante en *Formas blandas* es el deseo y la capacidad de integración, ya que no puede existir la relación unificadora que se desea realizar si el sujeto no es partícipe del campo lúdico que se le está planteando, y esto depende en gran parte de la agudeza de la sensibilidad del espectador.

La sensación es relativa primero a la naturaleza de los sentidos, ya que en cada uno de ellos opera, según su constitución, una selección entre el conjunto de las acciones que recorren el universo. La imaginación es una función de conocimiento sensible que tiene por objeto el fantasma. Es una función de conocimiento porque consiste en representar un objeto, y es de orden sensible porque su objeto es concreto.

Lo que distingue a la imagen de la sensación es que el objeto de ésta es una interpretación física y sensorial, mientras que la imagen es únicamente la representación de un objeto real en su ausencia.

La imagen, siendo incluso esquemática y compuesta, es siempre concreta y sensible, a diferencia del concepto, incluso el singular, que es abstracto y conformado a partir de caracteres sensibles. Abstrayendo o esquematizando, la imagen es aún concreta, es una representación sensible totalmente distinta de la esencia del objeto. También es necesario precisar que la imagen a veces se produce en continuidad con la sensación, sin intervalo de tiempo y, por lo tanto, en presencia del objeto real, y mientras que en este caso la imagen lo representa, la sensación lo presenta. En la nueva integración de los datos de la sensibilidad que lleva a cabo la imaginación, se les confiere una posibilidad inédita de representación lúdica, mediante la cual la interioridad del sujeto se ve fortalecida y enriquecida. En *Formas blandas* se plantea desarrollar esta capacidad expresiva del sujeto a propósito de la pieza.

Existe siempre el peligro de confundir el concepto y la imagen, ya que la imagen es necesaria al pensamiento, de modo que no hay pensamiento sin imagen. Gracias a la sensación, el sujeto recibe una nueva forma, la forma del objeto. Nada obliga a creer que pierda esta forma cuando la sensación cesa, es decir cuando cesa la acción del objeto. Según esta hipótesis nunca olvidaríamos nada, podríamos revivir cualquier sensación, porque todo quedaría integrado en el concepto. La conceptualización es una integración sintética, en la que ningún elemento se pierde, sino que se potencia, por lo tanto, es un enriquecimiento del sujeto mediante el objeto. Es debido a esta potenciación que el sujeto puede relacionarse con éste u otros objetos, cada vez desde una nueva perspectiva, desde una profundidad que se acrecienta y no tiene límites. Asimismo, es precisamente mediante esta abstracción infinita que se posibilitan los campos lúdicos.

Para llegar al concepto es necesario abstraer por medio del entendimiento. Existen tres grados de abstracción:

- La abstracción física, en donde el espíritu considera las cualidades sensibles de la pieza aparte de sus caracteres individuales.

- La abstracción matemática, en la cual el espíritu considera la cantidad y volumen aparte de todas las cualidades sensibles.

- La abstracción metafísica, la cual explica cómo el espíritu considera al ser del objeto aparte de toda cantidad y de toda cualidad; el espíritu considera al ser en cuanto ser.

En *Formas blandas* se pretende llevar al espectador de la mano y, valiéndose de ésta, al igual que de sus ojos, lograr los tres grados de abstracción, que es lo que constituye su enriquecimiento.

En el primer grado de abstracción, que es la abstracción física, ésta se logra mediante el peso, el color, la calidez y las relaciones de una pieza con otra.

El segundo grado de abstracción, que es el matemático, se lleva a cabo en *Formas blandas* mediante el número, la longitud, la anchura, la profundidad, la superficie y el volumen, es decir, mediante la tridimensionalidad de la obra.

En el tercer grado, es decir en la abstracción metafísica, ésta se lleva a cabo llegando a la estructura íntima o unicidad de la obra.

Admitiendo que la inteligencia humana se desarrolla mediante conocimientos abstractos, es necesario considerar más de cerca la abstracción; primero precisar el hecho, después buscar su explicación. Por simple aprehensión, captamos lo que es el objeto; por el juicio enunciamos qué es; por el razonamiento, demostramos por qué es. Así, el objeto es siempre el ser.

## 6. UN PUENTE CON EL MUNDO: LOS SENTIDOS

Los sentidos son lugares donde las realidades más hondas se hacen presentes al hombre si éste adopta una actitud receptiva y activa, es decir, si asume las posibilidades de recepción que le ofrece la realidad que se lo encuentra, lo llama y lo invita a un hallazgo creador.

Un sentido es una facultad; puesto que el ser vivo reacciona de diferente manera a los estímulos, hay que admitir en el hombre el poder o la potencia de realizar estos actos.

El sentido, aunque es material y corporal, no se reduce únicamente al órgano. En efecto, si el órgano no está animado, a pesar de ser excitado, no proporcionará sensación alguna. El sentido tampoco es espiritual, ya que el funcionamiento de los órganos no es únicamente una condición de la sensación, sino también el acto de un órgano. Es al encontrar un sentido en un ser, que llegamos a la conclusión de que le es necesario, y los sentidos irán jerarquizados según su importancia biológica. Desde un punto de vista biológico, podemos decir que la función de los sentidos consiste en poner al ser vivo en relación con el medio físico en el que tiene que vivir, y al que para vivir tiene que adaptarse, ya que todos los sentidos tienen este fin.

Por otra parte, los sentidos son la única función de conocimiento que nos pone en contacto con lo real o lo existente. La imaginación construye representaciones concretas, y la inteligencia no conoce sino por conceptos abstractos que prescinden de todos los caracteres concretos. Por lo tanto, los juicios de existencia pueden verificarse únicamente por resolución en lo sensible, es decir, por referencia a una experiencia. Aunque ello no exige que el objeto que se juzgue sea dado por la experiencia, basta que de un modo más o menos directo, el juicio se funde en una experiencia.

El sentido, por ser una potencia receptiva, permanece en potencia de sentir mientras no es excitado por una acción procedente del exterior; esto no significa que sea totalmente pasivo, por el contrario, es una capacidad de actuar, puesto que el objeto actúa según su naturaleza.

La sensación versa sobre un existente, pues la acción sigue al ser y revela un aspecto del objeto, pues es la acción la que expresa su naturaleza. Dicha acción, en tanto conocimiento, no es únicamente material, ya que tiene su origen en la forma del objeto. En efecto, el sentido recibe la acción del objeto según su propia naturaleza.

El sensible *per accidentis* o indirecto es lo que el sentido no percibe directamente, sino por la conjunción de los demás sentidos, esto resulta en una totalidad estructurada inseparable.

El sensible propio es aquel que capta el sentido de acuerdo a su propia naturaleza: el color por la vista, la textura por el tacto, etc. El sensible propio es lo que sólo es perceptible mediante un sentido, mientras que el sensible común es aquél que puede percibirse por varios sentidos a través de su objeto propio. Cada sentido capta, pues, el sensible común a su manera: el movimiento es percibido por la vista como variación en la posición de manchas de color, por el oído como variación de sonidos, por el gusto como sucesión de sabores, etc.

En *Formas blandas* el tacto y la vista se conjuntan en una misma experiencia estética, mediante el sensible propio del tacto que es la textura, y el sensible propio de la vista que es el color, llegando al sensible común de ambos: la figura. Esta figura es representada en la imaginación que abre la posibilidad de acceder lúdicamente al concepto abstracto de estructura orgánica.

Aristóteles encuentra cinco especies de sensibles comunes: movimiento, reposo, número, figura y tamaño. Los tres primeros pueden ser percibidos por todos los sentidos; la vista y el tacto los perciben todos. *Formas blandas* se aboca principalmente al sentido de la vista y del tacto, que son los sentidos que pueden percibir las cinco especies de sensibles comunes. Al movimiento se llegará a través

del tacto, al manipular la pieza, y la vista lo captará en cada posición. Por negación se llega a su contrario, que es el reposo. El número, la figura y la forma se percibirán al crear un campo lúdico manipulando la pieza y encontrando diferentes opciones de colocación, por lo que pueden apreciarse varias esculturas en una sola.

Las funciones llamadas *sentidos internos* tienen por objeto un estado de conciencia. Son el sentido común, la memoria, la imaginación y la función estimativa o cogitativa. El sentido común es un sentido interno que actualmente se traduce como sentido íntimo o conciencia sensible. Es aquél que unifica o estructura la forma, el color, la figura y el movimiento de la pieza. La imaginación descubre las diferentes posibilidades de colocación, y al hacer esto como un estado de conciencia más elevado, descubre al sujeto su propia capacidad. La función estimativa es el sentido que capta en el objeto la conveniencia o inconveniencia con respecto a su propia naturaleza. *Formas blandas* pretende no sólo utilizar el lenguaje visual, sino aunarlo al táctil, para que el espectador sea invitado a diferentes opciones lúdicas que convienen al desarrollo de su naturaleza, abierta al infinito. El sensible directo es lo que funda una relación con la razón a través del sentido.

En la escultura, el observador utiliza primordialmente la vista como medio sensible de relacionarse con la obra; *Formas blandas* enfatiza, además de la experiencia visual, la experiencia táctil como camino tangencial, fundando de esta manera campos lúdicos de mayor espectro, y proporcionando así, una experiencia más profunda.

*La fusión homogénea* tiene lugar en el objeto de cada uno de los sentidos; cada sentido aprehende conjuntamente mediante las cualidades opuestas a través de la captación discriminativa entre los contrarios, que es connatural a los sentidos.

Es por ello que *Formas blandas* expresa la relación entre los contrarios utilizando en la figura lo geométrico y lo orgánico; en los materiales el bronce y la resina; en el volumen el positivo y el negativo y, en cuanto al color, buscando un contraste cromático. El objeto se presenta a los sentidos, no llega física ni

materialmente, sino de manera intencional.

Por otra parte, nosotros conocemos nuestras sensaciones; no sólo sentimos al objeto, sino que sabemos que lo sentimos, esto es una reflexión y por ello constituye un grado de conciencia. Ahora bien, un sentido no puede reflexionar sobre sí mismo porque es orgánico. Esta reflexión redundante en un alto grado de autoconciencia en el sujeto, que es lo que se busca en *Formas blandas* al hacer partícipes tanto a la vista como al tacto, integrados a la razón mediante el juego lúdico.

La inteligencia, por estar abierta a todo, es superior. A diferencia de los sentidos, cuyo objeto es solamente la cosa material en su individualidad concreta, la inteligencia conoce su objeto bajo formas abstractas, es decir, sin sus caracteres individuales, como universal. Es por ello que, a través de las formas sensibles, se llega al concepto: mediante la abstracción física, matemática y metafísica.

La inteligencia originariamente está en potencia y solamente pasa al acto si se le presenta un objeto. Pero el único objeto proporcionado a ella es una cosa material dada por los sentidos y representada por la imaginación. Es por ello que, en *Formas blandas*, al haber diversos modos de colocación, se utilizan el tacto, la vista y la imaginación, cerrando así el círculo cognocitivo.

Los antiguos distinguían cinco sentidos: el sentido de los colores, es decir, el de la vista; el de los sonidos, el oído; el de los sabores, el gusto; el de los olores, el olfato, y el de la resistencia, es decir, el del tacto. Pero sabían también que el tacto es un género que comprende diversas especies. La psicología experimental distingue el sentido muscular, el cinestésico, el cenestésico, el sentido del dolor, el del calor, el de la orientación y el del equilibrio. Es posible que aún se descubran más, pero la división en cinco sentidos es bastante exacta.

Todos los animales tienen, por lo menos, el sentido del tacto, y lo que posee un sentido posee también la capacidad para el placer y el dolor. Si cualquier ser viviente tiene lo sensible, tiene también el apetito, que es fruto del conocimiento anterior, ya que no se puede desear algo que se desconoce. Es de éste modo como surge el deseo, al buscar el bien deleitable, a diferencia de la pasión que surge de los

sentidos internos buscando un bien deleitable difícil de alcanzar. Llevados al extremo, ambos sentimientos nos conducen al desenfreno o experiencia de vértigo; en *Formas blandas* se pretende unificarlos al servicio de la razón y lograr de este modo la experiencia de éxtasis.

A continuación veremos diferentes conceptos de los sentidos según algunos filósofos griegos:

Alcmeón plantea que los ojos ven mediante el agua de alrededor; que es evidente que tienen fuego pues, si se golpean, destellan. Ven con lo brillante y transparente cuando éste refleja la imagen, y ven tanto mejor cuanto más puro es.

Para Aristóteles el sentido del tacto es el básico y el más común en todos los animales. Algunos animales primitivos, como las esponjas, únicamente poseen el tacto y es esto lo que las diferencia de las plantas, a las cuales se parecen. Incluso llega a localizar al ser humano en el más alto espectro de sensibilidad táctil, y dice que es debido a esto que el ser humano es el más inteligente de todos los animales.

Los relativistas, Jenófanes, Protágoras y Heráclito, sostienen que cada tipo de animal perceptor siente de diferente manera.

Para Empédocles los cuerpos no están jamás en un estacionamiento absoluto: de cada uno parten continuamente, proyectándose al exterior, flujos o emanaciones que son las partículas íntimas de los cuerpos; son estas partículas las que, penetrando a través de los poros, establecen las relaciones entre los cuerpos y ponen a la naturaleza en movimiento.

En realidad también los órganos del sentido, como los otros cuerpos, son atravesados por poros mediante los cuales pueden pasar las emanaciones que llegan de fuera y provocar aquellas relaciones que son los hechos de conocimiento. Sin embargo Empédocles debía explicar por qué cualquier órgano de sentido no era apto para reaccionar frente a cualquier emanación, sino que estaba cualitativamente calificado para un género propio y exclusivo. Es por ello que supone que a través del órgano sólo pueden penetrar determinadas emanaciones compatibles con sus poros.

"Demócrito y Epicuro las consideraron emanaciones físicas: una especie de películas y membranas que se desprenden desde la superficie de los cuerpos y vagan por el aire hasta que logran penetrar en los órganos del sentido".<sup>7</sup>

Platón se enfocó básicamente en la vista y en el oído. A la vista la considera de fuego, y por ello dice que el color es una llama que procede de los cuerpos, y que tiene dimensiones proporcionales a la vista. De esta manera, tras producirse la emanación, y debiendo efectivamente adaptarse mutuamente, la visión sale hasta un cierto punto y se funde con las porciones del efluvo de los cuerpos y es así como sucede que vemos. Su planteamiento se encuentra en una posición intermedia entre quienes sostienen que es la vista lo que choca con los cuerpos y los que dicen que *determinadas partículas son llevadas desde los objetos visibles hasta la vista*.

Por último, Lucrecio afirma que todos los sentidos surgen a partir del tacto.

---

<sup>7</sup>Cornelio Fabro, *Percepción y Pensamiento*. Pamplona, Editorial EUNSA, 1978, p. 453.

## 7. LA REPRESENTACIÓN Y SU ACTO

En la filosofía de Aristóteles se habla de representación para referirse a diversos fenómenos: a la fantasía; a la impresión directa o indirecta; al entender de los estóicos; a la presentación sensible o intelectual, interna o externa de un objeto intencional según los escolásticos; a la reproducción en la conciencia de percepciones anteriores combinadas de varios modos, o *phantasma*, según los escolásticos; a la imaginación en el sentido de Descartes; a la aprehensión sensible, a diferencia de la conceptual, al sentir de Spinoza; a la percepción; a la idea, en el sentido de Leibniz; a la aprehensión general, que puede ser intuitiva, conceptual o ideal, según Kant; a la forma del mundo de los objetos como manifestación de la voluntad de acuerdo con Schopenhauer.

Es posible la sistematización de los diversos sentidos del término representación para que los usos históricos puedan ser entendidos en relación con el empleo sistemático. A continuación analizaremos los siguientes:

1) La representación es la aprehensión de un objeto efectivamente presente, por lo que es usual identificar entonces la representación con la percepción; en *Formas blandas* surge en el primer encuentro con la pieza.

2) La representación es la reproducción en la conciencia de percepciones pasadas, es decir, representaciones de la memoria o recuerdos; en *Formas blandas*, las diferentes posiciones de la pieza son recuperadas a partir de una representación memorística.

3) La representación es la anticipación de acontecimientos futuros, basados en la libre combinación de percepciones pasadas; en este caso se identifica a la representación con la imaginación; en *Formas blandas*, a partir de la percepción de la forma se anticipan relaciones lúdicas aunadas a la sensibilidad y a la experiencia estética del sujeto.

4) La representación es la composición en la conciencia de varias percepciones no actuales sino virtuales. En este caso se puede estar hablando de la imaginación o en ocasiones de la alucinación. En *Formas blandas*, al integrar toda la experiencia pasada del sujeto, de cualquier tipo y ámbito, éste converge en el éxtasis.

Los tipos de la cualidad de la representación se dividen en:

a) Representaciones basadas en el predominio de un sentido, en cuyo caso se habla de representaciones ópticas, acústicas, etc.

b) Representaciones basadas en la forma, en cuyo caso se habla de representaciones eidéticas, volitivas, conceptuales, afectivas, etc.

En ninguno de estos tipos se especifica si el término representación se refiere al acto de representar o al contenido de este acto. Los escolásticos proponían tal distinción al hablar tanto de representaciones formales como de representaciones objetivas. Sin embargo, ésta es una distinción puramente formal ya que todo conocimiento es un acto, en otras palabras, a el conocer se le acompaña a obrar con lo conocido.

También se le da el nombre de representación a los actos por medio de los cuales lo concreto y diverso es pensado en una forma categorial; en este caso, la representación equivale a la categoría, a una categoría que tiene principalmente un fundamento psicológico y no exclusivamente trascendental.

## 8. LA PERCEPCIÓN DE LO INVISIBLE

El término percepción alude principalmente a cualquier realidad aprehendida. Percibir es recoger y cuando esta recolección afecta a realidades mentales se habla de *perceptiones animi*, es decir, de la aprehensión de notas intelectuales, de *notiones*. El vocablo percepción parece implicar algo distinto de la sensación, pero también algo distinto de la intuición intelectual, se le sitúa en un territorio intermedio entre estos dos conceptos. Esto es característico de casi todas las doctrinas modernas y contemporáneas.

Se ha llegado a definir la percepción como la aprehensión directa de una situación objetiva. La percepción es un acto propio del entendimiento, por lo que la percepción y la posesión de ideas son la misma cosa.

De acuerdo a Locke existen tres clases de percepciones:

- 1) La percepción de las ideas en nuestros espíritus.
- 2) La percepción de las significaciones de los signos.
- 3) La percepción de parentesco o aversión, acuerdo o desacuerdo existente entre nuestras ideas.

Ciertamente las relaciones como la igualdad, la desigualdad, la pluralidad, la unidad, la semejanza y la desemejanza, no se sienten ni se ven, sino que son percibidas en aquello que es visto y oído: se trata de un percibir conjuntamente.

Todo contenido de percepción, ya sea la imagen sumaria de la realidad o de cualquier objeto, es siempre el resultado de la fusión de sensaciones actuales con numerosos elementos representativos; por esto, aun cuando los datos singulares perceptivos actuales fuesen fieles imágenes de algo real exterior, la realidad sumaria percibida sería siempre una construcción del mundo según determinados datos y no una suma de sensaciones actuales.

El entendimiento es definido entonces, como el poder de percepción. De acuerdo con Leibniz a la percepción se le puede distinguir como el espacio pasajero

que comprende y representa una multiplicidad en la unidad o en la substancia simple. Para Kant la percepción es una conciencia acompañada de sensación.

La percepción es básicamente en el caso de Descartes y Spinoza, un acto intelectual; esta concepción ha conducido muchas veces a una distinción rigurosa entre percepción y sensación.

En la psicología moderna la percepción es una aprehensión de una situación objetiva basada en sensaciones, acompañada de representaciones y frecuentemente de juicios en un acto único, que sólo por el análisis puede descomponerse. Pero la percepción es considerada entonces, no ya exclusivamente como un acto de inteligencia, sino como aprehensión psíquica total.

Cuando se habla de la inmediatez de la percepción, no se excluye la mediación; no es inmediatez o sensación, contiene implícitamente al pensamiento como elemento de mediación.

Los fenomenistas sostienen que cuando alguien ve un objeto, ve la apariencia de un objeto, pero no ve propiamente el objeto. En cambio, los realistas sostienen que cuando alguien ve un objeto, éste aparece sin que haya, sin embargo, diferencia entre la apariencia y el objeto. Los fenomenistas difieren de los idealistas en que no aceptan, como éstos últimos, que la mediación entre el objeto y la apariencia consista en el pensamiento de reflexión.

Lachelier y Leibniz dicen que la percepción es la expresión de la multiplicidad en la unidad,<sup>8</sup> esto supone dos condiciones:

a) que, en vez de dispersarse en el tiempo y en el espacio, la fuerza y el movimiento se junten en un cierto número de sistemas, y

b) que el detalle de esos sistemas se concentre aún más, reflejándose en una pequeña cantidad de "focos" en donde la conciencia se exalta por una especie de acumulación y de condensación. Por eso, el alma aquí se define como la unidad dinámica del aparato perceptivo, al igual que la vida se define como la unidad dinámica del organismo.

Para la ciencia, donde hay un sistema de imágenes sin centro, la percepción sólo puede ser explicada mediante el supuesto de una fosforescencia de la materia; para la conciencia la percepción representa una armonía entre la realidad y el espíritu.

Para Bergson, la percepción es propiamente acción, la cual debe producirse en los llamados centros de acción de la materia viva. Cuanta mayor es la posibilidad de tener la reacción inmediata y cuanto mayor es la distancia entre la pasividad y la actividad de la sensación, la percepción surge mucho más fácilmente.

Existe una percepción pura, absolutamente encerrada en un presente, una percepción impersonal sobre la cual se acumula la individualidad de la memoria. La representación de una imagen no es concebida entonces como el hecho de destacarse o potenciarse su presencia, sino a la inversa, como una disminución de ella. La percepción aprehende de la presencia integral de la cosa, lo que le interesa.

En la percepción el ser se hace opaco a las cosas, las refleja como un objeto en parte impenetrable. Es por ello, que las cosas inanimadas se perciben enteramente, son objetos transparentes por así decirlo.

Husserl habla de la percepción interna también se puede ver como una percepción inmanente, la cual comprende a las vivencias intencionales, cuya esencia consiste en que sus objetos intencionales pertenecen al mismo flujo vivencial. En lo que se refiere a la percepción externa, como una percepción trascendente que comprende las vivencias intencionales en que no tiene lugar esta referencia inmediata. La percepción es sensible cuando aprehende un objeto real, y categorial cuando aprehende un objeto ideal. En la percepción sensible es aprehendido o está presente un objeto que se constituye de modo simple en el acto de la percepción. En la categorial, en cambio, se constituyen nuevas objetividades que se fundan en las anteriores y se refieren a ellas.

Las bases más importantes de la teoría de Merleau Ponty son:

a) La percepción es una modalidad original de la conciencia; en lo percibido

---

<sup>8</sup> Ruyer, R., *Du fondement de l'induction*, 1924, p.94.

existe no sólo una materia, sino también una forma. El sujeto que percibe no es un interpretador o decodificador de un mundo supuestamente caótico ya que toda percepción se presenta dentro de un cierto horizonte en el mundo.

b) No puede sobreponerse al mundo percibido un mundo de ideas. La certidumbre de la idea no se funda en la de la percepción, sino que descansa sobre ella.

c) El mundo percibido es el fondo siempre presupuesto por toda racionalidad, todo valor y toda existencia.

Para integrar estos conceptos en *Formas blandas* diré que, una vez dado el encuentro en el nivel sensitivo con la obra, su forma es reestructurada por la sensibilidad interna o percepción, explicitando las estructuras virtuales en ella contenidas, y conjuntando a la vez la experiencia subjetiva del espectador. Lo que se logra así, es la intimidad con la obra y un enriquecimiento integral -primero sensible, después perceptivo y finalmente intelectual y volitivo- a partir de un desarrollo creativo estético.

## 9. LAS IDEAS O LA MIRADA INTERIOR

El término idea equivale etimológicamente a visión. Sin embargo debe tenerse en cuenta, que esta visión no es sólo -ni siquiera primariamente- la que alguien tiene de algo; la visión a la que se refiere la idea griega es más bien el aspecto o figura que ofrece una cosa al verla. Idea significó luego, tanto el aspecto de la cosa como el hecho de verla.

Debido a los múltiples significados de la palabra idea destacaremos sólo tres:

- a) La idea lógica, cuando se equipara con un concepto.
- b) La idea psicológica, cuando se equipara con una cierta entidad mental.
- c) La idea ontológica, cuando se equipara con una cierta realidad.

Estos tres significados se han entrecruzado con frecuencia hasta el punto de que se ha hecho a veces difícil saber exactamente qué sentido tiene una determinada concepción.

Hume llama ideas a las imágenes débiles al pensar o razonar, e impresiones a las demás.

Platón utilizó el término idea para designar la forma de una realidad, su imagen o perfil eternos e inmutables. Por eso es frecuente en Platón que la visión de una cosa -de una cosa en su verdad, si se quiere- sea equivalente a la visión de la forma de la cosa bajo el aspecto de la idea. La idea es, pues, algo así como el espectáculo ideal de una cosa.

En el curso de los análisis de Platón se presentan muy diversas nociones de idea: apariencia exterior de algo; condición o constitución; característica que determina un concepto; concepto; género o especie y realidad objetiva designada por el concepto.

Platón concibe las ideas como modelos de las cosas y, en cierto modo, como las cosas mismas en su estado de perfección. Las ideas son las cosas como tales. Pero las cosas como tales no son nunca las realidades sensibles, sino las inteligibles.

Una idea es siempre una unidad de algo que aparece como múltiple. Por eso la idea no es aprehensible sensiblemente, sino que es únicamente visible de manera inteligible. Las ideas se ven con la mirada interior.

Platón tiende a reducir la noción de idea a ideas de objetos matemáticos y de lo que actualmente llamaríamos valores, como la bondad, la belleza, etc.

Una idea es tanto más idea cuanto más expresa la unidad de algo que aparece como múltiple.

Aristóteles niega que las ideas existan en un sentido inteligible separado de las cosas sensibles, las ideas son inmanentes a las cosas sensibles. Para San Agustín son las razones estables e inmutables de las cosas; son eternas, y su eternidad deriva de su estar contenidas en la inteligencia.

Locke indica que la idea es la palabra que mejor sirve para indicar la función de representar cualquier cosa que sea el objeto del entendimiento cuando un hombre piensa. Idea equivale a fantasma, noción o especie. Las ideas son para Locke aprehensiones y no propiamente conocimientos.

La mayor parte de las ideas proceden de la sensación, y se pueden dividir de la siguiente manera:

- Ideas simples: recibidas de forma pasiva. Pueden ser ideas de sensación (provistas por un sentido como el color o la textura, o por más de un sentido, como la figura, el reposo o el movimiento) o ideas de reflexión (voluntad, pensamiento o percepción).

- Ideas compuestas de sensación y reflexión (como el placer, el dolor o la existencia).

- Ideas complejas: formadas por una actividad del espíritu; son ideas de modos, los cuales son afecciones o dependencias de la substancia.

Berkeley manifiesta que los objetos del conocimiento humano consisten en ideas impresas en los sentidos, percibidas al estar presentes en las pasiones u operaciones del espíritu, o también, formadas mediante la memoria o la imaginación.

Kant dice que cuando el concepto se conforma de nociones y trasciende la capacidad de la experiencia, tenemos una idea o concepto de razón. Las ideas de la razón pura son presentadas como el fundamento de la posibilidad y de la experiencia en cuanto totalidad.

Según Hegel la realidad en cuanto se desarrolla para volver a sí misma, es la misma idea que se va haciendo absoluta. La idea absoluta es la plena y entera verdad del ser. La idea es lo verdadero como tal. La idea es la identidad de lo teórico y de lo práctico. Sólo la idea absoluta es ser.

De acuerdo con Lachelier existen dos tipos de ideas. Están por un lado, las ideas orgánicas, es decir, ideas que son seres a la vez que ideas, y que producen ellas mismas, por una acción inmediata e interior, la forma bajo la cual se manifiestan. Por otro lado, también existen las ideas puras, que se limitan a dirigir la acción de un ser en el cual residen. Así ocurre con la idea del nido, que no existe por sí misma, sino en la imaginación del pájaro, y que no es más que la regla de los movimientos *por medio de los cuales la realiza en una materia extraña*.

Para Bergson las ideas son una especie de elevaciones o abstracciones de lo dado. Así, como meras separaciones que la mente efectúa, denotan semejanzas y constituyen la base de las ideas generales o reproducciones de semejanzas de lo real.

En *Formas blandas* se pretende que, a partir de la idea que prefigura la forma de la pieza, ésta se constituya en una en la mente del espectador. Así como metafóricamente el nido es prefigurado en la mente del pájaro, del mismo modo la pieza es un capullo germinal de relaciones en la mente del espectador, en la cual se fundamentan infinitas relaciones creativas y, a la vez, creadoras.

## 10. EL ENCUENTRO DE LOS CONTRARIOS

La oposición, según Aristóteles, expresa la repugnancia de una idea respecto a otra o de una cosa respecto a otra cosa. Existen cuatro tipos de oposición:

1) Oposición contradictoria, entre una idea o una cosa y su negación. Hombre y No hombre, son ideas contradictorias.

2) Oposición privativa, entre la forma o propiedad y su ausencia en el sujeto. Visión y ceguera en el hombre son ideas opuestas privativas.

3) Oposición contraria, entre las ideas o las cosas bajo el mismo género, pero sin poder unirse simultáneamente bajo un mismo sujeto. Virtud y vicio son ideas opuestas contrarias.

4) Oposición relativa, entre dos o más entes articulados de acuerdo con un mismo orden. Padre e hijo son ideas opuestas.

El tipo de oposición que se enfatiza en *Formas blandas* es la oposición contraria, ya que los elementos opuestos de la relación, para ser tales dentro de la plástica, han de pertenecer al mismo género. Por ejemplo, lo orgánico y lo geométrico, en lo que respecta al género de abstracción de la forma; metal y resina, en lo que a materiales concierne; diferencias cromáticas, en cuanto al color, etc.

Varias formas de dualismo y de pluralismo metafísicos emplean la noción de oposición. Entienden por ella el modo de relación entre realidades contrarias. Tales realidades son concebidas por lo común como interdependientes. En algunas ocasiones la interdependencia de las realidades contrarias es estimada por el metafísico como la explicación del movimiento de los entes. En otras ocasiones no se introduce tal supuesto. Ejemplos del primer caso son: la oposición entre la atracción y la repulsión, entendidas en el sentido metafísico, y la oposición entre el ser y la nada. Ejemplos del segundo son: la oposición entre la extensión y el pensamiento y la oposición entre lo finito y lo infinito. Para Hegel, la oposición es

la determinación propia de la esencia, es decir, la diferencia cuyos aspectos indiferentes constituyen simplemente momentos de una unidad negativa. En suma, la oposición metafísica supone el encuentro de los contrarios y la superación de la lógica de la identidad.

Simbólicamente, la asunción corporal es un reconocimiento de la materia, que en el último de los casos se puede identificar con el mal por una avasalladora tendencia espiritual en el hombre. Por sí mismos, el espíritu y la materia son neutrales. Con respecto a las artes plásticas los opuestos generan tensiones que le dan un mayor interés a la obra. Esta tensión se genera entre varios extremos: duro-suave, liso-áspero, mate-brillante, opaco-brillante, orgánico-geométrico, conocido-desconocido, frágil-resistente.

El espectador experimenta esta tensión como una dinámica entre la repulsión y la atracción, lo amenazador y lo deleitable. La experiencia de los contrarios se hace más intensa al integrar el sentido del tacto, el cual es el sentido más extendido a través de la piel, el órgano más grande. La dualidad conceptual también es esencial.

Esta aclaración de las múltiples relaciones que surgen de la oposición pretende en *Formas blandas* dar una fuerza integral a la obra, pieza por pieza, y a la vez hacerse íntima al espectador a partir de todos los sentidos que me es posible impactar para expresar y compartir mi personal visión del mundo.

## CAPÍTULO II

### EL APARATO CRÍTICO

#### 1. LA EXPERIENCIA LÚDICA TAMBIÉN COMO POSIBILIDAD DE LIBERTAD

¿Por qué ha de tener la forma significación simbólica? Tal es la pregunta que en definitiva, debemos formularnos, puesto que podemos suponer que la forma pura o artística nunca se habría separado de la forma utilitaria si la mente humana no hubiera percibido de pronto una significación no utilitaria en ella, una realización que patentiza el ser.

Y bien, existen tres posibilidades:

1) Que de la función utilitaria surgiera una función simbólica.

2) Que a causa de su semejanza con un objeto natural, se adjudicara a una forma cierto valor simbólico.

3) Que la forma se tornase significativa por haber adquirido proporciones armónicas. Admitida esta suposición, debemos preguntarnos aún por qué la armonía es significativa.

Creo que cabe desestimar la segunda de estas posibilidades por la razón semántica apuntada: una forma que tiene significación porque se asemeja a otro objeto no es un símbolo, sino un signo. Un símbolo sólo es tal cuando significa una percepción o sentimiento desconocido o no expresable del todo.

Nos restan, pues, dos valores que pueden simbolizarse en una forma creada: uno de percepción y sensación, otro de intuición y sentimiento. Lo evidente a la percepción y sensación es el esplendor del ser; lo evidente a la intuición y el sentimiento es la reunión total en sí, la limitación formal<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Read, Herbert, *Orígenes de la Forma en el Arte*, Buenos Aires, Editorial Proyección, 1967, pp. 92 y 93.

El símbolo remite a la forma; la forma significa porque es unidad armónica de los elementos y por tanto es clara: el ser es uno y la forma su manifestación. Al percibir esta forma, el espectador capta la unidad del ser: la belleza de la forma resplandece. Mediante este resplandor, que penetra al hombre por todos los poros de los sentidos, el hombre se unifica con esta forma, decodificando su simbología para dar lugar a la estructuración de la experiencia estética entre el espectador y la obra que se abre lúdicamente al infinito de acuerdo a las diferentes posibilidades de lectura que contiene en sí misma.

La noción de posibilidad es una noción filosófica que refleja toda una tendencia de la ciencia contemporánea, el abandono de una visión estática y silogística del orden, la apertura de una plasticidad de decisiones personales y a una circunstancialidad e historicidad de los valores...

En este contexto de ideas se presenta una poética de la obra de arte que carece de resultado necesario o previsible, en el cual la libertad del intérprete juega como elemento de esa discontinuidad que la física contemporánea ha reconocido no ya como motivo de desorientación, sino como un aspecto insustituible de toda prueba científica y como comportamiento irrefutable y susceptible de comprobación del mundo subatómico<sup>10</sup>.

En la actualidad tendemos a encontrar diversas posibilidades en cualquier contexto, ya que las leyes de la imaginación así lo permiten; todo esto enriquece el contenido de la obra y fomenta nuestra capacidad lúdica de recrear nuestra propia interpretación y completar nuestro mundo.

Las posibilidades, para ser auténticamente humanas deben tender a la unidad y no a la disgregación. Sin embargo, esto no es tarea fácil debido a la variedad originaria de los elementos, a saber: la razón y el sentimiento. Con respecto a esto

Formaggio dice: "No podemos volver la mirada a una cosa, por bella que sea sin que de pronto, entre nuestra admiración, se introduzca un ¿Es razonable? y ya estamos a toda vela en medio de la crítica y la ciencia. Queremos no sólo gozar sino ser conscientes de nuestro gozo, no sólo sentir, sino entender. La fe hoy brota de la convicción, la poesía de la meditación: no han muerto, se han transformado"<sup>11</sup>.

Actualmente existen dos supuestas soluciones al problema: a) el hombre antepone la razón al sentir buscando siempre una lógica lineal, o b) el hombre se deja llevar únicamente por sus sentimientos.

Sin embargo, la solución está en tratar de encontrar la unidad entre ambos. Por lo cual, el arte es el camino indicado para entender sintiendo, sin dejar de sentir entendiendo y así respetar la unidad fundamental del hombre. Solamente el planteamiento lúdico permite la libertad imaginativa e interpretativa respetando la complejidad y unicidad del objeto. Sobre este particular, David Hare intenta un posible engranaje de ambos planos: "...el universo de la emoción no tiene espacio en el sentido de la distancia, pero tiene memoria, la cual es el espacio del tiempo"<sup>12</sup>. La actividad lúdica no ensancha los espacios físicos, sino que los impregna de profundidad para descubrir en ellos infinitos mundos que se perciben como riqueza personal y se estructuran a través de la memoria y la imaginación, por ello la actividad lúdica es la propia de un hombre pleno. En este juego entre ciencia e intuición el arte no ha permanecido ajeno a la psicología, para ésta:

[...] el arte nos propone, es cierto, conocimientos, pero de forma orgánica, es decir, nos da a conocer las cosas resumiéndolas a una forma: y el modelo estructural al que la poética tendía, y que el discurso crítico saca a la luz, es precisamente una gestalt, que sólo puede ser captada en su totalidad, no debe verificarse en sus elementos aislados, sino aceptarse

---

<sup>10</sup> Eco, Umberto, *Obra Abierta*, Barcelona, Editorial Planeta, 1992, pp. 90 y 91.

<sup>11</sup> Formaggio cit. por Eco, Umberto, *La Definición de Arte*. Barcelona, Editorial Martínez Roca, 1970, p. 258.

<sup>12</sup> Hare, David, cit. por Gieidon Welker, Carola., *Contemporary Sculpture; an Evolution in Volume and Space*, Nueva York, G. Wittenburn, 1960, p. 296.

como propuesta de visión intuitiva, válida a nivel imaginativo, aunque imaginable racionalmente en sus diversos aspectos<sup>13</sup>.

La forma en sí es un ser pleno, que no es lícito dividir, ya que es un todo orgánico, integral, estructurado y completo; su división es una mutilación y, puesto que es una totalidad plena cargada de valor y de sentido, tiene la posibilidad de comunicar al infinito mediante entreveramientos lúdicos. Este valor de infinitud es el que el espectador descubre en su encuentro relacional.

De este modo, toda obra de arte tiene un valor infinito; en este sentido:

Una escultura debe tener vida propia. Más que dar la impresión de que es un objeto más pequeño esculpido de un bloque más grande, al observador debería darle la sensación de que lo que está viendo contiene en su interior su propia energía orgánica que pugna por salir: Si una obra escultórica tiene su vida y forma propias, tendrá vida y se expandirá y parecerá más grande que la piedra o la madera de la que ha sido tallada. Tiene que dar siempre la impresión, tanto si está tallada como si está modelada, de haber surgido orgánicamente, creada por la presión interior<sup>14</sup>.

Una escultura llega a magnificar su tamaño por el trabajo que lleva impreso, ya que trabajo significa estructuración creativa y patentización de la forma del artista con su propia sensibilidad y su entorno; y es mediante esta riqueza de continuas estructuraciones que se establecen relaciones comunicativas intrínsecamente lúdicas con el espectador. La estructuración creativa de la forma, así como la sensibilidad del artista, pueden interpretarse como el propósito del trabajo propio. "El ojo artístico pasivo que recibe y registra la impresión de las cosas; es un ojo

---

<sup>13</sup> Eco, Umberto, op. cit., 1970, p. 261.

<sup>14</sup> Moore, Henry, *Escultura*, Texto del Artista, Barcelona, Ediciones Polígrafa S.A.,

constructivo, y únicamente mediante actos constructivos podemos descubrir la belleza de las cosas naturales. El sentido de la belleza es sensibilidad a la vida dinámica de las formas, y no podemos aprehender esta vida como no sea por un proceso dinámico correlativo que se produzca en nosotros"<sup>15</sup>. La contemplación constituye la actividad más elevada del espíritu humano. Para que sea posible la contemplación, el hombre ha de entrar en relación abierta y libre, es decir lúdica, con las formas bellas de su entorno. El hombre ha de estructurar las formas en sí para imprimirles sentido y esto constituye, en síntesis, el proceso dinámico de desarrollo tanto del ámbito interior como del exterior a través del juego. En el juego, ambos elementos participan simultáneamente, enriqueciéndose uno del otro. La finalidad del juego contemplativo es la perfección mediante el gozo del hombre a propósito de las formas, en tanto posibilidades, que impregnan el mundo.

"La facultad estética consiste en la capacidad de discernir entre el significado relativo de una forma, o el significado de esa forma en la esfera de la sensación total, facultad que paso a paso fue diferenciando al hombre del resto del reino animal, le dio la autoconciencia que constituye la base de su religión y su ciencia y que desembocó en la incesante fecundidad de su mente y su imaginación"<sup>16</sup>. El arte es una de las grandes manifestaciones del espíritu; en el arte el hombre manifiesta la unidad radical de su ser, tanto en el ámbito sensible como en el racional; el arte conoce de la desesperación, sabe de la pasión, alberga la esperanza unificándola mediante entreveramientos lúdicos en la belleza, que es el lenguaje propio del hombre.

En la medida en que el hombre es más consciente, más crece su capacidad tanto de gozo como de sufrimiento, por ende, "la conciencia misma es formal; no tanto la que da forma como la que recibe forma. Es decir, entendemos la experiencia en la medida en que es presentada a la conciencia como forma. Desde el comienzo

---

1981, p. 59.

<sup>15</sup> Read, Herbert, op. cit., 1967, p.93.

<sup>16</sup> Ibid, p. 196.

la conciencia es una actividad simbolizadora. De aquí que nunca encontremos en ella nada que sea simplemente 'dado' sin significado y referencia más allá de sí. No existe contenido que no sea interpretado de acuerdo con alguna forma. Esta gran afirmación hizo Kant en su *Crítica de la razón pura*<sup>17</sup>. Toda forma está inmersa en una realidad mayor, que la contextualiza y le da sentido; y es por medio de nuestra capacidad lúdica que podemos llegar a darle múltiples significados y que podemos hablar del mundo humanizado o el mundo de la cultura.

Lo lúdico pretende abrir el horizonte de la lógica lineal para dar cabida a todas las posibilidades virtuales que el objeto contiene. Esto sin olvidar ciertas reglas o la lógica de la creatividad que, aunque es flexible y mucho más amplia, permite ordenar y dirigir la fuerza interna tanto del artista como del espectador. Un ejemplo de ello es Arp quien, "...siempre había querido ver su escultura en un entorno natural. En los últimos años de su vida, en su jardín en Tessino, tallaba grandes lozas de piedra de forma circular, como muelas de molino, decoradas con sus motivos característicos. Así se las podía hacer rodar de una posición a otra para variar su entorno natural de vez en cuando"<sup>18</sup>. Aquí vemos como Arp busca la cuestión lúdica al eliminar la base fija y posibilitar cambios en las posiciones de la obra, al igual que se hace en *Formas blandas*, aunque Arp maneja un formato mucho mayor. Ambas propuestas liberan al objeto para dar rienda suelta a toda su posibilidad, lo que permite al espectador una relación más libre y por tanto más intensa con la obra. Calder da un paso adelante, "...ahora la forma se mueve ante nuestros ojos y la obra se convierte en 'obra en movimiento'. Su movimiento se compone con el del espectador. En rigor, no deberían existir nunca dos movimientos, en el tiempo, en que la posición recíproca de la obra y del espectador pueden reproducirse de igual modo. El campo de las elecciones no es ya una sugerencia, es una realidad, y la obra es un campo de posibilidades"<sup>19</sup>. El paso que

---

<sup>17</sup> Ibid, p. 93.

<sup>18</sup> Fauchereau, Serge, *Arp*, Barcelona, Ediciones Polígrafa S. A., 1988, p. 27.

<sup>19</sup> Calder cit. por Eco Umberto, 1992, p. 196.

da Calder va mucho más lejos en cuestión lúdica, ya que las posibilidades de relación en su obra son más amplias y el movimiento es producido por la pieza en sí, conjuntándose con la historia personal del espectador que se funde en este movimiento.

## 2. ESTRUCTURA Y ENTENDIMIENTO

El tratamiento de la forma en Moore es equiparable al mencionado en la parte conceptual de *Formas blandas* sobre la estructura, viendo a ésta como un sistema de relaciones que llegan a conformar una totalidad y no como un esqueleto rígido recubierto, ya que, "...en el trabajo de Moore la forma en la escultura parece haberse desarrollado de la premisa geométrica del núcleo hueco; lo cual trae como resultado una sensación de voluptuosidad recíproca entre la forma externa y la interna, el exterior de la masa guarda el vacío localizado en su centro como si fuera un órgano vital, y apareciendo como la clave del desarrollo de la totalidad de la forma"<sup>20</sup>.

Desde la primera mitad de este siglo, lo que se ha tratado es lograr la unicidad de la forma mediante una coherencia entre la estructura externa, la interna y las relaciones que se crean. En *Formas Blandas* se utilizan imágenes orgánicas que nos remiten a la vida y al movimiento mostrando de manera unitaria la superficie externa y la interna a través del empleo de curvas y formas voluptuosas, enfatizando los límites al colocarlas sobre las bases.

*Formas Blandas* constituye una continuación del camino abierto por otros escultores como Henry Moore y Bárbara Hepworth "...que utilizaban alambre para permitir que el espectador tuviera acceso a la estructura interna del objeto, mostrando así que la superficie externa y el esqueleto interno eran correlativos uno del otro. Por lo tanto existe una racionalización de la metáfora del crecimiento de manera constructivista, un análisis estructural de imágenes de la materia viva"<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Krauss, Rosalind E., *Passages in Modern Sculpture*, Massachusetts, MIT Press, 1990, p. 143.

<sup>21</sup> *Ibid*, p. 142.

Para Henry Moore:

A primera vista la escultura debe tener algunas obscuridades y otros significados. La gente tiene que querer seguir mirando y pensando; la escultura nunca tiene que revelarlo todo inmediatamente. Al principio, tanto la escultura como la pintura exigen un esfuerzo para poder apreciarlas completamente, de otro modo, no es más que una inmediatez vacía, como un anuncio, que está diseñado para que la gente que viaja en autobús lo lea en medio segundo. En efecto, todo arte debería tener más misterio y significados del que resulta evidente a un observador rápido<sup>22</sup>.

En *Formas blandas* es mediante este misterio que se genera el campo lúdico del observador; al poner en juego todas sus capacidades cognoscitivas y así abrirse a la posibilidad de éxtasis, encontrando diversos significados que se le irán revelando mediante las diferentes relaciones que se generan por medio de la estructura.

Percibir una imagen visual implica la participación del espectador en un proceso de organización. La experiencia de una imagen es así un acto creador de integración. Su característica esencial consiste en que mediante el poder plástico una experiencia se configura en un todo orgánico. Por lo que se llega a pensar en términos de estructura, lo cual es una disciplina básica de la formación, a saber, pensar en términos de estructura, una disciplina de máxima importancia en el caos de nuestro mundo informe<sup>23</sup>.

Es importante enfatizar como la estructuración es inherente al hombre, ya que es de esta manera que se logra el entendimiento. Mediante percepciones lúdicas se buscan y generan diferentes relaciones para poder integrar los distintos elementos en una totalidad, y así entenderla y gozarla.

---

<sup>22</sup> Moore, Henry, op. cit., p. 204.

<sup>23</sup> Kepes, Gyorky, *El Lenguaje de la Visión*, Buenos Aires, Editorial Infinito, 1967,

Es mediante la estructura que una obra llega a ser una totalidad abierta a múltiples relaciones en las cuales crece y da de sí nuevos significados y experiencias para el espectador receptivo.

A partir de la integración plástica se logra el concepto estructural en el sentido más amplio, ya que los elementos plásticos, al dialogar y relacionarse, se fusionan en un todo integral, sin perder su vitalidad y constante cambio, dando al espectador posibilidades de crecimiento con lo que tiene la posibilidad de llegar al éxtasis como resultado. "Para que la imagen perdure como organismo vivo, sus relaciones deben cambiar constantemente. A medida que se despliegan progresivamente nuevas relaciones, la integración espacial de la imagen adquiere ímpetu hasta que logra su aclaración definitiva en la imagen plástica en conjunto"<sup>24</sup>, en la obra plástica cada elemento es parte integral e importante del conjunto, no se trata de yuxtaposiciones o amalgamas sino de verdadero encuentro armónico total. Cada elemento implica diversas intersecciones que son los nuevos caminos que el espectador descubre al relacionarse lúdicamente con la pieza: "Las artes plásticas significan la relación de forma a forma, superficie a superficie, línea a línea, visto en un sentido no acumulativo. Une todo esto a partir de continuas intersecciones"<sup>25</sup>.

Esta cita ilustra como todo genera reacciones estructurales que se concatenan y se consolidan integrándose así en una unidad abierta. En *Formas blandas* enfatizo estas continuas intersecciones a través de la unión de los contrarios con la forma, el material y el color como elementos estructurales, lo que da movimiento a la obra.

Al respecto Klée dice: "Si Ingres puso orden en la quietud, quisiera yo poner orden en el movimiento"<sup>26</sup>. Para Klée la manera de componer es a través de la estructuración de ritmos y dándole, de esta manera, un sentido a su trabajo. Su obra

---

p. 23.

<sup>24</sup> *Ibid*, p. 81.

<sup>25</sup> Geidon Welker, Carola, op. Cit., p. XVII.

<sup>26</sup> Klee, cit. por Eco, Umberto, 1992, p. 33.

no puede ser disfrutada con base en elementos independientes, sino como una totalidad plena. En el caso de *Formas blandas* el movimiento se logra en el manejo de los distintos volúmenes, al enfatizar los contrarios y al eliminar la base fija se logra el movimiento *per se* de acuerdo a la interacción de cada espectador, logrando que la obra sea abierta: "La apertura, por su parte, es garantía de un tipo de goce particularmente rico y sorprendente que persigue nuestra civilización como un valor entre los más preciosos, puesto que todos los datos de nuestra cultura nos llevan a concebir, sentir y, por consiguiente, ver el mundo según la categoría de la posibilidad"<sup>27</sup>. La producción artística siempre es un espejo de la época en que se produce, por lo que en la actualidad nos remite predominantemente a buscar opciones; a elegir y darle diversas lecturas, a buscar las diferentes relaciones y a verla como parte de un todo estructural y universal al igual que la ciencia, la política o la historia; hoy en día no se pueden ver los hechos de manera aislada, siempre uno afecta a otro o es consecuencia de él. Todo se encuentra en un constante cambio y siempre existe la dualidad. Al buscar diferentes lecturas nos damos cuenta de que los contrarios, se apoyan entre sí y permiten una lectura más rica aportando nuevas relaciones.

"El simbolismo moderno es un simbolismo abierto porque pretende fundamentalmente ser comunicación de lo indefinido, de lo ambiguo, de lo polivalente"<sup>28</sup>. El simbolismo moderno se maneja como algo ambiguo e indefinido, pero no podrían surgir de él diversas lecturas si no estuviera estructurado de una forma definida y clara. Lo ambiguo es tal porque carece de una estructura definida. El arte moderno es polivalente pero preciso por la influencia que el valor estético tiene en él. La complejidad para su definición estructural es precisamente lo que lo abre a infinitos campos lúdicos pero éstos son tan claros y valiosos que pueden conducirnos a la experiencia de éxtasis.

---

<sup>27</sup> *Ibid*, p. 196.

<sup>28</sup> *Ibid*, p. 159.

El arte más que conocer el mundo, produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como metáfora epistemológica; es decir, en cada siglo, el modo de estructurar las formas del arte refleja -a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura- el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad. La obra concluida y unívoca del artista medieval reflejaba una concepción del cosmos como jerarquía de órdenes claros y prefijados<sup>29</sup>.

En la época moderna la razón jugó un papel preponderante en toda actividad, incluso la estética; mientras que actualmente, en la época posmoderna, se lucha por la reunión tanto de la razón como de la sensibilidad; manifestándose acabadamente en el entreveramiento lúdico en donde, tanto el sujeto como el objeto, juegan un papel equilibrado, teniendo como finalidad tanto la continuación de la naturaleza en lo que al arte concierne, como el infinito desarrollo del individuo. Por esto puede entenderse que ambas partes tienden a la misma finalidad, ya que ambas son un desarrollo: la primera del ámbito externo, la segunda del ámbito interno, logrando así una unidad integral, plena y estructurada.

La lógica del equilibrio viene dada por la estructura de la pieza, pudiendo distenderse o contraerse en cuanto a tamaño sin perder su perfección intrínseca. Esto se ve claro en los bocetos y ensayos de muchos artistas. Por ejemplo: "Brancussi buscaba la firmeza y el equilibrio de volúmenes, las proporciones, fuerza y estructura. La mayor parte de sus esculturas eran proyectos, con el fin de agrandarlos y erigirlos cual edificios en un espacio abierto"<sup>30</sup>. La estructura como sistema de relaciones es lo que nos da una buena escultura, sin importar la escala en

---

<sup>29</sup> Ibid, pp. 88 y 89.

<sup>30</sup> Read Herbert, *Modern Sculpture*, Toledo, Artes Gráficas, 1988, p. 189.

la que estemos trabajando. Al agrandar una pieza es necesario modificar ciertos volúmenes, ya que nuestro punto de vista cambia, y por lo tanto, nuestro sistema de relaciones: sin embargo, es imprescindible respetar siempre la fuerza y el equilibrio que le da vida desde el principio. "El conocimiento íntimo de las leyes y estructuras de los materiales le permitió a Brancussi lograr una armonía perfecta entre forma y contenido"<sup>31</sup>. Es indispensable conocer la estructura intrínseca de cada material para poder lograr una forma plena, ya que el material en sí nos dicta la manera de trabajarlo y descubrir la forma que lleva encapsulada en su interior, como han dicho infinidad de artistas desde Miguel Ángel hasta Moore.

Esta forma interior que entraña y vertebra la pieza provoca que de la escultura emane una fuerza que el espectador descubre paulatinamente; de esta manera se genera el campo lúdico en el cual la riqueza de la sensibilidad del sujeto entronca con las diversas intersecciones estéticas que la estructuración de la pieza posibilita: "La escultura surge de adentro hacia afuera, es clarooscuro, luz y sombra, y su contacto espacial está relacionado con el campo magnético, con el movimiento de la tierra y del espectador. El entorno geográfico e histórico es parte del espacio al que pertenece la escultura"<sup>32</sup>.

"Las relaciones formales en una obra y entre las varias obras constituyen un orden, una metáfora del universo"<sup>33</sup>. Aquí vemos cómo la fuerza o valor, que emana de la forma, une al espectador y al medio en el que se encuentra, integrándolos en una unidad con una posibilidad de relación infinita gracias a la estructuración que se hace presente como un modo de estar más presente en el propio mundo.

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>32</sup> Silva, Federico, *La Escultura y Otros Menesteres*, México, UNAM, 1987, p. 10.

<sup>33</sup> Eco, Umberto, *op. cit.*, 1992, p. 33.

### 3. EL MODO DE FORMAR

Un artista elabora un "modo de formar" y está consciente sólo de aquél, pero a través de ese modo de formar se evidencian (por medio de tradiciones formativas, influjos culturales remotos, costumbres de escuela, exigencias imprescindibles de ciertas premisas técnicas) todos los demás elementos de una civilización y de una época. En consecuencia, también el concepto de Kunstwollen, de esa "voluntad artística" que se manifiesta a través de caracteres comunes en todas las obras de un periodo y en esos caracteres refleja una tendencia propia de toda la cultura del periodo<sup>34</sup>.

El estilo o modo de formar del artista es su caligrafía, su forma de codificar la realidad, de expresar lo que quiere decir. La época influye, ya que los artistas de un determinado periodo tienen las mismas inquietudes y problemas, aun si su manera de expresarlas es diferente; el público es determinante y está también inmerso en esta temporalidad, por lo que es igualmente capaz de decodificarlas estructurándolas integralmente: "El arte hace afirmaciones sobre el mundo a través del modo como se estructura una obra, manifestando en cuanto forma las tendencias históricas y personales que en ella se han hecho primordiales y la implícita visión del mundo que un cierto modo de formar manifiesta"<sup>35</sup>.

El elemento intangible, indefinible y vital al que se refieren, es la forma en sí; no en cuanto a la materia, sino en cuanto a la esencia, a la figura interna que hemos mencionado anteriormente. Es cuando el artista logra plasmar esta forma invisible que una obra es realmente plena, que nos habla de un estilo y de las

---

<sup>34</sup> Ibid, p.54.

<sup>35</sup> Ibid, p.56.

múltiples relaciones, creando ámbitos lúdicos que estructuran una relación vivencial de gran valor estético y promueven la experiencia de éxtasis:

Si los elementos formales de una obra de arte son en su esencia absolutos e inmutables, los que la tornan orgánica son, por el contrario, flexibles y tentativos, avanzan por tanteos, se hacen efectivos merced al esfuerzo individual. Esta capacidad de un individuo, de alcanzar la efectividad orgánica la llamamos estilo, y es tan esencial para la integridad del arte como la forma. La forma se torna orgánica en virtud de la aptitud de un individuo para refinarla hasta que tenga vitalidad. Este es siempre un logro individual; es decir, la cualidad así lograda nada tiene de concreto o mensurable; es una presencia, una duración pura en el sentido bergsonian, y no puede aprehenderse por el intelecto. Sólo es asequible a la facultad que llamamos intuición, y no ha habido escepticismo científico que haya podido privarnos de esta palabra necesaria para designar facultades o procesos hasta ahora inasequibles a la observación científica. En una obra de arte existe siempre este elemento intangible, indefinible, al que debe su vitalidad, y la posesión por el artista de este poder transformador constituye su estilo<sup>36</sup> .

En nuestras actividades cotidianas manifestamos nuestra forma al movernos, expresarnos, al crear o producir algo. Logramos determinar la materia al formarla, al darle coherencia y estructura, y de esta manera, otorgarle diferentes relaciones y lecturas. La forma es materializada por el espíritu e interpretada por el ser:

El estilo como observó cierta vez Goethe, pertenece a los más hondos cimientos de la personalidad. Es un testimonio visible del encuentro producido en la psiquis entre espíritu y materia, y nos dice hasta que

---

<sup>36</sup>Read, Herbert, op. cit., 1967, p. 197.

punto, en este terreno, el espíritu ha sido capaz de imprimir forma a la materia para satisfacer su necesidad de externalización o expresión. En nuestra condición de individuos arrojados en la sociedad, nos vemos obligados a comunicarnos unos con otros, no con el simple propósito de prestarnos ayuda mutua en la lucha por la vida, sino para procurarnos autoseguridad, en realidad, autoconciencia. Nos convertimos en individuos sólo en la medida en que patentizamos nuestras diferencias objetivándolas en ademanes de distintas clases. En un nivel elemental estos gestos pueden consistir simplemente en un tono de voz, una expresión del rostro, un movimiento o postura habitual. Pero si deseamos fijar estas expresiones de la individualidad, creamos un objeto que lleva su impronta. Algunas obras de arte no son más que esto: expresiones del yo; pero siempre debemos tener un yo que expresar. Sin embargo, muy a menudo no creamos objetos cuya única finalidad sea representar el yo: representamos en cambio el yo en todo lo que hacemos, de modo que, dejamos algún rastro de nuestra singularidad en lo que hacemos. Este rastro de nuestra singularidad es nuestro estilo, y aunque la manera como otros individuos han expresado o expresan su singularidad puede influir en nosotros, se juzgará que poseemos un buen estilo si somos leales a nuestro yo, a nuestra sensibilidad singular<sup>37</sup>

El hombre al crear, ya sea de manera formal o informal reconoce la forma y de esta manera llega al confin de sus límites y su permanencia. En *Formas Blandas*, a partir de los contrarios, se puede tomar el positivo como el símbolo formal y el negativo como el informal, es decir los límites de la forma en sí:

La conciencia de la formalidad y la conciencia de la informalidad se desarrollaron al mismo tiempo; en rigor, desde el punto de vista de la

---

<sup>37</sup> Ibid, p. 200.

evolución, no pudo haber diferencia esencial entre el instante en que comienza a reconocerse la forma en los artefactos, y la consiguiente aprehensión de la falta de forma, o informalidad en sí. Lo que constituye el acontecimiento estético original es el reconocimiento de la forma, o como diría Heidegger, de una esencia ligada a lo que tiene límites y que por lo tanto ha adquirido ser permanente<sup>38</sup>.

Por informal que parezca una obra, siempre lleva impreso un estilo ya que,

[...] la informalidad, por la cual entendemos generalmente irregularidad de la forma, no es necesariamente caótica. En la naturaleza abundan formas orgánicas superficialmente irregulares. Tal vez pueda explicarse toda forma de la naturaleza, y no hay razón para que nos limitemos nuestras observaciones a las formas orgánicas, como resultado de una interacción de fuerzas electromagnéticas o cósmicas, que son mensurablemente predecibles; pero para el ojo humano, auxiliado por el microscopio, o no, muchas estructuras de la materia poseen un carácter informal. Dichas estructuras atraen nuestra sensibilidad estética por razones que no podemos explicar; nos fascinan. Ejemplos obvios los constituyen los cúmulos en el cielo diáfano; las manchas en las paredes; los líquenes en los árboles; las formaciones rocosas irregulares, especialmente las erosionadas por el viento o las aguas del mar. En fin, en la naturaleza hay millares de estas formas irregulares que por una razón misteriosa ejercen esta misma especie de fascinación<sup>39</sup>.

Y para completar la idea: "Por tanto, en este sentido, informal quiere decir negación de las formas clásicas de dirección unívoca, no abandono de la forma como

---

<sup>38</sup> Ibid, p. 102.

<sup>39</sup> Ibid, p. 198.

condición base de la comunicación. El ejemplo de lo Informal, como de toda obra abierta, nos llevará pues, no a decretar la muerte de la forma, sino a una noción más articulada del concepto de forma, la forma como un campo de posibilidades"<sup>40</sup>. Con frecuencia se ha mal interpretado la informalidad como incoherencia, lo que en realidad acusa una torpe sensibilidad que desemboca en una parcial interpretación de la integridad de la obra: "En ocasiones se achaca incoherencia al movimiento moderno en su conjunto; pero esta crítica confunde generalmente la incoherencia con una cualidad distinta, la informalidad. Incoherencia es no lograr alcanzar la integridad de la forma, o despreocuparse deliberadamente de ella; incoherencia es caos"<sup>41</sup>. En *Formas blandas* se pretende integrar acabadamente, a partir de los opuestos, todos los elementos de manera coherente: lo orgánico y lo geométrico, la resina y el bronce, el positivo y el negativo, lo duro y lo blando, logrando así una creación integral.

Al crear hacemos patente la forma y plasmamos nuestra interpretación estructurando diferentes relaciones, tanto entre éstas como con el conocimiento general que de ellas se tiene. Recordemos que forma y figura siempre van de la mano, el nexo entre ellas es la estructura. En *Formas blandas* esto se destaca, ya que aunque pueden funcionar como piezas independientes una se puede insertar en la otra abriendo infinitas relaciones y contrastes. Stefanini, en cambio, destaca la idea contraria "...admitiendo la posibilidad de formas que no remitan a otra cosa que no sea ellas mismas ni postulen su inserción en un contexto cósmico más amplio"<sup>42</sup>. De acuerdo con *Formas Blandas* esto es inaceptable, ya que las formas, aunque abstractas, nos remiten a lo orgánico. Se insertan en su base, se compenetran unas con otras y son integradas por el espectador.

El hombre, como ser racional, ha intentado siempre integrar todo fenómeno mundano en una estructuración lógica o arquetípica; en la civilización occidental, la

---

<sup>40</sup> Eco, Umberto, op. cit., 1992, p. 196.

<sup>41</sup> Read, Herbert, op. cit., 1967, p. 198.

<sup>42</sup> Eco, Umberto, op. cit., 1970, p. 47.

geometría es un arquetipo imperecedero. La geometría es un arquetipo también universal que podemos encontrar en cualquier cultura, sin embargo, en este siglo lo orgánico como expresión plástica ha tenido una gran aceptación, ya que nos da la idea de calidez, de invitación, de sensualidad y rompe con el esquema racional y frío que nos ha dictado la época moderna: "No debe excluirse su significado profundo: pueden ser formas arquetípicas correlativas de algún síndrome psíquico del artista. Si este síndrome es personal, no puede inspirar al espectador más que curiosidad o afinidad, difícilmente sensaciones estéticas. Pero las formas arquetípicas pueden revestir significación universal si aceptamos la hipótesis de Jung del inconsciente colectivo"<sup>43</sup>.

En la civilización oriental otros han sido los arquetipos:

Hubo forma antes de que existiera conciencia humana de la forma: el universo, el ying y el yang que emergieron del caos primero y formaron las esencias concentradas. La conciencia humana comenzó con las formas de la percepción, y la inteligencia y la espiritualidad humanas con la representación de la forma. La libertad y la cultura humanas comienzan con una voluntad de forma. El lenguaje, medio sustentador de su imaginación, es una creación formal. El arte es una voluntad de forma, y no simplemente una reacción involuntaria o instintiva<sup>44</sup>.

La forma es la unidad radical de donde surge la sensibilidad, la racionalidad, la comunicación; la forma es lo primordial porque permite a cada cosa ser lo que es y da lugar a relaciones que son el umbral del ámbito de perfección al que tiende el ser humano.

---

<sup>43</sup> Read, Herbert, op. cit., 1967, p. 199.

<sup>44</sup> Ibid, p. 93.

La forma, como reconoce Heidegger, pertenece a la esencia misma del ser. El ser es lo que alcanza un límite para sí:

Lo que se coloca a sí mismo en su límite, llenándolo, y se sostiene así, tiene forma, *morphe*. La esencia de la forma, tal como los griegos la entendían, consiste en un emergente colocarse a sí misma en el límite. Tal es la forma que hemos visto surgir en los albores de la historia humana; tal es la capacidad formativa que distingue al *homo sapiens* del *homo faber*. Pues las formas del *homo faber*, los utensilios prácticos y funcionales de las primeras etapas de la evolución humana no alcanzaron el límite del ser, sino que expresaban simplemente una inquieta actividad. La forma no se convirtió en forma en sí, ser permanente, mientras no hubo alcanzado el límite de la eficacia o utilidad<sup>45</sup>.

La forma, como manifestación de la mismidad del ser no es estática, sino llama a la dinamicidad de su propio desarrollo, tiende a la perfección, tiende a postrarse en sus límites. En el caso de la plástica, esta dinamicidad es la condición de posibilidad de su apertura al infinito, por ello la experiencia estética, que es extática, es unitariamente perfectible. Esta dinamicidad puede tener un doble origen: del material u objeto que de él educa el artista y del artista mismo que impregna en él su sensibilidad. Es esta perfecta unidad dinámica la que impregna al arte-facto de toda su fuerza, de toda su magia: "En la naturaleza existen formas que son producto de las fuerzas naturales, y el hombre primitivo pensó que algunas de ellas poseían virtudes mágicas o espirituales. Las formas hechas por el hombre se convirtieron en obras de arte porque también las creyó dotadas de propiedades mágicas o espirituales"<sup>46</sup>. Lo verdaderamente mágico es la capacidad humana de in-formar mediante su espiritualidad, y es en esta actividad artística en la que realmente se

---

<sup>45</sup> *Ibid*, p. 86.

<sup>46</sup> *Ibid*, p. 102.

conoce y se perfecciona, no sólo a sí mismo sino también a la naturaleza: "El arte difiere de la naturaleza, no por su forma orgánica, sino por sus orígenes humanos, por el hecho de que no es Dios ni una máquina quien hace la obra de arte, sino un individuo con sus instintos y sus intuiciones, su sensibilidad y su mente, buscando incansablemente la perfección que no está en la mente ni en la naturaleza, sino en lo desconocido"<sup>47</sup>. El arte es entonces una de las pocas actividades que están a la verdadera altura del hombre. El arte para el hombre resulta ser un encuentro con lo mejor de sí mismo, es una aventura que tiende al infinito y, por tanto, de seguir una estructuración y entreveramiento abiertos, su fin es siempre sobrecogedor, admirable y extasiante, ya que trasciende al hombre mismo.

Trascender significa ir más allá, y no va más allá quien no está consciente de lo que está cerca, a su alrededor, por tanto "la observación de la naturaleza es parte de la vida de un artista, aumenta su conocimiento de la forma, le mantiene fresco, le protege de trabajar solamente con fórmulas y alimenta su inspiración"<sup>48</sup>. La naturaleza es la primera generadora de formas y si el hombre es un producto de ella, podemos concluir que en el fondo se trata de la misma naturaleza educiendo formas a través del hombre como de su instrumento más perfecto.

---

<sup>47</sup> Ibid, p. 122.

<sup>48</sup> Moore, Henry, op. cit., p. 25.

#### 4. ENCONTRANDO EL SENTIDO DE LO QUE SENTIMOS

"Las fuerzas subjetivas que tienden hacia el equilibrio se manifiestan en las facultades emocionales e intelectuales así como en el nivel fisiológico"<sup>49</sup>. En este punto se enfatiza como las cuestiones intelectuales, emocionales y fisiológicas, que en el caso de *Formas blandas* serían sensoriales, se aúnan de una manera lúdica para poder lograr un equilibrio, con lo cual la emoción, la percepción y la sensación llegan a darnos una visión estructural, integral y plena de la obra.

"Las fuerzas de organización que impulsan hacia el orden espacial, hacia la estabilidad, tienden a modelar las unidades ópticas en conjuntos compactos y cerrados".<sup>50</sup> El hombre, a menos que experimente algo totalmente nuevo, siempre tiende a encasillar cualquier experiencia con base en otras anteriores y en *Formas blandas* lo que se busca es crear contrastes en cuanto a forma, color, material y textura, logrando así una unidad cerrada con base en la combinación de todos estos elementos.

*Una forma ligeramente irregular resulta marcadamente irregular en un contexto de cuadros geoméricamente perfectos, pero la misma forma resulta perfectamente regular en relación con unidades extremadamente irregulares. En términos generales, todas las unidades ópticas en una superficie gráfica tienen sus cualidades en relación con sus fondos respectivos, que van desde la superficie circundante inmediata hasta el campo óptico como realidad*<sup>51</sup>.

En *Formas blandas* lo que se plantea es buscar mediante la visión y el tacto, la estructuración de un todo holístico en el cual cada elemento se integra en un

---

<sup>49</sup> Gyorky, Kepes, op. cit., p. 67.

<sup>50</sup> Ibid, p. 79.

complejo mayor y se percibe como una totalidad, ya que en la escultura orgánica los aspectos tanto visuales como táctiles se relacionan entre sí de una forma asombrosa para ayudarnos a sentir y disfrutar la pieza.

Sin embargo el objeto es gustado por una pluralidad de consumidores, cada uno de los cuales llevará al acto de gustar sus propias características psicológicas y fisiológicas, su propia formación ambiental y cultural, esas especificaciones de la sensibilidad que entrañan las contingencias inmediatas y la situación histórica; por consiguiente, por honesto y total que sea el compromiso de fidelidad con respecto a la obra que ha de gustarse, todo deleite será inevitablemente personal y captará la obra en uno de sus aspectos posibles<sup>52</sup>.

Siempre existen generalidades que nos proporcionan percepciones comunes, aunque es importante destacar que cada persona tiene una experiencia y sensibilidad particular y es por esto capaz de darle mayor o menor importancia a cada uno de los elementos de la obra que se encuentra bajo su consideración.

"Todas las artes se rigen por las mismas leyes estéticas fundamentales; difieren por la naturaleza de sus materiales y por el género de sensibilidad que exige la explotación formal de su material"<sup>53</sup>. En cualquier rama de las artes que se estudie siempre lo que se busca es la comunicación del artista hacia el espectador mediante diferentes leyes estéticas, y es cuando se logra transmitir este mensaje, que el artista ha logrado su objetivo: hacer resplandecer la belleza, adecuando sus medios para tal fin. "La belleza -ha escrito Moore- en el sentido griego tardío o renacentista no es a lo que apunta mi escultura. Entre belleza de expresión y poder de expresión hay una diferencia de función. La primera tiende a agradar los sentidos; la segunda posee

---

<sup>51</sup> Ibid, p.29.

<sup>52</sup> Eco, Umberto, op. cit., 1970, p. 157.

<sup>53</sup> Read, Herbert, op. cit., 1967, p. 30.

una vitalidad espiritual que conmueve más y cala más allá de los sentidos"<sup>54</sup>. En el planteamiento de estas alternativas de expresión, dos de los maestros más representativos del movimiento moderno defienden al mismo tiempo una finalidad positiva que supera al placer sensorial, para afirmar la vitalidad, la intensidad y aquella "especie de divino horror" que implacablemente inspiran sus obras en sus límites extremos. Se debe enfatizar la diferencia entre una belleza hueca, simplemente decorativa, y aquella que está dotada de vida y que está abierta a diferentes lecturas y sensaciones. Esto no sólo se logra mediante la abstracción, sino cuando el discurso integra todas las potencias del hombre y es, por lo tanto, completo.

El arte plástico supone una identificación de la forma entre el espectador y la pieza:

No pretendo identificar imaginación con sensación ni arte con sentimiento; entre el sentimiento y la obra de arte hay una fuerza que funde las impresiones de los sentidos en imágenes formales y significativas. Collingwood dice que al prestar atención a un sentimiento presente, la conciencia lo perpetúa. Mas únicamente si le da forma, si crea una imagen clara y distinta. Estas imágenes en su pureza, constituyen los elementos primarios en poesía y en todas las artes<sup>55</sup>.

El espectador tiene que lograr decodificar los elementos empleados y recibir el mensaje que el artista expresó; éste debe ser fuerte, coherente y bien estructurado, de tal forma que se cree una imagen clara, de otra manera el mensaje no trascenderá. En *Formas blandas* se pretende patentizar el mensaje al evidenciar los contrarios en cuanto a formas, volúmenes y materiales, a través tanto de la vista como del tacto, para expresar con claridad la manera personal que tiene el artista de sentir el mundo.

---

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

<sup>55</sup> Ibid, p. 160.

"La actividad artística comienza en el momento en que el hombre se encuentra frente a frente con el mundo visible como con algo terriblemente enigmático... En la creación de una obra de arte el hombre se entrega a una lucha con la naturaleza no por su existencia física, sino por su existencia espiritual"<sup>56</sup>. El hombre pretende, además de sentir, encontrarle un sentido a lo que siente; esto alimenta su fantasía, su conocimiento y su visión del mundo, y lo lleva a crecer de manera espiritual, desarrollando armónicamente todo su potencial y experimentando su capacidad de éxtasis.

El arte es la unidad del ser y el hacer del artista. El arte es la unidad del encuentro del propio ser con lo otro. El arte es la unidad del hombre desde todos los ámbitos.

La sensibilidad surge de la individualidad, y lo que existe en nuestra situación humana son diversas aproximaciones a las fuerzas ideales. El artista imprime en la materia formas que le son connaturales y mediante las cuales expresa su particular modo de ver el mundo, por lo tanto, lo que comunica es su relación con el mundo.

La prueba de la grandeza de una obra de arte se halla, como dice Scherchen, en que nos transporta, nos eleva por encima de nuestra existencia temporal y nos mantiene suspensos en una atención atemporal. Pero posee tal poder, no en virtud de idea alguna que transmita al espíritu en términos conceptuales, sino gracias al impacto directo que un material alta y sutilmente organizado ejerce sobre nuestros sentidos. Una obra de arte es más bien una organización de la sensación que un modo de representación<sup>57</sup>.

Es mediante la forma en que se estructura una obra que el espectador es capaz de

---

<sup>56</sup> Read, Herbert, *Imagen e Idea*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 11.

poder hacer conciencia sobre la sensación que en él despierta, así como de las lecturas que ésta posee. Es por medio de la autoconciencia que la obra nos transporta a otra temporalidad y nos eleva como individuos pensantes, exaltando nuestra capacidad de éxtasis. En lenguaje cotidiano se resume así: "...todo lo que sabemos es que el productor de arte sintió la necesidad de cierta clase de objeto en su vida, en su taller, y puso manos a la obra. Y que los demás, viendo el objeto, reconocen la necesidad y la encuentran satisfecha"<sup>58</sup>. La tarea del artista es lograr comunicar su muy particular visión del mundo, y únicamente lo logra cuando existe un público dispuesto a decodificarlo, aun si este público es posterior a la época en la que el artista vivió, como sería el caso de Van Gogh y de tantos artistas que no han tenido éxito en vida y que, sin embargo, creyeron en su trabajo; posteriormente el público desarrolló la sensibilidad suficiente para poder entender y reconocer su mensaje.

Un acercamiento cabal y pleno a la expresión artística no deja de tener sus vicisitudes:

[...] el proceso total, que abarca el ademán, el lenguaje, la invención de los signos y alfabetos, la representación metafórica de la experiencia (mito, historia, poesía, artes plásticas) es infinitamente complejo; pero siempre, en el punto de origen de la evolución, el brillante foco de la atención y la intención animal, está la sensibilidad que discierne, esto es, la facultad estética. Aminorar o renunciar a esta concentración de la energía nerviosa significa abandonar no tanto la lucha por la existencia, porque ésta depende de la astucia y la fuerza bruta, sino la voluntad de vivir plétóricamente, el desbordamiento erótico de la energía en los dominios de la libertad y el deleite<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> Read, Herbert, op. cit., 1967, p. 32.

<sup>58</sup> Ibid, p. 203.

El ser humano es un ente instintivo que busca a través de la atención encontrar nuevos significados a su realidad, y es de primordial importancia que siempre logre la unidad entre sensación y razón para que su sensibilidad no se vea coartada ni limitada, sino enriquecida al poder emplear tanto los sentidos como el intelecto en el goce estético.

Distincuir entre el deleite de los sentidos y el gozo que implica la inteligencia del hombre, e incluso el éxtasis que es esta conjunción llevada a su más sublime extremo, es un asunto no sólo de matiz, sino de medular importancia en cuanto a la experiencia estética se refiere,

[...] esta sutil distinción entre existencia y deleite, entre satisfacción y placer, se alcanza por el proceso estético: por el discernimiento de las formas y la aprehensión sensorial, de la coseidad, de aquel ser en sí que sobrepasa el ser para un fin. No es una distinción metafísica: es una distinción puramente práctica en la evolución de la humanidad, y sobre la conciencia de esta distinción se asienta el edificio todo de la civilización: no sólo el pensamiento metafísico, sino también la invención científica y cuanto nos aventuramos a llamar progreso, queriendo decir alivio de nuestro destino animal<sup>60</sup>.

En la actualidad el costo del llamado progreso va en detrimento de nuestros sentidos, ya que imponemos la razón al sentimiento creyendo que de esta manera hemos trascendido nuestro origen animal. El verdadero proceso humano consiste en el equilibrio entre la sensibilidad y la razón, y es por ello que el arte apunta a este equilibrio, no sólo a los sentidos ya que entonces aturde, diversifica (sólo divierte) e impide la unificación. Tampoco se dirige exclusivamente a la razón, pues el arte no es pura representación, requiere siempre del vehículo material para ser tal.

---

<sup>59</sup> Ibid, p. 208.

<sup>60</sup> Idem.

Literalmente existen un infinito número de puntos de vista desde el cual se puede observar, no únicamente el frente, la parte trasera y los costados, sino los 360 grados tanto vertical como horizontalmente, y todos los puntos entre éstos. De la misma manera en que los escultores ven su obra desde todos los ángulos, uno crea sus propias impresiones al observarla como espectador. Uno incluso puede descubrir un punto que el escultor sintió intuitivamente aunque nunca en realidad lo vio. Es más, uno puede haber sido el único en observarla desde ese punto preciso. La vista que uno descubre se vuelve propia, y le pertenece, ya que él la encontró<sup>61</sup>.

La escultura enriquece al observador, ya que en ella se generan una infinidad de puntos que se entrecruzan y dialogan apoyando y enriqueciendo el discurso. En *Formas blandas* se utiliza tanto la apreciación táctil como la visual para que el encuentro con la obra sea más cercano. Además, las distintas posiciones, al igual que el tamaño de la pieza facilitan un conocimiento más profundo de ésta desde una infinidad de ángulos que no podrían disfrutarse si la pieza estuviese colocada en una base fija, por ello la relación con la pieza es más íntima e intensa y constituye, por tanto, el descubrimiento de un verdadero enriquecimiento personal. *Formas blandas* rescata el tacto para la escultura, ya que, "...el tacto será requerido cada vez más para poder transformar nuestro medio"<sup>62</sup>. La tecnología utiliza como sentido primario la vista y olvida todos los demás sentidos. El hombre habita un mundo tridimensional y es mediante el tacto que se relaciona con éste, que lo palpa y lo siente, por lo que es primordial darle la importancia que tiene. En *Formas blandas*

---

<sup>61</sup> Finn, David y N. Harry, *How to look at Sculpture.*, Nueva York, Abrams Inc. Publishers, 1989, p. 27.

<sup>62</sup> Stafford, Bárbara Maria, "What do you think is the most significant development in contemporary sculpture?" *Sculpture Magazine*, May-June, 1995, p.8.

se integra el tacto como medio primario de relación con la obra, rompiendo así los cánones establecidos que limitan el goce de la escultura a la relación visual, pretendiendo un contacto más directo y sencillo que confluye en una estructuración más amplia, más rica y, a la vez, más íntima.

## 5. UN PRINCIPIO RUDIMENTARIO DE PLACER

"Un personaje, un objeto, un círculo, son las figuras, ellas surgen sobre nosotros más o menos intensamente. Unas están más cerca de nuestras sensaciones, producen emociones, que tocan nuestras facultades afectivas, otras se remiten particularmente al intelecto. Es necesario aceptar a todas ya que mi espíritu tiene tanta necesidad como mi sentido"<sup>63</sup>. Es mediante la percepción que logramos integrar elementos a la razón y al sentimiento, y es de esta manera como llegamos a concebir nuevas nociones del mundo que nos rodea y a estructurarlo de una manera más extensa.

"Ortega dice con razón que la sensación nos da la impresión de las cosas, no las cosas mismas. Pero como lo han demostrado claramente los psicólogos de la Gestalt, hay ya en el acto de la percepción un sentido de equilibrio o balance, un principio rudimentario de placer, y lo que determina lo completo de la visión no es el concepto sino lo percibido"<sup>64</sup>. Al percibir integramos las sensaciones recibidas de las cosas, por lo que para cada uno es sumamente importante lo que la obra en sí nos transmite y nuestro modo de percibirlo; en este punto interviene la atención, la finura y la educación para lograr una experiencia estética personal, única y quizá extática.

"Aún las construcciones espaciales basadas en medios de expresión netamente geométricos no son totalmente racionales; son de la naturaleza imaginativa de la poesía aparte de todo lo que es funcional y calculable"<sup>65</sup>. Aunque ha sido difícil para la modernidad reconocerlo, la razón tiene sus límites, ésta es una verdad que el arte siempre ha tenido presente en todas las épocas, ya que el arte es la única expresión a la talla y estatura del hombre, como pueden serlo también

---

<sup>63</sup> Picasso, Pablo, *Cahiers d'Art*, 1936, p. XVII. Paris, Publicado por Christian Zervos.

<sup>64</sup> Read, Herbert, op. cit., 1967, p. 183.

<sup>65</sup> Giedion Welker, Carola, op. Cit., p XXVI.

algunas obras de la ciencia, la religión y la filosofía, siempre y cuando consigan mantener vigente el equilibrio de todas las potencias de las que consta el hombre. En este sentido, Gabo dice: "no hay más matemáticas en mi trabajo que anatomía en una figura de Miguel Ángel"<sup>66</sup>. El hombre, al tratar de comunicar algo, lo puede hacer por diferentes medios, aun si estos parecen no tener nada en común, siempre tendrán ciertas reglas o leyes por las cuales se rigen, como en este caso la anatomía y las matemáticas. Es por esto que al percibir descubrimos ritmos que estructuran cualquier elemento, por más amorfo o azaroso que éste parezca. A esto se refiere Pevsner cuando dice: "la poesía del espacio, la cual puede sentirse más no medirse"<sup>67</sup>. Al percibir encontramos una multiplicidad de elementos, aunque no de forma cuantitativa sino cualitativa, ya que están supeditados a la sensibilidad desde la cual los observemos, y a partir de la cual los estructuramos para integrarlos a nuestro ser.

Max Bill decía: "el pensamiento matemático de nuestra época no son en sí matemáticas. Es la creación de ritmos y relaciones, de leyes que tienen un origen personal de la misma manera en que las matemáticas originaron en el pensamiento de los pioneros matemáticos. Por lo tanto el arte está caracterizado como el pensamiento de la forma, pensamiento que nos lleva a las fronteras de lo inexplicable"<sup>68</sup>. El pensamiento actual propone una forma lúdica de ver el mundo a través de la ciencia, la cual nos da todo un sistema de ritmos y relaciones que llegan a ser concretizados en una infinidad de materiales, y plasmados con éxito cuando se logra fusionar el concepto con la forma y trascender de esta manera las fronteras de la percepción y del pensamiento.

Y así, Sartre recuerda como

[...] lo existente no puede reducirse a una serie finita de manifestaciones porque cada una de ellas está en relación con un sujeto en continuo

---

<sup>66</sup> Idem.

<sup>67</sup> Idem.

<sup>68</sup> Ibid, p. 226.

cambio. Así, no sólo un objeto presenta diversos perfiles, sino que son posibles diversos puntos de vista en un mismo perfil. El objeto, para ser definido, debe ser transferido a la serie total de la que él, en cuanto una de las apariciones posibles, es miembro. En este sentido, el dualismo tradicional de ser y aparecer se sustituye por una polaridad de finito e infinito tal que el infinito se coloca en el centro mismo de lo finito. Este tipo de apertura está en la base misma de todo acto perceptivo y caracteriza todo momento de nuestra experiencia<sup>69</sup>.

El planteamiento lúdico de *Formas blandas* pone de manifiesto que las relaciones del espectador con cualquier obra de arte están abiertas al infinito, y lo están porque surgen a partir de una facultad que es la inteligencia con sed de infinitud, y la obra, que es presentada desde una percepción estética del mundo, invita a relacionarse con el punto de donde surge el infinito y esto es precisamente el éxtasis: experimentar vivencialmente la infinitud.

Aunque tienden al infinito, "...todas las interpretaciones son definitivas en el sentido de que cada una de ellas es, para el intérprete, la obra misma, y provisionales en el sentido de que cada intérprete sabe que debe siempre profundizar la propia. En cuanto definitivas, las interpretaciones son paralelas, de modo que una excluye a las otras, aún sin negarlas"<sup>70</sup>. Resulta muy personal y hasta íntima, la lectura que cada quien puede llegar a tener de una obra determinada, ya que estará basada en las vivencias, experiencias, sensibilidad y estado de ánimo de cada observador; sin embargo, como dicha percepción parte de una pieza concreta, puede haber diálogo y consenso acerca de ella. Por ello, "...la actividad formante no puede separarse de la actividad interpretativa, ni el concepto de forma puede comprenderse en toda su dimensión si no se pone en tela de juicio la relación entre

---

<sup>69</sup> Eco, Umberto, op. cit., 1992, pp. 92 y 93.

<sup>70</sup> Ibid, p. 99.

la forma y el conocimiento que se tiene de ella"<sup>71</sup>. En *Formas blandas* lo que se busca es que el espectador esté abierto, pero esta apertura no significa pasividad, sino interacción que entraña esfuerzo personal de encuentro. En este esfuerzo radica el personal descubrimiento del valor que la obra propone y a la cual el espectador se liga de manera libre y voluntaria; esto tiene como resultado la infinita capacidad de gozo o éxtasis a través de la percepción.

La capacidad de gozo en el hombre, en tanto racional, lleva implícita la capacidad de abstracción por ello puede decirse que "...en rigor, el arte comenzó con la abstracción. Hay diversos grados y tipos de abstracción; pero sin duda entre los tipos que aparecen en el arte primitivo se encuentra uno que emplea formas y figuras que no existen en la naturaleza y que revisten un significado simbólico sólo conocido por los iniciados. Giedion no vacila en definir este tipo de abstracción como simbólico", y por simbolización entiende "las primeras tentativas del hombre del Neanderthal por lograr una organización espiritual que trascendiese los simples materiales y la existencia utilitaria". Algunos de estos símbolos son directos, fáciles de interpretar como objetos rituales relacionados con los ritos de la fertilidad, por ejemplo; pero otros revisten mayor complejidad y misterio. Giedion sostiene que estos símbolos abstractos "...nacieron de la necesidad de dar forma perceptible a lo imperceptible. La simbolización surge tan pronto el hombre tuvo que expresar la inquietante e intangible relación entre la vida y la muerte..."<sup>72</sup>.

Abstraer significa extraer el significado de, por lo tanto, para que exista cualquier tipo de comunicación es necesario que previamente exista una abstracción. La abstracción tiene como resultado toda una conceptualización previa y esto es lo que precisamente plasma el artista a través de la forma en la materia y percibe a su vez el espectador. Es decir,

[...] una obra de arte es un objeto producido por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada posible usuario

---

<sup>71</sup> Eco, Umberto, op. cit., 1970, p. 22.

<sup>72</sup> Read, Herbert, op. cit., 1967, p. 104.

pueda comprender la obra misma, la forma originaria imaginada por el autor. En tal sentido, el autor produce una forma conclusa en sí misma con el deseo de que tal forma sea comprendida y disfrutada como él la ha producido; no obstante, en el acto de reacción a la trama de los estímulos y de comprensión de su relación, cada usuario tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, determinada cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual. En el fondo, la forma es estéticamente válida en la medida en que puede ser vista y comprendida según múltiples perspectivas, manifestando una riqueza de aspectos y de resonancias sin dejar nunca de ser ella misma<sup>73</sup>.

La percepción siempre va a estar supeditada a las vivencias, experiencias, fantasías y temores de cada uno, por lo que se cofundan ámbitos lúdicos que nos permiten descubrir en la forma una infinitud de lecturas para cada observador. El autor, al crear una forma conclusa, nos da una pauta de lo que desea expresar, aun cuando las interpretaciones sean infinitas. En este sentido, "la forma sólo se comunica ella misma, pero es en sí misma el artista hecho estilo"... "La persona forma en la obra <<su experiencia concreta, su vida interior, su espiritualidad inimitable, sus reacciones personales en el ambiente histórico en el que vive, sus pensamientos, sus costumbres, sentimientos, ideales, creencias, aspiraciones>>"... "La estética de la formatividad afirma que el único y auténtico conocimiento que el artista verdaderamente intuye es el conocimiento de su personalidad concreta que se ha convertido en modo de formar"<sup>74</sup>. El artista al dar forma a cualquier material plasma su interioridad en la exterioridad, y es de esta manera como emite su mensaje, esperando que exista alguien que esté dispuesto a percibirlo y a hacer eco de él.

---

<sup>73</sup> Eco, Umberto, op. cit., 1992, p. 73.

<sup>74</sup> Eco, Umberto, op. cit., 1970, p. 31.

## 6. ASOCIAR LOS OPUESTOS

"Le pivot de l'art c'est l'équilibre: C'est à dire les oppositions des volumes, qui produisent le mouvement"<sup>75</sup>. *El eje del arte es el equilibrio: Es decir, las oposiciones de los volúmenes, que producen el movimiento.* Para Rodin, el movimiento se genera al contraponer volúmenes. En *Formas blandas* se utilizan los opuestos en cuanto a forma, material, color y, sobre todo, al utilizar el negativo en el cubo y el positivo en la pieza. Así también para Henry Moore:

{...} una pieza de piedra puede tener un hueco sin debilitarse si éste es del tamaño, forma y dirección estudiada. Mediante el principio de la teoría del arco puede permanecer igual de fuerte. El primer hueco en una pieza es una revelación. El hueco conecta un lado al otro incrementando su tridimensionalidad [...] Un hueco por sí mismo puede darle tanto sentido a la forma como un volumen masivo [...] Esculpir en el aire es posible, cuando la piedra contiene únicamente el hueco el cual está intencionado y considerado en la forma. El misterio del hueco, la fascinación misteriosa de cuevas en montañas y arrecifes<sup>76</sup>.

Es claro que para él, tanto el hueco como el volumen son contrarios, sin embargo coexisten en un equilibrio armónico que es de donde la pieza obtiene su fuerza, su unidad y su movimiento. Moore maneja con soltura y amplia perspectiva el tema de los opuestos:

El trabajo de Moore puede parecer extraño, aunque algunos críticos han identificado temas reprimidos; como son los atributos masculinos de

---

<sup>75</sup> Rodin, Auguste, cit. por Giedion Welker, 1960, p. x.

<sup>76</sup> Mitchinson, David y Stallabras, Julian, *Henry Moore*, Nueva York, Rizzoli International Publications, 1992, p.13.

agresión y acción, aunque también acciones sin respuesta y la inhumana mecanización del ser. El trabajo formalista, equilibrado y femenino de Moore contiene aspectos de lo opuesto. Estos constantes giros en el tema incluyen incluso a la creatividad misma y se cuestiona a la obra de arte como una pieza resuelta<sup>77</sup>.

Moore utiliza los contrarios en su obra como son el hueco, aspectos femeninos y masculinos, curvas y vértices para lograr darle una fuerza mayor a su trabajo. Es al lograr integrar estos elementos de manera coherente que se concreta el discurso. Es ya inclusive una práctica común entre los artistas, el recurrir al extremo dramático de la contrariedad de los opuestos: "puede recurrirse a un gesto brutal para inspirar terror, y cuando en arte el medio utilizado es el terror, o terribiliza se logran efectos legítimos. Por alguna misteriosa razón, la belleza y el terror se hallan muy próximos entre sí; pero cuando los encontramos asociados en una obra de arte, lo que importa es su asociación y no la presencia de uno u otro elemento"<sup>78</sup>. Al percibir y asociar los contrarios logramos darle una interpretación más profunda y plena a la obra, ya que éstos al oponerse no se anulan, sino que se enriquecen.

Al exponer los contrarios, los artistas descubren la riqueza de una serie de elementos que aunque no contrarios si resultan diversos y que dan a la obra un tono de profundidad que se hace urgente mostrar, por ello, Moore asevera: "...la escultura debería tener centenares de perspectivas distintas desde todos los lados, exactamente como los tiene la figura humana. No se puede conocer la figura humana desde una perspectiva frontal, o lateral, y dejar las otras"<sup>79</sup>. Para poder analizar una obra es indispensable mirarla desde todos los puntos posibles, ya que sólo así podemos conocerla y ver que sus elementos estén bien articulados y que se

---

<sup>77</sup> Ibid, p. 25.

<sup>78</sup> Read, Herbert, op. cit., 1967, p. 202.

<sup>79</sup> Moore, Henry, op. cit., p. 192.

ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA

haya logrado una coherencia total. En *Formas blandas* esto se acentúa al liberar las piezas de la base fija, dándoles así diferentes posibilidades de colocación y, por lo tanto, de observación e invitando al espectador a tomarlas e interactuar con ellas.

### CAPÍTULO III

#### LOS CONCEPTOS EN LA PRÁCTICA: EL TALLER

En un principio, mi interés principal se basó en la forma orgánica, por lo que las primeras piezas se realizaron en hule espuma, sumergiéndolas en yeso para darles cierta rigidez y recubriéndolas con plastilina epóxica para darles mayor dureza. Posteriormente, se manejó el yeso directo de una forma totalmente libre, sin utilizar estructuras que nos limitaran; la forma se fue dando por sí misma conforme íbamos trabajando. Estas piezas eran pequeñas, por lo que para trabajarlas era necesario tomarlas en la mano, de ahí surgió la idea de integrar el tacto a la escultura. Para lograrlo, decidí eliminar la base fija generando una mayor interacción, así como un mayor deleite por la obra, al poder ser percibida en sus 360 grados.

Al tocar cualquier objeto, nuestra relación con él es más íntima. Para conseguir esta intimidad, se desarrollaron, a lo largo del trabajo escultórico varios dispositivos. Primeramente surgió la idea del uso de la arena como soporte, ya que de esta manera el espectador tenía la libertad de jugar con la pieza encontrando una infinidad de posiciones posibles, aunando al mismo tiempo el tacto y la vista.

Posteriormente, se pensó en el cubo como soporte. Esto nos dio seis diferentes posibilidades de colocación y enriqueció a la pieza, al incluir los opuestos (positivo-negativo, orgánico-geométrico, resina-metal, etc.) e invitar al interactuante a encontrar la contraparte de cada forma. A este respecto, la delimitación de los contrarios permite una definición más nítida de la figura, la forma y la estructura, además de ampliar la confianza dentro del ámbito lúdico de interacción.

Los primeros cubos de resina se realizaron mediante placas independientes.

Posteriormente, los vértices se escuadraron a 45 grados y se armaron y pegaron con la misma resina, lo que fue bastante lento y laborioso. Para agilizar este proceso, se hizo un cubo de madera con huecos en cada una de sus caras y se le sacó un molde en silicón. De esta manera se vació el cubo y posteriormente los negativos de cada una de las caras, utilizando el positivo en bronce como contramolde; así, cada pieza embonó en una cara y en su negativo con exactitud.

Al final, y siguiendo con la idea del cubo, se soldaron varillas de metal, dando la idea de cubos desfasados, que sirvieron de base a las esculturas, teniendo la posibilidad de sostener a la pieza en diferentes posiciones. En estos casos se buscó aligerar las piezas mediante la utilización de bases huecas.

Para enfatizar la importancia del tacto en el goce estético, decidí trabajar con niños ciegos, por ser el tacto el sentido con el cual suplen la vista y con el que, en mayor medida, se relacionan con el mundo. Esto me hizo presuponer que su sensibilidad táctil debía estar mucho más desarrollada y que, debido a su corta edad, no estarían limitados ni prejuiciados, su creatividad y fantasía no estaría coartada, como por lo general sucede con los adultos.

Se llevó a cabo un *Taller de Sensibilidad Artística* para niños ciegos en el Museo Carrillo Gil, que consistió en llevar a los niños a través de los diferentes sentidos a representar sus sensaciones, tanto corporal como plásticamente, para después manejar conceptos de forma y finalizar con la colocación de las *Formas blandas* en su base.

La parte corporal del programa estuvo a cargo de la maestra Myrna de la Garza y tenía como objetivo el relajar al niño y el canalizar su sensibilidad al sentido correspondiente a cada sesión, representándolo corporalmente, para luego llevar esto a cabo de manera plástica a través de diferentes materiales.

Para explorar cada uno de los sentidos se utilizaron música, sabores, olores, imágenes habladas y texturas, que los niños tenían que representar de manera gestual a través del dibujo, la pintura digital, el modelado en barro, el ensamblaje de esferas de unicel, la elaboración de un collage a base de texturas, etc.

El grupo estuvo constituido por once niños de seis a doce años de edad, de los cuales diez niños eran ciegos y una niña era débil visual.

Para hacerme una idea de como funcionaba un grupo de este tipo, el Centro Universitario de la Danza me permitió ir de observadora a una clase que impartía para adolescentes ciegos. Para mí era importante ver como se les podía dar instrucciones y la forma en la que ellos respondían a éstas, no en una aula escolar, sino en una actividad relacionada con las artes.

Al ser la primera vez que yo trabajaba con niños ciegos, consideré indispensable tener el apoyo de alguien que trabajara diariamente con ellos. Conocí a la maestra Ena Aguilar, quien trabaja en el Instituto Nacional para la Rehabilitación de Niños Ciegos y Débiles Visuales y quien está involucrada en diferentes proyectos para niños ciegos realizados en diversos museos de esta ciudad. Fue a través de ella que llegué al Instituto y hablé con las madres de estos niños sobre mi proyecto, ya que era importante que tanto ellas como los niños estuvieran interesados en participar y se comprometieran a asistir. El ISSTE, a través del Lic. Daniel Ávila proporcionó una camioneta para transportar a los niños de la escuela al museo y de éste a la escuela.

Posteriormente, durante el curso de verano del Museo Carrillo Gil, se les aplicaron a niños con una capacidad visual promedio, los mismos ejercicios que en el taller de artes plásticas, tapándoles los ojos y poniendo atención únicamente a la expresión plástica.

En ambos talleres lo que se buscaba era una representación abstracta del sentir y los resultados fueron sorprendentes. La manera de exteriorizar los sentimientos a través de los diferentes materiales fue muy similar, tanto en el grupo de niños ciegos como en el de aquéllos que veían, ya que, en ambos casos, se exploraba la parte visceral.

Para concluir el curso se les introdujo a *Formas blandas* de manera libre e individual, con el fin de que colocaran las piezas en los cubos. En lo que respecta al acomodo de las piezas llegué a la conclusión de que el niño ciego tiene, en

ocasiones, las mismas limitaciones que aquél que ve: hay personas que tienen más facilidad, paciencia y sensibilidad que otras para el manejo del volumen y que tienen un contacto mayor con su parte lúdica; esta conclusión se hizo patente en ambos grupos.

Para concluir se les preguntó a un grupo de niños ciegos sobre la importancia del tacto, y las siguientes fueron sus respuestas: “Al tocar reconocemos texturas, sentimos la forma”, “para saber que cosas hay”, “para saber lo que es”, “para saber dónde está la pelota y patearla”, “es importante tocar para sentir las formas y el tamaño... y ¿qué es?, si es una planta o es una flor”

Ya que para los ciegos el tacto es el sentido por el cual se relacionan con su medio, podríamos concluir que, de alguna manera, tocar es ver con las manos.

## CONCLUSIONES

Desde el principio de los tiempos el hombre se ha cuestionado las razones y verdades de su existencia y de todo lo que le rodea. Las respuestas a estas preguntas es lo que constituye el acervo filosófico que se ha ido heredando de padres a hijos a lo largo de incontables generaciones. Aun si no manejamos las categorías académicas en el nivel consciente, sus contenidos se encuentran latentes y se manifiestan en todo aquello que es creado por el ser humano.

Valga la analogía con lo que ha campeado durante todas estas páginas: el material con el cual juega el filósofo son las ideas, mientras que el artista plástico utiliza materiales tangibles para plasmar lo que se cuestiona. Es de esta manera, al fin y al cabo, como tanto la actividad artística como la filosófica son reflejo de la época en que son creadas.

Por medio de la actividad lúdica abrimos nuestra parte sensible y perceptiva; es una actividad bidireccional que no sólo nos permite captar la realidad externa, sino que, al mismo tiempo, es un conducto que nos permite conscientizar todo nuestro saber empírico, y nos otorga diversos campos de realidad que podemos estructurar en infinidad de maneras, liberando nuestra imaginación así como nuestra capacidad de interpretación.

Al jugar con la materia creamos formas que reflejan lo que somos, evidenciando así, partes de nosotros a las cuales no teníamos acceso. El bagaje cultural genera la idea, ésta a su vez, es un detonador de energía, al ser aplicado sobre la materia crea la forma, construyendo, de esta manera, nuestra realidad cotidiana. La percepción constituye el puente entre la forma y la estructura. Es a través de nuestros sentidos que la percepción decodifica una serie de estructuras que

a su vez están constituidas por diversas formas. Es decir, la percepción es una estructura que se genera entre las ideas y los sentidos. Siempre que percibimos tenemos una imagen sensorial en mente que está supeditada a nuestras experiencias anteriores.

La percepción es, entonces, la compilación de lo que captamos con nuestros sentidos y que posteriormente dará origen a la idea que tenemos de las cosas. Los sentidos son los canales mediante los cuales entramos en contacto con nuestro mundo por medio de sensaciones que tienen como resultado la percepción a través de la cual conocemos, tanto nuestra realidad externa como interna.

Ahora bien, el planteamiento lúdico permite la libertad imaginativa e interpretativa, a la vez que respeta la complejidad y unidad de la obra, posibilitando que cada quien, a través del contacto sensorial, decodifique y estructure el objeto según su propia realidad. En la oposición de las partes se evidencian las sensaciones y se encuentran los complementos que constituyen el todo otorgándole dinamismo y enriqueciendo el proceso creativo, entendido éste como la acción que transforma la realidad.

La fantasía es la sombra y el reflejo de nuestra percepción de lo verdadero, precisamente igual a lo representado en el arte.

Creo importante destacar que la investigación se llevó a cabo ya que las piezas estaban terminadas, por lo que este estudio sirvió de análisis a mi propia forma de crear ya que, como dije anteriormente, tenemos todo un bagaje cultural que plasmamos de manera libre, dando por conocidos una serie de conceptos que realmente no conocemos a profundidad.



Formas blandas 1, 1993.

Hierro sobre arena.

35 x 30 x 30 cms



Formas Blandas IX, VI, 1994

Bronce y resina

23 x 13 x 13 - 28 x 16 x 16 cms



Formas Blandas XIII, 95

Bronce y metal soldado

13 x 57 x 37 cms.



Arriba se muestran las seis diferentes posiciones de "Formas Blandas IV".



Estos son los negativos de las seis caras de uno de los cubos

## AGRADECIMIENTOS

Doctora Paula Arizpe, Maestra Myrna de la Garza, Maestra Ena Aguilar, Museo Carrillo Gil, Instituto Nacional para la Rehabilitación de Niños Ciegos y Débiles Visuales, Maestra María del Carmen Galindez, Maestra Araceli Quintana, Centro Universitario de la Danza, María Eugenia González, Linda Domínguez, Eugenio Bañuelos, Lic. Daniel Ávila.

## BIBLIOGRAFÍA

- BOFILL, J., *Para una metafísica del sentimiento*, Barcelona, Ariel, 1967.
- ECO, Umberto, *La Definición de Arte*, Barcelona, Editorial Martínez Roca, 1970.
- \_\_\_\_\_ *Obra Abierta*, Barcelona, Editorial Planeta, 1992.
- FABRO, Cornelio, *Percepción y Pensamiento*. Pamplona, Editorial EUNSA, 1978.
- FAUCHEREAU, Serge, *Arp*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1988.
- FINN, David y HARRY N., *How to look at Sculpture*, Nueva York, Abrams Inc. Publishers, 1989.
- GIEIDON WELKER, Carola, *Contemporary Sculpture; an Evolution in Volume and Space*, Nueva York, G. Wittenburn, 1960.
- HAECKER, Th., *Metaphysik des Fühlens*, München, Kosel, 1953.
- JASPERS K., *Philosophie, II. Existenzerhellung*, Berlin, Springer, 1932.
- KEPES, Gyorky, *El Lenguaje de la Visión*, Buenos Aires, Editorial Infinito, 1967.
- KRAUSS, Rosalind E., *Passages in Modern Sculpture*, Massachusetts, MIT Press, 1990.
- LAVELLE L., *Traité des valeurs*, París, Editorial PUF, 1951-1952, vol. 1.

- MERINO J.A., *Humanismo franciscano, Franciscanismo y Mundo Actual*, Madrid, Ed. Cristiandad, 1982.

-MITCHINSON, David y STALLABRAS, Julian, *Henry Moore*, Nueva York, Rizzoli International Publications, 1992.

- MOORE, Henry, *Escultura. Texto del Artista*, Barcelona, Ediciones Polígrafa S.A.,1981.

- PICASSO, Pablo, *Cahiers d'Art*. Paris, 1936.

- READ, Herbert, *Imagen e Idea*, México, FCE,1957.

\_\_\_\_\_ *Modern Sculpture*, Toledo, Artes Gráficas,1988.

\_\_\_\_\_ *Orígenes de la Forma en el Arte*, Buenos Aires, Editorial Proyección,1967.

\_\_\_\_\_ *The Philosophy of Modern Art*, London, Faber & Faber, 1952.

- ROLDAN, A., *Metafísica del Sentimiento*, CSIC,1956.

- RUYER, R., *Esquisse d'une Philosophie de l'structure*,1930.

\_\_\_\_\_ *Du fondement de l'induction*, 1924.

- SILVA, Federico, *La Escultura y Otros Menesteres*, México, UNAM, 1987.

- STAFFORD, Bárbara María, "What do you think is the most significant development in contemporary sculpture?", *Sculpture Magazine*, May-June, 1995.