



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE FILOSOFÍA

PLASTICIDAD ONTOLÓGICA.

**EL ARTE COMO EJERCICIO DERIVADO DE NUESTRA
CONSTITUCIÓN ONTOLÓGICA**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN FILOSOFÍA

PRESENTA

HUGO ALEJANDRO VEGA DE LA TORRE

DIRECTORA DE TESIS

DRA. MARÍA DEL CARMEN ROSARIO SILVA ÁLVAREZ

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX

MARZO 2019





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 mi madre y a mi padre

Quienes supieron dar un paso más allá de la resignación y aprendieron a querer lo que yo quería.

Este trabajo se debe a la suma de nuestras voluntades.

Lo mejor que he hecho hasta hoy, para ustedes que han dado todo cada día.

A mis tías

Por leerme desde que nací.

Por procurar mis días más alegres e impedir los más trágicos.

Por su apoyo sin límite. ¿Qué sería de mí si mi familia fuera otra? He atestiguado esa respuesta en otras personas, en otros niños –como lo sigo siendo yo también– y siempre constato mi fortuna.

De nuevo, por leerme –quizá demasiado– desde que nací.

A mi abuela

Con amor.

A Vianey

Por lo asombroso que resulta conocer a alguien que realizó su sueño, que persevera en vivirlo de mejor modo constantemente.

Por tu generosidad.

Para David

Alumno, maestro, compañero, primo, amigo.

Para mi tío Alo

Son las ocasiones en que más me parezco a ti aquellas en donde encuentro mayor afecto hacia mi persona.

A mis profesores de filosofía.

A mis profesores de pintura.

Lo que de ustedes aprendí no ocupa el primer lugar en mi vida, es mi propia vida la que ocupa un lugar secundario frente a lo que ustedes me dieron.

Agradezco a todas las formas de presencia involucradas en este proceso, a mi familia, a mis amistades, a Kevin, a Obed, a mis profesores, pero también a todas las ausencias.

A ti, que te apartaste para asegurarte de que cumpliera mis propósitos. Por hacer de la finitud un gesto de amor. “Un día verás que es lo mejor”, dijiste. Tenía que hacerlo cierto.

Gracias.

Poco después de haber comunicado que estudiaría filosofía, escuché por primera vez la pregunta “¿No fue un error?”. Para esa, y para todas las ocasiones en que la pregunta me fue formulada a través de diferentes voces, este trabajo supone la respuesta. Si entonces fue un error, no había sido cometido con suficiente fuerza. Palas, habiendo visto la forma del mundo de estar en lo cierto, enséñame tu modo de estar equivocada.

Penetré tanto en la enseñanza de los filósofos, que al mezclarse sus ideas con mi propio ingenio, yo veía muchas cosas como soñando

Dante Alighieri

El hombre es una entidad infinitamente plástica de la que se puede hacer lo que se quiera

José Ortega y Gasset

Yo no pinto para vivir, vivo para pintar

Willem de Kooning

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I	
PLASTICIDAD ONTOLÓGICA Y ARTES PLÁSTICAS (LO REAL Y EL MUNDO)	7
1.1 PLASTICIDAD, ESPACIO Y ARTES PLÁSTICAS. EL TRATAMIENTO PLÁSTICO DEL ESPACIO EN LA FILOSOFÍA DE MARÍA ZAMBRANO.....	7
1.2 LA NOCIÓN DE PLASTICIDAD Y LA EXPOSICIÓN DE LA IDEA DE <i>MUNDO</i> EN HEIDEGGER Y EN ORTEGA Y GASSET	14
1.3 TRES MOMENTOS DE LAS ARTES PLÁSTICAS	23
CAPÍTULO II	
MÍMESIS, INTROSPECCIÓN E INTERVENCIÓN	26
2.1 MÍMESIS.....	26
2.2 INTROSPECCIÓN. RESPUESTA A LA IDEA DE LA MUERTE DEL ARTE DE ARTHUR DANTO.....	29
2.3 INTERVENCIÓN	36
CAPÍTULO III	
PLASTICIDAD EN LA HISTORIA DEL ARTE	41
3.1 CONFIGURACIÓN Y MÍMESIS.....	42
3.2 CONFIGURACIÓN Y COMPOSICIÓN, DIÁLOGO CON WILHEM WORRINGER..	46
3.3 CONFIGURACIÓN E INTROSPECCIÓN	53
3.4 CONFIGURACIÓN E INTERVENCIÓN	65
CAPÍTULO IV	
MUNDO Y PRESENCIA	77
4.1 MUNDO	77
4.2 PRESENCIA, ARTICULACIÓN DEL CONCEPTO DESDE LA FILOSOFÍA DE SPINOZA, KANT Y ORTEGA Y GASSET	80
CAPÍTULO V	
EL HOMBRE COMO PLASTICIDAD ONTOLÓGICA	89

5.1 INCORPORACIÓN Y EXPRESIÓN, INTERPRETACIÓN DE LA FILOSOFÍA DE MERLEAU-PONTY	89
5.2 ENCARNACIÓN.....	94
5.3 EL ARTE COMO EJERCICIO DERIVADO DE NUESTRA CONSTITUCIÓN ONTOLÓGICA	98
CONCLUSIONES.....	102
BIBLIOGRAFÍA.....	115

INTRODUCCIÓN

La presente es una investigación sobre una característica ontológica humana en que se cifra la posibilidad del cambio y de la autodeterminación: el concepto de *plasticidad ontológica*. Se pretende una caracterización inicial de este concepto, en cuyos términos se ha procurado sugerir su relación tanto con la filosofía como con el arte.

Como ejercicio filosófico, me he preguntado por el fundamento que justifique mi labor como pintor en un contexto donde el arte se desenvuelve a través de medios distantes a los tradicionales y la pintura parece haber sido “superada” como recurso de producción. En suma, he tomado por vehículo de investigación filosófica mi actividad artística y, si bien no he encontrado una respuesta satisfactoria a todas las preguntas que la filosofía plantea al arte, de la relación de ambas disciplinas se me ha hecho evidente un contraste determinante para el presente estudio. En efecto, la llamada pregunta que interroga por el ser, fundamental en la tradición filosófica, demuestra el desconcierto ante las formas de alteridad, por la que el hombre rehúye una definición concreta, y que, al fin, se le atribuye a un algo impreciso, pero permanente, en que la identidad se pone a resguardo de la multiplicidad, mientras que el arte parece enfocar su actividad en la transformación de lo determinado, en la consumación de la novedad y la diferencia.

De ahí la necesidad de involucrar al arte en la investigación, pues éste parece hacer posible pensar en los cambios, no como un obstáculo para la determinación de la sustancia, sino como la característica fundamental a partir de la cual articular una ontología humana. ¿Por qué insistir en la “estabilidad” ontológica cuando el hombre parece empeñado en la realización de la alteridad? ¿Es posible caracterizar al ser humano desde la posibilidad de la innovación? ¿Articular una ontología desde lo que el arte sugiere como sustancial en el hombre? Tales preguntas han motivado el presente estudio.

En la relación entre arte y filosofía, en la posibilidad de abonar en la comprensión de las implicaciones establecidas entre ambas, encuentra la investigación sus alcances inmediatos; pretende también acentuar el carácter artístico involucrado en nuestros procesos de autodeterminación. Acaso sus límites superen su amplitud, y es que no he hecho filosofía de lo que desconozco, tarea insensata, pues mi perspectiva del arte parte de la pintura y, por esta razón, hay innumerables aspectos del arte, y por lo tanto de su relación con la filosofía, que no son contemplados aquí. Si es posible hablar de *plasticidad ontológica* sin involucrar al arte, o si la filosofía puede encontrar en su relación con una disciplina diferente la ocasión para exponer el mismo concepto, es cosa probable, para la que, no obstante, en lo que prosigue no se ofrece respuesta.

Me atrevo a decir que la presente formulación del tema, bajo el concepto de *plasticidad ontológica*, y atendiendo a consideraciones del campo del arte, no cuenta con numerosos antecedentes. Afirmar esto, sin embargo, no equivale a desconocer la tradición filosófica, condición de posibilidad del planteamiento del tema en los términos aquí expuestos.

Sobre la alteridad y la posibilidad del cambio ya ha versado la ontología de Ortega y Gasset, se trata de una consecuencia inevitable de su vitalismo y de su concepción del hombre como sujeto histórico. El cambio como “sustancia” forma parte de su filosofía, como lo expone en *Historia como sistema*. Ocurre lo mismo con su tratamiento de la historia del arte, pues en su artículo *Sobre el punto de vista en las artes*, encuentro una confirmación para los criterios con que entiendo el desenvolvimiento temporal del arte a lo largo de sus épocas. Esto es, la idea de que la filosofía determina en su desarrollo histórico, a su vez, las posibilidades de producción artística vigentes durante cada periodo.

Esta investigación se nutre, por otra parte, de la idea del espacio como algo susceptible de significación, lo que inevitablemente remite al pensamiento de Michel Foucault, pero también de Martin Heidegger, así como de María Zambrano. Su filosofía permite comprender al arte como agente de significación espacial.

Plasticidad ontológica como tema, vuelve sobre cuestiones presentes desde el existencialismo de Sartre, pues insiste en la capacidad del sujeto de autodeterminarse, idea que a su vez se hace eco de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel. Llegados a esto, puede considerarse un antecedente a Giovanni Pico della Mirándola, en tanto que plantea la indeterminación de la naturaleza humana y la necesidad de constituirse “análogamente” al resto de la creación. Si bien ninguno de estos autores es llamado para la articulación de la exposición, reflejan el lugar que en la tradición ocupa la posibilidad de constitución humana como un proceso asentado en su indeterminación ontológica.

Precisamente, la posibilidad de hablar de una tradición que considera al cambio y a la indeterminación como características ontológicas fundamentales, se afianza en la obra de Eduardo Nicol, quien contrapone el pensamiento de Heráclito a la tradición parmenídea de la que deriva la mayor parte de la ontología. Frente a la perspectiva de la permanencia y la univocidad, Nicol ofrece una idea de la *libertad* que emana de nuestra característica indeterminación, y que fuerza al hombre a constituirse en cada acto, reuniendo necesidad y libertad dialécticamente. Contar a Nicol entre los antecedentes del tema equivale a decir poco cuando su idea del hombre ha influenciado sobremanera a la ontología posterior

Como se deja ver, la cuestión no puede resolverse – o al menos ser expuesta- satisfactoriamente ilustrando la perspectiva de un autor, tampoco es la integración del pensamiento de diversos filósofos alrededor de un tema. Con franqueza, y con humildad, afirmo que esta investigación es el resultado de la integración de dos vocaciones, se ha procurado un tratamiento filosófico a una serie de intuiciones cuya experiencia y lenguaje solamente pueden ser sugeridas por el arte. Ha sido desde mi labor como pintor que he comenzado a vislumbrar el orden de ideas aquí planteado. Ha sido la filosofía la que me ha permitido culminar con esta primera forma de exposición. Los filósofos aquí reunidos me han permitido pensar el arte, pero la originalidad del tema no se agota en su sola recopilación. Me gustaría que se considere que el presente estudio supone una

continuación en la línea de pensamiento que considera al hombre como ontológicamente indeterminado, pero con ello también, autoconstituyente.

La pregunta que estimula la reflexión es si hay relación entre la constitución ontológica humana y el arte. Ante ella se argumenta que hay una característica ontológica humana, la *plasticidad*, que hace del hombre un ser en proceso constituyente de sí y de mundo. Dicha característica se hace patente en mayor medida en el arte, pues implica un ejercicio de manipulación y significación de mundo, es decir, en el arte se hacen efectivas las mayores posibilidades de constitución de ser.

El objetivo general es, pues, exponer la idea de *plasticidad* como indeterminación ontológica humana, indeterminación que fuerza al hombre a constituirse constantemente. El proceso de constitución deriva y se afianza en el arte. En otras palabras, se pretende explicar la relación entre la constitución ontológica humana y el arte a través del proceso constituyente de ser y de mundo.

De aquí se desprenden los siguientes objetivos particulares:

- a) Exponer conceptos como *mundo* y *presencia*, con objeto de afianzar la idea del espacio como susceptible de significación.
- b) Articular una historia del arte que permita comprender el modo en que el arte ha desarrollado sus recursos de significación de *mundo* a lo largo del tiempo.
- c) Exponer los modos de *presencia* humanos que se hacen patentes a través del cuerpo, y la forma en que dicha *presencia* establece sentido en el mundo, con objeto de exponer el vínculo entre el hombre y el arte a través de la capacidad de significación o establecimiento de *mundo*.

El proceder de la investigación parte, en el primer capítulo, de una exposición de las ideas de María Zambrano, siguiendo la obra *El hombre y lo divino*, en que habla de la forma en que el hombre comienza a articular mundo a través de la imagen y del tratamiento espacial del entorno. A continuación, se destacará la susceptibilidad de significación de *mundo*, con la filosofía de Ortega y

Gasset y de Heidegger, así como con las ideas de Michel Foucault sobre el espacio.

Una vez establecido lo anterior, se presentarán los criterios con que se ha articulado una historia del arte que considera a la filosofía y a la interpretación de la realidad vigente en cada época, como determinante para el desarrollo de la práctica artística. Se dará cuenta de la historia del arte comprendida en tres momentos de desarrollo y su implicación con la susceptibilidad de *mundo* de ser configurado.

El segundo capítulo será dedicado a la exposición de los tres momentos que integran la historia del arte aquí expuesta, esto es, momento *mimético*, *introspectivo* e *interventivo*, y su relación con la comprensión filosófica de la realidad que los ha hecho posibles.

Es objetivo del tercer capítulo hacer evidente la forma en que el arte se ha involucrado con el *mundo* al significarlo de forma particular en cada momento de su desarrollo histórico.

En el cuarto capítulo se vuelve sobre el concepto de *mundo*, a partir de la evidencia que ofrece la historia del arte sobre su susceptibilidad plástica, y para poner de relieve, esta vez, el carácter de maleabilidad de las cosas dentro de un proceso de configuración. El objetivo principal es la articulación del concepto de *presencia* que permite equiparar a la obra de arte con sentido patente en el *mundo*, y habrá de vincular al arte como actividad de producción o configuración de presencia con el ser humano, en la medida en que éste se hace *presente* en el *mundo* y modifica el sentido del espacio en torno suyo.

En el último apartado, se abordan las formas de *presencia* por las que el hombre se manifiesta en el *mundo* a través del *cuerpo*. Se ofrece una distinción entre *carne* y *cuerpo*, al identificar la forma en que el hombre se desenvuelve *plásticamente* por su entorno y se habla del modo en que el hombre y el *mundo* se relacionan en el proceso de constitución de *presencia* y configuración de sentido. Finalmente, se describe la forma en que el arte y el hombre, como constante

producción de sí, se enlazan en el proceso de *plasticidad ontológica* que constituye al ser humano y al mundo.

CAPÍTULO I

PLASTICIDAD ONTOLÓGICA Y ARTES PLÁSTICAS (LO REAL Y EL MUNDO)

En este capítulo se presentan los conceptos que conducen a la caracterización inicial de las ideas de *plasticidad ontológica*, *realidad* y *mundo*. Se pretende a su vez, dar cuenta de la relación de estas ideas con el arte, al que se aborda desde su desarrollo histórico. En otras palabras, el estudio de la historia del arte permitirá comprender el modo en que se hace patente aquello que llamo *plasticidad ontológica* en el *mundo*, y cómo se ha manifestado a lo largo del tiempo.

Se introducen aquí las ideas cuya comprensión cabal habrá de lograrse a medida que se avance en el estudio, pero cuyas nociones iniciales son requeridas desde el primer momento.

1.1 PLASTICIDAD, ESPACIO Y ARTES PLÁSTICAS. EL TRATAMIENTO PLÁSTICO DEL ESPACIO EN LA FILOSOFÍA DE MARÍA ZAMBRANO

El objetivo central del presente estudio es explicar lo que llamo *plasticidad ontológica* en el arte y proponer esta caracterización como un aspecto ontológico que vincula al hombre con el arte. Para ello, parto de la base o principio de configuración de las cosas.

Llamo '*plasticidad ontológica*' a la susceptibilidad de transformación poética de las cosas. Me refiero al constante proceso y posibilidad de configuración –y reconfiguración- de sentido para todo lo humano.

Mi interés no se cifra tanto en la obra ya resuelta, sino en las condiciones de posibilidad de lo configurado. Dicho de otro modo, entiendo la situación actual de las cosas como un momento determinado dentro de un constante proceso de

plasticidad que posibilita todas las determinaciones, y la expresión o evidencia en el arte de dicho proceso.

La palabra elegida en primer término no es inocente, tiene la intención de resaltar el acento artístico que el término *plasticidad* tiene por encima de otros posibles sinónimos. Es preciso partir de una caracterización del arte que permita arrojar luz sobre la creación e interpretación artística, esto con el fin de afianzar los elementos necesarios que aclaren lo que entiendo por *plasticidad ontológica*.

Concretamente, encuentro que hay un constante proceso de configuración operando en nuestro modo de entender lo real. Por ello, en estas primeras líneas me conformaré con llamar “sospecha” a la semejanza que dicho proceso establece entre la configuración de lo real –sentidos o significados humanos- y el quehacer artístico. El objetivo de mi estudio es mostrar lo que entiendo por *plasticidad ontológica*, como este concepto encuentra en el arte su campo de operación más frecuente, me parece adecuado caracterizar al arte por su historia y por las obras que ha producido y, así, desentrañar aquello que acontece en su actividad, con el fin de aclarar el concepto acuñado y así, dirigirme al resto de lo humano,

Ahora bien, el punto de partida –el arte- ofrece mayor amplitud que la requerida para adecuarse a los fines descritos, por lo que es preciso acotarlo, convenir en un radio de operación desde el cual sea posible vincularlo con la idea de *plasticidad ontológica*, porque es preciso contar con una noción, por laxa que sea, que pueda llevarse hacia la precisión.

¿Cuál es esta noción de la que se hará un breve recuento histórico con la pretensión de extraer de ella razones a favor de caracterizar la idea de plasticidad ontológica? A esto respondo que se trata de las artes plásticas, y entiendo por ello –en este momento- la disciplina artística que comprende la pintura, la escultura y cualquier tipo de imagen visual que la noción general de estas palabras sugiere, por ejemplo, el grabado y el dibujo. Esto, por supuesto, es un señalamiento general más que una definición, pero ya se encumbra como la imprecisión de la

que parte el preguntar. Por lo pronto se impone otra pregunta: ¿Cuál es el criterio con el que se eligen las artes plásticas con preferencia a la música o la poesía?

En *El hombre y lo divino*, María Zambrano (1973), al dar cuenta de la relación del hombre con los dioses, comienza por caracterizar la situación humana que prefigura el aparecer de lo divino; dicha situación tenía a los dioses por una sospecha de lo que ella llama “el delirio de persecución”, porque el hombre se veía “envuelto” por la totalidad informe de las cosas para las que todavía no tenía nombre, menos aún una idea clara:

Pues en el principio era el delirio; el delirio visionario del Caos y de la ciega noche. La realidad agobia y no se sabe su nombre. Es continua ya que todo lo llena y no ha aparecido todavía el espacio, conquista lenta y trabajosa. Tanto o más que la del tiempo. Lo primero que se precisa para la aparición de un espacio libre, dentro del cual el hombre no tropiece con algo, es concretar la realidad, en la forma de ir la identificando; de ir descubriendo en ella entidades, unidades cualitativas. (Zambrano, M., 1973. p.30)

Abrevo del texto de María Zambrano precisamente porque el tratamiento que da a la relación del hombre con los dioses, pone de manifiesto el comienzo de la “conquista de un espacio libre” por la imagen. Si bien el objetivo de su obra se distancia de la mía, deja a su paso un prolijo referente en que la imagen aparece como primera forma de precisión de lo real, antecedente de la forma, la idea, y la definición. Se trata de la descripción de la manera en que se hace posible la relación sujeto-objeto y, como resultado, se hace a su vez de una imagen que le corresponde en torno a la cual entenderá lo real. El proceso ya nos había sido narrado con anterioridad en el génesis, cuando al primer hombre le es encomendada la tarea de nombrar todas las cosas y enseñorearse así de ellas. María Zambrano diría que el propósito era enseñorearse de sí mismo:

Pues la visión directa de lo que llamamos “naturaleza” no ha podido darse originalmente, antes de producirse una liberación del terror sagrado en que la naturaleza, sin manifestarse, lo envuelve. Era necesaria esta primera forma de develación que es la imagen, primera forma en que la realidad –ambigua, escondida, inagotable- se hace presente. (*Ibíd.*, p.60)

La misma idea se encuentra presente en el texto de María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*: “La imaginación participa decisivamente para lograr la idea de la identidad de los objetos, y alcanzar el concepto de identidad personal”. (Noel, M., 1988. p.249)¹

La imagen se encumbra, así, como el primer recurso de articulación de sentido; esto es, la forma en que las cosas comienzan a aparecer como cosas, a recortarse y perfilarse contra un espacio, es a través de una imagen. Primera razón por la que las artes plásticas, en la medida en que trabajan con imágenes, fueron elegidas para conducir el estudio. Pero aún hay que abonar sobre este punto para asentar como firme el camino elegido.

¿Lo anterior significa que las artes plásticas son consideradas así, precisamente plásticas, por trabajar con imágenes? ¿Por qué no continuar con el estudio guiados por el solo tratado de la imagen, en lugar de pretender hacerlo desde este arte? Porque si la imagen ha conseguido la “conquista lenta y trabajosa del espacio”, esta primera forma de tratamiento de lo real, aun habiendo operado desde la imagen, ha supuesto un tratamiento espacial sobre lo externo.

Es comprensible que el espacio haya tenido la primacía en atraer al pensamiento, en ser buscado como “el lugar del ser”, identificado con él. Pues el espacio lleva consigo la salida a la luz. El hombre que siente haber ganado en espacio siente al par que sale a la luz; la cárcel es siempre oscura. [...] Salir al espacio se confundirá con “salir a la luz.” (Zambrano, M. *Op.cit.* p.85)

La conquista del espacio humano es resultado de un tratamiento plástico sobre el “caos indiferenciado”, y este tratamiento fue operado desde la imagen, pues la imagen permitió organizar la figura del mundo. Tratamiento plástico porque supone la configuración de las cosas contra un espacio continuo e informe. Sería ingenuo considerar que se trata de un simple juego de organización sobre lo que

¹ Si bien el texto de María Noel ofrece un prolijo estudio sobre qué es la imaginación, sus diversas acepciones según las filosofías que se han ocupado de ella, así como sus numerosas funciones, en el contexto de mi estudio, recojo la definición que María propone líneas atrás, en la página 245, que refuerza mi exposición: “La imaginación es una función de *figuración*. Su actividad consiste fundamentalmente en figurar, representar configurativamente, o exponer su objeto, su *cogitatum*. La representación figurativa es, en general, la imagen.”

se ve, precisamente porque lo que se ve son imágenes, son configuraciones concretas hechas a partir de lo circundante:

La forma primaria en que la realidad se presenta al hombre es la de una completa ocultación, ocultación radical; pues la primera realidad que al hombre se le oculta es él mismo. El hombre –ser escondido- anhela salir de sí y lo teme, aunque la realidad toda no envolviera ningún alguien, nadie que pudiese mirarlo, él proyectaría esta mirada; la mirada de que él está dotado y que apenas puede ejercitar. Y así, él mismo, que no puede aún mirarse, se mira desde lo que le rodea. (*Ibíd.*, p.32)

La forma en que María Zambrano aborda la mirada abona a la idea de un tratamiento plástico sobre lo real, porque al haber dispuesto en torno suyo a las cosas, aquello que queda como resultado comenzará a perfilar a su vez la figura del hombre, por incipiente que sea su noción.

En adelante, serían posibles operaciones de conocimiento más sofisticadas, pero todas ellas partirían del espacio como el objeto de su pretensión epistemológica, camino abierto por la imagen.

La imagen no solo constituye la figura de las cosas, sino que asienta el sentido del espacio. Aunque haya ocurrido una conquista sobre el espacio, sobre la figura humana, un “afianzamiento de lo real”, y aunque haya ocurrido por mor de la imagen, ante todo ha sido un ejercicio de plasticidad ontológica. En el siguiente apartado procuraré una explicación satisfactoria para estas palabras, antes quiero resolver la cuestión acerca de la necesidad de tomar al arte como hilo conductor en este tratado.

Las artes plásticas involucran la manipulación de la materia, de lo que tiene dimensión, aun cuando se las comprenda como un ejercicio de producción de imágenes, tales imágenes serán resultado de las operaciones de manipulación y alteridad materia que hace el arte. Es pronto para ampliar la noción aquí ofrecida, porque es cierto que hay formas de arte contemporáneo que no trabajan con la materia propiamente, al menos no desde los términos que acabo de señalar. Con todo, lo que quiero que quede patente es que si la imagen asentó la realidad en términos de espacio, será más adecuado hablar en lo sucesivo de artes plásticas y

no solamente de artes visuales. Las artes plásticas comprenden diversas disciplinas escultóricas que hacen más clara la relación del arte con el espacio.

El afianzamiento del sentido del espacio, o de lo real en términos de espacio, explica a su vez que haya sido la *mimesis* el primer paradigma histórico de la relación del arte con lo real, por cuanto habría de ocuparse de lo que acontecía en la exterioridad.

El hablar de artes plásticas con preferencia sobre las imágenes obedece, en primer lugar, a que la imagen como se la ha tratado hasta ahora parece revelar una facultad plástica, o al menos, que es posible llevar a cabo tratamientos de plasticidad sobre lo real a través de la imagen, sin que esto necesariamente sea una propiedad de la imagen.

En segundo lugar, porque una forma posible de entender el arte plástico es como el conjunto de técnicas de manipulación sobre la materia que da lugar a una imagen, sea esta imagen bidimensional como la pintura, o sea ésta tridimensional como ocurre con una escultura. Pero al fin, se trata de un ejercicio de producción de imágenes, y si la imagen abrió un espacio en torno al hombre para que se desarrollara, es preciso examinar cabalmente lo que pueda ser el arte, para identificar si el arte es responsable de las propiedades que pueda llevar una imagen o no. Porque es cierto que no todas las imágenes son resultado de una producción artística

Concretamente, si el arte plástico supone la configuración de la materia en imágenes; y si lo narrado en este apartado fue precisamente eso, el proceso de configuración del *mundo* a través de las imágenes; entonces hay que recurrir al arte plástico para desentrañar la posibilidad de ejercicios de configuración sobre lo real.

Lo anterior indica que las artes plásticas no son consideradas así, plásticas, por el producto que arroja su actividad –las imágenes–, sino que las imágenes producidas son resultado de un ejercicio de plasticidad sobre diversos soportes. Si la imagen “concretó la realidad” se debió a que estableció límites en el espacio

percibido, pero ante todo, dichas imágenes conllevaban una intención espacial, o cuando menos una intención de conocimiento para con lo real, y lo real ha sido pensado en el comienzo en términos de espacio. Se deja ver que no era tan importante la imagen como sí lo era la intención, o la necesidad a la que respondía, de producir configuraciones concretas con las cuales desenvolverse entre lo real.

En lo sucesivo, haré uso de los términos *mundo* y *realidad*. Por *realidad* entiendo la forma de comprensión que se tiene de la existencia. En la época previa a la modernidad, por ejemplo, la *realidad* era algo “dado” a lo que el hombre dirigía su pretensión de conocimiento, algo externo a él; mientras que, a partir de la filosofía de Descartes, la *realidad* cifra su peso en el *sujeto* epistemológico, y la forma en que la conciencia articula los fenómenos. La forma de comprensión de la existencia ha cambiado con el tiempo, y por lo tanto, aquello que se considera *real*, sin embargo, *realidad* nombrará siempre una forma de comprensión. Por otro lado, *mundo*, quiere decir *sentido patente* o *presente*. Aunque ambos términos, *mundo* y *realidad* pudieran parecer equiparables, al decir *mundo* pretendo destacar el carácter de configuración que alberga todo sentido. Es tema del siguiente apartado la explicación del concepto de *mundo*, pero desde ahora aclaro que si bien *realidad* y *mundo* nombran el *sentido* general con el que el hombre comprende todo, al decir *realidad* involucro siempre la forma de comprensión desde la que el hombre articula su *mundo*, mientras que *mundo* conlleva cierta idea de producto o –empero- configuración.

Desde esta perspectiva, la comprensión de la existencia desde el espacio fue la primera forma de *realidad*. Desde el entendimiento del espacio como tratamiento plástico de lo *real* se harán comprensibles las operaciones de modificación de *mundo* que hará el arte a lo largo de su historia. Pero esto es tema de los capítulos por venir.

El haber elegido a las artes plásticas como hilo conductor de esta investigación responde, así, a la capacidad de configurar lo real aquí descrito, o mejor dicho, a la susceptibilidad de configuración que lo real ha mostrado hasta

aquí. El arte parece involucrar una capacidad de configuración y producción de sentidos –sea a través de la imagen, sea a través de la manipulación de diversos soportes o materia, sea a través de algo más de lo que este estudio pretende poner de relieve- por lo que encuentro que es la actividad humana más adecuada para probar dicha susceptibilidad de lo real. Aunque el resto de las actividades, disciplinas y ciencias humanas parecen inscribirse dentro de lo real, no se ocupan por la producción de sentidos como lo hace el arte. Concretamente, lo que en una ciencia pasa por un error, en el arte supone la posibilidad abierta de una nueva posibilidad.

El desarrollo de esta investigación queda señalado así. Lo más apremiante es ofrecer una noción de *plasticidad ontológica*, que por lo pronto ha sido llamada también susceptibilidad de configuración de lo real.

En segundo lugar, como hemos visto, tal configuración comenzó como un proceso que parte de la imagen, pero los términos en que fue descrito el proceso asemejan la forma en que se desempeña el arte. Aquello a lo que se pregunta aquí es al arte, por lo que habrá que caracterizar al arte para ver si es posible extraer de él un principio o una característica semejante, a saber, la de configuración y producción de sentidos sobre lo real. La noción más general de arte parece indicar que sí, pero se impone el compromiso de inquirir exhaustivamente y para ello procederé, en primer lugar, a caracterizar el arte desde su historia para ver qué es lo que revela su desarrollo, y en segundo lugar, habré de caracterizar al arte por los productos que arroja, es decir, las obras de arte

1.2 LA NOCIÓN DE PLASTICIDAD Y LA EXPOSICIÓN DE LA IDEA DE MUNDO EN HEIDEGGER Y EN ORTEGA Y GASSET

El término que exige su explicitación con mayor premura es el de plasticidad. El objetivo es esclarecer lo que de ahora en más será nombrado en cada ocasión en que se hable de *plasticidad ontológica*. Andando en el estudio, lo que sea ganado

en este apartado se verá sumado, ejemplificado, o evidenciado en mayor medida según lo permita la caracterización de las artes plásticas, disciplina de la que he extraído el término. En este momento se trata de hacernos con la figura cuyas aristas irán puliéndose a medida que se avance en el trabajo.

Más allá de una noción intuitiva, por toda pista he equiparado la idea de plasticidad ontológica con la susceptibilidad aparente de lo real de ser configurado. Así pues, habrá que partir de las palabras con que se ha comenzado a perfilar este concepto.

La idea de configuración ya fue referida previamente, por cuanto dije que las artes plásticas producen imágenes o figuras como resultado de un proceso de manipulación sobre diferentes soportes. La piedra informe es configurada hacia la imagen de un Moisés a punto de hablar; el mármol entraña la figura de *La piedad*; *El jardín de las delicias* encuentra en el lienzo el soporte mediante el cual éste puede presentarse a la vista. Lo interesante no es la figura, sino la configuración. *La primera forma posible de entender la plasticidad es como la susceptibilidad de las cosas de adquirir una forma.* Las artes plásticas trabajan con un conjunto de técnicas que hace posible aprovechar tal susceptibilidad.

Decir que las cosas son susceptibles de ser configuradas precisa a su vez una aclaración. Recurrí a María Zambrano para abrir este estudio porque encuentro adecuada, precisa, su forma de referir lo que llama “situación originaria del hombre” como lo impreciso, informe, circundante. Hablar de mármol, y de piedras ya implica una configuración de la realidad, una serie de ideas o de imágenes al menos, de la realidad como un conjunto de elementos con cierta identidad que permite definirlos frente al resto de las cosas. María Zambrano llama concretar la realidad a comenzar a entender lo real como un conjunto de cosas. Aquella imprecisión originaria que rodeaba al hombre comienza a precisarse bajo la idea de las cosas. Las cosas entonces deben entenderse como todos los elementos particulares de un contexto. La pradera se integra por cosas precisas como el pasto, las rocas y el río. El contexto de la casa alberga cosas como los

muebles heredados por la abuela, las figuras de yeso que adornan el librero, todos los objetos singulares que, en fin, se abrevian en un etc.

En resumen, una forma posible de configuración es la precisión descrita en el apartado anterior en que se concretan las cosas. Pero todas las cosas aún son susceptibles de volver a ser configuradas. La roca en escultura, el árbol en madera. La idea de materias primas alude a la percepción que se tiene de las cosas como recursos para diversas configuraciones.

Hablo de susceptibilidad de configuración, y no de facultad de configuración humana, porque aún sin la intervención del hombre los procesos de maleabilidad ocurren. El hombre mismo es resultado de estos procesos que son explicados por la química y la física. La susceptibilidad plástica es una característica del “Caos”, para decirlo con María Zambrano, ese aspecto de la realidad que la hace “continua”, de cuya dinámica no se diferencia nada. Para explicarlo en términos de cosas, la roca es erosionada por el curso del viento, o por el correr del agua en su cauce de río. Y sin embargo, de tales procesos de plasticidad, no resulta figura alguna. Si es posible hablar de facultad, ésta debe expresarse así: *la capacidad de configuración encuentra su condición de posibilidad en la susceptibilidad plástica presente en todo.*

Plasticidad ontológica nombra, de este modo, un carácter de susceptibilidad involucrado, y otro de intencionalidad, de cuya relación se deriva un *mundo*. La explicación de lo que significa *mundo* permitirá exponer la idea de plasticidad ontológica en términos que superan su descripción elemental, pues siguiendo lo dicho hasta ahora, pareciera ser que me refiero al compuesto hilemórfico desde la perspectiva del arte. De acuerdo con Ortega y Gasset (1929):

Mundo es, pues, lo que hallo frente a mí y en mi derredor cuando me hallo a mí mismo, lo que para mí existe y sobre mí actúa patentemente. Mundo no es la naturaleza, el cosmos de los antiguos que era una realidad subsistente y por sí de que el sujeto conoce este o el otro pedazo pero que se reserva su misterio. El mundo vital no tiene misterio alguno para mí, porque consiste exclusivamente en lo que advierto, tal y como lo advierto. En mi vida no interviene sino aquello que en ella se

hace presente. El mundo, en suma, es lo vivido como tal. [...] El “encontrarse”, “enterarse” o “ser transparente” es la primera categoría que constituye el vivir. [...] Pero ese “encontrarse” es desde luego encontrarse ocupado con algo del mundo. Yo consisto en un ocuparme con lo que hay en el mundo y el mundo consiste en todo aquello de lo que me ocupo y nada más. (Ortega y Gasset, J., 1929. p. 231-234)

El *mundo* como lo entiende Ortega y Gasset apela a la presencia de las cosas, a aquello a lo que el hombre hace frente, lo que “encuentra” ante sí. Esto significa que *mundo* involucra al ser humano, será siempre aquello que ocupe a un hombre; el fenómeno que requiere una conciencia. Ortega antepone naturaleza ante *mundo*, como podría haber dicho *planeta* ante *mundo*; aunque el hombre ocupe un lugar en el planeta, lo que habita es un *mundo*, por cuanto *mundo* conlleva siempre una implicación, por cuanto el Caos, ante el hombre, se descompone en cosas:

Jamás empieza por estar dado un plexo tridimensional de lugares posibles, que se llenaría luego de cosas “ante los ojos”. Esta tridimensionalidad del espacio es embozada aún en la espacialidad de lo “a la mano”. El “arriba” es “en el tejado”; el “abajo”, el “en el suelo”; el “detrás”, el “a la puerta”: todos los “dóndes” son descubiertos e interpretados por el “ver en torno” a través de las vías y caminos del cotidiano “andar en torno”, no señalados ni fijados midiendo “teóricamente” el espacio. (Heidegger, 1927, p.118)

Sirva lo anterior como una acotación incluso al tratamiento dado a las palabras de María Zambrano en el apartado anterior. Ahora se comprende mejor cómo es que se suscitó la llamada conquista del espacio, porque esa conquista ocurre siempre “en torno” al hombre. Heidegger dedica el capítulo III de *Ser y Tiempo* a caracterizar *mundo*, y de éste, los párrafos 22 a 24 para dar cuenta de la espacialidad del hombre. El tejado de Heidegger, la puerta, constituyen otras figuras o “imágenes”, como lo llamaría María Zambrano, con las que el hombre concreta ese “en torno” suyo. El hombre abre siempre un *mundo* en torno a sí,

porque no puede habitar a la intemperie informe, le es preciso labrarse el espacio alrededor donde disponer una morada, un significado, un sentido.²

Aquí las palabras que asientan de modo más patente la naturaleza significativa del espacio, desde la filosofía de Foucault (1966):

[...] no vivimos en un espacio neutro y blanco; no vivimos, no morimos, no amamos dentro del rectángulo de una hoja de papel. Vivimos, morimos, amamos en un espacio cuadrículado, recortado, abigarrado, con zonas claras y zonas de sombra, diferencias de nivel, escalones, huecos, relieves, regiones duras y otras desmenuzables, penetrables, porosas; están las regiones de paso: las calles, los trenes, el metro; están las regiones abiertas de la parada provisoria: los cafés, los cines, las playas, los hoteles; y además están las regiones cerradas del reposo y del recogimiento. (Foucault, M., 1966)

El espacio es el *mundo*, en la medida en que se encuentra “abigarrado, con zonas claras y zonas de sombra”. No quiero asentar la idea de que *mundo* es espacio en todos los casos, sino que el espacio es *mundo* por cuanto tiene sentidos que constituyen cada lugar. “*Ni el espacio es en el sujeto, ni el mundo es en el espacio*. El espacio es, antes bien, “en” el mundo, en tanto que el “ser en el mundo”, constitutivo del “ser ahí”, ha abierto un espacio. (Heidegger, 1927, p.127)”

Para concretar todo lo dicho, quiero recuperar mi afirmación anterior, que el *mundo* es resultado de la relación de un carácter de susceptibilidad y otro de intención, es decir, que *el mundo es resultado de un proceso de plasticidad ontológica*. Y para esclarecerlo apropiadamente habrá que recurrir al arte porque el arte parece haberlo tenido claro siempre.

El carácter espacial del *mundo* es un territorio ganado como campo de labor artística desde la época de las vanguardias. En el tiempo anterior a este periodo, el arte parece haber ocupado sus recursos de plasticidad en la producción de obras con carácter de objetos, tales como pinturas y esculturas, pero *La fuente*, de Marcel Duchamp, supuso la prolongación de la actividad artística al campo de la

² Esta es una lecciones de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Nietzsche destaca el carácter de *ficción, convención o metáfora* de la verdad, con lo que la verdad es una pretensión de sentido que hace habitable el entorno.

espacialidad, probando que la susceptibilidad de configuración no es característica exclusiva de la materia.

La conformidad es el ser de los entes intramundanos [...]. Con ellos como entes se guarda en cada caso conformidad. Este “guardar conformidad” es la determinación *ontológica* del ser de estos entes, no una proposición óptica sobre los entes. El “en qué” en que se “guarda conformidad” es el “para qué” del “servir para”, el “en qué” del “ser aplicable”. (*Ibíd.*, p.98)

Con este párrafo, se ha abierto la ocasión de hablar de intervención y de apropiación, herramientas recurrentes del arte contemporáneo. Líneas arriba dije que las cosas pertenecen a un contexto, pues bien, andando en lo dicho hasta aquí, esta afirmación también resulta comprensible al reformularla como *todos los objetos son intramundanos*, de otro modo, el espacio concretado por configuraciones no habría supuesto una conquista.

Pues bien, Marcel Duchamp introdujo un objeto que guardaba conformidad con el contexto del baño, que servía para eliminar desechos, en un contexto diferente, alterando la relación que solía guardarse con dicho objeto, pero también provocando la extrañeza del lugar. “Sólo se vuelve visible en el modo del “sorprender” cuando el “ver en torno” descubre lo “a la mano” en los modos deficientes del “curarse de”.” (*Ibíd.*, p.119) Esta “sorpresa” que perdura en nuestros días queda explicada, por cuanto el mingitorio fue tomado por Duchamp e introducido a un contexto en el que el útil fue presentado en su modo deficiente de uso, haciéndose visible, particular, cuando habría pasado desapercibido en su contexto regular

El de Duchamp es uno de los primeros ejemplos de apropiación artística de un objeto, y su resultado se resume en la “sorpresa” provocada. En su obra se encuentran confrontados dos *mundos*, se presenta un desfase por cuanto un objeto intramundano es presentado en medio de un *mundo* ajeno; un *mundo* ve su regularidad interrumpida por la estocada de un objeto extraño. La narrativa del espacio se ve violentada por un elemento para el que no había lugar. Como si en medio de estas líneas, a la mitad de una palabra, se interpusiera una partitura.

El mingitorio, que en su contexto sería invisible debido a la monotonía de la regularidad que rige en la pertenencia, se hace visible así, particular, en la medida en que irrumpe en un contexto al que no pertenece.

Más tarde, las posibilidades abiertas por Duchamp supondrían la conquista de recursos de plasticidad más sofisticados, como la obra intitulada de 1969 de Jannis Kounellis, en que introdujo 12 caballos vivos a la galería L'Attico, que acaba por transformar el lugar en un establo. La obra no se resume en la irrupción que demuestra la pertenencia de los objetos a su mundo, sino que transforma el espacio en que se presenta.

Con los caballos ocurre el ejercicio de plasticidad ontológica que da lugar a un *mundo*. Después de todo, si el arriba se comprende como el techo, y detrás por la puerta, el espacio es abierto en cada caso por las cosas que se concretan en torno al hombre, en verdad el espacio está en el *mundo*.³

No de otra suerte ocurre con los objetos por cuanto son intramundanos, es decir, por cuanto pertenecen a un *mundo*. Cuando Heidegger habla del “algo en cuanto algo” refiere también una susceptibilidad, pues el encuadrado que alberga mis palabras, o las palabras de quien se prefiera, regularmente hará las veces de un libro, pero si la situación así lo demandara, el objeto impreso podría utilizarse como un arma, o como pisapapeles, si es menor el grado de dramatismo que impera en la sala. Ya que el espacio se abre en torno al hombre, y se abre por la referencia de los objetos que constelan el lugar, aquello que el hombre configura, material o interpretativamente, será siempre susceptible de transformación.

La pertenencia es lo que permitirá dar el paso hacia una definición más clara de lo que significa *plasticidad ontológica*, porque el arte se juega el mundo

³ No me refiero pues, al compuesto hilemórfico en que concurren materia y forma, ya que cada compuesto hilemórfico será, en todo caso, producto de un ejercicio de plasticidad ontológica. El carácter de susceptibilidad plástica del *mundo* siempre resulta evidente en su carácter material, pero ocurre también que el carácter de espacio también es maleable, porque, después de todo, el espacio se comprende en la medida en que responde a un *mundo*.

en la idea de pertenencia, es decir, el algo en cuanto es la susceptibilidad de las cosas de cambiar su “algo en cuanto algo” para ser consideradas algo más, algo diferente, por lo que el mundo es la constante susceptibilidad de las cosas de reinterpretación

Si el *mundo* es aquello que el hombre encuentra en torno, aquello que está dentro del *mundo* está en una relación con el hombre que Heidegger sintetiza en la estructura del “algo en cuanto algo”, por eso la pertenencia al *mundo* refiere a esa significatividad que adquieren las cosas en este encuentro, las implicaciones que adquieren en su contexto.

La verdadera genialidad de *La fuente* radica en que el objeto conserva la referencia al *mundo* al que pertenece, si bien es reinterpretado como arte, mantiene una relación con su contexto de procedencia, que es lo que da lugar al desconcierto. El arte se encumbra sobre el *mundo* en la capacidad de alterarlo, de invertir el proceso, porque le basta con modificar los objetos que componen el lugar, con sustraerlos o añadirlos, para modificar el espacio. Las cosas hablan de su contexto, lo conllevan, permanecen intramundanas pero no abren mundo, si el arte se las apropia es para jugar con ese *mundo* al que pertenecen las cosas.

Al apropiarse de algo, el arte se apropia de su pertenencia o se la arranca; al introducir algo a un contexto diferente, resignifica ese “algo”, o resignifica *mundo*.

Si bien es cierto que el resultado más inmediato –o evidente-, del proceso de *plasticidad ontológica* es un compuesto hilemórfico, éste no es el interés del trabajo, sino la posibilidad de que tal compuesto tenga lugar. La susceptibilidad de configuración no es un asunto exclusivamente material, sino que la susceptibilidad se encuentra presente en el *mundo*. En todo caso, reitero que el objeto ya configurado es susceptible de ser reinterpretado como un “algo en cuanto algo”. No hay *plasticidad ontológica* en la erosión de la roca por el viento, pero sí la hay en la escultura o, como hemos visto, en el mundo.

Ese “algo más que naturaleza” que percibimos en el mundo es producto de la acción humana. [...] La naturaleza no es *poiética*. El producto es una realidad que trasciende la materia de que se compone, y la ley natural que gobierna esta materia; como la estatua trasciende el mármol en que se esculpió, y la aeronave trasciende las leyes de la aerodinámica. (Nicol, 1977., p.36-37)

Cuando el hombre abre mundo, cuando se dirige por el espacio, ocurren procesos de *plasticidad ontológica* por cuanto el hombre no se encuentra ante un mundo, en cada caso tiene que articularlo; la historia demuestra que no hay época que goce de la eternidad, con lo que también hay cambios en el *mundo* andando en el tiempo.

La necesidad de articular una historia del arte se hace evidente para responder los problemas a los que este apartado ha conducido. El primero de ellos exige la respuesta de por qué es que el arte en las vanguardias extiende sus recursos de configuración más allá del aspecto material del mundo, ¿por qué no ocurre con anterioridad? Se exige también la respuesta de por qué es que el arte puede configurar *mundo* según las prácticas referidas. Y si la plasticidad no se cifra exclusivamente en la materia, habrá que responder satisfactoriamente, más allá de los indicios ya ofrecidos, ¿dónde se cifra desde el arte la plasticidad del *mundo*?

La idea que tengo de mundo no difiere de la que he recogido de Ortega y Gasset, en todo caso, añadido que si hay una susceptibilidad sobre la que el hombre articula sus *ficciones*, si el hombre abre mundo constantemente, la acción de plasticidad ontológica ocurre recurrentemente, en cada caso, permitiendo la apertura de *mundo*; dicho de otra manera, la apertura de mundo supone un ejercicio de plasticidad ontológica. De este modo, *el mundo es el estado actual dentro de un constante proceso de plasticidad ontológica*.

Debido a mi experiencia como artista plástico, me encuentro convencido de que *el arte es, a su vez, un ejercicio recurrente de plasticidad ontológica en cada caso*, de ser así, el vínculo directo entre el arte y el *mundo* sería más patente, y la respuesta a la razón por la que las obras de arte se distinguen del resto de los

objetos del *mundo* se encontraría aquí. El siguiente apartado establece los criterios con los que entiendo la historia del arte. Y será tema de los siguientes capítulos articular dicha historia con objeto de responder a las cuestiones que aquí han impuesto camino.

1.3 TRES MOMENTOS DE LAS ARTES PLÁSTICAS

Si la imagen abre un “espacio en torno”, si posibilita el gradual aparecer de las cosas, o bien, si se trata de una forma de configuración de lo real de diversas formas de concretar lo impreciso circundante, cosas o conceptos; si, en fin, la imagen cumple una función de precisión paulatina que habrá de derivar en la conquista de la imagen del hombre, es evidente a su vez, que a medida que cambia la manera en que el hombre comprende lo real, habrá de cambiar también la manera en que la imagen le abre paso hacia formas de comprensión de lo real.

He dicho que la imagen es un modo posible de operación plástica sobre lo real, pues bien, en este momento del estudio, la imagen se considera un primer vínculo del hombre con el arte, por cuanto la comprensión que tiene el hombre de la realidad comienza con la imagen, y así, la producción de imágenes supone una evidencia de la manera en que se comprende el mundo. Dicho de otro modo, el arte, en tanto actividad de producción constante de imágenes o de figuras, proporciona un indicio adecuado sobre la manera en que se comprende lo real, por cuanto delata la perspectiva desde la que el hombre comprende sus posibilidades de configuración sobre la realidad.

Desde ésta perspectiva, para la historia del arte propuesta reconozco tres grandes momentos –desde los que daré cuenta de diversos procesos de desarrollo del arte a lo largo del estudio-, por cuanto en ellos reconozco cambios significativos dentro del proceso de comprensión del mundo. El criterio para ésta clasificación es la trayectoria desde la que parten, tanto el hombre como la obra de arte, para dirigirse hacia lo real. A saber: momento mimético, o de exterioridad, en que se parte desde el sujeto hacia el mundo circundante; momento introspectivo,

en que lo real se encuentra en la conciencia que percibe y condiciona los fenómenos; y momento de apropiación e intervención, en que el arte “vuelve” hacia la exterioridad para asimilarla dentro de sus recursos de operación plástica.

En su momento, Ortega y Gasset ya había propuesto un modo afín de comprensión del arte, en que describe igualmente la dirección hacia donde se proyecta, a la largo de la historia, la mirada del pintor. Se trata del artículo “*Sobre el punto de vista en las artes*”, en éste, Ortega (1924) da cuenta de un trayecto que va desde la representación de los objetos hacia el propio artista, coincide en que la trayectoria en que se piensa va a virar hacia la interioridad, describiendo un cambio en la mirada del pintor, en la forma de mirar. Tal y como él lo dice “la evolución de la pintura occidental consistiría en un retraimiento desde el objeto hacia el sujeto pintor” (Ortega y Gasset, J., 1924)

Remito a éste texto para proporcionar una descripción del proceso en que se concatenan –conducidos por la consideración de la mirada- diferentes épocas y artistas para afianzar la afirmación de que el arte ha comenzado por dirigirse hacia la exterioridad, para volverse sobre el sujeto. Para los fines de este estudio no es importante la descripción pormenorizada del proceso, la descripción de la sucesión corriente tras corriente pictórica, como sí lo es sintetizar todos los pasos en la trayectoria que han descrito hasta hacer evidente la diferencia de dirección del pensamiento del mundo en tres grandes momentos operativos

Para Ortega y Gasset existen tres momentos: “Primero se pintan cosas; luego, sensaciones; por último, ideas. Esto quiere decir que la atención del artista ha comenzado fijándose en la realidad externa; luego, en lo subjetivo; por último, en lo intrasubjetivo. Estas tres estaciones son tres puntos que se hallan en una misma línea.” (*Ibíd.*)

Coincido con la clasificación propuesta, por cuanto refleja un viraje en la trayectoria del pensamiento que consideraba a lo real como lo externo, para volver sobre el sujeto. Con todo, consideraré a la pintura de “sensaciones” –como él la llama- un momento de tránsito entre el periodo de exterioridad y el afianzamiento

de la consideración de lo real desde la interioridad del sujeto, con lo que el segundo momento, que localizo en la modernidad, coincide con lo que Ortega llama intrasubjetivo, y que identifica con el cubismo y la pintura de Picasso, punto donde termina su artículo y que, en historia del arte, suele considerarse el comienzo de la modernidad, época que más tarde traería consigo diferentes modos pictóricos de abordar la conciencia, afianzando la “intrasubjetividad” del periodo⁴

El tercer momento, que llamo de intervención, supone un vuelta desde el sujeto hacia la exterioridad, aunque la existencia de lo real externo ya no puede tomarse como algo dado, sino como algo susceptible de ser determinado, y este período reúne diferentes prácticas artísticas que toman a lo real –elementos del espacio, sitios, etc.- como un recurso de operación plástica, o como el soporte de sus obras; se trata del arte posmoderno, en que, además, el arte se ha encumbrado como el responsable de la narrativa de su historia. Estas afirmaciones serán clarificadas oportunamente. Por lo pronto, basta con perfilar la historia con que en lo sucesivo habrá de desarrollarse este estudio, los criterios con que me aproximo a la obra de arte y la noción de plasticidad ontológica.

⁴ El propio Ortega y Gasset describe en su artículo diferentes periodos de tránsito, entre los que sitúa al Greco, por ejemplo, que articulan el paso de un momento a otro en la línea histórica que establece la dirección de la mirada. Concretamente, lo que llama pintura de sensaciones describe un periodo en el que los artistas se dirigían hacia el interior del sujeto, sin embargo, se mantienen en la superficie del sujeto, en el “espacio” o “aire” como le llama Ortega, sin consumir el paso hacia la interioridad que se logra en el cubismo. Al considerar, por lo tanto, lo que él llama punto “subjetivo” como un momento de tránsito entre dos periodos –el mimético o de exterioridad, y el “intrasubjetivo” - no creo incurrir en un atrevimiento para el que no hay ocasión, sino que me parece una operación oportuna

CAPÍTULO II

MÍMESIS, INTROSPECCIÓN E INTERVENCIÓN

El desarrollo de una historia del arte que exponga la relación entre *plasticidad ontológica* y la concepción de lo real es tarea del presente capítulo. Dicho de mejor modo, el estudio de la historia del arte es el estudio de la relación del arte con el desarrollo de la comprensión de lo real, por lo que el arte viene a ser un modo de tratamiento de la realidad.

Dicho modo de tratamiento de lo real en el arte se manifiesta a través de los momentos de *mimesis*, *introspección* e *intervención*. Todo lo cual quiere decir que el modo en que ha variado la comprensión de la realidad ha tenido como consecuencia la modificación de la práctica artística. Ahora corresponde al estudio ahondar en los momentos de la historia del arte aquí nombrados para hacer comprender la relación entre arte y filosofía, y sobre todo, la forma en que dicha relación ha permitido al arte ampliar sus recursos de modificación plástica sobre lo real.

La idea de *plasticidad ontológica* como ejercicio de modificación de *mundo* o de *sentido* será clarificada una vez que contemos con la comprensión histórica del arte aquí planteada, porque en el fondo, se trata de la historia de la comprensión de nuestra facultad plástica en relación con la realidad, facultad que se evidencia y ejerce en mayor medida en el arte.

2.1 MÍMESIS

El momento mimético es el más adecuado para hablar del arte como evidencia; pues independientemente de los temas representados por el artista, se trata del tipo de arte que abreva en mayor medida en un referente externo. Si se piensa en una forma posible de ordenamiento, ésta se encuentra en la naturaleza y por ello,

el papel del hombre era acercarse a la naturaleza para desentrañar sus secretos, con lo que buena parte del conocimiento se consideraba “descubrimiento”.

Al desarrollarse bajo estos principios, la obra de arte encuentra un lugar dentro de la realidad al responder a lo externo, por lo que es posible la producción de imágenes con función simbólica y arte sacro.

Hasta fines del siglo XVI, la semejanza desempeñó un papel constructivo en el saber de la cultura occidental. En gran parte, fue ella la que guió la exégesis e interpretación de los textos, la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas. El mundo se enrollaba sobre sí mismo: la tierra repetía el cielo, los rostros se reflejaban en las estrellas y la hierba ocultaba en sus tallos los secretos que servían al hombre. La pintura imitaba el espacio. Y la representación –ya fuera fiesta o saber- se daba como repetición: teatro de la vida o espejo del mundo. (Foucault, 1966., p.35)

La obra de arte como ejercicio de *plasticidad ontológica*, pretendía la afirmación de este “juego de símbolos”, porque el soporte de la obras quedaba oculto por las imágenes a las que daba lugar. Si es posible hablar de configuración de sentido, cada reiteración de una imagen como representación afianzaba la idea del mundo como espejo de sí mismo. Lo cierto es que la realidad considerada como exterioridad, no da lugar a una percepción de su plasticidad como algo constituyente en ella. Como dije, estamos ante la realidad como objeto de descubrimiento, por lo que la obra de arte pretende la afirmación de la idea de un orden universal. Por ahora, la obra de arte no configura sentido desde el espacio, aunque sí afirma la realidad en cada imagen.

Si el periodo mimético puede considerarse como el tratamiento del hombre sobre el mundo desde el sentido del espacio (lugar donde Kant sitúa los fenómenos externos), la *Crítica de la razón pura* supone una vuelta completa hacia el sentido del tiempo, para tratar a lo real desde los fenómenos internos. La trayectoria del pensamiento comienza a virar hacia dentro con Descartes y afianza su rumbo en la filosofía de Kant:

Por medio del sentido externo (propiedad de nuestro psiquismo) nos representamos objetos como exteriores a nosotros y como estando todos en el espacio, dentro del cual son determinadas o determinables su figura, su magnitud y sus relaciones mutuas. El sentido interno por medio del cual el psiquismo se intuye a sí mismo o su estado interno no suministra intuición alguna del alma como objeto. Sin embargo, hay sólo una forma determinada bajo la que es posible la intuición de un estado interno, de modo que todo cuanto pertenece a las determinaciones internas es representado en relaciones de tiempo. El tiempo no puede ser intuido como algo exterior, ni tampoco el espacio como algo en nosotros. (KANT, I. KrV. B37/A23.)

Al decir que la filosofía de Kant apuntala el rumbo de la trayectoria del interés artístico, no afirmo que el arte se adecuara a las consideraciones que él había hecho en torno a la belleza o a ideas semejantes; afirmo que a partir de Kant la filosofía se ocupa de la conciencia como la condición de posibilidad del resto de lo real; toma a la conciencia como lo real y la idea de lo externo pasa a considerarse como un conjunto de representaciones y fenómenos ante la estructura epistemológica del sujeto; en otras palabras, comienza a pensarse en términos de tiempo, con lo que la pintura, como consecuencia de un mundo que pone el acento de lo real en la conciencia, dará con formas afines de representación de lo real, concretando a su vez el paso hacia el segundo momento, la introspección.

Hacia el final del artículo “Sobre el punto de vista en las artes”, Ortega y Gasset señala “un extraño paralelismo” entre filosofía y pintura, para el que a continuación ofrece una explicación:

El pintor comienza por preguntarse qué elementos del Universo son los que deben trasladarse al lienzo; esto es, qué clase de fenómenos son los pictóricamente esenciales. El filósofo, por su parte, se pregunta qué clase de objetos es la fundamental. Un sistema filosófico es el ensayo de reedificar conceptualmente el cosmos partiendo de un cierto tipo de hechos que se consideran como los más firmes y seguros. (Ortega y Gasset, J., *Op.cit.* 1924)

Este “paralelismo” se suscita entre las formas en que la pintura fue considerada durante diversas épocas, y las filosofías que correspondían a cada tiempo. Son numerosos los apartados –de buena parte de su obra publicada- en

que Ortega asegura callar muchas cosas por no haber considerado oportuno decir las en ese momento, con lo que deja muchas cosas en cariz de insinuación. Probablemente no consideró a la correspondencia que sugiere entre filosofía y pintura una coincidencia, como la llama en el artículo, pero a las claras, entre pintura y filosofía no media una relación casual, sino causal.

Si la filosofía es la reedificación conceptual del cosmos, sus productos deberán responder a tal reestructuración, pues se asientan como esenciales los elementos que serán objeto del pintor. El arte es un producto del mundo (y lo seguirá siendo aún después de su deshumanización, ya lo veremos); las obras de arte y las de filosofía llegan a equipararse cuando una filosofía se ha afianzado como mundo.

Suele ocurrir que el pensamiento del filósofo antecede a su época, porque su discurso da lugar al tiempo por venir; en el tiempo encontraron algunas filosofías su afirmación como época, y no de otro modo ocurrió con la vuelta del pensamiento hacia la interioridad. Cerca de 30 años después de la muerte de Kant, se inventó la fotografía, lo que obligó a la pintura a cuestionarse los principios de su práctica. Las condiciones del mundo obligaron a la pintura a seguir el camino que había sido abierto por la filosofía

2.2 INTROSPECCIÓN. RESPUESTA A LA IDEA DE LA MUERTE DEL ARTE DE ARTHUR DANTO

Para las artes plásticas, el momento introspectivo supone un período de ostentación técnica como respuesta a la fotografía, con lo que comienza a hacerse de un metalenguaje, es decir, comienza a hablar de sí misma. El proceso que comienza en este momento habrá de derivar en la llamada deshumanización de la obra de arte y asentará los principios de la práctica artística de la posmodernidad, pues todo ello tiene lugar en las soluciones técnicas a las que llegó la pintura en la modernidad, y que encuentran antecedentes en el impresionismo.

Cuando la pintura se ve rebasada por la fotografía en su función reproductiva, encuentra en el impresionismo un conjunto de soluciones análogas a la filosofía por cuanto pone su interés en la percepción del espectador. La pintura continúa dirigiéndose hacia la exterioridad, sin embargo ya no la entiende como referente de su producción sino como pretexto para desarrollar un estudio de los estímulos sensibles que comprenden su contemplación. No importa la existencia concreta de lo que es observado –la cosa en sí-, sino su experiencia. El impresionismo se ocupa del efecto de la luz sobre el espectador, de las texturas que componen la visión, de las impresiones sensibles.

El alarde técnico al que me he referido como metalenguaje pictórico es la exhibición de los recursos plásticos de la pintura con los que se compone la imagen. Se deja ver la impronta del pincel, la trayectoria de la pincelada, el grosor del óleo. En medio de la imagen expuesta, se hacen evidentes los medios que la hicieron posible, la pintura comienza a hablar de la pintura desde la técnica, y a hablar de la imagen desde un acento plástico, la imagen comienza a ser tratada como un conjunto de estímulos sensibles, y como un pretexto pictórico para hacer alarde de sus recursos frente a la fotografía.

La Modernidad en pintura comienza formalmente con el cuadro *Las señoritas de Avignon* de Pablo Picasso, que recoge la carga histórica del impresionismo para encumbrarla hacia la época de la introspección en pintura propiamente. Llamo a la época *introspectiva* porque se ocupa de las estructuras cognitivas del sujeto, nuevamente, la pintura transita un camino abierto por la filosofía. El cubismo pretende la deconstrucción de los objetos en todas sus perspectivas, se trata de la representación pictórica del tiempo y el espacio como ejes cardinales dentro de los cuales se suscita el aparecer de las cosas, una suerte de depuración de los accidentes de lo observado en cada caso para ilustrarlos como aconteciendo dentro de una estructura *a priori*.

El posterior desarrollo del surrealismo mantiene el centro de interés en la producción de imágenes desde sus condiciones de posibilidad –el ensueño y el

inconsciente- y en ello ha profundizado en la trayectoria desde la que el hombre considera lo real en este punto.

Llamar *introspectiva* a esta etapa no solo pretende señalar al sujeto como el objeto de interés pictórico; se pretende señalar igualmente el desarrollo de la conciencia de la pintura de sí misma desde la técnica; la pintura comienza a hablar de sí misma pues las imágenes modernas sirven de pretexto para la exhibición técnica. La pintura comienza a mirarse a sí misma y da lugar al proceso de deshumanización.

Las obras del expresionismo abstracto, del que los *chorreados* de Jackson Pollock son el ejemplo recurrente, son el resultado natural del proceso iniciado por los impresionistas. Lo que observamos ante obras de este tipo de pintura, no son imágenes humanas, no se aprecia a la pintura como vehículo de la imagen, sino al lienzo como soporte de la pintura hablando de la pintura. Fácilmente se puede considerar un proceso análogo al descrito por María Zambrano acerca de la conquista de la independencia del hombre frente a los dioses, por cuanto la pintura hablando de sí misma se ha hecho de su propio espacio en torno frente al hombre, lo siguiente será el desarrollo de su historia:

El último momento corresponde al arte posmoderno y contemporáneo, momento caracterizado a su vez por dos factores esenciales, el primero es la conquista de la capacidad narrativa del arte sobre su propia historia, y el segundo, profundamente vinculado, su capacidad de intervención sobre lo real. Para arrojar mayor luz sobre estas afirmaciones recurro al ensayo de Arthur Danto (1995) El final del arte:

El arte es un estadio transitorio en el advenimiento de cierto tipo de sabiduría. La pregunta entonces es: ¿en qué consiste esta cognición?, y la respuesta, aunque en principio pueda resultar decepcionante, es: en el conocimiento de lo que es el arte. Al parecer, existe una conexión interna entre la naturaleza y la historia del arte. La historia acaba con el advenimiento de la auto-consciencia, o mejor, del autoconocimiento. Supongo que nuestras historias personales —o al menos nuestras historias formativas— responden en cierto modo a esa estructura, y que acaban con la madurez, entendida ésta como el conocimiento —y la

aceptación— de lo que somos. El arte llega a su fin con el advenimiento de su propia filosofía. (Danto, A., 1995)

¿Qué significa el advenimiento del arte como filosofía?

El conocimiento es absoluto cuando no existe la menor brecha entre él y su objeto, o cuando el conocimiento es su objeto, cuando sujeto y objeto coinciden. El último párrafo de la Fenomenología caracteriza adecuadamente esta clausura filosófica, afirmando que dicho objetivo «consiste en alcanzar un perfecto conocimiento de sí misma, en conocer su identidad». (*Ibíd.*)

Pues bien, para Danto, el arte encuentra su final en la cumbre de su historia, ya que esto supone la conquista de su auto-conciencia. Hasta aquí estoy de acuerdo con Danto; sin embargo, me parece que las consecuencias que extrae del “final del arte” precisan una reinterpretación. Concretamente, me parece que el arte “post-histórico” debe considerarse más bien un arte narrativo, quiero decir, que el arte continúa el proceso de autoconciencia en la auto-narrativa de su historia. Danto hace patente el fenómeno:

Como diría Marx, puedes ser un artista abstracto por la mañana, un realista fotográfico por la tarde y un minimalista mínimo por la noche. O puedes recortar muñecas de papel, o hacer lo que te dé la real gana. Ha llegado la era del pluralismo, es decir, ya no importa lo que hagas. Cuando una dirección es tan buena como cualquier otra, el concepto de «dirección» deja de tener sentido. (*Ibíd.*)

Pero no se le ocurre que la pluralidad de direcciones que observa no implica una reiteración de manifestaciones previas por parte del arte tras haber agotado cualquier posibilidad histórica. En todo caso, es posible pensar que el autoconocimiento no se ha concretado cabalmente, o cuando menos, que el arte hace ejercicio de autoconocimiento en la apropiación de la narrativa de su historia. “Es importante tener en cuenta que tenemos que comprender el pasado en nuestros propios términos, y que por consiguiente no puede haber un uso uniforme entre fase y fase” (*Ibíd.*)

Precisamente ésta comprensión del pasado en términos propios es la narrativa que hace el arte “post-histórico”, al volver sobre el pasado, el arte realiza su vuelo de lechuza para apropiarse de su historia y consumir la autoconciencia.

Ahora que el arte ha llegado a este punto, precisa comprender cómo es que ha llegado aquí. La historia no es la reiteración de lo vivido. “La era del pluralismo” describe realmente el momento en que el arte articula su historia.

Ciertamente, el arte tampoco hace uso uniforme entre un momento y otro de su trayectoria temporal. Articular la historia de cualquier cosa supone encumbrar periodos, disponer etapas en un emplazamiento que haga visible el desarrollo de aquello por lo que se hace historia, mostrando su recorrido a lo largo del tiempo. Considerar a la obra de arte desde la perspectiva de la mirada dará con una historia diferente a la que se hace preguntado por los antecedentes del cubismo, del uso pictórico de la grana cochinilla, de la representación de la figura humana o de cualquier tema concreto. Pues bien, el arte hace igualmente una serie de narrativas que abonan a su comprensión desde diferentes perspectivas.

Es posible pensar en la articulación por parte del arte de diversas historias, en todo caso, se trata de un ejercicio introspectivo de comprensión histórica. Incluso es posible pensar en cuadros que asumen la facultad narrativa del arte en términos históricos. El artista mexicano Marcos Límenes produjo, en el periodo entre 2005 y 2011, la serie *Plegarias*, conjunto de obras realizadas en paneles de triplay que dividió en segmentos trabajados con diferentes técnicas pictóricas cada uno. Aunque algunos de los fragmentos de las piezas – como también diversos elementos entre los que se cuentan insectos y moho- fueron incorporados al soporte para integrar las obras, el artista parte de una sola tabla, con las medidas que ofrece naturalmente, y donde la mayor parte de las secciones fueron determinadas tan solo por la pintura, es decir, los cortes establecidos en el soporte son determinados por el trabajo plástico que tiene lugar en este, no se adaptó la técnica a cortes realizados sobre la madera con anticipación.

Cada una de las piezas narra una historia, dando lugar a las plegarias a las que se refiere Marcos. Esta es la descripción completa de la obra, en palabras del artista: “Pensando en las manifestaciones artísticas más antiguas es que desde hace unos años comencé una serie de cuadros con la idea de formular una plegaria específica en cada uno de ellos” (Límenes, M., 2012). Las plegarias a las

que se refiere Marcos van desde una invocación a la lluvia hasta la protección contra la violencia. Independientemente de la intención de cada plegaria, el conjunto de las obras muestra un soporte dividido por diversas intenciones plásticas que conllevan una carga histórica cada uno, aunque cada segmento funciona con independencia del resto, la lectura en conjunto los pone en una relación narrativa que compone la totalidad de la pieza.

Evidentemente encuentro en esta serie un ejemplo prístino de la facultad narrativa del arte sobre sí, pues de la historia se pueden tomar los elementos relevantes para la articulación de la narrativa que interesa en cada caso, así como los segmentos de las piezas tienen independencia entre sí y se integran a su vez en una pieza, todo sobre un mismo soporte. De ahí la posibilidad de hacer una lectura ascendente o descendente de la imagen compuesta en cada cuadro. Por encima de la facultad narrativa, destaco la facultad de plasticidad que puede hacer el sobre su historia desde la herramienta de la narrativa.

El grado de introspección al que ha llegado el arte le permite realizar un ejercicio de plasticidad sobre su historia como soporte. Al decir que la serie parte del pensamiento del artista sobre las manifestaciones artísticas de mayor antigüedad, se pone de relieve la carga histórica que cada técnica de experimentación plástica conlleva. La técnica en pintura conlleva la conciencia de la historia, lo cual es bastante claro para quien pinta.

La forma en que 'las Plegarias' de Marcos Límenes fueron desarrolladas, ¿no recuerda a la lectura que hace Foucault sobre Nietzsche?

Pues bien, ¿si el genealogista se ocupa de escuchar la historia más que de alimentar la fe en la metafísica, qué es lo que aprende? Que detrás de las cosas existe algo muy distinto: «en absoluto su secreto esencial y sin fechas, sino el secreto de que ellas están sin esencia, o que su esencia fue construida pieza por pieza a partir de figuras que le eran extrañas. (Foucault, M., 1980)⁵

⁵Por cierto, en el pasaje inmediatamente posterior, Foucault plantea una analogía de la historia o sus procesos con el cuerpo humano, particularmente con sus padecimientos: "El genealogista necesita de la historia para conjurar la quimera del origen un poco como el buen filósofo tiene necesidad del médico para

Líneas arriba usé la imagen hegeliana de la lechuza de Minerva para ilustrar el proceso de autoconciencia que hace el arte involucrando a la historia. Sí. Sin embargo, Foucault es más preciso, porque sus palabras podrían dar cuenta de la naturaleza de la narrativa histórica que hace el arte, no como una búsqueda de origen, ni con la pretensión de asentar una teleología, sino como aproximación plástica a los movimientos de los que procede.

La procedencia permite también encontrar bajo el aspecto único de un carácter, o de un concepto, la proliferación de sucesos a través de los cuales (gracias a los que, contra los que) se han formado. La genealogía no pretende remontar el tiempo para restablecer una gran continuidad por encima de la dispersión del olvido. Su objetivo no es mostrar que el pasado está todavía ahí bien vivo en el presente, animándolo aún en secreto después de haber impuesto en todas las etapas del recorrido una forma dibujada desde el comienzo. Nada que se asemeje a la evolución de una especie, al destino de un pueblo. Seguir la filial compleja de la procedencia es, al contrario, mantener lo que pasó en la dispersión que le es propia: es percibir los accidentes, las desviaciones ínfimas --o al contrario los retornos completos, los errores, los fallos de apreciación, los malos cálculos que han producido aquello que existe y es válido para nosotros; es descubrir que en la raíz de lo que conocemos y de lo que somos no están en absoluto la verdad ni el ser, sino la exterioridad del accidente. Por esto sin duda todo origen de la moral, desde el momento en que no es venerable --y la *Herkunft* no lo es nunca--, se convierte en crítica. (*Ibíd.*)⁶

Lo que pretendo recuperar del pasaje es la necesidad de entender la historia en términos distintos a los lineales, como una concatenación necesaria de sucesos, porque el arte se ocupa de su *Herkunft* plásticamente, con lo que se explica la impresión de pluralismo a la que atiende Danto

conjurar la sombra del alma. Es preciso saber reconocer los sucesos de la historia, las sacudidas, las sorpresas, las victorias afortunadas, las derrotas mal digeridas, que dan cuenta de los comienzos, de los atavismos y de las herencias; como hay que saber diagnosticar las enfermedades del cuerpo, los estados de debilidad y de energía, sus trastornos y sus resistencias para juzgar lo que es un discurso filosófico. La historia, con sus intensidades, sus debilidades, sus furores secretos, sus grandes agitaciones febriles y sus síncope, es el cuerpo mismo del devenir.” Mientras que Marcos Límenes se ha referido al trabajo del artista en términos de enfermedad. Para abonar a las similitudes de filosofía y pintura

⁶ Si el momento de auto-narrativa histórica del arte puede equipararse a la genealogía como la entiende Foucault, o considerarse una crítica, no es tema de mi estudio, en todo caso, que la posible relación quede señalada.

Hay, por lo tanto, obras de arte que pueden considerarse ejercicios plásticos de historia porque después de todo ocurre en ellas un ejercicio de plasticidad ontológica sobre el pasado, y la imagen obtenida se presenta como resultado de un proceso de plasticidad sobre la propia historia.

Así como considero al momento “subjetivo” de Ortega y Gasset un momento de tránsito hacia el momento que llamo introspectivo, así también podría considerar al “pluralismo” de Danto como un momento de tránsito en que el arte todavía profundiza en el autoconocimiento al que había llegado en la modernidad a través de los recursos de la técnica; sin embargo, el arte no ha cesado de narrarse ni lo hará, porque ha conquistado su historia como un recurso de experimentación plástica, por lo que encuentro más oportuno considerar a la etapa descrita como un periodo de apropiación de su historia, de afianzamiento de su historia como una posibilidad más de experimentación. Además, lo que acabo de describir deja ver que el arte ha afianzado sobre sí mismo una herramienta corriente en el arte contemporáneo, que es precisamente la apropiación y cuyos antecedentes se encuentran en Marcel Duchamp.

2.3 INTERVENCIÓN

Apropiación e intervención son las herramientas con las que opera actualmente la obra de arte, aunque se hace con éstas desde la época de las vanguardias, han cobrado madurez –por decirlo de algún modo- hasta que se ha consumado –o cuando menos afianzado- la autoconciencia del arte.

El proceso es fácil de describir ahora que nos aproximamos al final del capítulo. En el momento de la humanidad en que el acento de lo real se encontraba en lo externo, la obra de arte operaba miméticamente, porque en la naturaleza se cifraban los principios de la realidad. Cuando la conciencia se encumbra en el papel que correspondía a la naturaleza, la obra de arte se vuelve igualmente hacia las estructuras epistemológicas del sujeto (por esta razón los

cubistas decían que su arte era más realista que el realismo⁷); comienza también la deshumanización de la obra de arte, porque esta cobra independencia de los modelos humanos y adquiere conciencia de sí como pintura en lugar de entenderse como subordinada a la imagen.

Puede decirse que Hegel consuma la filosofía que comienza con Descartes, por cuanto se trata de una filosofía articulada desde la consideración del tiempo como eje cardinal esencial de lo real, frente a las viejas consideraciones del espacio como lugar de la naturaleza y la verdad. Reitero que cuando hablo en términos de espacio y tiempo, lo hago equiparándolos a las nociones de exterioridad y de sujeto respectivamente, siguiendo la estética trascendental de Kant, por lo que si la pintura se ha vuelto sobre sí misma, el que a continuación se ocupe de su historia se entiende fácilmente como una posibilidad contenida en el eje del tiempo, donde el sujeto encuentra la manifestación de sus fenómenos.

Martin Buber describe (1995), no obstante, la insatisfacción que la filosofía idealista ofrece al hombre concreto “incorporar la consumada perfección a la realidad de lo que es, he aquí algo que el pensamiento humano puede hacer, pero no algo que pueda lograr la viva representación humana; se trata de algo que se puede pensar, pero no se puede vivir” (Buber, 1995, p.46) según él, éste es el problema que enfrentan las filosofías posteriores y la razón por la que vuelven la mirada al espacio. Se presenta entonces la ocasión del vitalismo de Ortega y Gasset, por ejemplo.

Las razones aducidas por Buber pueden satisfacernos o no, lo más importante es señalar que si esta suerte de retorno a lo externo ocurre, no será esperando descifrar en la naturaleza un misterio que aguarda por el hombre. La conciencia ha aprendido de sí y, sabiendo que es ella quien determina lo real, le presenta al arte contemporáneo los principios con los cuales opera recurrentemente. Una vez que el arte se ha ocupado de sí desde la historia,

⁷ María Noel Lapoujade entiende la obra de Picasso en estos términos, la caracteriza como “la necesidad de traducir el ‘engaño’, la omisión de la percepción natural, a una representación fidedigna, completa; más ‘real’ que lo que la percepción del sentido común pueda ofrecer.” (Lapoujade, M. *Op.cit.* p.203)

vuelve a la realidad externa para ocuparse de ella desde la apropiación y la intervención.

El recurrente ejemplo de la fuente de Duchamp es una muestra de apropiación e intervención. Aunque estos recursos no se agotan en la forma en que operan con el mingitorio, sí asientan el campo de acción sobre el que el arte se ocupará posteriormente. Haber instalado el urinal en un museo probó que las cosas pertenecen a un contexto, al que afirman a su vez con su presencia; de nuevo, “no vivimos en un espacio neutro y blanco...”

Si el espacio es susceptible de cobrar significación, las operaciones sobre lo real necesariamente habrán de dotarlo de significado, y esto ocurre con el arte contemporáneo. Apropiarse de un objeto implica apropiarse también de la carga significativa con la que cuenta el objeto; descontextualizarlo, privarlo o aliviarlo de esa carga; introducir un elemento ajeno a un contexto necesariamente habrá de transformarlo. Ofrezco ejemplos concretos que ilustran algunas de estas operaciones en el siguiente capítulo. Por lo pronto, es más oportuno señalar que lo que he descrito refiere, en último término, a la capacidad del arte de determinar lo real

Concretamente, si no hay un espacio “neutro”, no será debido a una sacralidad inherente a la naturaleza, sino a una serie de determinaciones que tienen lugar en el mundo. El arte contemporáneo trabaja actualmente con la posibilidad de significar los espacios. La escultura contemporánea pretende rebasar los límites de la pieza, abrir desde la obra la posibilidad de resignificar el espacio en torno. Para muestra ofrezco la descripción de la exposición de Javier Marín, *Claroscuro*, inaugurada el 31 de abril de 2017:

Además de estar conformada por instalaciones, integradas armónica y respetuosamente al entorno arquitectónico de la Fábrica de San Pedro, *Claroscuro* rebasa los límites del edificio y se extiende —en un ejercicio de intervención del espacio público al cual el artista es afecto— a Plaza Morelos y la entrada al Parque Nacional del centro de la ciudad de Uruapan y en Calle Nigromante en Morelia, en las cuales instala piezas de gran formato que replantean la percepción del lugar por parte de

quienes lo transitan cotidianamente. Con ésta, su primera exposición en su natal Uruapan, Javier Marín construye un recorrido de ida y regreso donde el espectador se vuelve partícipe de la relación entre arquitectura, espacio público y arte contemporáneo. (Javier Marín Fundación, 2017).

Si la muerte del arte supone el arribo a su autoconciencia, es ahora cuando resulta más lícito hablar de ello que en el texto de Danto, y si la muerte debe entenderse como el final de la concatenación de sus manifestaciones dentro de un relato histórico, al menos debe replantearse la posibilidad de nombrar esto que está más allá de su muerte en los términos en que se le había comprendido hasta hoy. Si el arte “no da muestras de agónicas convulsiones” probablemente no se deba a que esté muerto, podría tratarse de lo contrario.

¿Cómo se relaciona lo narrado con la noción de plasticidad ontológica? En primer término, recurrí a María Zambrano para ilustrar un proceso de emancipación del hombre de lo real informe, la conquista de su identidad frente al resto de lo real a través de la imagen. A continuación dije que todo esto se había tratado de un proceso de plasticidad ontológica operado desde la imagen. El mundo se comprendía en términos de imagen, y a través de la imagen situó todas las cosas en torno, definiendo el mundo. *El mundo es el estado actual de un constante proceso de transformación.*

El desarrollo del arte dentro del mundo fue tema de este apartado y no necesariamente la producción de imágenes suponía un ejercicio de plasticidad ontológica, en todo caso, ilustraba la forma de comprensión del mundo al que correspondía la obra en cada caso. Es hasta ahora que el arte deshumanizado, autoconsciente, ha conquistado lo real como campo de operación donde poner en juego sus recursos, con lo que las artes plásticas ahora pueden realizar ejercicios de plasticidad ontológica como consecuencia, por cuanto sus obras dan como resultado la resignificación de los espacios, por poner un ejemplo.

Han quedado descritos los modos en que cambió la *realidad* y la forma en que, como consecuencia, ha cambiado el modo de proceder del arte en lo tocante a su carácter plástico. Ahora que he dado razón de los momentos de *mimesis*, *introspección* e *intervención* como criterios para revisar la historia del arte, resta

profundizar sobre la relación entre dichos momentos y la manera en que se ha manifestado la *plasticidad ontológica* en el arte a lo largo de su historia.

CAPÍTULO III

PLASTICIDAD EN LA HISTORIA DEL ARTE

En el capítulo anterior se articuló una historia del arte a partir de los ejes de *mimesis*, *introspección* e *intervención*, que a su vez resumen momentos de la trayectoria en que se ha pensado lo real; es decir, la forma en que se ha pensado lo real ha determinado los momentos de inflexión del desarrollo histórico del arte.

Habiendo establecido este hilo conductor, el presente capítulo presenta doble objetivo; el primero de ellos, ilustrar la historia del arte, dando cuenta de los principios con que operó en cada momento mostrar una serie de principios afines entre diferentes épocas que hacen pertinente agrupar bajo tres momentos el desarrollo artístico descrito.

El segundo objetivo, el principal, será extraer de esta historia el conocimiento de la forma en que opera lo que llamo *plasticidad ontológica* en el arte, la manera en que los recursos de plasticidad artística se han afianzado sobre el *mundo*, y en todo ello, aproximarnos en mayor medida al objetivo último, que será averiguar si la *plasticidad ontológica* es una característica patente igualmente en el hombre, si es el caso, de qué modo le compete, y si esto establece un vínculo entre el hombre, el arte y el *mundo*.

La apariencia de un doble objetivo impuesto para este capítulo resulta ser la forma en que se manifiesta el procedimiento con el que se desarrolla el tratado en este momento, porque a partir de la pregunta por la *plasticidad ontológica*, se vuelve sobre la historia del arte, que entiendo a partir de los momentos *mimético*, *introspectivo* e *interventivo*. El desarrollo de la historia del arte desde estos momentos revela el desarrollo de la característica de *plasticidad ontológica* a lo largo de la historia, hasta hacerse evidente en el *mundo* como un posible principio de operación humano.

3.1 CONFIGURACIÓN Y MÍMESIS

El momento que he dado en llamar *mimético* presenta un problema del que no adolecen los momentos siguientes, cuando menos, lo hacen en menor medida. Toda historia que pretenda para su desarrollo el establecimiento de paradigmas temporales, habrá de enfrentarse a la necesidad de dar razones suficientes para violentar con la precisión de un criterio a su objeto de estudio, inmerso en el proceso orgánico de su desarrollo temporal. El problema al que me refiero es precisamente al de la amplitud concedida al momento *mimético*, si bien es cierto que no todos los momentos del desarrollo de la historia del arte deben comprender un periodo de tiempo similar, lo que incluso resultaría sospechoso, también lo es que el momento *introspectivo*, lo mismo que el *interventivo*, parecen haber sido descritos con mayor cabalidad, mientras que el momento *mimético* ha nombrado de manera ambigua a toda las épocas que precedieron al impresionismo.

Este apartado pretende resolver la cuestión, empero, de forma tal que se puede percibir la manera de configuración de este momento mimético en el arte, ya que una exposición exhaustiva tiene lugar en las fuentes a las que me he referido anteriormente, y supondría hacer de un lugar de paso un sitio para el que no hay espacio. El objetivo consiste, pues, en hacer evidente la relación entre *plasticidad ontológica* y mimesis.

Concedo que el termino *mimesis* difícilmente puede resumir la pluralidad de manifestaciones artísticas que tuvieron lugar con anterioridad al impresionismo, y si se piensa en la pintura religiosa o sacra, fácilmente podrá verse la incapacidad del término de nombrar adecuadamente toda forma de producción pictórica, por cuanto no es posible copiar la imagen de aquello que propiamente carece de imagen. Con todo, la razón de haber optado por este término, y la aclaración de lo que en este tratado significa, puede hacerse evidente tras un proceso de discriminación de entre otros posibles términos.

Si por *mimesis* se entiende la idea convencional de copia o imitación, estaría en lo cierto quien ofrezca como contraejemplo las esculturas griegas de los dioses antiguos. Sin embargo, la cuestión es fácil de tratar si atendemos a las

palabras de E.H. Gombrich (1950) en *La historia del arte*, quien sitúa apenas en la primera mitad del siglo XV lo que llama *la conquista de la realidad*:

Aun cuando no había de ser un escultor quien llevara a su término, en el norte, la conquista de la realidad: el artista cuyos descubrimientos revolucionarios se dirigieron desde un principio a representar algo enteramente nuevo fue el pintor Jan van Eyck (...). Para llevar a cabo su propósito de sostener el espejo de la realidad en todos sus detalles, Van Eyck tuvo que perfeccionar la técnica de la pintura. Fue el inventor de la pintura al óleo. (...). Si emplease aceite en vez de huevo, trabajaría mucho más lentamente y con mayor exactitud; podía hacer colores transparentes para ser aplicados por capas; podía realzar las partes más luminosas con el pincel afilado y conseguir esos milagros de exactitud que condujeron a una rápida aceptación de la pintura al óleo como el más adecuado vehículo del color. (...) En este intento de reflejar la naturaleza tal como se muestra a los ojos, Van Eyck, como Masaccio, dejó a un lado los esquemas armónicos y las curvas sinuosas del estilo gótico. (Gombrich, E.H. 1950., p.235, 240, 243)

Atendiendo puntualmente a lo anterior, hablar de *conquista de la realidad* en los términos expuestos supone la capacidad de plasmar en el lienzo una imagen *por mor* de una técnica que permita la ilustración detallada de lo que aparece representado; toda conquista es resultado de un camino andado, de un propósito que ha recorrido la voluntad hasta hacerse de los recursos necesarios para lograr su cometido. Hablar de dicha conquista sobre lo real en el arte, no quiere decir que trate su representación fidedigna como de un propósito particular del siglo xv, sino que en la época de Van Eyck, el objetivo que condujo el camino del arte encontró su meta

Ciertamente, el período de la historia del arte que pretendo nombrar como *mimético* da cuenta de un desarrollo técnico que culminó con los resultado de Van Eyck, antes del cual, el arte hubo de ganar en técnica para ser capaz de producir una imagen exitosa en términos de reproducción, lo que por supuesto, de ningún modo niega el valor artístico de toda la historia previa. Reitero que el fundamento de relación que aquí nos ocupa es la referencia del arte hacia la exterioridad, y solo de justificar este fundamento es de lo que se ocupa el apartado.

Líneas atrás de las referidas, Gombrich se refiere a dicho desarrollo técnico:

Brunelleschi no sólo fue el iniciador de la arquitectura del Renacimiento. Se cree que a él se le debe otro importante descubrimiento en el terreno del arte, que ha dominado también el de los siglos subsiguientes: la perspectiva. Hemos visto que ni los griegos, que comprendieron el escorzo, ni los pintores helenísticos, que sobresalieron al crear la ilusión de profundidad llegaron a conocer las leyes matemáticas por las cuales los objetos disminuyen de tamaño a medida que se alejan de nosotros. Recordemos que ningún artista clásico podía haber dibujado la famosa avenida de árboles retrocediendo en el cuadro hasta desvanecerse en el horizonte. (*Ibíd.*, p.226, 228)

Las pinturas de carácter religioso con las que se pretendía evangelizar en la Nueva España dan cuenta de la habilidad técnica del siglo de Van Eyck como algo conquistado históricamente, pues en ellas, la idea de profundidad es sugerida por el tamaño y la disposición de las figuras que aparecen en el cuadro, más pequeñas y colocadas a un lado de la figura principal, en la parte de arriba del primer y único plano que componía cada pieza.

Esto quiere decir que aun cuando la pintura se ocupara de un motivo religioso para el que no había correlato empírico, sí pretendía representar su tema desde las perspectivas que imponía la experiencia de lo real; la imagen que era pretendida como ilustración de lo divino, abrevaba en la experiencia sensible para cumplir con su cometido eficazmente.

Acerca de la invención del óleo por parte de Van Eyck nada diré todavía, porque sus implicaciones no encuentran lugar en este momento del tratado, basta con sugerirlas por ahora al hacer notar que los propósitos del arte en sentido mimético se vieron satisfechos tras una modificación técnica de sus recursos.

Por lo demás, Gombrich ha llamado también a esta conquista de la posibilidad de representar lo real externo, con sus perspectivas, claroscuros, y detalles, “espejo del mundo”. Esto porque sin importar el tema del pintor, su obra se asentaba siempre en los referentes de la exterioridad, lo que quiere decir que aun cuando se trate de una pintura acerca de la mitología, la divinidad se verá siempre configurada según los referentes familiares.

Recordemos que los antiguos habían idealizado la figura humana en obras como Apolo de Belvedere o Venus de Milo. Jan van Eyck no quería saber nada de todo eso. Debió situarse ante modelos desnudos y pintarlos tan concienzudamente que las generaciones posteriores se mostraron algo escandalizadas ante tanta honestidad. (*Ibíd.*, p.236)

Aceptando la idea de que la figura humana había sido idealizada en la imagen de los dioses –no tenemos motivo para pensar lo contrario, pero el grado de verdad de esta afirmación no es lo que nos interesa- asoma de fondo una implicación más importante, y es que a los dioses se les configuró, se le brindó una imagen, según la figura del hombre. La *mimesis* entonces, no se reduce a copiar un modelo empírico para reproducirlo en una obra, lo que haría imposible representar metáforas, símbolos, ideas o sencillamente, dioses; el gesto artístico que sobresale en ello es que se toma a la capacidad mimética de la técnica para representar o brindar imagen a todo aquello que no la tiene, siguiendo los cánones que brinda la experiencia.⁸

No se reduce el arte a la *mimesis*, es cierto, pero sí señala la referencia a la exterioridad que permitió que el arte se planteara como objetivo la “conquista de la realidad” en el *quattrocento*. Después de todo, si lo real se considera por su carácter externo, ante el cual el conocimiento puede equipararse a “descubrimiento”, las vías por las cuales el arte se conducirá en el desarrollo de sus propósitos serán siempre aquellas que permitan ilustrar el carácter real del tema en cuestión, es decir, mediante referentes externos por cuanto en ellos se cifra la idea de lo real. Dicho de otro modo, aunque una obra de arte se ocupe de un tema fantástico, las posibilidades de representarlo se valdrán siempre de los referentes externos en la medida en que a la exterioridad se le considere lo real.

⁸ Curioso caso el que acaba de ser tratado, en que incluso podríamos hablar de una forma de arte en que se cumple el consejo que Epicuro brinda a Meneceo, por cuanto en su carta señala “porque éstos [los dioses], entregados continuamente a sus propias virtudes, acogen a sus semejantes, pero consideran extraño a todo lo que les es diferente”. Lo que es decir que lo propio de los hombres es pretender parecerse a los dioses, y no de los dioses el querer parecerse a los hombres. Como sabemos, asemejarse a los dioses en tanto que modelo ético era una de las exigencias de la filosofía epicúrea. Así pues, tomar a la figura humana como referente para la imagen concreta de los dioses, no significa pretender que los dioses se aproximen a los hombres, y acaso, más que idealizar la figura humana, se podría tratar de una manifestación del ideal griego, expresado más tarde por Epicuro, de asemejarse los hombres a los dioses; de llevar a cabo una *mimesis* en sentido ético.

. Y es que lo real, entendido por su carácter externo, no es impedimento para que el hombre vuelva sobre sí la mirada, después de todo, este es el motivo por el que su imagen se prestó para la representación divina.

La *mimesis* como criterio relacional con la *realidad* como exterioridad parece conceder poca ocasión para hablar de *plasticidad ontológica* en términos de *configuración* más allá de la producción de obras particulares, todo lo cual es cierto en buena medida, lo notorio del caso es que era la *realidad* la que conducía la producción de la obra de arte, y será hasta más tarde que la relación se invierta. Hasta que la *realidad* se considere como configurada por el *sujeto*, el arte tendrá ocasión de determinar el sentido patente en lo externo. La historia del arte es a su vez, la historia de la forma en que se ha invertido la relación entre arte y *realidad*, o al menos entre *arte* y exterioridad, porque el agente activo pasará a ser el elemento pasivo; aquel que solía determinar pasará a ser determinado.

Con todo, la obra de arte sí configura *mundo* en su momento *mimético*, la primera forma en que la obra de arte se ofrece al espectador es en la materialidad, bajo la forma de una presencia que se cifra en el volumen, y sin embargo, en su capacidad expresiva rebasa su limitación material para proyectar sentido.⁹

3.2 CONFIGURACIÓN Y COMPOSICIÓN, DIÁLOGO CON WILHEM WORRINGER

Probablemente, el factor más importante para la consideración de la *mimesis* como criterio de unidad para la historia del arte aquí comprendida, sea el de la composición. Hemos visto que el desarrollo técnico de la pintura en buena medida supuso el de la paulatina conquista de diversos recursos de representación, que en el Renacimiento fueron abordados matemáticamente, precisamente por la

⁹ Para ahondar al respecto, puede revisarse lo dicho por Heidegger en el ensayo El origen de la obra de arte, sobre la figura del templo, así como el libro La pérdida del pedestal de Javier Maderuelo, en que destaca la función arquitectónica de conseguir un “rearme en la significación del espacio público (...) la experiencia de colocar espacios urbanos ordenados por el arte y de dar significado a lugares concretos.” (Maderuelo, J. 1994. p. 37)

influencia de los pensadores griegos que fueron recuperados durante este período. “Cuando la gente de entonces [XV] deseaba elogiar a un poeta o a un artista decía que su obra era tan buena como la de los antiguos.” (Gombrich, E. *Op.cit.* p.223)

El tratamiento matemático que recibieron los preceptos de toda la historia del arte anterior, particularmente de la antigua Grecia y el helenismo, asentaron los cánones compositivos que se mantienen vigentes en la pintura contemporánea, pues aun si se pretende romper con ellos, solamente es posible a partir de su conocimiento previo. Estos cánones son los de las reglas y medidas que componen adecuadamente una imagen mediante el tratamiento de elementos como la perspectiva, iluminación, profundidad, proporción, entre otros. Tatarkiewics afirma: “La vinculación del arte con las matemáticas fue un fenómeno natural en una época que ya había asumido la tradición platónica, y junto con ella, la pitagórica, una época que volvía así al intelectualismo estético de los antiguos.” (Tatarkiewics, W. 1991, p.70)

Compositivamente, dichos principios determinan la posición de los elementos de un cuadro, al igual que la manera ideal de que resulte ejemplarmente ejecutado. Estos principios son resultado de observar las proporciones que naturalmente rigen en la naturaleza y que se encuentran en el propio cuerpo humano,¹⁰ con lo que la composición parte de la *mimesis*, de un ejercicio de abstracción de lo observado, afianzado como *canon*.

Atendiendo a lo anterior, se comprende por qué a la llegada del arte abstracto, se considera que se ha deshumanizado el arte, al prescindir de las

¹⁰ Por ejemplo, la sección áurea es un principio que obedece a las proporciones humanas y que obedecen a su vez obras que no necesariamente son pictóricas. A esta regla se le llama también “número de oro” y establece que de un todo armónico, obtendremos un segmento de mayor tamaño que otro segmento de menor medida, y por regla, tales segmentos pueden a su vez dividirse proporcionalmente en otros segmentos mayores y menores entre sí. Si se observa anatómicamente en un brazo, del codo a la punta de los dedos, el segmento mayor (A) partirá del codo a la muñeca, y el menor proporcional (B) de la muñeca a las yemas de los dedos, y atendiendo a la sola mano, la palma suele ser mayor (A) que la longitud de los dedos (B). Esta razón áurea guía al pintor en su labor al disponer los elementos de la obra en el lienzo. Tatarkiewics, en el volumen III de su Historia de la estética, ofrece un compendio de textos de diversos teóricos renacentistas que ilustran ejemplarmente este punto.

figuras, pues la composición –derivada del ejercicio de mimesis- acabó por asentar el lugar del hombre en el mundo. Es decir, que la *mimesis*, al tomar como modelo al hombre, humaniza al *mundo* al afirmar en éste sus proporciones.

Curioso caso el de la *mimesis*, en cuanto que, ha sido dicho, el objeto retratado es el pretexto para el retrato de una regla identificada en la naturaleza, esto significa que el ser humano comienza a verter su idea del mundo en la obra. Por principio, la *mimesis* es fallida en su propósito, porque no retrata de manera inocente al mundo, sino que donde antes había un objeto, ahora lo hay lleno de humanidad, a no ser que entendamos la *mimesis* como ha sido expuesta en este apartado, con lo que no supondría la necesidad de reproducir el mundo, sino de insertarnos en él.

La necesidad de encontrar un lugar en el mundo, a la que parece responder la *mimesis*, se explica ya desde el comienzo del tratado, atendiendo al pensamiento de María Zambrano. Ahondar en este tema no es lo que nos ocupa, pero no puede dejar de mencionarse después de haber afirmado que la *mimesis* cuenta entre sus objetivos el de insertar al hombre en el *mundo*. Dicho de un modo más afortunado, el que las reglas compositivas que determinan el quehacer artístico fueran extraídas en buena medida de la imagen del hombre, probablemente responde a la necesidad que éste tiene de sentir que le corresponde un lugar entre las cosas.

De un parecer semejante es el teórico del arte Wilhelm Worringer:

Este leve sentimiento de inseguridad data del momento en que el hombre se convirtió en bípedo y por lo tanto en un ser exclusivamente visual. Pero en su evolución ulterior la costumbre adquirida y la reflexión intelectual vinieron a libertarlo de esta angustia primitiva ante un espacio vasto. Cosa parecida acontece con la agorafobia espiritual frente al mundo amplio, inconexo e incoherente de los fenómenos. La evolución racionalista de la humanidad reprimió aquella angustia instintiva, originada por la situación indefensa del hombre en medio del universo. (Worringer, W., 1953., p.92-93)

Para Worringer, el arte ofrece un solaz ante semejante sentimiento de angustia, particularmente el arte en que se cumple en mayor medida el “afán de

abstracción”, que es el tema de su estudio. Confío en que sus palabras sean motivo para considerar expuesto, de modo suficiente, el propósito de la *mimesis* de garantizar a través del arte, un lugar en el mundo para el hombre.

Con todo, haber recurrido a Worringer en esta tesis no responde a una necesidad de clarificar lo que fue mencionado al paso, lo que me interesa del autor propiamente, es la aclaración que ofrece al tema de la *mimesis* y que además, asienta puntos que me resultan imposibles de ignorar, que precisan una respuesta de mi parte para garantizar que me he conducido rigurosamente al tratar el tema.

Antes de seguir más adelante, vamos a dilucidar la relación que existe entre la imitación de la naturaleza y la estética. Es necesario convenir en que el impulso de imitación, esa necesidad elemental del hombre, está fuera del propio campo de la estética y que su satisfacción en principio no tiene nada que ver con el arte.

Pero de ningún modo debe confundirse el impulso de imitación con el naturalismo como género artístico. [...]. El impulso de imitación ha imperado en todos los tiempos. Su historia es la historia de la habilidad manual y carece de importancia estética. (*Ibíd.*, p.87)

Como mencioné líneas atrás, la representación fidedigna de lo natural, el grado de aproximación con que una imagen se asemeje a su modelo, no resta ni suma valor artístico a la obra en cuestión; de lo que se trata, es de señalar la referencia hacia cánones externos como aquel principio operativo que vinculó la mayor parte de las manifestaciones artísticas que antecedieron a la Modernidad. Con todo, es un gesto brillante el haber distinguido el impulso de imitación del quehacer artístico, (sobre todo porque el espectador contemporáneo aún no ha sido capaz de aceptar esta diferencia); es decir, en este apartado no se ha tomado al impulso de imitación como fundamento de relación para diversas épocas en la historia del arte, sino, reitero, la referencia a la realidad exterior como canon para la representación figurativa, y por ello es que me ocupé de clarificar lo que quiere decir aquí *mimesis*:

Tendremos que empezar por ponernos de acuerdo sobre el significado de la palabra *naturalismo* y distinguirlo con toda claridad del concepto de lo imitativo. Ello debido a que existe la posibilidad de que una consumada

obra de arte naturalista se parezca, para la mirada superficial, a un producto puramente imitativo, aunque en sus supuestos anímicos sea radicalmente distinta de él. Por lo tanto, hay que evitar por completo toda confusión entre el naturalismo como género artístico y la pura imitación del modelo natural: éste es el origen de muchas malas interpretaciones en la contemplación del arte moderno. [...] En la época del Renacimiento, la voluntad artística absoluta –tal como suele manifestarse con la mayor claridad en la ornamentación, donde no hay contenido que pueda despistar- no consistía, pues, en reproducir las cosas del mundo exterior, ni en representar su apariencia corpórea, sino en proyectar hacia afuera, en una independencia y perfección ideal, las líneas y formas de lo orgánico-vital, su euritmia y toda su esencia interna, para que la obra acogiera el propio sentimiento vital en la plenitud de sus energías activas. (*Ibíd.*, p. 103, 105)

A Worringer le interesa que no olvidemos que, aun cuando la obra de arte se sirva de la imitación de un modelo, en último término tal imitación se supedita a una intención que conduce la representación. Esta es la razón por la que además distingue entre naturalismo e imitación, pues el primero es un género artístico, mientras que el último es un “impulso” que puede servir al arte, pero no hacer las veces de criterio para él:

El deleite en la forma orgánica dio lugar a un intensísimo estudio de ésta y precisamente en el siglo XV el medio muchas veces se volvía fin. [...] Una vez sacada esa falsa conclusión, era lógico que no sólo se considerara lo real como fin artístico, sino toda reproducción de lo real, como arte. Así es que fenómenos secundarios adquirieron rango de criterios y valores decisivos y la gente, en lugar de penetrar hasta el proceso psicogenético de aquellas obras de arte, se atuvo tan sólo a su apariencia exterior y dedujo de ella un gran número de verdades incontrovertibles, pero nulas desde un punto de vista más alto. (*Ibidem*, p. 105-107)

Para la mayor parte de los puntos tratados por Worringer he adelantado ya una respuesta en el curso de la exposición, por lo que, antes de recapitular lo dicho, conviene matizar el objetivo de haberse ocupado del siglo XV

Reconozco –lo he dicho- que no fue un propósito completamente mimético el que condujo el quehacer de todas las épocas en el desarrollo de la historia del arte, pero debe reconocerse también que la experiencia de lo real proporcionó el

referente para figurar los temas en cada caso. Si la producción de arte sacro no alberga un objetivo mimético en el sentido de copia de su modelo, sí lo guarda en sentido metódico por cuanto se vale de los referentes de lo externo para representar aquello que no tiene imagen propiamente. No puede hablarse, por lo tanto, de “impulso de imitación” en este caso, aunque sí halla *mimesis* en la medida en que hay un modelo que sirve de referente a la figuración.¹¹

Haber abordado una época histórica particularmente *mimética* obedece simplemente a una cuestión de método, pues al haber expuesto un punto por su referente más fuerte, es sencillo hablar de otros tiempos en que el mismo objetivo se encuentra presente, aun si es con menor intensidad.

Si queda algo por responder a Worringer, en quien atisbo posibles objeciones del lector, que no haya sido tratado oportunamente, sería su ya citada expresión: “Una vez sacada esa falsa conclusión, era lógico que no sólo se considerara lo real como fin artístico, sino toda reproducción de lo real, como arte.” Pues bien, es cierto que lo real no necesariamente es –ni era- el fin artístico, pero sí era lo real el referente para la expresión de los temas del arte y, como mencioné en el capítulo anterior y volveré a mencionar pronto, aun los cubistas consideraban que su obra era más realista que cualquier otra forma de arte previa, con lo que queda claro que el arte no es desinterés por lo real. Y, de nueva cuenta, como lo real era considerado lo externo antes de la filosofía de Descartes, el arte inevitablemente utilizó temas de lo externo aun para lo irreal, es decir, el mito o la divinidad. Después de todo, aun si se piensa al hombre como contenido dentro de

¹¹ Siguiendo a Gombrich, abordé el *quattrocento* desde la perspectiva de la “conquista de la realidad”, y dije que hablar de conquista implica el logro de un propósito añorado durante largo tiempo, insinuando así que el Renacimiento concreta el afán de toda la historia del arte. Matizando las expresiones que usé entonces, será más afortunado decir que el Renacimiento abreva en los recursos de representación logrados históricamente para usarlos en favor de su objetivo; sin embargo, esto tampoco quiere decir que las épocas previas fueran indiferentes a este propósito, pues en la medida en que se ocuparon de producir arte figurativo, se ocuparon a su vez de representar sus temas lo más eficazmente posible, consiguiendo paulatinamente el propósito de representar la perspectiva o la proporción. En otras palabras, el Renacimiento simplemente hizo un propósito principal de una preocupación existente en todas las épocas previas y posteriores, aun si fue de un modo secundario, y para que esto fuera posible, para que pudiera retomar de su pasado, este pasado debía a su vez haber podido ofrecerle los recursos necesarios, como es el caso.

Dios, Dios seguirá expresando una naturaleza externa a la humana, que contiene al hombre sin ser contenido en él.

De acuerdo al orden de ideas expresado, se comprenderá de mejor modo la afirmación de que aun cuando la imitación de la naturaleza no era un criterio para considerar lo que era arte, sí era la naturaleza (lo externo) un criterio para considerar lo real; por lo tanto, el objetivo de la pintura era lo real, aunque implicara las formas de lo natural, nótese que el arte de este momento histórico siempre fue figurativo. Esta es la razón por la que en la naturaleza se buscaron principios y reglas que la determinaran, y esto explica con mayor claridad la preocupación renacentista por comprender matemáticamente la composición de un cuadro.

Reitero que la *realidad* como exterioridad determinaba en mayor medida a la forma de producción artística de lo que el arte determinaba el espacio externo y, sin embargo, el hecho es que el arte —especialmente en la pintura, la escultura y la arquitectura— pretendía usar las proporciones humanas para tratar el espacio. Podría decirse que el ejercicio de plasticidad pretendía la humanización de la *realidad*, con lo que ya es posible rastrear en la época los antecedentes del momento *introspectivo* en historia del arte.

En este momento de la historia, las obras de arte responden a una interrogación a la naturaleza por el lugar que en ella puede ocupar el hombre, y en ello se explica el deseo de réplica de lo observado. Comenzar a comprender matemáticamente lo externo, y trasladar estas ideas a la composición de un cuadro, pueden contarse entre los fenómenos que preceden a obras de arte posteriores en que ya aparecen elementos más abstractos.

Ahora bien, el ejercicio de plasticidad ontológica en el arte durante el periodo *mimético* sí implica la producción de un compuesto hilemórfico, por cuanto la materia es configurada hacia una forma. La roca es esculpida hasta que hace patente una imagen. La pintura será aplicada sobre el lienzo hasta que sea obtenida la imagen deseada por el artista. Para que ocurra un cambio en este

modo de proceder, deberá cambiar la comprensión de lo real, lo que hace preciso el estudio de los siguientes momentos de la historia del arte, por cuanto en ellos ya ha ocurrido el cambio.

3.3 CONFIGURACIÓN E INTROSPECCIÓN

El momento *introspectivo* en la historia del arte nombra el periodo que suele considerarse la modernidad en pintura, cuyos inicios se sitúan alrededor del cubismo y que culmina con las vanguardias. En el capítulo anterior dije que la razón para nombrar como un momento de introspección la época que ahora nos ocupa, obedecía por un lado al encumbramiento del sujeto como aquel punto en que habrá de cifrarse lo real; los fenómenos aparecerán ante la conciencia y de acuerdo con la estructura epistemológica del sujeto, de modo que no será lo externo lo que habrá de determinar el orden de las cosas. La realidad ahora y planteada por Kant es constructo sujeto-objeto, ya no hay verdad revelada, sino edificada en la participación sensible y conceptual de quien percibe, intuye y conoce.

Más aún, la introspección se refiere a la independencia que comienza a cobrar la pintura frente a la exterioridad, pero también frente al hombre. Como consecuencia, el modo de proceder de la práctica artística se verá modificado, y de tal independencia, y de tal modificación, es de lo que se ocupa este apartado. Hace falta ahondar en este momento del arte para entender el modo en que el ejercicio de plasticidad ontológica se presenta y de qué manera lo hace

Aunque el cubismo suele considerarse el comienzo formal del arte moderno, también suele verse en el impresionismo el antecedente de la época, por cuanto se ocupó de la imagen desde la experiencia de lo real, y no de lo real como algo dado. Por aventurar una analogía, con el impresionismo la pintura dejó de preocuparse por la cosa en sí, y se ocupó del fenómeno (Kant, I. *KrV*. B 69.).

La invención de fotografía orilló a la pintura a apartarse del carácter externo de lo real, lo que, por cierto, demuestra que aunque el Renacimiento se ocupó

paradigmáticamente de la *mimesis*, antes y después, hasta la llegada del nuevo invento, siempre estuvo presente la consideración de los parámetros de lo real como guía para la configuración de la imagen.

Si la referencia a la exterioridad hubiera tenido una importancia menor en la pintura, la fotografía no la habría obligado tan pronto a buscar ninguna alternativa, pues aunque la fotografía cumplía con un propósito mimético con mayor eficacia, a la pintura le quedaba la posibilidad de comunicar algo, mientras que la fotografía en sus inicios se reducía al modo vulgar de la idea de *mimesis*. En otras palabras, la pintura podía disponer de sus objetos según le apeteciera, tomar referentes de aquí y de allá para integrarlos en su composición, que además comunicaba o ilustraba una idea. La fotografía copiaba aquello que ya estaba presente.

Con todo, la importancia de la referencia a la exterioridad no era, empero, menor, porque lo externo era lo real, y aquello que pudiera copiarlo sin mediación tan acusada de la técnica, como era el proceder de la pintura en que inevitablemente se dejaba ver al menos la textura de la tela, se aproximaría más al mismo estatuto ontológico que lo copiado.

Pero en todo esto comienza a vislumbrarse la independencia que la pintura cobra frente a la exterioridad:

En cuanto a la fotografía, es para los impresionistas un aprendizaje de la vista y un medio de conocimiento, una estupenda forma de síntesis que les ayuda en su análisis; la fotografía les sirve como un medio para ver mejor, poniendo la técnica al servicio del arte, de forma que este tenga, por primera vez, una autosuficiencia que le permita ser él mismo, sin la consiguiente necesidad de referencia a cualquier concepto de la realidad exterior. (*Historia universal de la pintura*. 2001. p.762)

Ciertamente, al trabajar ante una fotografía como referencia, el pintor no se ocupa de copiar la imagen que ve, sino de reinterpretar el modelo hacia posibilidades más pictóricas, más plásticas; los valores que rigen en una imagen impresa no son los mismos que valen para un cuadro. En otras palabras, entre la imagen como la ofrece una fotografía y como la entiende una pintura hay un

desfasamiento de valores en el que, al cabo, se cifra la identidad de cada disciplina.

Cuando un pintor parte de una fotografía, las diferencias entre su referente y los principios de su práctica se hacen evidentes; en tales momentos de contraste, la pintura como disciplina recurre a sus elementos particulares, a su técnica, para producir una pieza que pueda justificarse como pintura, y no solamente como una copia de una copia.

Ante el artificio técnico de la fotografía, la pintura debió profundizar en el conocimiento de sus materiales, es decir, en aquello que la hacía diferente del nuevo invento. Y como este rasgo de identidad no podía ser la referencia a la exterioridad como objetivo, al menos sí podrían serlo los modos de dirigirse a lo real, la técnica.

Para la pintura, el conocimiento de sus recursos adquirió entonces un carácter diferente, porque antes significaba la conquista de mayores posibilidades para la representación o la producción de una imagen a la que se subordinaba todo. Ahora, el conocimiento no era de los recursos, sino desde los recursos en favor de la identidad. Podría considerarse un momento crítico en la medida en que significó el establecimiento de los límites, de las posibilidades, y del asentamiento de lo que era propio de la pintura. Paulatinamente los recursos pictóricos dejaron de estar subordinados a la imagen, pues la imagen llegó a ser el pretexto para la exhibición de los medios de la pintura. De esta suerte, el recurso deja de ser medio, y el fin se transforma en pretexto.

Se hace más claro lo que la expresión citada “poniendo la técnica al servicio del arte” quiere decir. No debe pensarse, sin embargo, que la relación entre pintura y fotografía tuviera como único resultado la pregunta por la identidad pictórica. Los impresionistas aprendieron mucho de la fotografía; lo que en ésta era resultado natural del comportamiento del lente, en ellos adquirió un carácter intencional. Me refiero a una forma de profundidad en la imagen que se consigue

al hacer preciso aquello que se encuentra en primer plano o se pretende destacar, y en hacer impreciso lo que se encuentra más lejos del espectador.

La diferencia es descrita por Ortega y Gasset, quien describe la pintura del *quattrocento*:

No hay diferencia en el modo de tratar las cosas en el primer plano y en el último. El artista se contenta con representar más pequeño lo lejano que lo próximo, pero pinta del mismo modo lo uno que lo otro. La distinción de planos es, pues, meramente abstracta y se obtiene por pura perspectiva geométrica. (...) El cuadro primitivo es, en cierto modo, la adición de muchos pequeños cuadros, cada cual independiente y pintado desde un punto de vista próximo. (Ortega y Gasset, J. *Op.cit.* p.87-88)

En cambio, en el impresionismo “En vez de pintar los objetos como se ven, se pinta el ver mismo. En vez de un objeto, una impresión, es decir, un montón de sensaciones.” (*Ibíd.*, p. 95)

En épocas anteriores, la impronta de los medios del pintor solía ocultarse en favor del realismo de la escena representada; durante el impresionismo, estos medios dejaron de ocultarse en favor de una escena, pero mantuvieron su pretensión realista, aunque críticamente, por cuanto ya procuraban mostrar que la imagen aparece condicionada por el sistema que la configura. Se puede afirmar que:

[las épocas anteriores] preparan la aparición del cubismo y determinan sus características la pintura de Paul Cézanne y el descubrimiento de la escultura negra y las artes primitivas [...] Para Cézanne el lienzo no es sólo la superficie-soporte donde se proyecta una obra, sino el lugar donde se organiza su forma plástica, la realidad. Los objetos que representa están descompuestos y retejidos en la trama del espacio, dando la impresión de cuerpos geométricos. (Historia universal de la pintura., p.882)

Esta cita admite otro modo de articulación que hace aún más evidente su peso: el lienzo es el lugar donde se organiza la forma plástica de la obra, la realidad. La realidad de la obra es su forma plástica. O bien, la forma plástica de la obra es su realidad. Cézanne atiende al soporte de la obra como un elemento más en ella, como un elemento constitutivo de la misma.

La consecuencia inmediata afirma a la pintura como un ejercicio de plasticidad ontológica, no solamente por el ejercicio de manipulación material sobre la pintura para componer una imagen, sino atendiendo a la materialidad del soporte para transformar el objeto, y en ello, transformar un elemento de la realidad.

Con todo, lo más interesante es que en verdad la pintura deja de ser “espejo del mundo” y se considera elemento del *mundo*; deja de ser imagen de algo externo, para presentarse en sus elementos particulares que le dan identidad frente al resto de las cosas. En el momento *introspectivo*, la pintura es espacio de reconfiguración de *realidad*.

Posteriormente, la imagen brindó la ocasión para que la pintura se presentara como obra, como la yuxtaposición de la materia pictórica, de su técnica. Con lo que es posible volver a expresar la cita anterior, ahora en estos términos: *la obra es una forma plástica de la realidad*. Podría decirse que la pintura es el espacio de lo posible para lo concreto. Dentro del soporte del cuadro, los elementos de lo real pueden ser reconfigurados.

Toda vez que una disciplina hace un ejercicio de autocrítica, se está preguntando por lo que le es propio, y al establecer sus límites está formulando una pregunta sobre sí misma. En este sentido, todas las disciplinas disponen de cierto autoconocimiento en la medida en que han determinado cuál es su campo de operación sobre lo real, y cuáles son los métodos con que se dirigen a su objeto.

No es de extrañar que el ejercicio crítico de la pintura resultara en cierta “autosuficiencia que le permitía ser ella misma”, y, como se ha visto, esta autosuficiencia se encontraba en la técnica. Pero entonces, ¿por qué este ejercicio crítico se llevó a cabo desde la preocupación impresionista del modo de ver del sujeto? ¿Por qué la pregunta crítica por la pintura implica un recogimiento hacia el sujeto?

Para hacer evidente la forma de configuración en este momento del arte, cabe preguntarse si la crítica que hace la pintura sobre el campo de acción de su

actividad habría tenido lugar en un contexto anterior a Kant. En otras palabras, ¿por qué la autocrítica pictórica se equipara a la pregunta por el modo de ver?

La respuesta puede darse con facilidad si consideramos que el arte impresionista no ha concretado la llamada “deshumanización del arte”, por lo que se mantiene dirigido hacia la realidad exterior, pero ocurre que la filosofía ha dispuesto en el sujeto la cifra de la realidad, y como consecuencia, el tratamiento de lo real por parte del arte implica volver la mirada hacia el sujeto como condición de posibilidad de lo real.

En otras palabras, la sola invención de la fotografía no bastaba para orillar a la pintura hacia una reorientación de su práctica, en todo caso, habrá supuesto el factor que orientó a la pintura hacia el modo de considerar lo real propio de la Modernidad.

Al comienzo del apartado se afirmaba que la capacidad de reproducción mimética de la fotografía no bastaba para explicar el movimiento suscitado en pintura, a no ser que se considerara un factor de peso a lo externo, no porque imponga una vocación mimética a la pintura, sino porque lo externo se consideraba lo real; de este modo, la pregunta que la fotografía planteó a la pintura fue, simplemente, cuál era este modo particular de la pintura de dirigirse a lo real. Fue la filosofía la que planteó la pregunta por aquello que era lo real.

La deshumanización de la obra de arte consiste en el distanciamiento que se suscita entre arte y su referente exterior, pero, de presentarse tal deshumanización en estos términos, no puede considerarse concretada todavía, porque si la realidad se vuelve hacia el sujeto, y con ella la pintura, entonces la pintura atendería como consecuencia al sujeto en mayor medida de lo que había hecho durante el Renacimiento.

Ahora se comprenderá mejor cómo es que el arte sí se deshumaniza a partir del cubismo, y con ello se reconfigura el arte mismo, la técnica, el sujeto y el mundo. En la medida en que el arte se emancipa de la realidad exterior se

entiende cómo es que sus ejercicios de plasticidad ontológica derivan hacia formas más “sofisticadas” de operación. Por ejemplo:

El primer origen del cubismo hay que buscarlo en la obra de Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*, en la que el autor empieza a pensar en 1906. (...) El cubismo propone la ruptura con la tradición pictórica occidental e intenta reproducir la realidad según la propia idea de ella, de una forma total, sin tener en cuenta la visión que de la misma se pueda tener; la ofrece como observada desde todos sus ángulos, en una única composición que engloba a la vez sus distintos aspectos, según los diferentes puntos de vista. (*Ibíd.*, p. 883-884)

El cubismo concreta la dirección hacia la que ya viraba el impresionismo, porque en este se plantean preguntas que en aquel ya adquieren un carácter de postulados, o cuando menos de método. En efecto, la reproducción de la realidad según la propia idea de ella ya indica un paso más distante de la exterioridad, y más profundo hacia la interioridad, podría decirse que el impresionismo se ocupa del fenómeno, mientras que el cubismo lo hace de la estructura epistemológica.

“Cada uno de ellos [los cubistas] se propone contemplar en la tela, que tiene dos dimensiones, la figuración total. Para ello, apartan todo lo que es fortuito y quieren, por medio de la geometría, plasmar las propiedades permanentes de los objetos y su estabilidad en un espacio cerrado, sin perspectiva ni luz.” (*Ibíd.*, p. 884) En otras palabras, en todas las perspectivas se confirma la idea de espacio como se describe en la estética trascendental:

El espacio es una necesaria representación *a priori* que sirve de base a todas las intuiciones externas. Jamás podemos representarnos la falta de espacio, aunque sí podemos muy bien pensar que no haya objetos en él. El espacio es, pues, considerado como condición de posibilidad de los fenómenos, no como una determinación dependiente de ellos, y es una representación *a priori* en la que se basan necesariamente los fenómenos externos. (KANT, I. *KrV*. A 24/B 39.)

En una pintura como la cubista, que pretende ilustrar las condiciones de posibilidad del fenómeno, o bien, que toma al fenómeno como pretexto para representarlo como configurado por sus condiciones de posibilidad, el espacio en que acontece la representación se equipara al soporte mismo de la obra.

En el impresionismo se pintaba y configuraba, empero, la realidad por su carácter fenoménico, y los recursos técnicos de la pintura ya se encumbraban como forma de autoconocimiento de la pintura como disciplina, aunque se trataba del conocimiento de la forma particular de dirigirse hacia lo real. En el cubismo, en cambio, la realidad ya se comprende como algo configurado por una estructura *a priori*, e inevitablemente la imagen servirá como pretexto para ilustrar dicha estructura. El arte deja de pensar en sus modos singulares de tratar a lo real, para pensar en sus modos de configurar lo real; porque la imagen deja de entenderse como una representación de lo real, para considerarse como algo real en sí misma.

Ocurre pues, que el arte comienza a apropiarse incluso de elementos de lo externo para incorporarlos a sus obras. Se trata de una operación de plasticidad sobre lo real en que el arte extiende su campo de operación más allá del lienzo, aunque todavía sea para volver a él:

En 1912, Picasso añade a un cuadro que ya tiene pintado un trozo de hule sobrepuesto con un diseño de rejilla de silla; el resultado es la obra *Naturaleza muerta con silla de rejilla*. Introduce un elemento real que tiene sobre él otra realidad pintada. Braque, por su parte, durante una estancia en Sorgues contempla en un escaparate un rollo de papel para empapelar que imita un tablero de roble. Con tiras de ese papel compone el fondo pictórico de un cuadro y pinta sobre él. Siguiendo este procedimiento, confecciona patrones de instrumentos musicales con papel cartón que después pinta. La utilización de los papeles pegados se revela como un paso más en la evolución del cubismo.

Poco después, Braque empieza a usar materiales atípicos en el arte, como arena, serrín, limaduras de metal, etc. Picasso, por su parte, experimenta una técnica de relieve en la que emplea pintura junto con arena para crear en torno a los objetos representados un área de empaste que confiere cualidades tridimensionales al lienzo. Todo ello enriquece la tela en el color, pero también en la textura, ya que paulatinamente encolan en ella papeles de periódico, cartas, etiquetas de bebidas, fragmentos de partituras, etc., para acabar añadiendo al conjunto letras y números. (*Historia universal de la pintura.*, p.887-888).

Podría decirse, que la realidad exterior comienza a ser incorporada a la obra de arte, “consumida” por ella, es decir, los vehículos y medios de producción

artística han llegado a equipararse a las condiciones de configuración de lo real. Se entiende que los elementos de la exterioridad dejen de determinar a la obra de arte al guiar su representación, para pasar a ser elementos que sirven a la configuración artística con objetivo de producir algo nuevo. En otras palabras, el arte comienza a configurar la realidad dentro del espacio de sus medios o soportes.

Según lo descrito, la realidad exterior tiene importancia en la medida en que sirve al arte, en que le brinda recursos para la configuración de sus imágenes. El arte comienza a prescindir de factores externos a su propia práctica para legitimarse. De ahora en más, el arte justificará su propio comportamiento. En su momento, este punto fue expuesto con claridad por el pintor cubista Juan Gris:

El mismo Gris define así el proceso de su trabajo: “comienzo por organizar mi pintura; después doy la calidad a los objetos. Mi meta es crear nuevos objetos que no puedan ser comparados con ningún objeto de la realidad.” [...] En una encuesta del *Bulletin de la vie artistique* del año 1924 aclara: “trabajo con los elementos del intelecto. Intento transformar en concreto lo que es abstracto. Mi camino es partir de lo general para llegar a un hecho real. Mi arte es de síntesis y de deducción” (*Ibíd.*, p.888-889)

Llegados a este momento, se observa fácilmente que se ha invertido el modo de comprensión de lo real y con ello, el modo de comprensión del quehacer pictórico, pues la obra de arte ahora se entiende como un caso concreto de lo abstracto; lo abstracto concretado en una pieza frente a la realidad, que no contaba con un modelo semejante antes de la configuración de ese elemento particular. En otras palabras, el arte se encuentra produciendo elementos originales de realidad. La autonomía de la obra de arte que tenía un carácter incipiente en el impresionismo se ha consumado en este punto.

Los movimientos artísticos que se desarrollaron paralela y posteriormente, tales como el surrealismo, partirían de principios semejantes para llevar a cabo su práctica. Si bien muchos de ellos supusieron movimientos de protesta en contra de los postulados de la razón llevada a época, que habría conducido a la primera

guerra mundial, no por ello dejaron de entender la realidad como condicionada por la conciencia.

De hecho, para los surrealistas la noción de proporcionar una armonía al caos, de idealizar la realidad, era una mentira [...] Además, limitar la representación artística al reino de la conciencia sería restringir de forma intolerable la abundancia de la existencia. Citando los descubrimientos del psicoanálisis [...] los surrealistas proclamaron la importancia de la mente inconsciente, de la alucinación y el sueño y de los estados de intoxicación y éxtasis, que, según afirmaban, eran tan reales como las experiencias de la vida consciente. (Karl Ruhrberg., 2001., p.138)

Aunque es cierto que la “abundancia de la existencia” no se reduce a los parámetros de la razón, también lo es que la razón no resume la totalidad de la conciencia. Los procesos de producción surrealistas parten de funciones alteradas de la forma regular de operación de la conciencia, atendiendo a funciones alternas de la facultad cognoscitiva del sujeto, pero atendiendo a la conciencia al fin. El surrealismo permanece en la concepción de la realidad como algo condicionado por la conciencia, aunque su consideración de la conciencia sea más amplia que la del cubismo:

Los cuadros cuentan historias. Éste es el motivo por el cual para muchos surrealistas una idea literaria, un comentario filosófico o sobre teoría del arte eran más importantes que la ejecución pictórica. El ejemplo intelectual más impresionante es la obra de René Magritte, un artista belga que siguió las nociones duchampianas en forma pintada. En lugar de trasladar el aspecto de lo surrealista a sus cuadros, construyó enigmas con componentes de la realidad, señalando lo absurdo en el proceso. Los rompecabezas pictóricos de Magritte son juegos intelectuales que al mismo tiempo cuestionan radicalmente la realidad. Su tema no es la invocación de lo inconsciente, sino la voluntad de desconcertar al espectador y su percepción habitual enfrentándonos, anticipado por Lautréamont, a elementos dispares, incompatibles, ajenos los unos a los otros. Así, Magritte pretendía hacernos detener y pensar sobre la naturaleza de la realidad y nuestras suposiciones tácitas respecto a ella, así como acerca del arte y la percepción en general. (*Ibíd.*, p.146)

Hablar de los principios que guiaron la abstracción de los artistas venideros, tales como Malevich o Piet Mondrian, resultaría fructífero para asentar el carácter

de la época como una de *introspección* y reconfiguración, esto es, como un momento dentro de la historia del arte en que la obra se ocupa de exponer el carácter configurado de la realidad, y a la conciencia como la responsable de la forma que adquiere lo real en cada caso. Sin embargo, el objetivo último del tratado exige que sea expuesto –o al menos referido- el mapa en su amplitud, aunque tan sólo sea para determinar la ruta a recorrer, como quien contempla el paisaje desde la ventana del pasajero, y aunque se hace de una idea de cuanto le rodea, debe atenerse a las estaciones donde le es permitido apearse del transporte.

La abstracción no se reduce a la representación de los objetos depurados de sus accidentes, lo que implicaría un carácter pasivo en el proceder del arte, una forma de *mimesis* adecuada a la modernidad, sino que paulatinamente derivó en la conciencia del arte como actividad. El referido cuadro, *Naturaleza muerta con silla de rejilla*, da cuenta de la prolongación del campo de actividad del arte, como consecuencia de la forma de concebir la realidad como susceptible de ser reconfigurada. El mismo movimiento tuvo lugar en filosofía, pues lo que en Kant es impotencia ante la imposibilidad de percibir la cosa en sí, en Hegel supone la ocasión para el sujeto de encumbrarse hacia la autoconciencia, y de reconocer que él es el responsable de las determinaciones de la realidad. Que esto haya ocurrido en filosofía antes de haberse suscitado en el arte refuerza la idea de su relación causal. De nuevo, el arte responde a los principios desde los cuales articulamos la realidad.

En el proceso de plasticidad ontológica, la realidad externa ha sido asimilada o incorporada a la obra. La claridad con que esta afirmación puede enunciarse es resultado patente de la exposición realizada, pero aún hace falta ganar distancia de la idea de la obra como compuesto hilemórfico. Aventurando una analogía, la primera parte del momento *introspectivo* de la historia del arte, como aquí se entiende, puede considerarse un momento *crítico* por cuanto pregunta por lo que es propio de la pintura y, al fin, acaba por establecer los

medios del cuadro, su soporte y sus técnicas, como las condiciones de posibilidad de lo representado. La estructura *a priori* que condiciona el aparecer de la imagen.

La segunda parte que constituye el momento *introspectivo* ya tiene asentado el *canon* que permite al arte dirigirse hacia la exterioridad, y no con objeto de representar, sino de ensayar su capacidad de configuración. Durante el impresionismo, el arte ganó en autoconocimiento la conciencia de que la técnica era su modo particular de dirigirse a lo real. Pero cuando –siguiendo a Cézanne- lo real se equipara al cuadro, entonces la pregunta por el modo de dirigirse a lo real abre paso a la pregunta por aquello que es real. Dada esta situación, el arte puede prescindir de la técnica –es decir, dejar de operar con los medios con los que se dirigía a la exterioridad- para concentrarse en los principios que le constituyen.

Dicho de otra manera, cuando el arte se encumbra como algo real en sí mismo, y que además configura aquello que aparece en sus obras, entonces no necesita de medios para dirigirse a lo real, sino que necesita de vehículos o medios para mostrar lo real. El arte se entiende entonces por su capacidad de configuración de realidad, y una vez que esta idea de capacidad de configuración queda asentada en arte, falta poco para que pueda prescindirse también del lienzo como el único espacio donde poner en juego dicha capacidad.

El ejercicio de plasticidad ontológica no se reduce a la producción de un objeto proyectado hacia lo externo, sino que se cifra en la configuración de una obra que lo mismo toma elementos técnicos tradicionales como la pintura, como elementos de la exterioridad. El hombre ha cobrado conciencia de que el *mundo* que habita conserva la susceptibilidad de configuración que lo hizo posible en primer término; de que las cosas no son algo acabado, su estado no es una necesidad o un *telos*, tan solo un estado actual dentro de un proceso constante de configuración.¹²

¹²Las *Tesis sobre Feuerbach* de Marx, (en que la realidad se considera “actividad sensorial humana” y “práctica”, por no hablar de la tesis XI en que se llama a “transformar la realidad”), parecen asentar una vez más a la filosofía como antecedente de los principios con que opera el arte.

3.4 CONFIGURACIÓN E INTERVENCIÓN

El modo de entender lo real propio de cada época en historia del arte, así como la presencia de la *plasticidad ontológica* en cada una respectivamente, nos brindó el fundamento de distinción adecuado para establecer un momento *mimético*, uno *introspectivo* y el que ahora nos ocupa, el momento interventivo, cuyas características serán tratadas en este apartado.

Hemos visto cómo, al cabo del momento introspectivo en historia del arte, la pintura alcanza la conciencia de su capacidad de configuración de *mundo*. En efecto, si -como ocurrió durante el cubismo- los objetos del *mundo* son incorporados a la obra de arte, entonces el arte opera desde la capacidad de transformar, o reconfigurar el *mundo*. Y si las obras de arte ya no “reflejan” la realidad exterior, sino que encuentran su legitimidad artística en sí mismas (por cuanto hablan de lo que es propio de la pintura por encima de lo que puedan representar), entonces el arte toma elementos del *mundo* para que participen de una nueva forma de lo real. O bien, para que participen del proceso de configuración de una nueva obra de arte, que al cabo, será un nuevo elemento de lo real.

Si el arte se entiende desde la capacidad de producir o configurar piezas, aun con elementos del *mundo* configurados previamente, ¿qué le concede al lienzo un carácter indispensable dentro del proceso? En verdad, nada, porque al fin, se trata de un soporte más. Cuando el arte extiende esta capacidad más allá de los límites del cuadro, entonces comienza el período de *intervención* en historia del arte.

Puede decirse que la diferencia entre el último período del momento introspectivo y el momento de intervención propiamente dicho, es que el arte extiende sus principios de operación desde el interior del lienzo, hacia el espacio.

En el primer capítulo, la exposición de la idea de *mundo*, así como la síntesis de la historia de arte que ahora se explicita, adelantaron la ocasión de consultar las fuentes que encuentran su lugar oportuno aquí; como si hubiéramos

encontrado el oasis antes que la sed. Felizmente, esto no supone un yerro en el método expositivo, en todo caso, esta situación hará las veces de catalizador en la explicación del tema.

Concretamente, me refiero al mingitorio de Marcel Duchamp, y a la obra intitulada de Jannis Kounellis ya descrita, en que introdujo 12 caballos vivos a la galería L'Attico. Para desarrollar este momento, cuento con Heidegger y Michel Foucault, cuya coincidencia en el tiempo con los artistas expuestos e ideas acerca del espacio juegan a mi favor en la descripción del periodo.

Los caballos de Kounellis irrumpen en el espacio en que fueron expuestos, como irrumpe también el mingitorio de Duchamp en el museo. La semejanza se percibe con facilidad, pues en ambos casos se trata de algo que “irrumpe”, por cuanto no pertenecía originalmente al lugar. Hacer patentes las diferencias encubiertas por la similitud acabará por clarificar la idea de *mundo* y, sobre todo, aportará mayor claridad a la afirmación previa sobre la capacidad del arte de configurar *mundo*.

El párrafo 16 de *Ser y tiempo* resume los principios con que opera *La fuente* de Duchamp:

Igualmente es la falta de algo “a la mano” cuyo cotidiano estar ahí enfrente era tan comprensible de suyo que ni siquiera nos dábamos cuenta de él, una *ruptura* de los plexos de “referencia” descubiertos en el “ver en torno”. Éste tropieza con el vacío y ve ahora por primera vez *para qué* y *con qué* “era a la mano” lo que falta. Y de nuevo se anuncia el mundo circundante. Lo que así destella no es ello mismo algo “a la mano” entre otras “cosas” de la misma forma de ser, ni mucho menos algo “ante los ojos” en que se funde el útil “a la mano”. Es el “ahí” antes de toda constatación y consideración. (Heidegger, M. *Op.cit.*, p.88-89)

Efectivamente, el mingitorio de Duchamp supone una “ruptura de los plexos de referencia” que regularmente constituyen el *mundo*. El *mundo* es expectativa y regularidad, expectativa de regularidad. El plexo de referencialidad, entonces, se articula por las cosas que tienden el vínculo. De nuevo, las cosas responden a un contexto que les permite desaparecer en la regularidad de la totalidad del espacio

por ellas abierto; lo que es decir que alterar este plexo de relaciones, altera el espacio abierto, el *mundo*.

Cada cosa responde al contexto al que pertenece, “anuncia el mundo circundante”. Ya no nos encontramos ante una configuración de imagen dentro de un cuadro, realizada con elementos de la realidad exterior. Ahora nos encontramos con una violencia, una ruptura ejecutada directamente sobre el *mundo* desde su carácter espacial. El mingitorio fue arrancado de su plexo de regularidad para violentar otro espacio con su *presencia*. Se comprende mejor la pertinencia de hablar de capacidad de configuración de *mundo* en el arte. Si se prefiere, es suficiente con hablar de capacidad de alteración de *mundo* en este punto, lo concedo, pero ya es evidente que el arte comienza a involucrarse con el *mundo* en la medida en que altera el sentido de sus espacios.

La obra de los caballos, presentada 52 años después de *La fuente*, va más allá de la pertenencia de las cosas, porque si bien es cierto que alberga los principios de la obra de Duchamp, también lo es que no permanece en el momento de la ruptura del plexo relacional del sitio. Hace todo esto, sí, pero acaba por configurar un *mundo*.

Tres años antes de que la obra tuviera lugar, Foucault presenta por primera vez, como una conferencia radiofónica, la idea de las heterotopías, que –una vez más- permite dilucidar la comprensión de *mundo* que hizo posible la obra, y a la vez, caracterizar la obra misma:

Pues bien, es sobre esa gran cama que uno descubre el océano, puesto que allí uno nada entre las cobijas; y además, esa gran cama es también el cielo, dado que es posible saltar sobre sus resortes; es el bosque, pues allí uno se esconde; es la noche, dado que uno se convierte en fantasma entre las sábanas; es, en fin, el placer, puesto que cuando nuestros padres regresen seremos castigados. (Foucault, M. *Op.cit.*)

De la misma forma, el espacio de la galería es a su vez el establo debido a una operación de plasticidad ejecutada desde el arte. Comienza a hacerse comprensible en su intención cabal el concepto de *plasticidad ontológica*. Aunque

las obras aquí descritas operan desde el espacio, o bien, aunque encuentren en el espacio su soporte, es sobre el *mundo* que está ocurriendo la operación de modificación.

Ahora bien, ¿por qué la obra de Duchamp supone una irrupción en el *mundo*?, ¿por qué el mingitorio arrastra consigo el *mundo* al que pertenece, mientras que la obra de Kounellis abre un *mundo*?; ¿por qué Kounellis funda un lugar de pertenencia donde la obra de Duchamp exhibe un objeto en calidad de forastero? Duchamp no modifica realmente el *mundo* en el que presenta su obra. Mejor dicho, la obra consiste precisamente en la capacidad de irrupción en el espacio por parte de un sentido ajeno al lugar, mediante el mingitorio. El urinal carece de importancia en la medida en que pudo llevarse a cabo la misma operación de interrupción de regularidad de *mundo* a través de objetos como una estufa o un monociclo. Concretamente, si el espacio es una dimensión del *mundo*, que se abre por los objetos circundantes, este *mundo* no puede consumarse satisfactoriamente en la medida en que ve su espacio interrumpido.

La obra de Kounellis no interrumpe el espacio por el que se prolonga el *mundo*. Lo que presenta abre su propio plexo de relaciones y, como tal, el sentido que se extiende por el espacio inaugura un *mundo*. “El mundo es previamente descubierto, si bien atemáticamente, con todo lo que hace frente. Pero también puede destellar en ciertos modos del “andar” en el mundo circundante. El mundo es aquello desde lo cual es “a la mano” lo “a la mano”.” (Heidegger, M. *Op.cit.* p.97) Si el hombre es en el mundo, modificar el mundo modifica al ser en él.

La exposición por contraste de ambas piezas ha expuesto, a su vez, un modo más de comprender el concepto de *plasticidad ontológica*. Desde el comienzo advertí que no podía reducirse a la sola producción de compuestos hilemórficos. Ahora se ha clarificado la susceptibilidad de configuración del *mundo*, aun cuando ya ha sido configurado previamente. Es decir, el haber configurado un objeto no autoriza a pensar que se le ha otorgado permanencia, o que su forma lo resguarda de su potencia de maleabilidad. Como dije, el *mundo* es el estado actual de cosas dentro de un proceso constantemente plástico. El periodo en

historia del arte que ahora nos ocupa revela la conciencia de la posibilidad de volver a producir *mundo*.

En otras palabras, a lo largo de la exposición se ha revelado el concepto fundamental con mayor precisión, y si se posterga su exposición se debe tan sólo a que la historia del arte aguarda aún por la ocasión de abonar ejemplos a la comprensión del concepto.

Por ello, es mejor atender a las consideraciones a las que la historia del arte trae a colación en este momento, pues sirven al objetivo último de esta tesis. Hasta aquí, el tratamiento de la historia del arte se ha realizado a través de la historia de la pintura, sin embargo, la época que ahora nos ocupa en historia del arte corresponde a una comprensión de la realidad más plástica, o al menos, se trata de un modo de comprensión en que el hombre no cifra ya la totalidad de las determinaciones de la realidad en su conciencia, pero tampoco asume que la Naturaleza o la realidad exterior se compone por objetos dados ante los que tiene que hacer frente. De acuerdo con Foucault: “durante el curso de su historia, toda sociedad puede reabsorber y hacer desaparecer una heterotopía que había constituido anteriormente, o bien organizar alguna otra que aún no existía.” (Foucault, M. *Op.cit.*). En otras palabras, el *mundo* es susceptible de cambio, los significados patentes en sus espacios no se mantienen eternamente y siempre pueden volver a constituirse.

Bajo este orden de ideas, en una época de comprensión de *mundo* como algo susceptible de cambio, y donde el carácter espacial del *mundo* se encuentra abierto para el arte, la historia del arte ve ampliado su sendero hacia la poesía, particularmente la poesía estridentista y todas las formas de poesía visual posteriores.

No es posible pensar que la poesía no tuvo desarrollo histórico alguno. Y también es cierto que antes de las vanguardias –entre las que se cuenta el estridentismo- hubo ejemplos aquí y allá, dispersos en el tiempo, de caligramas y diversos ejemplos de poesía visual. Sin embargo, ninguno de estos cambios alteró

la forma de comprender la poesía en un sentido espacial. Aun cuando poetas como Baudelaire trabajaron desde la prosa, la notoriedad del cambio no atiende esencialmente al modo de pensar la poesía desde su aspecto gráfico.

La historia del arte como ha sido articulada hasta aquí vuelve su mirada hacia la poesía visual precisamente porque comienza a pensar en el espacio en que se escribe como parte del poema. Hay que advertir que formas tradicionales del ejercicio poético, tales como el soneto, albergan en su composición un parentesco con los principios compositivos tradicionales en pintura. Si se observa la disposición gráfica del soneto, se advertirá que se rige por la sección aurea que determina los cuerpos, una proporción mayor compuesta por los dos cuartetos iniciales, con respecto a una menor correspondiente a los tercetos finales.¹³

En estos elementos compositivos, la poesía todavía abrigaba una referencia mimética al cuerpo humano, pero de nuevo, la apariencia gráfica del texto tenía un carácter incidental, pues la intención de la estructura poética atendía más bien al ritmo. La ruptura con estas reglas comienza a poner el acento en la expresión espacial del poema y, desde entonces, las palabras en el poema escrito dejan de entenderse como la expresión gráfica del ritmo y de la oralidad, dejan de ser el recurso gráfico de transmisión del poema, para pasar a ser la experiencia espacial de la palabra.

En las nuevas manifestaciones poéticas la palabra se tuerce, se comprime o se expande más allá del renglón para desplegarse por la superficie que la acoge, es más, el espacio mismo en que se inserta el lenguaje se convierte en un recurso del poema con el que es posible pronunciar el silencio, la distancia,

¹³ Sobre la sección aurea en pintura ya se trató oportunamente. No puede omitirse, sin embargo, la mención de que la música también atiende a esta estructura. La música popular o comercial contemporánea trabaja todavía con esta composición, un solo de guitarra o un cambio radical en el ritmo de la pieza suelen situarse cerca de la tercera parte final de la canción, luego de un bloque mayor de dos terceras partes semejantes. Si se observan las partituras de las piezas, incluso es posible trazar gráficamente la estructura de la sección aurea y encontrar el lugar donde, efectivamente, se dispone aquel sólo o verso o elemento particular dentro de la totalidad de la canción.

presagiar el sentido trágico del siguiente verso o prolongar el impacto de su predecesor.¹⁴

Esto permite, paulatinamente, el salto hacia formas de expresión donde el texto puede, más que insertarse en una superficie, intervenir el objeto sobre el que acontece, y esta es una característica particular del arte posmoderno. “No hay que buscar maneras para que la poesía refleje al mundo sino cómo el mundo debe reflejar a la poesía” (Yépez, H., 2002. p.37) declaración del poeta Heriberto Yépez que además parece hacer eco de la sentencia de Hölderlin (1800-1801), recogida por Heidegger para el ensayo dedicado a la esencia de la poesía, “Pleno de méritos, pero es poéticamente como el hombre habita esta tierra” (Heidegger, M., 1936. p.126)¹⁵

El que estas formas de manifestación poética encuentren lugar en nuestra historia, no obedece tanto a su carácter visual, como al sentido del espacio con el que la palabra significa su lugar de aparecer. “La presencia del lenguaje verbal en un espacio pone de relieve el carácter imaginario de todo Espacio. Nadie habita sino lo que imagina todos los días. La presencia de escritura imaginaria solamente destaca algo ya inherente en cada sitio: su irrealdad” (Yépez, H. *Op.cit.* p.35)

La pintura, aún en su forma más tradicional, desde que se presenta en el museo, deja de pensarse en su carácter singular para hacer un sentido patente en el espacio de la exposición, sentido que se abre al espectador en su trayecto porque la curaduría piensa en relaciones de vecindad y adyacencia, con lo que el espectador precisa hacer el recorrido completo por la sala para advertir la intención de la muestra.

Con todo, si el espacio se ha convertido en el aspecto del *mundo* susceptible a las operaciones de significación artísticas, lo más esclarecedor del caso será exponer el comportamiento de la escultura en el momento presente, pues siempre ha pensado en el espacio para la ejecución de sus obras. Aunque la

¹⁴ Para ejemplos concretos se puede consultar la obra de José Juan Tablada.

escultura siempre se pensó en términos de espacio por cuanto es volumen, extensión y superficie, su modo tradicional de utilizar el espacio no abarcaba las posibilidades que la comprensión de la realidad contemporánea le permitía. Su modo tradicional de producir obras asentaba piezas escultóricas *en el mundo*, pero no había ejercicios de plasticidad ontológica que afectaran al *mundo* desde el principio del *espacio*.

La característica más esencial y diferenciadora de la escultura, frente a las demás artes, es su materialidad, su «presencia física» como masa, como volumen corpóreo que ocupa un lugar en el espacio. Esta cualidad se ha ido diluyendo a través de una serie de actuaciones entre las que podríamos señalar, a modo de ejemplo, una obra de Walter De Maria titulada *Las Vegas Piece*, realizada en el temprano año de 1969 y constituida por una línea recta que ha sido arada en el desierto de Nevada por un «bulldozer». La línea, de un metro ochenta centímetros de ancha, alcanza casi los cinco kilómetros de longitud. Este inmenso «grabado», hendido en el suelo plano del desierto, roturado como si el «bulldozer» fuera una suerte de gubia que levanta la materia terrosa del suelo, es presentado por su autor como obra escultórica; de la misma manera que las huellas de los pies que hollan el terreno en los paseos de Richard Long aparecen también en los manuales sobre escultura actual. Por estos mismos años, Dan Flavin comenzó a realizar obras cuyos elementos materiales, simples lámparas fluorescentes de fabricación industrial, no son más que el soporte físico de una obra que es totalmente inmaterial puesto que está constituida por los colores de la luz que iluminan la estancia en la que se instalan. De la misma manera, James Turrell en sus instalaciones no utiliza otro elemento más que la luz, natural o artificial, que, ingeniosamente tratada, confiere al espacio un aspecto irreal al conseguir alterar la sensación que tenemos de sus dimensiones, transformando habitaciones y receptáculos concretos en espacios perceptivamente infinitos. Este tipo de obras, entre otras, convierten la escultura en algo virtual, carente de materia. Físicamente hacen desaparecer la obra. [...] La ausencia de materialidad en ciertas obras escultóricas no es sino la posición más extrema de un problema que atañe, de un modo más general, a toda la escultura moderna, este problema es el de la disolución de los límites de la obra escultórica. Una definición de escultura tan frecuente como «el arte de los volúmenes en el espacio» necesitaría una inmediata revisión ya que la característica más acusada desde los años sesenta ha sido, en muchas obras escultóricas, la imposibilidad de definir una silueta concreta, de dotarlas de un contorno que perfile un volumen determinado. (Maderuelo, J. *Op.cit.* p.21-23)

Lo que aquí se recoge no es más que una serie de ejemplos de entre todos los posibles que ofrece Maderuelo en su investigación, y si bien los casos expuestos bastan para ilustrar la espacialidad del *mundo* tratada en el arte, a la luz de todo lo expuesto es preciso reformular la afirmación sobre la inmaterialidad a la que ha llegado la escultura; en efecto, Maderuelo considera la ausencia de materialidad escultórica una forma de disolución de los límites concretos de la obra, pero esto es desde la perspectiva tradicional del hilemorfismo como forma de concretar el espacio, o de configurar una obra. Al considerar que la obra de arte se involucra directamente con el *mundo* en cada proceso de configuración, entonces se advertirá que la materialidad no es más que un soporte posible de aparición de la obra, como lo es el propio espacio. Por lo tanto, la pérdida de los límites concretos en escultura no es más que la impresión visible de un ejercicio escultórico que no se cifra en las dimensiones de un objeto particular, sino que atiende al espacio propiamente.

El “espacio cuadriculado” que Foucault opone a la imagen de la hoja en blanco para ilustrar la condición significativa del espacio, o bien, su susceptibilidad de significación, nos presta la ocasión para sintetizar todo lo expuesto continuando con la analogía, pues el arte cuenta entre sus posibilidades con la capacidad de trazar la cuadrícula. “Leer es siempre una espacialización.” (Yépez, H. *Op.cit.*, p. 33)¹⁶

Aunque la noción de plasticidad se haya llevado a cabo desde la exposición del espacio como aquella dimensión de la realidad por la que el *mundo* es susceptible de significación, no quiere decir esto que todo ejercicio de plasticidad ontológica en el momento presente se reduzca al espacio.

¹⁶ Ejemplos contemporáneos se encuentran en la muestra Propuestas para una plaza, de los artistas Fritz Haeg y Nils Norman, presentada entre abril y septiembre de 2018 en la explanada del museo Júmex que opera bajo principios semejantes a las obras ya descritas; así como en el Espacio Sonoro, en Casa del Lago, en el que mes a mes, artistas sonoros y músicos presentan piezas que involucran el ruido cotidiano del recinto, y donde a menudo se presentan esculturas sonoras, o piezas musicales que pretenden concretar un espacio particular allí donde tienen lugar. El espacio es susceptible de significación para el arte, también desde su manifestación musical.

Como hemos visto, el ejercicio de plasticidad en arte se extiende también al tiempo, en el sentido de la narración de su historia. Al mencionar la serie *Plegarias*, de Marcos Límene, pretendía ilustrar que la pintura, aún en su momento posthistórico, se encuentra cargada de historia, por lo que un buen artista no producirá solamente una reiteración de obras de arte descontextualizadas de la época a la que respondían, sino que usará el espacio del cuadro para exponer historia.

En el apartado anterior se mencionó que los cuadros tienden a narrar una historia, principio adoptado por los surrealistas para configurar sus piezas. Aunque no me atrevería a afirmar que todos los cuadros narran una historia, encuentro imposible negar que efectivamente hay narrativa en la pintura. En otras palabras, la narrativa como posibilidad del arte debe considerarse como un elemento presente en los temas de la pintura contemporánea, pues donde aparentemente hay reiteración del pasado, puede haber más bien narración histórica desde una disciplina que se caracteriza por tratar plásticamente sus soportes

Danto, en el texto *Después del fin del arte*, aporta un ejemplo de la diferencia entre un ejercicio plástico de la historia, y la sola repetición del pasado

El pintor estadounidense, Russell Connor, recombina partes de obras maestras conocidas para hacer nuevas pinturas. Toma las mujeres de *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso, por ejemplo, y las sustituye por las mujeres de *El rapto de las hijas de Leucipo* de Rubens, dándole el ingenioso título de *The Kidnapping of Modern Art by the New Yorkers*. Por supuesto el título refiere a la obra de Serge Guilbaut *How New York Stole the Idea of Modern Art*. El resultado es una obra maestra posmoderna de alusiones entrecruzadas, una clase de caricatura de identidades cruzadas, en la que, por supuesto, Connor no pretende ser ni Rubens ni Picasso, ni pretende el tipo de escándalo artístico histórico que Guilbaut afirma haber descubierto. Para que las pinturas de Connor funcionen, sus temas deben ser familiares e incluso muy familiares. Menciona esas obras famosas sólo para usarlas en una nueva forma. (Danto, A., 1996)

Danto considera que Russell Connor “muestra exitosamente una de las formas en que se puede pintar como Rembrandt en el momento posthistórico”

(*Ibíd.*) y a continuación lo antepone a un pintor que –según su anécdota- llegó a pintar como Rembrandt, pero a la sola habilidad técnica quedó reducido su genio.

El artista contemporáneo mexicano Omar Rodríguez-Graham toma obras de arte del momento *mimético*, y aprovecha su composición tanto como su paleta de color, para producir piezas de arte abstracto, con lo que sintetiza diversos momentos de la historia del arte. Esta es la descripción de su trabajo en el sitio de internet de la galería Arróniz:

El trabajo de Rodríguez-Graham es el resultado de una exploración en curso del lenguaje inherente de la pintura; con la esperanza de encontrar el punto de encuentro entre lo reconocible y lo abstracto. Su proceso comienza con el uso de imágenes reconocibles como cimiento, sobre el cual coloca marcas de referencia, rastros del acontecimiento de la pintura original. En conjunto, estas marcas construyen una silueta que actúa no como un reemplazo o suplente de la figuración inicial, sino como un recuerdo o reminiscencia. Una amalgama entre la traducción de un recuerdo y la construcción de algo nuevo. (Arróniz, 2017)

El siguiente es un apartado del texto curatorial de la muestra *Terra. La materia como idea*, del artista contemporáneo Javier Marín, que tuvo lugar entre octubre de 2015 y enero de 2016, y en que se expone otro caso de posibilidad de intervención sobre la historia patente en arte:

Al trabajar con los objetos de los maestros artesanos, Javier Marín plantea la idea de *intervención como gesto de libertad*. Dialoga con la materialidad estática de la talavera –sus colores, el brillo de sus esmaltes, sus formatos decorativos- con la intención de imprimirle libertad. Sus dibujos, sus frases, sus ensambles sobre y con talavera son diálogos para liberar a estas formas de lo inmóvil e inclusive integrarlas a pequeñas narrativas, “provocar un choque y liberarlo de su historia y del propósito de sus formatos”. (Fomento Cultural Banamex, 2015).

Admitiendo que el arte contemporáneo se encuentre sustraído de la historia, aun entonces es preciso reconocer que los materiales con los que trabaja son históricos, que su propia historia es el soporte de su ejercicio de plasticidad y que conlleva la producción de una “nueva forma” que involucra “recuerdo” o “reminiscencia”. “Conciencia histórica es autoconciencia” (Nicol, E. *Op.cit.* p.27).

Durante el impresionismo, el arte comienza a virar sobre sí mismo y en ello comienza un proceso de autoconciencia del que la narrativa de su propia historia no sería más que el momento siguiente del proceso de autoconocimiento. La auto-referencialidad no delata la ausencia de historia como un momento de agonía. Empero, durante la Modernidad, la pintura hizo ejercicio de referencia sobre sí misma desde el aspecto técnico. En la Posmodernidad la autoreferencia se hace sobre la historia. La narrativa es un modo de historia.

En cuanto al ejercicio de plasticidad ontológica, la exposición del apartado fue conducida por numerosos ejemplos que revelan el modo en que se concreta la obra de arte en el momento actual. Ahora más que en los tiempos precedentes se puede afirmar que la obra de arte es un ejercicio de plasticidad ontológica que concreta un *mundo*. *La obra de arte es un ejercicio de configuración de mundo*. El *mundo*, desde sus elementos singulares (objetos), hasta el espacio y aun desde la narrativa del tiempo, se ha vuelto el soporte de las obras de arte.

Pero la historia del arte ha revelado, más bien, que el *mundo* ha sido siempre el soporte de la obra de arte. En el momento *mimético* el ejercicio de plasticidad ontológica se cifraba en la producción de objetos e imágenes que afirmaban la comprensión corriente de lo real. El momento *introspectivo* se caracteriza porque el arte comienza a involucrarse con los objetos del *mundo* para reconfigurarlos dentro de sus obras, y comienza el afianzamiento de la comprensión del *mundo* como algo plástico. El momento presente recoge las posibilidades de producción artísticas anteriores, pero también se involucra directamente con la producción de *espacios* por los que se nos hace *presente* un mundo.

Cuando se trataba con la definición de *mundo*, fue dicho que el *mundo es el estado presente de cosas dentro del proceso de configuración*. El concepto no es deficiente, pero todo lo que se aparece a la vista aguarda por mostrarse desde la totalidad de sus perspectivas. Nuestra historia del arte, desde la comprensión que brinda su narración completa, aún contribuirá a la comprensión cabal del concepto de *mundo*. Éste es el tema del siguiente capítulo

CAPÍTULO IV

MUNDO Y PRESENCIA

A continuación se describen las características concretas de la obra de arte, según el concepto de *mundo* y *presencia*, con lo que comenzará a resolverse la cuestión acerca de por qué el arte es ejercicio de configuración de *mundo*, y por qué lo es con preferencia sobre otras disciplinas.

El concepto de *presencia* también abrirá paso hacia una síntesis entre el comportamiento *plástico* del arte y la propia característica *plástica* humana.

4.1 MUNDO

La historia del arte, como ha sido narrada, ha permitido identificar diferentes modos de configuración de *mundo*, por cuanto el *mundo* es un caso concreto y actual dentro de un proceso constante de configuración.

En el arte se ponen en juego, constantemente, los modos en que es posible configurar *mundo*, y esto significa que la forma en que se produce arte evidencia la forma en que se piensa la susceptibilidad plástica del *mundo* en cada época

El haber procedido a dar cuenta del concepto, y posteriormente ejemplificarlo dentro de la historia del arte, ha permitido ilustrar satisfactoriamente los modos en que el *mundo* ha sido pensado, y los modos en que es *configurado*. Es decir, los modos en que tiene lugar el concepto. Todo esto como respuesta a la forma en que la filosofía y el arte se relacionan, porque de la relación de ambos emergen las formas posibles de producir *mundo*.

En el apartado 1.2 Nicol caracterizaba *mundo* como “algo más que naturaleza” que es producto de la acción humana, y entre todos estos productos se cuenta lo mismo la escultura que la aeronave. Acudimos también a Heidegger quien mostró la *pertenencia* de las cosas a su contexto. Según este orden de

ideas, una obra de arte se encuentra *en el mundo*, lo mismo que se encuentra cualquier otro objeto. Pero obsérvese que todos los objetos son *intramundanos*, mientras que el arte mostró casos en que puede descontextualizar las cosas. Y la historia del arte mostró siempre la capacidad del arte de configurar *mundo*, no solamente objetos *dentro del mundo*, y esto porque puede encontrar soporte para su producción en el propio espacio.

Si *plasticidad ontológica* nombra la configuración de *mundo*, entonces es evidente que el mayor caso de producción de *mundo* ocurre en el arte. Todavía no hay industria que produzca objetos que se comporten como lo han hecho las obras de arte, mientras que el arte produce obras que sí tienen la forma del resto de los objetos. Y esto porque la producción de arte ha respondido siempre a la forma en que se concibe el *mundo*.

Con todo, es preciso recordar que el interés no se cifra tanto en el caso concreto de lo producido, sino en el proceso que da lugar a los productos. “No existen cosas hechas, sino sólo cosas que se hacen; ni *estados* que se mantienen, sino estados que cambian. El reposo siempre es aparente, o más bien relativo.” (Bergson, H., 1903. p.28-29)

La idea de cosas que se hacen frente a la idea regular de las cosas hechas ya fue sugerida en el tratamiento del “algo en cuanto algo” que aporta Heidegger, en efecto, en la medida en que las cosas responden a su contexto, el tronco a la vera del camino es susceptible de ser reinterpretado como el asiento para el viajero exhausto. Pero también se puede asumir como una afirmación radical que apela al proceso de configuración que da lugar a lo hecho, aquello que es en acto no ha adquirido permanencia, y está a punto de volver a ser configurado.

De nueva cuenta se hace visible una conciencia de la realidad en filosofía que posteriormente se afianza en el arte. El ejemplo es –una vez más- la descripción de la obra de Javier Marín:

Para Javier Marín la elección de la escultura no es arbitraria, por el contrario, es una decisión razonada y premeditada. Es el formato perfecto

para atraer al espectador a su materialidad, y ésta es la intención del artista. Sí, atraerlo para después mostrarle cómo la despoja de su envoltura y la utiliza sólo como evidencia de toda una carga que tiene detrás. En el proceso de producción de las piezas hechas ex profeso para esta muestra [Terra. La materia como idea], el escultor realiza una acción transgresora consciente. Transgrede los materiales al forzar que varios de ellos, opuestos entre sí, convivan en una misma pieza; transgrede el trabajo de otros al pulverizar la obra de los artesanos y al añadirla en la mezcla; transgrede el trabajo propio para cargar el objeto final no sólo con la mezcla de distintos materiales, sino con todos los significados que él mismo les ha otorgado. Convierte lo inmutable en lo mutable. ¿Cuál es el resultado? La materia como evidencia de toda esa carga conceptual que consolida el trabajo de más de treinta años de investigación artística. La síntesis perfecta: la materia como idea. (Fomento Cultural Banamex.)

Las afirmaciones que componen el texto asientan en buena medida numerosos puntos desarrollados en esta investigación. Es suficiente destacar la idea de la materia como evidencia del proceso de investigación y producción que la precede. “Sus piezas terminadas no ocultan el trabajo de los otros, por el contrario, lo hacen evidente. La marca del otro queda registrada en la obra como *evidencia del trabajo colectivo de diferentes voluntades.*” (*Ídem.*)

De hecho, un el *registro* es un recurso del arte contemporáneo en el que las piezas expuestas no tienen valía como objetos acabados, su valor estriba en lo que muestran, en ser vestigios o resabios de aquello que presenciaron o de los procesos de los que formaron parte.

Todo esto, el proceder artístico contemporáneo, supone una *detención dentro de un proceso de duración*, si quisiéramos usar el lenguaje de Bergson.

Ahora se comprende de mejor modo por qué nuestra definición de *mundo* es *el estado actual de cosas dentro de un proceso de configuración*. El arte contemporáneo parte de esta comprensión de *mundo* y en buena medida no presenta obras terminadas, teleologías consumadas, sino que presenta momentos de evidencia del proceso creador.

En el apartado 1.2 se trató del concepto de *plasticidad ontológica* como la relación entre la susceptibilidad de configuración y la intención o facultad de

producir, de cuyo resultado deriva un *mundo*. Recapitulando lo expuesto, diré que todo alberga una susceptibilidad de configuración, cada obra concretada delata la facultad de que dispone el hombre para configurar *mundo*. Y el hombre dispone de mayores recursos de producción de *mundo* en el arte. Esta es la lección de nuestra historia del arte. La historia del afianzamiento de mayores recursos de aprovechamiento de la susceptibilidad de plasticidad de las cosas para producir *mundo*.

4.2 PRESENCIA, ARTICULACIÓN DEL CONCEPTO DESDE LA FILOSOFÍA DE SPINOZA, KANT Y ORTEGA Y GASSET

El objetivo del apartado es hacer comprensible, de manera satisfactoria, la fórmula: *el arte es ejercicio de configuración de mundo*, con la que hemos trabajado hasta ahora. Dicho de otro modo, el objetivo es hacer de la fórmula una definición. En efecto, la historia del arte ha mostrado los recursos con los que el arte dispone *plásticamente* del espacio para hacer patente un *mundo*, es decir, un sentido con el que tiene que habérselas el espectador. Así, se ha mostrado cómo es que el arte configura *mundo*, pero no se ha respondido adecuadamente a una cuestión que surgió durante el curso de la investigación, y que fue despachada como una distinción entre dos órdenes de producción, a saber, se dijo que no todo ejercicio de configuración es artístico, que no todo lo configurado es una obra de arte, ni todo ejercicio de producción de obra es arte necesariamente. La razón de todo lo anterior se resuelve con el concepto de *presencia*.

Para responder a todas estas consideraciones hay que atender a otra fórmula empleada anteriormente: *el mundo es el estado actual de cosas dentro de un constante proceso de configuración*. De la síntesis de ambas fórmulas tenemos que *el arte es ejercicio de producción de un estado actual de cosas, dentro de un constante proceso de configuración*. Que el arte produzca un *estado actual de cosas* queda claro en los ejemplos de arte que ofrece el arte contemporáneo, como el *registro* o la forma de entender la escultura de artistas como Javier Marín.

Ejemplos que nos hicieron expresar la fórmula en términos utilizados por Bergson, es decir, *detenciones dentro de la duración*.

La obra de Jannis Kounellis ofrece igualmente una *detención* en la galería durante el tiempo de la muestra, el sentido patente fue el de un establo que contaba con 12 caballos, y al cabo, se reanuda la *duración* de la galería, que solamente es visible, por cierto, a través de las *detenciones* establecidas en el espacio por artistas posteriores. Obsérvese que no es otro el proceder de la danza, del ballet, ya que dentro del flujo de movimiento de los bailarines, se llevan a cabo detenciones establecidas por las poses que efectúan. En eso consiste el ritmo, sucesiones de un aparecer con regularidad y frecuencia entre intervalos de silencio.

Los comics constituyen otro ejemplo, todavía más claro, de este proceder, por cuanto las viñetas ilustran momentos sucesivos que comunican la idea del transcurso del tiempo. El transcurso temporal es comunicado como un puente tendido entre dos estaciones visibles. De nueva cuenta estamos ante un ejemplo de la facultad artística de la disposición del tiempo mediante el espacio.

Queda claro que todo lo que es constituido, lo que se hace visible, lo que se configura, acontece dentro de un proceso de maleabilidad, gracias al cual puede cobrar *presencia*. Por eso llamé desde el primer capítulo *susceptibilidad* antes que *facultad* a la plasticidad que presenta nuestra condición ontológica, pues la *facultad* es efectiva en la detención dentro del proceso de maleabilidad, proceso que rebasa al hombre. *La susceptibilidad plástica caracteriza y rebasa al hombre, la facultad de configuración dentro del proceso constituye al hombre.*

La exposición del concepto de *presencia* - más allá de una analogía con la filosofía de Bergson- acabará por clarificar toda cuestión pendiente. *La ética demostrada según el orden geométrico*, de Spinoza, en su parte segunda, *De la naturaleza y origen del alma*, aporta las ideas centrales para entender el concepto que nos ocupa, a continuación la proposición XVII:

Si el cuerpo humano experimenta una afección que implica la naturaleza de algún cuerpo exterior, el alma humana considerará dicho cuerpo exterior como existente en acto, o como algo que le está presente, hasta que el cuerpo experimente una afección que excluya la existencia o presencia de ese cuerpo. (Spinoza, B. 1677. p.153)

De lo anterior se desprende que lo presente es aquello que tiene la capacidad de afectarnos, exista en acto o no. A continuación, Spinoza dedica algunas proposiciones a mostrar las distintas maneras en que las afecciones pueden concatenarse para hacer *presente* aquello que afecta, exista en acto todavía, o no. La proposición XIX reza: “El alma humana no conoce el cuerpo humano mismo, ni sabe que existe, sino por las ideas de las afecciones de que es afectado el cuerpo.” (*Ibíd.*, p. 158) En la demostración de la misma proposición se nos dice que solamente por las afecciones el cuerpo se hace patente para el alma.

Todo lo dicho acerca de las obras de arte del *momento interventivo* encuentra aquí una nueva explicación de sus principios operativos, porque aquello que afecta al espectador es aquello que considera presente. De hecho, puede decirse que la *intervención* y la *apropiación* son recursos del arte con los que hace *presentes* las cosas. Como se ha visto, siguiendo a Heidegger, las cosas desaparecen en la *familiaridad* que guardan con su entorno, en el disponer de ellas para su uso, y en su adecuado funcionamiento su *presencia* se pierde porque no provoca en nosotros ninguna extrañeza que nos haga detenernos en ellas.

¿Quién de nosotros puede rememorar todos los rostros que se cruzaron en nuestro camino este día, enumerar los árboles que el autobús hizo desfilarse a través de la ventana en su recorrido cotidiano? Aquello que llamamos extraordinario prevalece en la memoria precisamente porque se encontraba fuera de lo ordinario. Duchamp hizo del mingitorio algo extraordinario, y por lo tanto *presente*. Heidegger dirá de los útiles que “tienen el ya caracterizado “no sorprender” de lo inmediatamente “a la mano”.” (Heidegger, M. *Op.cit.* p.122) Si queremos decirlo en sus términos, cobrar *presencia* significa sustraerse de este “no sorprender”

Cuando el arte interviene un objeto, éste deja de contarse entre la cantidad nombrada por su concepto, porque adquiere singularidad, porque no puede ser despachado por el entendimiento sin añadir la característica brindada por el arte que le ha hecho peculiar.

En otras palabras, aquello que apela a nuestra conciencia se encuentra *presente*. Esta es la diferencia que guardan las obras de arte con el resto de los objetos. El arte se encuentra siempre *presente*, llama la atención, *se hace presente*, a los objetos nos dirigimos cuando una avería rompe su silencio, o el arte los ha sustraído de su regularidad para *hacerlos presentes*. En palabras de Javier Marín:

Con las ollitas de piñata fue diferente. Por la humildad de la técnica de estas piezas destinadas a ser cubiertas por papel decorativo y romperse en un ritual tradicional, me interesó rescatarlas y trabajar con ellas para torcer su destino convirtiéndolas en una especie de ánfora protegida. Decidí custodiarla con una base, una cubierta de bronce y un cinturón de protección formado por escritos de esmalte en talavera. (Fomento Cultural Banamex, *Op.cit.*)

Las ollas de barro fueron, según el método descrito en el texto, puestas a resguardo de su contexto tradicional, para ser rescatadas de su destino por la *presencia*.

Todo lo dicho, sin embargo, no basta para dar cuenta del concepto de *presencia* como lo requiero para explicar qué es la obra de arte entendida como producción de *mundo*, para ello es necesario acudir a una de las formulaciones del imperativo categórico: “obra de tal modo que uses a la humanidad, tanto en tu persona como en la persona de cualquier otro, siempre al mismo tiempo como fin, y nunca simplemente como medio.” (KANT, I. Ak. IV, 429)

Es cierto que para Kant es la razón aquello que hace de los hombres fines en sí mismos, y la irracionalidad lo que da ocasión a un objeto de ser utilizado como un medio; sin embargo, son estos términos los que acaban por clarificar el concepto de *presencia* en la obra de arte, porque el útil es producido como un

medio para conseguir fines, su propósito es desaparecer en aras de engendrar lo que tendrá *presencia*, aquello que será un fin en sí mismo.

Durante mucho tiempo se consideró característica de una obra su inutilidad, que estuviera fuera de las relaciones de utilidad en las que se encuentran inmersos el resto de los objetos, pues bien, no se trata propiamente de un carácter de inutilidad lo que determina el que una obra llegue a ser artística, porque entonces lo serían también aquellos objetos que se tornan trágicos al afanarse en un propósito para el que ya son inútiles, toda herramienta arrumbada y en general todos los objetos rotos y averiados. (Se debe tener en cuenta que hay corrientes artísticas que producen objetos útiles). Se trata, más bien que de inutilidad, de este ser en sí mismo puesto en juego en la obra de arte

La obra no nace como medio para un fin específico, nace como un fin en sí misma que la emparenta con, o bien, delata, un carácter profundamente humano. *Presencia* es aquella resistencia ante la generalización de la conciencia, aquello que persiste en la conciencia, que se resiste a ser ignorado.

Si a todo fenómeno corresponde una conciencia, requerimos la conciencia de otro para estar presentes, y siempre estamos presentes ante nuestra conciencia que siempre nos percibe en su sentido interno, tenemos presencia en esta necesidad de persistir para la conciencia. El útil está presente apenas en la brevedad, en la extrañeza; la obra no se deja anular por el uso, su fin es ser obra, no un medio para obrar. El objeto es percibido apenas lo indispensable por la conciencia; la obra la atrae, la estimula, la exige. Atendamos a la idea de muerte según Ortega y Gasset, pues refuerza la evidencia del caso:

Ese estar ahí con nosotros no era meramente hallarse en el espacio cerca de nosotros como la piedra, el arroyo, el árbol. No: era un estar con nosotros, un coexistir más radical. Yo cuento con la piedra y procuro no tropezar con ella o aprovecharla sentándome en ella. Pero la piedra no cuenta conmigo. También cuento con mi prójimo como con la piedra, pero, a diferencia de la piedra, mi prójimo cuenta también conmigo. No sólo él existe para mí, sino que yo existo para él. Esta es una coexistencia peculiarísima, porque es mutua: cuando yo veo una piedra no veo sino la piedra; pero cuando veo a mi prójimo, a otro hombre, no

sólo le veo a él, sino que veo que él me ve a mí, es decir, que en el otro hombre me encuentro siempre también yo reflejado en él. (...)Pero he aquí -y vuelvo a reanudar nuestra trayectoria- que al prójimo que me acompañaba le pasa de pronto algo muy extraño. Su cuerpo se queda inmóvil y rígido, como mineralizado. Me dirijo a él y no me responde. Responderme es el acto típico y esencial en que percibo que existo yo para el prójimo. Ahora ya no me responde: he dejado de existir para él; por tanto, ya no estoy en compañía con él. Y descubro, con un escalofrío, que con respecto a él me he quedado solo. El hecho de esta impresión, en que sentimos haberse volatizado una compañía y que mi vida, de ser un convivir con otro, por tanto, un vivir más ancho, se retrae, como en bajamar, a ser un vivir solo conmigo, un quedarme solo, es lo que llamamos la muerte. Pero este nombre, conste, es ya una teoría, una interpretación, una reacción ideativa nuestra al hecho no teórico, sino terriblemente indubitable de sentir una nueva soledad. La idea de la muerte que implica toda una biología, una psicología y una metafísica, nos explica, nos permite saber a qué atenemos con respecto a esta soledad que nos queda de una compañía en que estuvimos. Y, por una transposición muy frecuente en poesía, el poeta romántico dirá:

¡Qué solos se quedan los muertos!

¡Como si fuera el muerto quien se queda solo de los vivientes, cuando el que se queda solo del muerto es precisamente el que se queda, el que sigue viviendo! La muerte es, por lo pronto, la soledad que queda de una compañía que hubo; como si dijéramos: de un fuego, la ceniza. (Ortega y Gasset, J. 1983. p.85, 87-88).

Ahora bien, admitiendo que en el prójimo se perciba la percepción de la propia existencia, y que en este juego de reflejos se cifre la *presencia*, que por lo tanto se opaca con la muerte, no puede concederse que la relación sea la misma con respecto a la obra de arte, ya que no puede percibir al espectador del modo en que lo percibe el prójimo. Sin embargo, debe considerarse que la obra de arte sí requiere del espectador para exhibir su *presencia*, que la *presencia* de la obra de arte se juega en los términos en que Ortega expone la garantía de la propia existencia en la percepción del otro. Y además, tanto en el prójimo como en la obra de arte “me encuentro siempre también yo reflejado.”

Por lo tanto, el que la obra de arte requiera la *presencia* del espectador no atenúa su propia *presencia* frente a la humana, porque en ello se encuentran emparentadas. Si es posible hablar de una diferencia, esta será la de la propia

percepción humana de la *presencia*, con la que no cuenta la obra de arte. Y aunque no debe aspirar el arte a asemejarse completamente al hombre para encontrar validez artística, hemos visto que la historia del arte sí ha descrito el trayecto del arte hacia formas de autoconciencia en la auto-referencialidad, referencialidad técnica en el *momento introspectivo*, y referencialidad histórica en el *momento interventivo*.

El arte contemporáneo, por cierto, no se reduce a la producción de obras con objetivo de ser contempladas, como se ha mostrado, sus producciones involucran al espectador, le hacen introducirse a nuevos *espacios* y le hacen formar parte de la obra. Es común escuchar de una obra actual que requiere “ser activada” por la *presencia* del espectador, de tal manera que, aunque la piedra no pueda contar con el hombre como éste cuenta con su prójimo, la obra de arte sí cuenta con los prójimos que asisten a su encuentro.

A la luz de lo que aquí fue expuesto, habría que insistir en que el arte produce *presencias*, o formas de *presencia*, de ahí que me haya referido a las piezas artísticas que funcionan como registro. Una obra no puede entenderse como objeto, sino como *presencia*, o si se quiere, *presencia de mundo* o de sentido. El registro será un vehículo para hacer aparecer el sentido. La historia del arte ha mostrado que el objeto hilemórfico, como la escultura tradicional, proyecta un sentido en torno suyo y como tal, despliega en derredor un *mundo*. Esto quiere decir que la historia del arte es también la historia del desarrollo del despliegue de *presencia* que es el arte.

Recapitulando, tenemos que *presencia* es la cualidad distintiva del arte frente al resto de los objetos. Que el arte no desaparece en su uso y puede atribuírsele *presencia* por cuanto no es un medio, sino un fin. Quien considere que la obra de arte es un medio para la experiencia estética o cosa semejante, o bien, que el uso de la obra de arte es la contemplación, aun así deberá conceder que este uso le concede *presencia* a la obra, mientras que concederle *presencia* a cualquier otro objeto es resultado de negarle el uso. La obra de arte tiene *presencia* porque nos afecta, y tiene *presencia* porque nos relacionamos con ella.

Retomando las cuestiones que resuelve nuestro concepto, tenemos, en primer lugar, que no todo ejercicio de configuración es artístico; en efecto, el arte habrá de configurar *presencias*, mientras que el resto de las formas de configuración, por ejemplo, la industria textil, habrán de producir medios para un fin. Objetos cuya *presencia* está condicionada. Nótese que el arte no se reduce a formas particulares de producción, porque se puede dibujar con cualquier vehículo sobre cualquier soporte, e incluso –atendiendo al caso de la producción textil- hay esculturas de tela, como las de Louise Bourgeois. El arte puede asumir las formas de producción de cualquier industria, o empoderarse de sus productos. No es característica del arte sus soportes, sino su producción de *presencias*.

Segunda cuestión, que no es más que otra formulación posible de la anterior: no todo lo configurado es obra de arte. Si no es una obra de arte, entonces será un *objeto*. Obras de arte solamente lo serán aquellos productos de configuración que sean fines en sí mismos. Por esto es que la tradición filosófica insiste en la responsabilidad del individuo sobre su capacidad de autodeterminarse, porque el hombre no es un medio, sino un fin. El hombre es su producto. “El acto de expresar es una auto-producción.” (Nicol E. *Op.cit.* p.81)

En el primer capítulo dije que la erosión del viento sobre la roca no produce un *mundo*, como sí lo hace la intención de informar la piedra en una escultura. Se sigue, que la erosión no da lugar a *presencia*, la escultura sí. El arte configura *mundo* porque produce *presencia*. Todas las cosas son “intramundanas”, y el *mundo* se hace perceptible como la diégesis que envuelve los *objetos*, o la interpretación actual que de esos *objetos* se guarda. El arte intervine el *mundo* a través de sus medios de espacialización, de sus objetos o de sus dimensiones, alterando la narrativa del lugar y dando lugar a otro tipo de *presencias*, es decir, cambia el *estado actual* de las cosas con las que se hace frente.

Siempre nos hacemos *presentes* dentro de un *mundo*. Hay cosas que sólo son *presentes* en el *mundo*. Pero el *mundo* también es *presente*, y el arte configura *mundo* en la medida en que altera el modo en que el *mundo* se hace *presente*. La fórmula: *el arte es ejercicio de configuración de mundo se hace presente*.

definición precisa bajo la forma: *el arte es ejercicio de configuración de presencia*, o bien, el arte hace *presente* un mundo.

El *mundo como estado actual de cosas* quiere decir el estado *presente de las cosas*. En adelante, la fórmula será expresada así: *el mundo es el estado presente de las cosas dentro de un proceso de configuración*.

Todo lo que resta es analizar las formas en que el concepto de *plasticidad ontológica* se hace patente en el hombre, no sólo como *ejercicio de producción de mundo a través del arte*, sino las formas en que la plasticidad permea al propio cuerpo y a la noción de hombre.

De nuevo, no todo ejercicio de producción o modificación es artístico necesariamente. Pero la forma de proceder del arte deriva directamente de nuestra constitución ontológica. En el arte el hombre pone en juego un ejercicio de plasticidad que atiende a los principios que rigen el *mundo*. Y en ello se cifra el parentesco entre el arte y el hombre. Los capítulos restantes clarificarán estas afirmaciones, respondiendo a la pregunta sobre el ejercicio de plasticidad ontológica a través del arte.

CAPÍTULO V

EL HOMBRE COMO PLASTICIDAD ONTOLÓGICA

Este capítulo está dedicado a la exposición de la manera en que el concepto de *plasticidad ontológica* es efectivo en el hombre. Concretamente, el capítulo pretende la comprensión adecuada del principio formulado anteriormente: *La susceptibilidad plástica caracteriza y rebasa al hombre, la facultad de configuración dentro del proceso constituye al hombre*. En otras palabras, se dará cuenta del cuerpo humano como fenómeno de nuestra constitución ontológica; del cuerpo como campo de acción del proceso de configuración que ha motivado este estudio.

Se comprenderá por lo expuesto hasta aquí por qué el arte es un ejercicio de producción derivado directamente de nuestra condición ontológica, y por qué, a pesar de esto, lo mejor para la explicación del tema ha sido partir desde el arte y no desde el cuerpo desde el comienzo; por ahora parece como si hubiéramos partido desde el efecto con anterioridad a la causa, pero pronto se entenderá que se ha mostrado el acto o la facultad de configuración dentro de su condición de posibilidad, que es la condición plástica. Ha llegado el momento de tratar a ese elemento del *mundo* que es el cuerpo humano para concretar la comprensión de las ideas con las que se ha trabajado hasta aquí.

5.1 INCORPORACIÓN Y EXPRESIÓN, INTERPRETACIÓN DE LA FILOSOFÍA DE MERLEAU-PONTY

La exposición del concepto de *mundo*, como ha sido desarrollada hasta ahora, implica una idea del hombre como un ser pasivo frente a lo *presente*, por cuanto presencia es *afección*. Aun cuando desde el comienzo se ha insistido en el *mundo* como un estado de configuración, y aun cuando el hombre configura *mundo* a través de la obra de arte, pareciera ser que el arte implica la disposición de la forma en que el *mundo* afectará al ser humano. A pesar de que a lo largo del estudio se ha visto que el *espacio* se concreta en torno al hombre, será el

tratamiento de la plasticidad del cuerpo lo que acabará por conceder mayor actividad al hombre en su relación con el *mundo*.

La plasticidad corporal se hace patente en dos grandes posibilidades, a saber, *incorporación* y *expresión*. El criterio para esta distinción es la forma en que el cuerpo se relaciona con el espacio. Dicho con mayor precisión, la trayectoria de la relación que se establece entre cuerpo y espacio circundante. Esta trayectoria es una intención. El cuerpo es la posibilidad del acto dentro de la susceptibilidad, por cuanto el cuerpo es lo que nos involucra con el espacio.

He aquí una descripción de caso del fenómeno de incorporación:

El fenómeno de la conciencia de sí mismo no visual puede aplicarse, si bien hasta cierto punto, al cuerpo entero, al fin y al cabo, ¿tenemos que ver nuestras manos para saber lo que están haciendo? ¡Y eso no es todo! El gran Marshall McLuhan reparó en una forma parecida de conciencia no visual, cuando la gente trata con objetos inanimados. Por ejemplo, al conducir, recibimos más información de la que nos procuran nuestros cinco sentidos. El coche entero –y no sólo las partes que tocamos, sentimos y oímos- se encuentra en nuestra cabeza en todo momento. El vehículo se vuelve una extensión de nuestro cuerpo, nos transformamos en el coche. Cuando un coche choca con otro, lo más probable es que el conductor del vehículo perjudicado exclame: ¡Eh! ¡Me ha dado! En vez de “¡Ha dado a mi coche!” o, para el caso: “¡Su coche le dado al mío!” [...] En todos los casos, nuestra conciencia fluye hacia afuera, englobando al objeto de nuestra identidad dilatada. (McCloud, S., 1994. p.37-39)

Para exponer la forma de plasticidad corporal de la *incorporación* es preciso atender a la filosofía de Merleau-Ponty. Aunque atiendo al *principio de autonomía* que proponía Ortega y Gasset, reconozco que no hay necesidad de abrir camino donde se cuenta con un atajo. De este modo, lo que en el ejemplo citado es llamado “conciencia no visual”, es expuesto por Merleau-Ponty en los siguientes términos:

Los psicólogos dicen a menudo que el esquema corpóreo es *dinámico*. Reducido a un sentido preciso, este término quiere decir que mi cuerpo se me revela como postura en vistas a una cierta tarea actual o posible. Y, en efecto, su espacialidad no es, como la de los objetos exteriores o como la de las “sensaciones espaciales”, una *espacialidad de posición*, sino una *espacialidad de situación*. Si, de pie delante de mi mesa, me

apoyo en ella con mis dos manos, solamente éstas quedarán acentuadas y todo mi cuerpo seguirá tras ellas como una cola de cometa. No es que yo ignore la ubicación de mis hombros o de mis lomos, lo que ocurre es que ésta queda envuelta en la de mis manos y toda mi postura se lee, por así decir, en el apoyo que éstas toman sobre la mesa. [...] La palabra “aquí”, aplicada a mi cuerpo, no designa una posición determinada con respecto a otras posiciones o con respecto a unas coordenadas exteriores, sino la instalación de las primeras coordenadas, el anclaje del cuerpo activo en un objeto, la situación del cuerpo en sus tareas. (Merleau-Ponty, M., 1945. p.117)

La “situación del cuerpo en sus tareas” bien podría equipararse a *mundo*, por cuanto *mundo* es aquello que actualmente ocupa al hombre. El cuerpo se *dirige* hacia el *mundo* y en ese dirigirse al *mundo* lo concreta en torno suyo: “El espacio adquiere *sentido* en tanto el sujeto se compromete con el mundo, en tanto él mismo queda dotado del “espesor de un *aquí*.” (Teodoro, M. 2013. p.122) Se comprende de mejor manera que el visitante del museo o el sujeto que participa de una obra de arte, activándola, la hace patente como *mundo* en tanto se involucra con ella como situación.

Es por el cuerpo fenoménico, vivido, por el que hay orientación. Sin su acción no habría un arriba y un abajo, no habría sentido, y las direcciones serían totalmente relativas (...) Esto es, [la orientación] supone un proceso de habituación del sujeto a una situación, pero a una situación que no está dada y que, por tanto, se autoconstituye simultáneamente con esa habituación. Sin el hábito, sin esta síntesis pasiva de relaciones, no hay experiencia perceptiva efectiva. Pero el hábito no es un mecanismo inerte, un proceso mudo y ciego. Está colmado de una intencionalidad que permite que el sujeto corporal se acomode a una situación no analíticamente, parte por parte, sino sintética y globalmente. (*Ibíd.*, p.123)

Cuando, con anterioridad, se trató del caso de concreción de *mundo* desde el espacio, coincidimos con Heidegger en que la orientación responde a las cosas que articulan el *mundo*. Como se dijo entonces, el atrás corresponde a la puerta de la habitación, y el techo se identifica con el arriba. Que ahora se diga que la acción del “cuerpo vivido” hace posible la determinación de las direcciones no supone una contradicción, sino que da ocasión para matizar el tema. En efecto, si la puerta supone el detrás, se debe a que queda a nuestra espalda, y si el techo

indica dónde está el arriba, se debe a que queda situado por encima de nuestra cabeza. Después de todo, los términos que nombran las situaciones del espacio son relacionales, y no se comprende un “arriba” en ausencia del sujeto “debajo”.

Pero volvamos al caso citado de *incorporación*, en que se considera que el coche es “englobado por la conciencia dilatada”. La razón de ello es ilustrada en el tratamiento que Merleau-Ponty da al fenómeno del miembro fantasma:

Merleau-Ponty explica que dado que mi existencia no sólo son mis posibilidades por realizar sino también mis posibilidades “ya sidas”, se puede dar el caso de que la posibilidad de coger los objetos o de caminar se siga conservando aunque de hecho sea irrealizable. Tener un brazo o una pierna fantasma es conservar las posibilidades que sólo un brazo o una pierna pueden realizar, la existencia sigue abierta a posibilidades irrealizables. [...] Ser cuerpo –en la interpretación *ex-sistencial*– significa estar lanzado hacia los objetos, lanzado hacia el mundo, pero este estar lanzado viene dado, no es voluntario. [...] el brazo o la pierna que el amputado tuvo, aún subsisten, aún son conservados pero no como fragmentos de extensión ni como recuerdos, sino como posibilidades aún presentes. (Boburg, F. 1996. p.97)

Para comprender la relación entre el miembro fantasma y la incorporación del auto, es preciso atender al hecho de que nuestra conciencia “fluye hacia afuera”, de que nos encontramos “lanzados hacia el mundo”, y como tal, el auto queda envuelto en la intención del cuerpo, se involucra con este en la medida en que sirve a su intención. El auto supone una prolongación del cuerpo por cuanto le permite cumplir una posibilidad. La lectura directa del filósofo hace evidente la posibilidad de hablar de *incorporación* donde antes se habló de *uso*:

Asimismo, el sujeto situado frente a sus tijeras, su aguja y sus faenas familiares no tiene necesidad de buscar sus manos o sus dedos, puesto que no son objetos que hay que buscar en el espacio objetivo, huesos, músculos, nervios, sino potencias ya movilizadas por la percepción de las tijeras o de la aguja, la punta central de los “hilos intencionales” que lo vinculan con los objetos dados. No es nunca nuestro cuerpo objetivo lo que movemos, sino nuestro cuerpo fenomenal; y lo hacemos sin misterio, pues es ya nuestro cuerpo, como potencia de tales y cuales regiones del mundo, el que se erguía hacia los objetos por coger y los percibía. (...) El cuerpo no es más que un elemento en el sistema del sujeto y de su mundo. (Merleau-Ponty, M. *Op.cit.* p. 123)

Efectivamente, la posibilidad de la *incorporación* como forma de relación con el mundo y fenómeno de la plasticidad humana, ya había sido estudiada al dar cuenta del concepto de *presencia*. Entonces fue aceptada la idea de Heidegger de que el *objeto útil* desaparece en su uso, pero la razón para aceptar aquello se encuentra aquí. Si las cosas desaparecen en el uso se debe a que son *incorporadas* por la intención de la mano que las toma. En palabras de Merleau-Ponty, los objetos forman parte del cuerpo fenomenal.

Esto quiere decir que la obra de arte tiene *presencia* por tratarse de aquello que no puede ser incorporado. Son numerosos los textos literarios y filosóficos a los que podría recurrir para abreviar de la idea de erotismo, y dar cuenta de la imposibilidad que en ello se nombra, de asimilar completamente al ser amado, porque también hace frente con su *presencia*. Sí, de nueva cuenta el arte se asemeja al hombre en sus formas de *presencia*.

Tanto el miembro fantasma como la “dilatación de la conciencia” que es lo que entiendo por *incorporación*, se explican como formas en que se concreta el *mundo* en torno al hombre, pues en torno suyo se extienden posibilidades que se hacen efectivas en su desplazamiento. *Incorporación* significa la prolongación del cuerpo hacia el *mundo* mediante todo aquello que le permita proyectar su intención.

El bastón del ciego ha dejado de ser un objeto para él, ya no se percibe por sí mismo, su extremidad se ha transformado en zona sensible, aumenta la amplitud y el radio de acción del tacto, se ha convertido en lo análogo de una mirada (...) Habitarse a un sombrero, a un coche o a un bastón, es instalarse en ellos o, inversamente, hacerlos participar en la voluminosidad del propio cuerpo. La habitud expresa el poder que tenemos de dilatar nuestro ser-del-mundo, o de cambiar la existencia anexándonos nuevos instrumentos. (Merleau-Ponty, M. *Op.cit.* p.160-161)¹⁷

¹⁷ En este punto, la filosofía de Merleau-Ponty parece hacerse eco de la de Spinoza: “Entiendo por *cosas singulares* las cosas que son finitas y tienen una existencia limitada; y si varios individuos cooperan a una sola acción de tal manera que todos sean a la vez causa de un solo efecto, los considero a todos ellos, en este respecto, como una sola cosa singular.” (Spinoza, B. *Op.cit.* p.123), o bien, definición VII, parte segunda. La idea también es sugerida en la Definición que sigue al Axioma II de la misma parte.

Queda claro que el cuerpo es prolongación hacia el mundo, y todo aquello que *incorpora* es la ruta que va del sujeto hacia su meta. Obviamente, el cuerpo es diferente de la carne. Nadie le negará cierta plasticidad a la carne en el crecimiento natural de los seres vivos. De ello se ocupa la biología, el cuerpo, en cambio, es campo de labor filosófico. En efecto, la carne es una dimensión del cuerpo, pero a la carne ni se la percibe ni se la habita como límite preciso. El cuerpo responde al *mundo* y lo abre. El cuerpo es todo lo que habito, todo lo que puedo abarcar. Es más espacio potencial que lindero concreto.

La carne se hace cuerpo en la medida en que se la experimenta, en la medida en que duele, por ejemplo. En este sentido, se comprende que el bastón del ciego no sea carne, y sin embargo sí sea cuerpo. En este sentido se hace evidente que el cuerpo es una forma de plasticidad, y que cada actividad concreta hace del cuerpo una *configuración* particular.

El *cuerpo* es aquella dimensión del *mundo* que reconocemos como propia, y como *mundo*, es dúctil, maleable; la *incorporación* es la prolongación del cuerpo más allá de la carne, hacia sus posibilidades, hacia el resto del *mundo*. Podría considerarse que todo lo humano es un fluido que corre a lo largo de diferentes recipientes, incapaces de contenerlo, pero adecuados para darle forma en su trayecto.

5.2 ENCARNACIÓN

Paso ahora a la exposición de la carne como dimensión plástica del cuerpo; si bien el fenómeno de la plasticidad corporal del desarrollo, que comprende el crecimiento, la restauración del tejido, entre otros mecanismos carnales, serán mejor explicados por la biología, esto no concede autorización a la filosofía para desviar la mirada de la carne.¹⁸ Al contrario, concedamos como un hecho la

¹⁸ En esta tarea destaca la obra de Juliana González Valenzuela, *Bíos. El cuerpo del alma y el alma del cuerpo*. En la obra, ya aparece el término "plasticidad" para referirse a la naturaleza humana, desde la perspectiva de los últimos descubrimientos científicos en materia de genética. Lo mismo en el libro *El árbol del*

plasticidad carnal, concedamos como dato característico de la carne su plasticidad, y permitamos que la biología de cuenta del desarrollo de los organismos, mientras nos ocupamos de las formas de plasticidad carnal de las que sólo la filosofía puede dar cuenta, ya que la carne no agota su plasticidad en los fenómenos biológicos.

Junto a la *incorporación*, la *expresión* o *encarnación* constituye la segunda forma elemental de plasticidad ontológica patente en el cuerpo humano. Digo *encarnación* para distinguir la forma de expresión cuyo soporte es la *carne*, de otras formas posibles de expresión que son accesibles al hombre. Y digo *carne como dimensión del cuerpo* en la medida en que se lleva a cabo una *apropiación* de la carne, en la medida en que se la reconoce como propia. En estas líneas se ha sintetizado la pretensión del capítulo, lo que sigue, no es más que su clarificación analítica.

Si la *incorporación* es una prolongación del *cuerpo* hacia el *mundo*, si en buena medida significa “absorber” elementos externos¹⁹, si, en fin, *incorporación* significa la capacidad de extender la conciencia franqueando las barreras de la piel, en cambio, la *encarnación* como forma de *expresión* encuentra su lugar de acontecer en la carne. La analogía adecuada para la *encarnación* como contraposición a la *incorporación* sería la de un fuego cuya luz parte de la flama incandescente, no se prolonga más allá de su lugar de origen, pero se manifiesta a partir de él. La *incorporación* en cambio, sería para el fuego un incendio que se propaga en todo lo que toca la llama.

La carne es el primer espacio en que afianzamos la existencia. Es la dimensión inmediata del cuerpo, espacio que somos y por el que nos manifestamos. En la medida en que la carne es materia, en esa medida pertenece a la duración informe de la cual habrá de extraerse una *presencia*. La *carne* es

conocimiento: las bases biológicas del entendimiento humano, de los biólogos chilenos Humberto Maturana y Francisco Varela, quienes hablan de “plasticidad estructural” al caracterizar el comportamiento neuronal. Las investigaciones más recientes en el quehacer científico pues, apuntalan la idea de *plasticidad ontológica* como característica fundamental humana.

¹⁹No se trató de una simple expresión el hablar de *incorporación* al caracterizar la obra de arte cubista, las formas de relación con el espacio que ahora nos ocupan ya eran consideradas en ese momento.

proceso o duración, el cuerpo es configuración. Para que la carne sea llevada a cuerpo debe ser el soporte de una intención, y como soporte es que se habla de encarnación. Encarnar es dar lugar desde dentro de la piel a una intención, hacer espacio entre los órganos para la manifestación del que se es. Se puede encarnar a un dios o a un héroe, se puede encarnar una tragedia o resumir en la carne la belleza del mundo, pero habitualmente, encarnamos nuestra identidad.

Conciencia quiere decir aquí lo que se considera propio, y por eso, se explica que cada uno pretenda encarnar en lo que biológicamente le ha sido dispuesto. La carne resulta ajena a la conciencia que no considera adecuada a sus pensamientos la voz con que los manifiesta; le parece ajena a la conciencia que percibe su sexo como opuesto al género que le proporciona la carne; encuentra ajeno el cúmulo de determinaciones con las que ha tenido que habérselas en todo momento

Y sin embargo, la carne es a su vez un espacio de determinación plástica: los músculos del deportista de cierta disciplina difieren de los que constituyen la forma adecuada para otro; la piel agrietada y endurecida que a diario se deja abrazar por el calor del sol tornará en un color diferente al de aquella piel tersa y frágil que vive a la sombra. El trabajo hace a los cuerpos adecuados para su desempeño, y allí donde a uno le amplía las espaldas y robustece sus brazos, a otro lo encorva y le desgasta la vista; a uno le vuelve diestro en determinada actividad en detrimento de sus órganos, mientras que a otro le exige una inmaculada belleza o una férrea disciplina; a uno lo cubre de cicatrices en tanto que a otro le hace llegar prematuramente a la vejez. Éstos son ejemplos del cuerpo como obra, del cuerpo como proceso poético antes que como algo acabado.

“¿Qué significa crearse a sí mismo? (...) El acto requiere unos materiales primarios, a los que se imprime una forma nueva. La existencia consiste en dar forma a lo recibido por herencia: herencia biológica y herencia de cultura.” (Nicol, E. *Op.cit.*, p.40). La carne nos brinda ocasión recurrente de poiesis, en el cuerpo

nos percatamos de nuestra condición plástica. La identidad es en buena medida apropiación de la *carne*.

Dicha apropiación tiene como resultado la manifestación de quienes somos, por eso equiparo *encarnación* a *expresión* al tratarse de la *carne*. Pintarse el cabello, hacerse un tatuaje, llevar a cabo un cambio de sexo, constituyen formas de plasticidad ontológica. El cuerpo es el lugar en que se enfrentan y se reconcilian la determinación y la voluntad. La identidad expresada en el cuerpo, eso constituye el afianzamiento de un *mundo*, involucra al cuerpo como un espacio de afirmación “Expresar-se es dar-se forma a sí mismo, como individuo y como comunidad: en tanto que persona y en tanto que “condición humana”.” (*Ibíd.*, p. 109).

La *carne* se torna en *cuerpo* cuando ha sido apropiada, cuando manifiesta al que se es. El proceso de configuración de la identidad implica una relación con el cuerpo, un proceso de integración aceptando o modificando las condiciones que impone la carne. “Lo recibido impone límites, y por esto es destino. (...) La libertad de actuar permite que lo recibido, que tiene procedencia ajena, se convierta en lo propio. *La libertad es una apropiación del destino.*” (*Ibíd.*, p.61).

Se puede argumentar que en los ejemplos ofrecidos no media la intención necesariamente, que los cuerpos son consecuencia de la actividad, y que la actividad no se elige –en cada caso- para modelar el cuerpo como es deseado. Sí, pero admitiendo el argumento, aun así debe admitirse que sigue siendo patente lo que somos, porque la historia es una dimensión de la identidad, y ciertamente, el *cuerpo* no puede menos que expresarnos; el lenguaje corporal muestra quiénes somos por el modo en que asumimos cada situación, los rasgos de identidad adquiridos intencionalmente reflejan la personalidad, y las formas que el cuerpo ha adquirido con independencia de nuestra intención, manifiestan nuestra historia:

La piel historiada lleva y muestra la vida propia o la visible: desgastes, cicatrices causadas por las heridas, porciones de piel endurecidas por el trabajo, arrugas y surcos de antiguas esperanzas, manchas, lunares, eczemas, psoriasis, paños, allí se imprime la memoria, por qué buscarla

en otra parte [...]. La piel se convertiría en bandera, en la medida en que presenta huellas. (Serres, M., 2002. p.26)

Encarnación e incorporación son casos de evidencia de *plasticidad ontológica*, términos que resumen las formas en que el *cuerpo* nos hace *presentes* en el *mundo*. Mejor dicho, *el cuerpo es nuestra forma de presencia en el mundo*, y como tal, dicha presencia es necesariamente dúctil.

En el balance, el cuerpo no se reduce ni a una fijeza ni a una realidad: menos real que virtual, apunta al potencial; mejor, vive en lo modal. Lejos un ser-ahí, se mueve; no sólo se desplaza en el trayecto de aquí allá, sino que se forma, se deforma, se transforma, se tiende y se estira, se figura y se desfigura, se transfigura; polimorfo, proteiforme... sólo detendrán esas variaciones definiéndolo como capaz. Él puede. (...) el cuerpo humano puede definirse, lisa y llanamente, como capaz de todas las metamorfosis posibles; si no las ejecuta a la perfección, sabe simularlas o mirlarlas. (Ibíd., p.130-131).

El cuerpo como *forma de presencia*, nos pone a resguardo de considerar nuestra plasticidad como reducida a la carne, y a salvo de la necesidad de tener que dar cuenta de la conciencia, participando del cuerpo para involucrarse con el *mundo*, porque, en voz de los autores convocados, el cuerpo es *fenoménico*, situacional, *modal*, y aun podría recurrirse al existencialismo para sustentar esta idea, tanto como a la concepción análoga del hombre que sostenía Pico della Mirandola.

En resumen, *incorporación* y *encarnación* nombran formas en que se concreta nuestra *presencia* en el *mundo*. El *cuerpo* es todo aquello en el *mundo* que identificamos como propio.

5.3 EL ARTE COMO EJERCICIO DERIVADO DE NUESTRA CONSTITUCIÓN ONTOLÓGICA

La susceptibilidad plástica caracteriza y rebasa al hombre, la facultad de configuración dentro del proceso constituye al hombre. La fórmula no precisa explicación considerando el momento del texto en el que aparece por primera vez,

en verdad, sintetiza lo tratado previamente; si nos ocupamos de ella se debe a que ofrece la ocasión de recapitular el estudio considerando lo dicho sobre el *cuerpo*.

La plasticidad es una característica patente en todas las cosas, una susceptibilidad esencial en el universo que, por supuesto, comparte el hombre. Como característica universal, la plasticidad es una cualidad humana que no le es exclusiva, forma parte suya sin distinguirlo de entre todo el conjunto de lo existente. Imagine el lector una hoja de papel de color amarillo, obviamente, la hoja de papel es el universo donde habremos de representar el conjunto de lo que existe, y donde todo lo que se dibuje en ella, sin importar el modo en que se le clasifique o la manera de agrupar los conjuntos, quedará coloreado siempre del color del papel. El amarillo será entonces, una característica de todo lo dibujado sobre la superficie de la hoja, y que, a su vez, rebasará a cada figura particular representada en ella.

Tenemos así, que una característica esencial no necesariamente constituye singularmente a cada ser. En otras palabras, el fundamento de relación de todas las cosas es la plasticidad, pero el fundamento de distinción humano es la capacidad de configuración.

Sobre dicha capacidad ha versado la tesis, sobre la capacidad humana de concretar un mundo en torno suyo. La extensión del tratado se ha dedicado a explicar los diversos modos en que se concreta el *mundo*. Al hablar de *incorporación* y de *encarnación* no se ha hecho más que atender a otra dimensión del *mundo*, el *cuerpo*, y donde se hace patente, cada día, nuestra capacidad configurativa. Es decir, dentro de la dinámica de plasticidad universal que envuelve al hombre, es su capacidad de configuración la que le brinda oportunidad de autodeterminarse, de informar lo que no tiene forma.

Cuando dije que la capacidad de configuración *constituye* al hombre, quise decir que lo constituye en cada caso. Para la tradición filosófica, es la indeterminación esencial humana la que le “condena a ser libre”, la que brinda la

“dignidad humana”, la que, en fin, lo obliga a autodeterminarse constantemente, porque el hombre no se encuentra realizado en una forma concreta.

En este sentido, nuestra fórmula es precisada por Nicol: “Constituyente mejor que constitutiva. Cuando se habla de una constitución, se piensa en algo consolidado. La libertad sería más bien consolidante: no estabiliza el ser, pero es aquello que le da consistencia ontológica” (Nicol, E., *Op.cit.* p.100), con lo que la capacidad de configuración es constituyente o consolidante del hombre.

Habiendo comprendido esto, será más oportuno volver sobre la idea de arte como ejercicio derivado de nuestra condición ontológica. Es decir, el arte como actividad constituyente derivada de nuestra indeterminación plástica.

Hay que decir entonces, que no deriva el arte del *cuero*, sino que el *cuero* es –reitero- la forma más concreta y frecuente de concreción de *mundo*, y sus alcances no son los mismos que los del arte. El *cuero* expresa en cada configuración concreta nuestra plasticidad, la delata como condición de posibilidad. En otras palabras, el *cuero* y el arte son ejercicios de producción de ser y de *mundo* dentro de nuestra característica plasticidad. La diferencia entre uno y otro radica en que somos nuestro *cuero*, mientras que con el arte –porque también es *presencia*- nos relacionamos.

Cuando nos servíamos de la filosofía de Merleau-Ponty, el concepto de *situación* ayudó a comprender el *mundo* como actividad humana. Si entonces la idea no pudo ser comunicada con suficiente nitidez, lo será ahora recuperando el concepto desde la perspectiva de Nicol:

La situación no es una mera ubicación. *Estar* en situación es *hacer* la situación. La situación depende del modo de estar en ella, o sea de la experiencia que se tiene de la posición. Lo circundante no es indiferente: no es espacio, sino ambiente vital, del que se nutre el ser y en el que se despliega su gesta. (*Ibíd.*, p.105).

De tal manera, que cuando afirmo que el *cuero* es el modo más frecuente de concreción de *mundo*, nuestros autores señalan que se debe a que el *cuero* establece su *situación*. Con ello se explica que en el arte contemporáneo el

espectador “active” la pieza con la que se relaciona, porque hace efectiva la *situación* que plantea la obra. Considero que esto le concede mayor actividad al sujeto en cuestión de la que le ofrece la idea del espectador pasivo que se deja afectar por la pieza.

El arte actual muestra que sólo hay forma en el encuentro, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones, artísticas o no. No existen formas en la naturaleza, en estado salvaje, ya que es nuestra mirada la que las crea, recortándolas en el espesor de lo visible. Las formas se desarrollan unas a partir de otras. Lo que ayer era considerado como informe o “informal”, ya no lo es hoy. (...) la forma toma consistencia, y adquiere una existencia real, sólo cuando pone en juego las interacciones humanas; la forma de una obra de arte nace de una negociación con lo inteligible. A través de ella, el artista entabla un diálogo. La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito (Bourriaud, N., 1998. p.22-23)²⁰

Haber hablado de *cuerpo* respondió a la necesidad de tematizar nuestra *presencia* en el *mundo*, de tematizar esa dimensión del *mundo* que somos. Todas las formas de *presencia* son configuraciones hechas dentro de nuestra plasticidad. La analogía con que abrí el apartado extiende su cualidad expositiva a este punto: la plasticidad es la hoja de papel que hace de soporte a nuestras figuras de origamí.

²⁰El mismo texto (p.140) precisa: “forma”. Unidad estructural que imita un mundo. La práctica artística consiste en crear una forma susceptible de “perdurar”, haciendo que se encuentren de manera coherente entidades heterogéneas con el fin de producir una relación con el mundo.

CONCLUSIONES

La hipótesis de la que parte el estudio, la idea de que hay una cualidad ontológica humana, la *plasticidad*, que hace del hombre un proceso autoconstituyente -por encima de algo determinado sustancialmente-, y de la que se desprende directamente el arte como actividad de configuración de *mundo*, ha precisado una exposición cuyo recuento sumario se ofrece enseguida. Volvamos la vista sobre lo andado para hacernos de una perspectiva global de lo aquí tratado, para sintetizarlo en una serie de conclusiones que den cuenta satisfactoriamente del tema y que, acaso, permitan vislumbrar nuevos senderos de investigación. Hagamos de cartógrafos los que fuimos viajeros.

Para sustentar la historia del arte como vehículo de exposición del concepto de *plasticidad ontológica*, se adoptó la propuesta de María Zambrano de una “situación originaria” que describe la totalidad informe de la existencia, esto es, una situación de imprecisión a la que el hombre debe hacer frente, distinguiendo elementos de la realidad para constituir un espacio circundante. Se trata de una primera forma de tratamiento plástico sobre lo real que acaba por configurar el espacio externo. La comprensión que en adelante se tenga del espacio no será sino una forma concreta del entendimiento que se tiene de la realidad.

De acuerdo con María Zambrano, la forma de “conquistar” el espacio fue mediante la imagen como antecedente del concepto. Se sigue de lo anterior que la imagen asienta un espacio correspondiente al modo de comprensión que se tiene de lo real. Se reconoce en ello la facultad plástica que tiene la imagen sobre el *mundo*. Con todo, no conducirá la imagen la investigación, porque la imagen es el resultado del proceso creativo, lo que es objeto de estudio es la susceptibilidad plástica que permite la configuración particular que supone cada imagen, el proceso de producción constituyente. Efectivamente, la historia del arte como fue expuesta, puede entenderse como el desarrollo de recursos de operación plástica sobre el espacio. El arte pasó de configurar objetos singulares a prologarse hacia el propio espacio en ejercicios de resignificación del lugar. Sobre las artes

plásticas fue dicho que no son propiamente el ejercicio de producción de imágenes, ya que en ello se emparentan con otras formas de arte. Lo que las caracteriza es el tratamiento plástico sobre sus soportes.

Siguiendo a María Zambrano –como ha sido expuesta aquí- es fácil equipar *espacio* y *mundo*. Sin embargo, en la filosofía de Martin Heidegger, lo mismo que en la de Ortega y Gasset, encuentran estos conceptos su precisión adecuada. Para ambos autores, *mundo* es el sentido patente en torno, la interpretación hecha de cuanto nos rodea. Ortega destaca la presencia humana, su necesaria relación con el entorno para hacer de aquello que le ocupa la totalidad del *mundo*; Heidegger hace hincapié en la espacialidad como una dimensión del *mundo* que solamente se hace comprensible en derredor al hombre. De suerte que espacio es *mundo* en la medida en que conlleva un sentido por el que adquiere su configuración presente. Aunque *mundo* no se reduce a su dimensión espacial, al modificar el sentido del espacio como hace el arte, ocurre que el *mundo* –sentido- se verá modificado, por cuanto el espacio es significatividad.

Las formulaciones anteriores permitieron concatenar las ideas en la noción de *plasticidad*.

La primera forma posible de entender la plasticidad es como la susceptibilidad de las cosas de adquirir una forma. Propiamente, forma ya involucra entendimiento, sentido, pertenencia a un contexto. Es desde estos términos que se puede hablar de susceptibilidad. Plasticidad es, ante todo, proceso constante de movimiento. Es desde la perspectiva de un mundo que la plasticidad es encauzada a una forma. Contando con una percepción de la realidad, se puede aprovechar la condición plástica para llevar a cabo una configuración de mundo, lo que conduce a que la capacidad de configuración encuentra su condición de posibilidad en la susceptibilidad plástica presente en todo.

Mundo es el sentido patente dentro del proceso de plasticidad, sentido que se afirma. *El mundo es el estado actual dentro de un constante proceso de plasticidad ontológica.*

Las afirmaciones previas sugieren un vínculo entre el proceso de configuración de *mundo*, y el de modificación plástica sobre sus soportes que acontece en el arte. Previamente, también fue dicho que la forma en que se concretan las imágenes parece responder a la forma en que se concibe la realidad. Sintetizando lo anterior, la investigación se abocó a la articulación de una historia del arte como método expositivo del concepto de *plasticidad ontológica*, porque el modo en que el arte, en su proceso de modificación de sentido y configuración, se relaciona con el *mundo*, parece responder a su vez a la forma de comprensión de lo real vigente en cada época. Comprender cómo es que se piensa lo real, hace comprensible el modo en que se configura *mundo* a lo largo del tiempo.

Atendiendo a dicho criterio, la historia del arte se divide en esta investigación en tres momentos: *mimético*, *introspectivo* e *interventivo*. El primer momento abarca toda época previa a la modernidad pictórica, en que se pensaba en una realidad exterior al sujeto, dada como objeto de conocimiento y descubrimiento. Aunque la obra de arte no se enfocara necesariamente en copiar el mundo observado, aunque sus temas fueran tomados de la fantasía o inspirados por la religión, aún entonces se consideraban los referentes de la realidad exterior para la ilustración de sus figuras. Los objetos configurados como obra de arte, una pintura o una escultura, proyectaban su sentido desde el soporte hacia el observador.

El momento *introspectivo* se debe a la modernidad en filosofía, pues la realidad se vuelve *fenómeno* ante una conciencia que configura lo percibido. Ya no se trata de la representación de lo externo, sino de la experiencia comunicada al sujeto, para más tarde ocuparse de la realidad configurada por una estructura epistemológica. El tránsito del impresionismo al surrealismo ilustra el desarrollo de la época, pues supone el paso de la pintura enfocada en las impresiones sensibles

de la luz sobre el sujeto, hacia la pintura cubista, que considera a la realidad como condicionada *a priori*, nota distintiva igualmente del surrealismo, que hará del inconsciente su centro de interés por encima de la razón, pero manteniendo en la conciencia el peso de lo real. A lo largo del periodo descrito, el soporte de la pieza comienza a equipararse a la estructura epistemológica que determina el aparecer de la imagen, motivo por el cual el arte comienza a incorporar elementos externos hacia dentro del lienzo para producir sus obras, el arte toma a lo externo como una configuración posible de entre muchas otras a las que puede dar lugar.

El momento *interventivo* comienza con las vanguardias, pues en ellas los recursos de operación plástica artísticos se dirigen al espacio para establecer nuevos sentidos. La conciencia de la capacidad interventiva del arte se extiende fuera del cuadro. Desde esta perspectiva, se trata de un paso natural evidente en el hecho de que el arte prescinde del lienzo y se ocupa directamente de los objetos que articulan el sentido patente del sitio.

A la luz de lo narrado, la historia del arte admite cuando menos tres formas de interpretación: en términos de *espacio*, es la historia de la prolongación de las dimensiones de la obra de arte, de su carácter de objeto hacia su encumbramiento como operación de modificación que toma al *espacio* como soporte del sentido.

En términos de *plasticidad*, la historia del arte implica el afianzamiento o extensión de la capacidad interventiva de sus recursos de configuración. En tanto que actividad, el arte pasa de producir obras particulares, a apropiarse de elementos ajenos al soporte para integrarlos en la imagen -como ocurre durante lo modernidad- para, más tarde, prescindir del soporte tradicional y tomar al espacio como campo de operación significativa. De nueva cuenta, se trata de la prolongación histórica de los alcances de producción artísticos.

La tercera forma de comprensión de la historia del arte encuentra en el *espacio* la dimensión del *mundo* por la que éste se ha hecho susceptible a los recursos de significación artísticos. Puede decirse que la comprensión filosófica de la realidad ha mostrado la *plasticidad* como una cualidad que prevalece en cada

configuración de *mundo*, por lo que permanece abierto a la re-configuración. La comprensión de la realidad como algo externo al sujeto ofrece un espacio de actividad plástico limitado en comparación a las formas de comprensión posteriores, por lo que la gradual apertura a la significación desde el espacio que ha mostrado el *mundo* en el desarrollo de la historia del arte revela el desarrollo de la conciencia de la plasticidad como cualidad ontológica.

Estas interpretaciones de la historia del arte involucran al *espacio*, sin embargo, ni el arte limita su ejercicio al *espacio*, ni a esta dimensión se reduce la totalidad del *mundo*. Aunque en el *espacio* encuentra la configuración plástica del *mundo* su forma más evidente, volvamos sobre la historia del arte como ejercicio de plasticidad histórica.

Esta es la perspectiva de la historia del arte desde el desarrollo de su autoconciencia. Es comprensible desde los tres momentos que integran la historia ya planteada y, como tal, parte del momento *mimético*. En este periodo, en que los referentes externos a la pieza hacían de parámetro para la representación, el arte se limitaba –hablando en sentido laxo- a tomar de la realidad el modelo para la ilustración de sus piezas. La representación como criterio orienta a la pintura a buscar los cánones para una adecuada composición, con el fin de hacer perceptible la profundidad, las proporciones, la iluminación, en fin, elementos que en su conjunto articulan la perspectiva de la realidad como la percibe el ojo. Poco a poco, la composición se equipara a normas matemáticas identificadas en la naturaleza, particularmente determinantes de las proporciones humanas. Al pretender trasladar los cánones de la simetría humana al cuadro, la pintura comienza a dirigir su atención al sujeto.

En el momento *introspectivo* en historia del arte, se consuma la inversión de los agentes determinantes de la realidad que ya sugería la *mimesis* hacia el final de su época, y es que, todavía sin dudar del carácter real del exterior, al impresionismo le ocupó la forma en que el sujeto experimenta los estímulos del entorno. No es tan importante la existencia efectiva fuera del espectador como sí lo es la forma en que él la percibe. El impresionismo tiene como consecuencia que

la pintura se enfoque en sus características técnicas, pues en buena parte, esta corriente pictórica transmite análogamente las impresiones sensibles a través del material aplicado en el grosor de su materia, en la pintura aglutinada, en la pincelada acusada en la factura de la pieza, es decir, a diferencia del período previo, en que la pintura era un medio para la imagen, ahora la imagen derivaba en pretexto para la exhibición de los elementos técnicos de la pintura, elementos en los cuales, por cierto, encontraba sus rasgos distintivos frente a la fotografía.

El cubismo y las corrientes pictóricas posteriores se ocuparon de la realidad como ubicada en la estructura epistemológica que configura el fenómeno. Bajo esta forma de comprensión de lo real, el arte equipara sus medios con tal estructura condicionante de la imagen, como resultado, el espacio del lienzo deja de entenderse decisivamente como el lugar de la representación, para pasar a ser un espacio de configuración de lo real. En el cuadro, elementos de lo externo se ven apropiados y reinterpretados, integrados a una imagen en la que articulan una nueva forma. La pintura, que encuentra en sus elementos técnicos una incipiente identidad, ahonda en su autoconsciencia como facultad de configuración de lo real desde sus recursos de operación plástica.

A partir del período *interventivo*, el arte se dirige directamente a los elementos del *mundo* para establecer un *sentido* en cada acto. Ya desde el momento histórico previo, la pintura se entendía como actividad, pero aún volvía al lienzo para consumir la imagen. Al prescindir del cuadro, se pone de manifiesto la capacidad del arte de configurar sentido. Con esto, puede reconocerse la misma facultad interventiva sobre la propia historia.

Frente a la idea de Danto de la muerte del arte como el arribo a la autoconsciencia, en esta investigación se propuso que, de ser posible admitir tal idea, no podría considerarse realizada todavía. En efecto, para Danto, la era del “pluralismo” equivalía a una reiteración agónica de los movimientos del pasado, despojados del contexto histórico que les daba razón de ser. En esta tesis, en cambio, la idea es reinterpretada y se considera que el arte ha pasado a una forma más profunda de autoconocimiento que involucra a la historia. Forma de

autoconciencia que sigue a las formas previas de autoconciencia desde la técnica y como actividad. Corresponde a una forma todavía más madura, con lo que el llamado “pluralismo” de hecho, equivale a la auto narrativa de la propia historia por parte del arte, o, si se prefiere, al tratamiento plástico del arte sobre el tiempo, esto es, la narrativa –o reiteración- como forma de intervención de la propia historia.

Es evidente que la historia del arte, vista desde la perspectiva del desarrollo de la autoconciencia artística, considera al tiempo por encima del *espacio*, sin embargo, ambos ejes de interpretación, tanto el temporal como el espacial, ofrecen líneas de interpretación en las que prevalece un rasgo común, pues en todas se hace patente la capacidad del arte de intervenir, configurar, constituir, *mundo*.

En suma, la historia del arte puede considerarse la narrativa de la forma en que el arte ha permitido al hombre mayores alcances de configuración plástica.

En el concepto de *presencia* se resuelve la posibilidad de hacer de la susceptibilidad *plástica* una facultad configurativa. En primer lugar, porque cada configuración particular realizada responde a un *mundo* o a un contexto, dentro del cual afirmará su sentido. Para ejemplificar esto, se pusieron en contraste las obras de Jannis Kounellis y de Marcel Duchamp, la introducción a la galería de 12 caballos vivos ante *La fuente* respectivamente. En el primer caso, los caballos hacían de la galería un establo porque con ellos se afirmaba el contexto general en que suele verse un conjunto semejante de caballos, en último término, se trataba de una confirmación de la estructura que vincula a los entes con su *mundo*. Lo que ocurre en la obra es que se presenta un *mundo* a través de sus elementos habituales. En el caso de *La fuente*, el urinal también afirma su contexto regular, pero confrontado con el resto del sentido que integran las obras de arte en el museo. Aunque Duchamp no hace del sitio de la muestra un baño público, sí hace presentes dos *mundos*, el del museo y ese al que pertenece el urinal. En ambos casos, ocurre una configuración *plástica* sobre el sentido general del lugar, operada desde el campo del arte.

Mundo es, según lo expuesto, pertenencia a un sentido pero también es *presencia*. En esta investigación, se ha considerado que lo *presente* es *afección*, siguiendo la filosofía de Baruch Spinoza, quien señala las formas variantes de la *presencia* que se dan en la concatenación de afectos. De ahí que sea posible involucrar el contexto del establo donde se observan caballos sin importar que el lugar pretenda ser una galería. La tematización primaria de la que parte nuestro concepto de *mundo* consideraba la filosofía de Ortega y de Heidegger, para quienes el *mundo* y lo próximo consiste en aquello que inmediatamente me ocupa, y se podría decir aquí, lo que inmediatamente me afecta.

El concepto de *presencia* también encontró en el imperativo categórico kantiano una formulación adecuada a su propósito. Partiendo de la distinción moral entre medios y fines que propone Kant, se consideró aquí que los objetos son medios para un fin, mientras que la obra de arte no puede ser utilizada como el resto de las cosas. La obra de arte es un fin en sí misma que conduce el proceso de *plasticidad* artístico. Al considerar los modos en que un objeto cotidiano sirve para un propósito final, se afianzó la idea de que la obra de arte no puede hacer de medio para otro fin que no sea el de establecer su *presencia*.

En Ortega y Gasset, finalmente, encontramos la caracterización de las formas en que los hombres se relacionan entre sí, y el modo en que afirman su existencia mutuamente. De tales afirmaciones se sigue analógicamente que la obra de arte –y especialmente de arte contemporáneo- requiere la *presencia* del espectador para hacer efectivo su sentido. En el encuentro entre el espectador y la pieza, de la relación entre ambos, resulta *presente* un sentido, y es algo que no ocurre entre espectador y los objetos comunes porque estos no tienen *presencia*, o la tienen condicionada. Los objetos responden a un *mundo*, o es su *mundo* el que se hace presente a través de ellos. La obra de arte, en cambio, configura *mundo*.

Si bien el concepto de *afección* es importante para entender el de *presencia*, el hecho de que la obra de arte se relacione con el espectador -que, en calidad de obra confronte su *presencia* a la del visitante, o bien, que el arte como

actividad establezca las condiciones del aparecer de un sentido que será efectivo ante la *presencia* del público- concede al sujeto la capacidad de resignificar y de articular *mundo*. La tesis no pretende que el arte *afecta* al hombre o que el *mundo* es simple *afección*, al contrario, el objetivo ha sido demostrar que el arte es vehículo de configuración de *mundo*.

Volviendo sobre lo dicho, *plasticidad es, ante todo, proceso constante de movimiento. Es desde la perspectiva de un mundo que la plasticidad es encauzada a una forma*. En otras palabras, *plasticidad* es cualidad universal, movimiento o proceso constante carente de *telos*. Contando con un *mundo*, es que el hombre puede establecer configuraciones particulares dentro de un proceso permanentemente dúctil. Bergson llamaría a esto *detención* y *duración*. El arte es ejercicio de configuración, y su historia explica el desarrollo de sus recursos de modificación plástica sobre el *mundo*.

La historia del arte como método expositivo de la cualidad *plástica* humana, ha permitido ilustrar el grado en que dicha cualidad ha sido encausada a *presencia* a lo largo del tiempo, y los modos en que es posible constituir *mundo* desde los recursos de significación artística. Sin duda, los mayores alcances de capacidad configurativa se encuentran en el arte, pero esto no implica que fuera de la práctica artística, el hombre encuentre vedado el medio para su autoconstitución.

En la investigación se eligió tematizar al *cuerpo* como medio de producción de *presencia* de entre toda posible dimensión humana, debido a que aparenta mayor limitación constitutiva en comparación con el arte. Hablar del *cuerpo* como una configuración *plástica* destaca la cualidad ontológica como presente en todos nuestros fenómenos, por cuanto se encuentra en nuestro espacio de *mundo* más breve, como en nuestra actividad más prolífica. Con todo, la razón principal de la exposición del *cuerpo* como modo de *presencia configurada*, se debe a que su relación con la obra de arte le concede a cada hombre, independientemente de si se trata de un artista, cierto grado de actividad, de autoría, en su forma de hacerse *presente* en el *mundo*.

El objetivo particular de este punto de la investigación se resuelve en la filosofía de Merleau-Ponty, pues su idea del cuerpo *situacional* dialoga con lo expuesto por sus contemporáneos Ortega y Gasset y Heidegger, para quienes el *mundo* integra una estructura con mi persona, y se hace perceptible o invisible según mi atención o actividad. La nota distintiva en Merleau-Ponty se cifra en la atención que dedica al cuerpo, porque en él destaca el papel de la carne como vía de comunicación con el *mundo*, específicamente, no se trata de una conciencia interactuando con lo externo a través del cuerpo, sino de una situación establecida por el cuerpo en sus alcances, de la que nos hacemos conscientes. En otras palabras, el cuerpo no es percibido en su totalidad, salvo raras excepciones; el *cuerpo* es la participación de la conciencia en el *mundo*.

Lo anterior es ilustrado por Merleau-Ponty en el caso del ciego que cubre con su bastón la distancia que no abarcan sus ojos, y que alcanza con la punta del instrumento los objetos, de suerte que el bastón se integra al resto de su cuerpo, hace de apéndice o extensión, y se involucra con el cuerpo en la medida en que cumple con la *intención* del sujeto, o que hace efectiva la posibilidad con que se desplaza por el *espacio*.

Este orden de ideas fue adoptado en la investigación bajo el término *incorporación*, destacando la facultad *plástica* o configurativa que alberga cada modo de *presencia*, porque el *cuerpo* adquiere un carácter dúctil que permite su prolongación o reducción por el *mundo*.

Como consecuencia de lo expuesto, se pudo distinguir *carne* de *cuerpo*, porque la *carne* está implicada en el cuerpo, es su dimensión sensible, pero no lo agota. El hombre es un proceso constituyente, de sí mismo, del arte y del *mundo*. Cuando el proceso de constitución atiende al propio ser humano en sus relaciones con el *mundo*, dicha forma de presencia se llama *cuerpo*. Mientras que el *cuerpo* es *plasticidad* volumétrica, la *carne* es *plasticidad* en el modo de *presencia* de la *encarnación*.

Encarnación no significa otra cosa que expresión, pero señalando que la carne admite diversas formas de modificación para comunicar lo que somos. *Encarnación* quiere decir que se adopta o se apropia la determinación genética que hace de nuestra *carne* lo que es, pero que concede la ocasión para transmitir la imagen de la personalidad. La identidad como historia también encuentra en la *carne* soporte para su imagen, a través de cicatrices y señales semejantes de lo vivido.

En relación con la obra de arte, el *cuerpo* hace valer la facultad configurativa de cada uno. El *cuerpo* es forma de *presencia* común y accesible a todos; la configuración de *mundo* no es un privilegio del artista. En efecto, las obras de arte proponen una situación, establecen un sentido que aguarda para su consumación efectiva, pero es la *presencia* del público la que hará patente lo dispuesto. Ya que el cuerpo es *situacional*, la obra de arte cuenta con el hombre para hacerse evidente como *mundo*. Acudiendo a un lugar común, la obra de arte es el árbol semi talado, sostenido en su envergadura por el último filamento de corteza, que se viene abajo porque hay alguien que puede *presenciarlo* y dar cuenta del sonido.

En suma, en la clara distinción entre *susceptibilidad* y *facultad plástica*, encuentra esta investigación su síntesis y conclusión. Si es posible hablar de una cualidad ontológica, esta será la *plasticidad*. *Plasticidad* es dinámica, proceso sin compromiso con finalidad alguna, devenir. Ante semejante perspectiva, no es posible hablar de una determinación ontológica fija, sino de *indeterminación plástica*.

Facultad plástica es una capacidad de configuración de ser, sustentada en la misma *indeterminación*. La *plasticidad* hace posible la constitución de cada aspecto y cada elemento del *mundo*. El hombre, como el *mundo*, es el esfuerzo por retener en la *presencia* un modo de configuración posible hecho a partir de la *plasticidad*. Probablemente, este sea un modo de formulación del *conatus* de Spinoza, persistencia en la existencia. En términos sencillos, *presencia* es la permanencia finita de una configuración. Un intervalo en el proceso *plástico*.

Facultad plástica es la capacidad de establecer el intervalo. La *susceptibilidad plástica* es la cualidad ontológica dúctil que conserva cada forma.

De esta distinción se desprende el resto de la investigación, porque la capacidad de configurar que caracteriza al hombre, se hace efectiva en mayor medida en el arte. Esta es la razón de la preeminencia del arte por encima de cualquier otra actividad. Es una preeminencia ontológica.

La preeminencia ontológica del arte como actividad constituyente se cifra en los alcances de sus recursos, en que ha hecho del *mundo* campo de acción o soporte en que se concretan sus obras, y no se cifra en sus valores estéticos. Como se ha visto, el resto de las actividades humanas produce objetos intramundanos; no producen mundo, abonan a él. Los recursos de modificación plástica del arte se hacen vigentes en las dimensiones del *mundo*, lo que significa que el arte adopta como soporte el *espacio* y, esa forma de la temporalidad que es la propia historia.

Para el arte, ninguna forma de producción le es exclusiva, pero tampoco ajena. Cuando un proceso de producción da lugar a un *objeto* o *medio*, contribuye a un *mundo*; cuando el arte se vale de esa forma de producción el resultado es una *obra*, y como tal, una *presencia*. Incluso cuando dicho proceso se afianza en el cuerpo, es en el arte en donde encuentra sus mayores recursos, y de hecho, en diversos casos, el arte se vale del *cuerpo* para concretar sus *obras*, como ocurre el performance, el teatro o la danza. En otras palabras, cuando el objetivo de la producción es una *obra*, la actividad no se encuentra comprometida con el campo de los *medios*, sino con el de los fines.

Ahora bien, la razón por la que el arte no se conduce como medio, si podría fundamentarse en sus preocupaciones estéticas, en el hecho de que se ocupa de la dimensión sensible del hombre o de su aspecto intelectual pero desde la producción de la imagen, la investigación no ofrece respuesta, puesto que se dedicó al carácter ontológico del arte. Acaso, en su calidad de *presencia*, la obra sea una afirmación de humanidad, de un ser que es fin en sí mismo, productor.

El arte es la actividad libre de constitución de *mundo*, derivada de la condición ontológica humana, pero cuyos principios estéticos le permiten producir otras formas de *presencia*. Si la pretensión de producción de arte resulta exitosa o no, es asunto que rebasa el tema planteado. Para responder a ello habría que pretender una definición del arte más allá del carácter ontológico, pero sí es posible afirmar que, de lograrse cumplido el cometido de producir una *obra de arte*, ésta será un caso de configuración de *mundo*. *El mundo es el estado de presencia actual de las cosas*. Es decir, el conjunto de las situaciones y determinaciones como son actualmente configuradas.

Es cierto que se puede hablar de *plasticidad ontológica* sin involucrar al arte, pero el concepto será más evidente allí donde acontece como ejercicio con mayor frecuencia. Las limitaciones del estudio aquí mostradas, pueden considerarse indicio de nuevas vertientes de la investigación. Con todo, hablar satisfactoriamente del arte desde la filosofía sí requiere que se piense en el concepto propuesto.

Plasticidad ontológica es nuestra condición de indeterminación constituyente. El hombre es in-determinación plástica, pero aquello que en ontología es característica o susceptibilidad, en el arte equivale a facultad.

Bibliografía

Fuentes primarias

- Arróniz. (2017). Recuperado de: <http://arroniz-arte.com/omar-rodriguez-graham/>
- Bergson, H. (1903). *Introducción a la metafísica*. (Trad. García, M.) México: Porrúa.
- Bourriaud, N. (1998). *Estética relacional*. (Trad. Beceyro, C., Delgado, S.) Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora
- Boburg, F. (1996). *Encarnación y fenómeno*. México: Universidad Iberoamericana.
- Danto, A. (1995). *El final del arte*. Recuperado de: <http://www.ecfrasis.org/wp-content/uploads/2014/06/Arthur-Danto-El-final-del-ate.pdf>
- (1996). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Recuperado de: <http://www.felsemiotica.org/site/wp-content/uploads/2014/10/Danto-Arthur-C.-Despu%C3%A9s-del-fin-del-arte.-El-arte-contempor%C3%A1neo-y-el-linde-de-la-historia.pdf>
- Fomento Cultural Banamex. (2015). Javier Marín. Terra, la materia como idea. Recuperado de: <http://fomentoculturalbanamex.org/javier-marin-materia-como-idea/>
- Foucault, M. (1966). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. (Trad. Frost, E. C.) México: Siglo XXI.
- (1966). *Utopías y heterotopías*. Recuperado de: <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>
- (1980). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Recuperado de: <http://www.pensament.cat/filoxarxa/filoxarxa/pdf/Michel%20Foucault%20-%20Nietzsche%20genealogia%20historia.pdf>
- Gombrich, E.H. (1950). *La historia del arte*. (Trad. Santos, R.) Nueva York: Phaidon Press
- Heidegger, M. (1927). *El ser y el tiempo*. (trad. Gaos, J.) Buenos Aires: FCE.
- Javier Marín Fundación. (2017). Inauguración Javier Marín Claroscuro. Recuperado de: <https://javiermarin-fundacion.org.mx/encuentro/inauguracion-javier-marin-claroscuro-save-the-date/>
- José Juan Junquera (ed.). (2001). *Historia universal de la pintura*. Madrid: Espasa Calpe
- Karl Ruhrberg. [et.al.]. (2001). *Arte del siglo XX, primera parte: pintura*. (Trad. Chacon, C.) Alemania: Taschen
- Límenes, M. (2012). Nada es igual. México: Museo Fernando García Ponce-MACAY. Recuperado de: <https://macay.org/exposicion/28/nada-es-igual>

- Maderuelo, J. (1994). *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenología de la percepción*, ed. Península. 1975
- Nicol, E. (1977). *La idea del hombre*. México: FCE.
- Ortega y Gasset, (1924), *Sobre el punto de vista en las artes*, recuperado de:
<https://es.scribd.com/doc/3819932/Ortega-y-Gasset-Jose-Sobre-el-punto-de-vista-en-las-artes>
- (1929). ¿Qué es filosofía?, en *Ortega y Gasset. Vol. 1* (p.89-244). España: Gredos.
- (1983) En torno a Galileo, lección V. En *Ortega y Gasset vol. II*. Ed. Gredos.
- Serres, M. (1999). *Variaciones sobre el cuerpo*. (Trad. Goldstein, V.) Buenos Aires: FCE
- (2002). *Los cinco sentidos*. (Trad. Gómez, M.) México: Taurus.
- Spinoza, B. (1677). *Ética demostrada según el orden geométrico*. (Trad. Peña, V.) España: ed. Alianza editorial.
- Teodoro Ramírez, M. (2013). *La filosofía del quiasmo: introducción al pensamiento de Maurice Merleau-Ponty*. México: FCE.
- Wladyslaw, T. (1991). *Historia de la estética III: La estética moderna, 1400-1700*, Ediciones AKAL
- Worringer, W. (1953). *Abstracción y naturaleza. Una contribución a la psicología del estilo*. (Trad. Frenk, M., Siefer, E., Ledesma, J.) México: FCE
- Zambrano, M. (1973). *El hombre y lo divino*. (2ª ed.) México: FCE.

Fuentes secundarias

- Buber, M. (1942). *¿Qué es el hombre?* (Trad. Ímaz, E.) México: FCE
- González Valenzuela, J. (2017). *Bíos. El cuerpo del alma y el alma del cuerpo*. México: FCE
- (1936). Hölderlin y la esencia de la poesía, en *Arte y poesía*. (Trad. Ramos, S.) México: FCE
- Kant, I. (1781). *Crítica de la razón pura*. (Trad. Ribas, P.) México: Taurus
- Lapoujade, M. N. (1988.) *Filosofía de la imaginación*. México: Siglo XXI editores.
- McCloud, S. (1993). *Entender el cómic*. (Trad. Abulí, E.) España: Astiberri

Tablada, J. (1920). *Li-po y otros poemas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Yépez, H. (2002). *Rutas, señales y contextos hacia una poética pública visual* en Alforja. *Revista de poesía*, XXIII, 20-38.