

Instituto Universitario Nacional del Arte

Departamento de Artes Visuales /Pridiliano Pueyredón Sede cipolletti / Autora:Aguada Ana María
Tesis de Graducación en Artes Visuales orientación Pintura



"Ausencia" 2009
Ana María Aguada.
(Versión original Instalación -2008)

CARRERA: LICENCIATURA EN ARTES
VISUALES.
Orientación Pintura.

"La Obra de Arte como una instancia de conocimiento"

Autor:
AGUADA ANA MARIA

Directora de Tesis. Lic.
MARCELA MARTINICA

Sede: I.U.N.A Cipolletti.

Año: 2009

Agradecimientos

A mi mamá “María del Luján Ravasi” por el sólo hecho de ser ese primer objeto de amor, a esa personita maravillosa que es mi hijo “Joaquín”, a mi marido por estar a cada instante en el transcurso de este logro, “Cristian Acuña”, a “Adriana Beltramone” por su maravilloso proyecto para con la primera infancia, mi entero reconocimiento y enorme agradecimiento. A todas esas personas “lindas” y maravillosas que me acompañan en este transcurso de mi vida y de mi historia, a mis familiares por estar, a mis amigas del alma de mi tierra natal, a cada uno de mis grandes y pequeños maestros del IUNA de cipolletti, y de la Universidad Nacional del Comahue, por apostar a esta profesión de educar, de transmitir conocimientos. A mi directora de tesis por asumir este desafío y acompañarme en cada momento, “Marcela Martinica”, a “Analía Aguirre” por su asistencia.

Indice

• Tema	1 (pág.)
• Problema	4 (pág.)
• Introducción	5 (pág.)
• Hipótesis	6 (pág.)
• Marco Teórico	7 (pág.)
• Análisis de Obra	50 (pág.)
• Conclusión	63 (pág.)
• Bibliografía	67 (pág.)

Problema

En la actualidad es común encontrarse con que el consumo de arte o el círculo de sujetos que se sumergen en él, es realmente reducido y muchos de los comentarios sobre el arte (se puede decir que el común denominador), son “no entiendo” o “desconozco”, pareciera como si el arte estuviese relegado a una esfera mínima, a un círculo pequeño de la población actual de nuestra sociedad.

También es común encontrar comentarios como “arte era el de antes” haciendo alusión a obras del renacimiento o pinturas figurativas las cuales giraban en torno a la representación mimética de la realidad.

¿Qué sucede con el arte actual? ¿Es arte para pocos? ¿Es arte para entendidos? ¿Necesitamos una instrucción previa para poder acercarnos a un mensaje estético?

El problema que rige la investigación es: tratar de plantear y demostrar que el arte es una instancia de conocimiento, que es necesario la reflexión y el análisis para poder abordar una obra y que ella como producción humana pertenece a una época, a un contexto determinado y es atravesada por todos los factores contingentes que rigen o no, tanto los avances de la ciencia, la tecnología, la política y la filosofía.

Plantear de la mano de los autores que dan cuerpo a la investigación que así como cambió la concepción del hombre, cambió necesariamente el modo de “hacer” y plantear un mensaje estético.

Proveer de categorías conceptuales, que permitan entender y arribar a la lectura de un mensaje estético de nuestra época.

Introducción

Para comenzar el presente trabajo, el recorrido se inicia con lo que respecta al tema del conocimiento, ¿cómo se produce?, ¿cómo lo adquirimos?, intentando establecer un paralelismo o bien esbozar que el espectador (sujeto) al entrar en contacto con la obra (objeto), inicia un proceso, una relación, a partir de la cual reestructura de algún modo, su manera de concebir determinados aspectos de la realidad, dependiendo de la propuesta que el autor se proponga plantear y de la actitud del espectador a posicionarse activamente con respecto al mensaje.

Se continúa reforzando esta postura, con el desarrollo de la teoría de L. Vygotsky, quien nos aporta categorías conceptuales para definirnos como sujetos dentro del seno de un contexto cultural, el cual nos habla de la mediación necesaria de sistemas simbólicos, generadores de la producción de conocimiento de los sujetos, debido a su carácter de mediadores con los objetos.

Así el autor, nos enlaza con los mecanismos semióticos, desembocando de lleno en la presentación de nociones de semiótica, como ciencia que estudia la problemática signica, relacionada además con el problema del conocimiento y como accedemos a él a través de la utilización de los signos y la consecuente actividad de atribuir significados a todos nuestros actos.

A continuación se plantea la caracterización y representación de los conceptos en la memoria, a fin de poder evidenciar como estructuramos constantemente nuestro entorno a través de categorías conceptuales, lo cual es imprescindible en el lenguaje del arte, para poder llegar a la comprensión de un mensaje estético.

Tratando de presentar en cada tramo del recorrido, herramientas desde lo conceptual y desde distintos aportes teóricos, que permitan al lector reflexionar sobre una obra de arte actual. De modo de dejar explicitado el porque del cambio en la obra de arte, aportar evidencias que permitan comprender el cambio que se desprende del rol del espectador.

Arribando de esta manera a aportar explicaciones que permitan comprender en nuestra sociedad actual, una determinada modalidad de producción estética, definiendo en ella el lugar del espectador.

Hipótesis:

“La Obra de Arte es un instrumento conceptual que como producción humana, de carácter cultural, permite la reflexión, el análisis y el abordaje de la realidad desde su propia perspectiva enriqueciendo el saber de todo sujeto”.

Nota: En base a la lectura de los autores que se detallan en el Marco teórico, explico la siguiente.

Marco Teórico

Comencemos por preguntarnos acerca del conocimiento, y su relación entre un sujeto expectante ante un objeto, en nuestro caso, para poder trasladar el análisis hacia una Obra de arte:

“Las teorías clásicas del conocimiento se han planteado ante todo la pregunta: “¿Cómo es posible el conocimiento?” lo cual se diferenció en una pluralidad de problemas, referidos a la naturaleza y a las condiciones previas del conocimiento lógico-matemático, del conocimiento experimental, del psicofísico, etc. Pero el postulado común para las diversas epistemologías tradicionales es que el conocimiento es un hecho y no un proceso y que si nuestras diferentes fórmulas de conocimiento son siempre incompletas y nuestras diversas ciencias todavía imperfectas, lo que se ha adquirido está adquirido y puede ser entonces estudiado estáticamente; de lo cual emerge la postulación de problemas tales como: ¿Qué es el conocimiento? o ¿cómo son posibles los diferentes tipos de conocimiento?”¹

Así es que la psicología genética, nace para intentar dar respuesta a problemas filosóficos de conocimientos.

“...Si uno se pregunta con los grandes filósofos de la historia por lo menos hasta fines de siglo XIX: ¿Qué es el conocimiento, que conocemos, hasta donde conocemos? Se encuentra con que los filósofos en realidad se están preguntando por la naturaleza del conocimiento. Ellos querían encontrar los rasgos que definían lo que llamamos conocer y desde ahí planteaban como se podía conocer y hasta donde.

Jean Piaget cambió la manera de preguntar, y este cambio es la originalidad principal que nos permite entender como se llegó a constituir una disciplina, la psicología genética.

En toda la historia de la ciencia, los grandes cambios en el conocimiento humano no han consistido tanto en las teorías sino en la manera en que se han formulado las preguntas los científicos para armar las teorías (...).

Mientras los filósofos se preguntaban por la naturaleza esencial del conocimiento, J. Piaget va a preguntar: como se conoce, como se produce el conocimiento (...).²

¹ Jean Piaget “psicología y Epistemología Emecé Editores, S.A. Buenos Aires 1972 Cap. I Pág. 9.

² José A Castorina “Origen de la Psicología genética a partir de problemas epistemológicos” Clase N°1 Pág. 12.

Logra de alguna manera una transformación fundamental, al pasar del "conocimiento estado" al "conocimiento proceso", conduce entonces a replantear en términos novedosos la cuestión de las relaciones entre la epistemología y el desarrollo o incluso la formación psicológica de las nociones y de las operaciones.

Puede decirse que a la Epistemología Genética, lo que le interesa es "como" se produce el pasaje de un estado de menor validez de conocimiento a un estado de mayor validez de conocimiento.

"La constitución de los conocimientos, en cualquier momento de su desarrollo, tanto en el niño, el adolescente como en el científico, involucra creencias en algún tipo de normas o razones. Es decir cada afirmación constituida implica algún tipo de normatividad, en el sentido de sus condiciones de validez o legitimación, ya sea puesta por la propia comunidad científica, ya sea por el propio sujeto infantil".³

Sin condiciones normativas, por elementales que fueran, no habría conocimiento y tampoco epistemología.

Pero dado que llegar a conocer como se constituyen los conocimientos, como se produce aquel pasaje, involucra cuestiones que no son exclusivamente normativas, sino además cuestiones claramente "fácticas" de hecho, sobre todo la indagación de la contribución del sujeto y la del objeto.

"Así las cuestiones ya clásicas de la teoría del conocimiento aparecen reformuladas por esta versión centrada en los mecanismos de constitución: ¿es el conocimiento reducible a un puro registro por parte del sujeto de los datos externos, ya organizados con independencia de su actividad? Cuando un sujeto conoce actualmente algo, este conocimiento, como cuestión de hecho, ¿es recibido pasivamente o el sujeto contribuye activamente a su organización? (...) "⁴

De alguna manera ¿Cuál es la relación del sujeto con el objeto a conocer?

La psicología genética se va a definir así sobre un campo de fenómenos, el de los procesos de conocimiento, la modificación teórica operada por Piaget, va a estar situada en lo que refiere al sujeto epistémico.

"(...) Formuló por primera vez, una teoría acerca del mecanismo de formación de las categorías cognoscitivas, de tal forma que se pueden unificar aspectos que estaban clásicamente separados en la psicología. Las imágenes mentales, la percepción, las

³ José A Castorina "Origen de la Psicología genética a partir de problemas epistemológicos" Clase N°1 Pág. 15.

⁴ Op. Cit. 3.

inferencias, el aprendizaje, la memoria, etc., las que tradicionalmente eran funciones psicológicas distinguibles nítidamente o, más antiguamente, facultades, ahora van a aparecer como integradas a un único campo: el de la construcción de la inteligencia a partir de las acciones sobre el mundo (...).⁵

Cabe entonces preguntarse, como interviene “lo social” sobre el desarrollo cognoscitivo; y aquí se plantea una distinción fundamental, por un lado, la tesis de una matriz social de todo conocimiento, es decir, todo individuo conoce el mundo mediante la interacción con otros. Así cuando los niños o los adolescentes o los adultos conocen el mundo se informan entre sí, colaboran, discuten, enfrentan sus afirmaciones. En otras palabras hay un intercambio intersubjetivo durante todo el desarrollo individual, en cualquier lugar del mundo y con independencia de los contenidos culturales.

Estas coordinaciones sociales se van constituyendo de modo particular, las coordinaciones que conforman la cooperación social, y son la “otra cara” de las operaciones intelectuales a las que acceden los individuos. Hay como una realidad intelectual que tiene dos aspectos solidarios, uno social y otro individual, uno que corresponde a la cooperación articulada entre los individuos, otra que corresponde a la lógica del individuo; así se constituye una racionalidad que es tanto social como individual.

Además Piaget, pensaba en factores sociales específicos, como las transmisiones culturales y educativas, vinculadas a los diferentes sistemas sociales en que viven los sujetos suponiendo que tales factores influyen sobre el desarrollo, acelerando o bien retrasando la adquisición de las nociones.

El concepto de estructura: la noción de estructura es una de las nociones más polisémicas que se pueda encontrar en la ciencia actual. Se habla de estructura lingüística, se habla de estructura en física, en antropología; no hay disciplina que no nombre la noción de estructura, en cada campo la noción está más o menos definida de acuerdo a su objeto.

Si uno piensa en la noción de estructura, en principio tiene que decir que una primera característica de una estructura es la existencia de un sistema de relaciones irreductibles, siempre irreductibles a las propiedades de los elementos.

⁵ José A Castorina “Aspectos Metodológicos de la Psicología Genética” Clase N° 2 Pág. 30.

Un sistema constituye una estructura no sólo por ser un sistema de relaciones sino por estar armado alrededor de transformaciones, es decir, que las propiedades que se están examinando en el sistema son propiedades considerando las transformaciones.

Además una estructura debe tener algún tipo de regulación.

Piaget se inspiró en esta noción de estructura, basándose en la matemática, en donde esta es descripta como un sistema con leyes las cuales se aplican al sistema como una totalidad y no sólo a los elementos.

Para esta teoría, es imprescindible poder reconstruir el proceso formador de las estructuras de conocimiento y se sostiene que no hay un punto final predeterminado al cual apunte este desarrollo; cualquier forma de conocimiento que estemos examinando abre posibilidades para la formación de otros sistemas que van a reorganizar el anterior; no hay en esta perspectiva metodológica la creencia de que hay un punto final predeterminado, ni tampoco un punto inicial o una especie de origen del que haya que partir, sino que más bien lo que se está buscando es la determinación de leyes de la transformación de un sistema en otro.

Para examinar el conocimiento, ¿de donde se parte? En esta perspectiva no se va a partir ni del objeto del conocimiento, ni del sujeto de conocimiento, sino que se va a partir de la interacción del sujeto y del objeto.

"Esta teoría va a considerar que el corazón de conocimiento está constituido por la acción transformadora sobre el mundo, éste es el punto central (...).⁶

Esto es muy importante en la presente propuesta ya que el objetivo está puesto en la interacción que se produce entre el sujeto expectante y la obra, es ahí en la actividad intelectual del sujeto desplegada a partir del encuentro con la obra, en donde éste emplea su lógica, emoción, análisis, para comprender el mensaje estético.

Desde una postura empirista, el conocimiento sería visto como la impronta del objeto sobre el sujeto, se supondría que hay un objeto que es claro para el sujeto de entrada, y que por una vía inicial, se llame percepción, observación o lectura de la experiencia, los objetos se imprimen en un sujeto.

Desde una posición idealista, se va a considerar que el objeto no es otra cosa que una proyección a partir de las estructuras de conocimiento ya dadas desde el principio en el sujeto. En ambas versiones se participa de una especie de relación especular entre el objeto y el sujeto, como que cada uno se mirara así mismo a través del otro.

⁶ José A. Castorina "Aspectos Metodológicos y Nociones básicas de la teoría" Clase N°3 Pág. 55.

Desde estas perspectivas, se diría que el conocimiento ya está dado de alguna manera, sea en el objeto externo (empirismo), sea en la estructura interna del sujeto (apriorismo). Pero desde la perspectiva psicogenética, no se va a suponer que haya un objeto dado terminado y frente a él un sujeto dado con autoconciencia de sí mismo, y que ambos estén enfrentados en esa extraña relación que es la relación de conocimiento.

Lo que se quiere afirmar es que el conocimiento debe ser enfocado, a partir del concepto de acción. *"(...) el punto clave del conocimiento está en la acción transformadora sobre el mundo".⁷*

El autor nos plantea que el conocimiento se produce en la relación, en la interacción del objeto y del sujeto, esta es la construcción a la que el alude, cuantos más encuentros tenga con determinado objeto a conocer, llámese obra de arte, poesía, texto científico, en las reiteradas aproximaciones que tenga cada vez mi comprensión va a ser más cabal, la segunda vez que vuelva a encontrarme con el mismo texto, ni al texto lo voy a ver de la misma manera ni yo voy a ser la misma persona; en cada encuentro vamos modificándonos, constituyéndonos, enriqueciéndonos.

"Conocer no es mirar, observar, leer el mundo experiencialmente y luego expresarlo en términos lingüísticos, sino que el conocimiento arranca de una actividad que es llevada a cabo de un modo sistemático sobre el mundo y que esa actividad define al conocimiento".⁸

Es evidente que cuando se habla de actuar sobre el mundo, se considera la acción desde el punto de vista cognoscitivo; es decir, no cualquier movimiento del organismo es una acción desde el punto de vista de una teoría del conocimiento. Se trata en todo caso de movimientos que están dirigidos sobre objetos externos, que tienen una cierta intencionalidad y que son sobre todo movimientos que tienden a otorgar significación a lo que está fuera del organismo.

"Todo conocimiento es en el fondo una actividad significativa"⁹ ; así las transformaciones que definen la acción son transformaciones que apuntan a significar, a dar sentido.

La constancia de la forma perceptiva del objeto involucra actividades, no es meramente un derivado de los cuadros sensoriales, sino que es un derivado de las

⁷ José A. Castorina "Aspectos Metodológicos y Nociones básicas de la teoría" Clase N°3 Pág. 56.

⁸ Op.Cit. 7.

⁹ Op. Cit. 8. Pág. 57.

significaciones que la acción introduce sobre el cuadro sensorial. Nunca nadie vio una planta, ni una persona, se ven siempre caras de un objeto, lados, el objeto como una totalidad es en realidad una construcción.

Puede decirse que el objeto de conocimiento es lo que se puede "recortar" de la realidad circundante.

Es interesante plantear que: el significado no es lo que se ve, sino lo que desborda lo que se ve y que proviene de la posibilidad de accionar.

Este es uno de los puntos más cruciales de la teoría genética, porque de aquí se desprende que en la teoría los primeros significados del conocimiento humano no derivan del lenguaje.

Puede también hablarse de una interacción constitutiva, de una dialéctica entre el sujeto y el objeto: el objeto no es algo dado, y el sujeto tampoco, ambos son el producto de una constitución en la que hay contribuciones de uno y de otro, así como modificaciones de uno y de otro durante su interacción.

Construir quiere decir o hace mención aquí a que el saber se reformula o adquiere nueva organización.

Las acciones del sujeto siempre están formando parte de sistemas, los cuales se denominan esquemas en la teoría. Son sistemas de acciones generalizables de una situación a otra, diferenciables de una situación a otra, así es que estos sistemas son los que permiten atribuir significación al mundo.

Cualquiera sea el nivel de conocimiento, sostiene el autor, siempre están en juego aspectos funcionales, hay un a priori funcional, es decir, que desde el comienzo mismo de la vida cognoscitiva la acción sobre el mundo funciona para producir conocimiento mediante equilibrios progresivos de acomodación y asimilación y tendencia a la organización. Este a priori equivale a una condición de posibilidad para la producción de conocimiento, los instrumentos de conocimiento funcionan con esta especie de legalidad.

Llegados a esta instancia, es pertinente enlazar con Leonvtie Vigotsky, su aporte gira en indagar si el pensamiento podía acceder a los objetos de modo directo o si era necesaria la mediación de sistemas simbólicos.

Así la tesis defendida por Vigotsky es que la cultura suministra a los individuos los sistemas simbólicos de representación y sus significaciones que se convierten en

organizadores del pensamiento, es decir en instrumentos aptos para representar la realidad.

El interés central de la psicología de Vigotsky pasará por dar cuenta del surgimiento de las formas conscientes y voluntarias de regulación de la actividad psicológica específicamente humana, las que juzgaba posibles gracias al uso de instrumentos semióticos, como el lenguaje, en el seno de sistemas de interacción social como la crianza o la educación formal.

El pensamiento de Vigotsky acerca de la formación de conceptos es una concretización de su hipótesis básica: las formas culturales se internalizan a lo largo del desarrollo de los individuos y se constituyen en el material simbólico que media en su relación con los objetos de conocimiento.

Plantea que existen instrumentos diferentes a las herramientas físicas destinadas a modificar el entorno material, se trata de herramientas psicológicas que producen su efecto no sobre la naturaleza física sino sobre la naturaleza psicológica, sobre el comportamiento de los otros sujetos y sobre el propio.

Es clave en su concepción, el término de internalización, el cual se puede fundamentar en 4 puntos básicos:

- 1) *“La internalización no es un proceso de copia de la realidad externa en un plano interior ya existente; es más, es un proceso en cuyo seno se desarrolla un plano interno de la conciencia;*
- 2) *La realidad externa es de naturaleza social-transaccional;*
- 3) *El mecanismo específico de funcionamiento es el dominio de las formas semióticas externas;*
- 4) *El plano interno de la conciencia, debido a sus orígenes, es de naturaleza/cuasi-social.”¹⁰*

Su problema central respecto de la formación de conceptos es, por lo tanto, la de los medios que lo hacen posible. Y en su perspectiva, la interacción de los individuos con los objetos del mundo está orientada por las palabras que representan categorías culturales y que se convierten en instrumentos para formar los conceptos. De esta forma, la palabra funciona primero en su papel de medio y luego en el de símbolo del concepto.

¹⁰ Ricardo Baquero, “Vigotsky y el Aprendizaje escolar” Pág. 46.

La internalización de las formas culturales de conducta implica la reconstrucción de la actividad psicológica sobre la base de las operaciones con signos. Una de las ideas centrales del pensamiento Vigotskiano, es este papel relevante de las operaciones con signos y es el Lenguaje, el ejemplo paradigmático que el autor tenía en mente al describir este proceso de internalización.

“El lenguaje cumple el doble papel de:

- 1) Ejemplo paradigmático de Proceso Psicológico Superior en cuya constitución puede describirse la naturaleza de los procesos de interiorización.*
- 2) Constituirse en el instrumento central de mediación que posee un lugar privilegiado en la interiorización de los Procesos Psicológicos Superiores”.¹¹*

Se intenta capturar aquí en el caso de la función del lenguaje, los mecanismos por los cuales un sujeto, a partir de un lenguaje centrado en aspectos referenciales y comunicativos, pasaba a estructurarlo en un nivel intelectual e interno, conformando así el lenguaje interior o pensamiento verbal.

En el marco de la teoría, la internalización debe conceptualizarse como creadora de conciencia y no como la recepción en la conciencia de contenidos externos.

Los procesos de interiorización, aluden a la constitución de los Procesos Psicológicos Superiores y se relacionan tanto con aspectos del desarrollo cognitivo como de la personalidad del sujeto o de la actividad psicológica general, es decir, se pone en juego tanto el desarrollo del pensamiento, la capacidad de argumentación, como el desarrollo de los afectos y de la voluntad.

Así Vigotsky define el desarrollo en términos de aparición y transformación de las diversas formas de mediación y su noción de interacción y su relación con los procesos psicológicos superiores implica necesariamente los mecanismos semióticos.

En la perspectiva vigotskyana, el peso de la explicación pasa de los factores biológicos a los factores sociales. Estos últimos operan dentro de un marco biológico dado y deben ser compatibles con éste; aunque sin ser reducidos a él.

Distingue una línea de desarrollo “natural” y la línea de desarrollo “social” (o cultural). La línea natural del desarrollo se encuentra generalmente asociada a las funciones psicológicas elementales y la línea cultural a las funciones psicológicas superiores. El desarrollo natural produce funciones con formas primarias, se emparenta con los procesos de maduración y crecimiento; mientras que el desarrollo cultural transforma

¹¹ Ricardo Baquero, “Vigotsky y el Aprendizaje escolar” Pág. 43.

los procesos elementales en procesos superiores, trata con los procesos de apropiación y dominio de los recursos e instrumentos que la cultura dispone. Es la transformación de los procesos elementales en superiores lo que Vigotsky tiene en mente cuando se refiere a la naturaleza cambiante de desarrollo.

Determina los cuatro criterios principales que distinguen entre funciones psicológicas elementales y superiores:

- 1) *“el paso del control del entorno al individuo, es decir, la emergencia de la regulación voluntaria;*
- 2) *el surgimiento de la realización consciente de los procesos psicológicos;*
- 3) *los orígenes sociales y la naturaleza social de las funciones psicológicas superiores y*
- 4) *el uso de signos como mediadores de las funciones psicológicas superiores”.¹²*

Los Procesos Psicológicos Superiores se pueden clasificar a su vez en “rudimentarios” y “avanzados”. Los primeros serían aquellos constituidos en cierta medida en forma universal en todos los sujetos por el sólo hecho de pertenecer a una cultura. Es decir, estarían sentando las características de la subjetividad, de la ruptura con lo natural. Estarían ejemplificados por la adquisición del habla y el desarrollo de formas de conceptualización cotidianas. Los procesos avanzados, en cambio, no se presumen sean universales en tanto las condiciones de su aparición requieren de desarrollos históricos y prácticas culturales específicas. Sería el caso de la escritura las formas científicas de conceptualización y el arte.

Estos procesos Psicológicos Superiores se caracterizan porque además que demandan un mayor control voluntario y conciente, implican un uso crecientemente descontextualizado de los instrumentos semióticos de los signos. El término descontextualizado alude a una cualidad “positiva” de ciertas formas de funcionamiento cognitivo que logran quebrar la dependencia de contextos iniciales, puntuales o incluso, cotidianos. Alude por ejemplo, a los procesos de representación bidimensional de objetos tridimensionales, al uso crecientemente abstracto del lenguaje, etc.

La unidad básica mediante la que midió la historia sociocultural es la aparición y evolución de las herramientas psicológicas, ya que para el autor, el desarrollo comportamental de los seres humanos se halla fundamentalmente gobernado, no por

¹² James V.Wertsch, “Vigotsky y la formación social de la mente”, Cáp.1 Pág. 42.

leyes de la evolución biológica, sino por las leyes del desarrollo histórico de la sociedad.

"El perfeccionamiento de los "medios de trabajo" y los "medios de comportamiento" en forma de lenguaje y otros sistemas de signos que sirven como herramientas auxiliares en el proceso de dominio de comportamiento revisten un papel fundamental".¹³

La actividad que por encima de todo distingue a los humanos de los animales, es la significación. La significación es la creación y el uso de signos, es decir, de señales artificiales.

El autor define el "principio de descontextualización de los instrumentos de mediación"; así: *"La descontextualización de los instrumentos de mediación es el proceso mediante el que el significado de los signos se vuelve cada vez menos dependiente del contexto espacio-temporal en el que son utilizados".¹⁴*

En concreto sería, que el desarrollo de la alfabetización produce automáticamente una progresiva descontextualización de los instrumentos de mediación.

También es importante la incidencia del arte en cuanto al uso que se realice en cada mensaje estético, de los elementos plásticos.

El desarrollo natural se explica fundamentalmente basándose de forma casi exclusiva en principios biológicos, mientras que el desarrollo cultural se atribuye a principios que se refieren a los instrumentos de mediación, incluyendo el principio de descontextualización.

Vigotsky atribuía al principio de la selección natural de Darwin el papel de fuerza que interviene en el dominio filogenético. De acuerdo con éste, la filogénesis proporciona la condición necesaria, pero no suficiente, para la aparición del homo sapiens. Además de los cambios evolutivos producidos en la estructura orgánica, especialmente el cerebro, para la aparición del ser humano se requiere la intervención de los fenómenos socioculturales del trabajo y la comunicación.

Así la localización de la evolución cambia desde la evolución orgánica gobernada por la selección natural al estadio de los instrumentos de mediación.

Estos instrumentos (herramientas y signos) posibilitan la transmisión de la cultura, pero lo que es más importante desde la perspectiva de Vigotsky, además proporcionan el mecanismo para el cambio sociocultural.

¹³ James V. Wertsch "Vigotsky y la formación social de la mente" Pág. 2 Pág. 49

¹⁴ Op. Cit. 13. Pág. 50.

Así situados se hace necesario, introducirnos en nociones de semiótica, la cual es una ciencia que depende de la realidad de la comunicación, en un primer momento vivimos y nos comunicamos y en un segundo momento reflexionamos sobre su sentido, podría decirse desde esta disciplina, que nos situamos sobre la estructura de la realidad y su funcionamiento en una segunda instancia.

El estudio de los signos tiene un largo historial, prácticamente desde el origen mismo de la filosofía. Lo importante es que la teoría de los signos fue bautizada con el nombre de semiología por Saussure y después de él por varios estudiosos del lenguaje.

Históricamente se instalaron dos tradiciones etimológicas, ciertamente hubo concepciones distintas en el origen histórico de ambas palabras. Ferdinand de Saussure (1857-1913) desde la vertiente lingüística, consideró la semiología relacionada con la psicología social y asociada a los procesos que de ella se derivan, esta disciplina nos enseñara en que consisten los signos, que leyes los regulan, etc.

En cambio, la perspectiva de Charles Pierce (1839-1914) basada en la lógica filosófica, fue más general. Para él todo está integrado en el campo de las relaciones comunicativas, donde la realidad entera se articula como un sistema total de semiosis, amplio e ilimitado, previo a cualquier descripción posterior. El objeto específico de investigación era la semiosis, es decir, el proceso de significación donde participan un signo, su objeto y su interpretante.

En 1969 al instituirse La Haya (Holanda), la asociación Internacional de Estudios Semióticos, se convino en unificar las posiciones y se adoptó el término semiótica.

La semiótica entonces se puede definir como la teoría de los signos, cuyo propósito es estudiar los conceptos básicos y generales que atañen a la problemática signica.

Le corresponde verificar la estructura de los signos y la validez que pueden tener en las percepciones culturales, procurando, además, enfrentarse con explicaciones teóricas que den razones coherentes de esos fenómenos que involucran la comunicación humana.

Por lo cual, se entiende que la semiótica está relacionada con el problema del conocimiento y con el modo mediante el cual podemos llegar a él a través del vehículo ineludible de los signos. *"Representa una mirada acerca del modo en que las cosas se convierten en signos y son portadoras de significado. Su radio de acción, no abarca*

sólo la descripción de los signos y sus significados, sino que incluye a la semiosis, es decir, a la dinámica concreta de los signos en un contexto social y cultural dado".¹⁵

La semiosis es un fenómeno operativo contextualizado, en el cual los diversos sistemas de significaciones transmiten sentidos desde el lenguaje verbal al no verbal, pasando por los lenguajes audiovisuales, hasta las más modernas comunicaciones virtuales.

"El conjunto de mundos reales o ideales es susceptible de ser analizado desde múltiples puntos de vista, la semiótica presta atención a la multitud de objetos, de seres y de hechos que llenan nuestra realidad, especialmente aquellos que son fruto de la cultura humana. Lo propio de la semiótica es considerar los fenómenos y los hechos de cultura, desde el ángulo o el punto de vista de la comunicación. (...)

Los rasgos peculiares que caen bajo la mirada específica de la semiótica tienen que ver con el estudio de los fenómenos de semiosis en cuanto generadores de significados, o en otras palabras, con el análisis de los hechos de comunicación en relación con la comunicabilidad de sus significantes. (...)

Un cartel publicitario será analizado por la semiótica no como un fenómeno económico o de marketing, sino a partir de su estructura de lenguaje y de su iconismo, poseedor de formas estéticas (imagen, colores, texto) que fungen de significantes productores de significaciones en la sociedad y en la cultura urbana de hoy. (...)"¹⁶

La semiótica debe ser entendida como ciencia de los signos y a la vez comprendida como ciencia de las significaciones. Ambos aspectos van unidos, no pueden separarse. Podemos concluir que la semiótica permanece como la ciencia de los signos que circulan y producen sentido en el ámbito de las culturas y sociedades humanas, tomando en cuenta los lenguajes, lo que ellos revelan, lo que dicen y como dicen las cosas que la gente hace.

Diferentes Generaciones de la Semiótica.

Con los comienzos de los estudios científicos de las comunicaciones sociales en el siglo XX, surgió la necesidad de echar manos a enfoques teóricos que dieran razón de cierto conjunto de fenómenos. Así la semiótica participó de esta situación de búsqueda de explicaciones, se encuentran tres etapas, se mencionan las que son pertinentes, dentro de cada período.

¹⁵ James V. Wertsch "Vigotsky y la formación social de la mente" Cap. 2 Pág. 19.

¹⁶ Victorino Zecchetto, La danza de los signos. Nociones de Semiótica general. La crujía Ediciones, Buenos Aires (2003) Cap. I Pág. 20-21-22.

La primera generación tuvo su origen en la década de 1950, los enfoques fueron eminentemente lingüísticos, en la línea de la tradición Saussuriana. La pregunta básica era acerca de la "arquitectura de un texto". Así el acercamiento a los problemas de la comunicación consistía en hallar y descomponer los elementos constitutivos de cada texto o discurso. Una vez encontrada su estructura fundamental y los elementos que la conforman, el problema semiótico se consideraba resuelto.

En la década de 1960, aparece el estructuralismo, así la semiótica estructural asume el postulado según el cual todo lector es un decodificador y el mensaje una obra.

"Roland Barthes, uno de los exponentes de este enfoque, afirma que toda obra es un fragmento de una sustancia que tiene un cuerpo y ocupa un espacio, lleva en sí misma un significado y es fruto de una tarea de producción. (...)"

En sentido general, cuando se habla de estructuralismo se entiende un método de estudio que permite introducir un orden explicativo en un conjunto de fenómenos aparentemente desconectados entre sí. Su objeto de estudio es, por consiguiente, el análisis de las relaciones que surgen entre sus elementos".¹⁷

Las semióticas de primera generación se posicionaron en esta perspectiva conceptual estructuralista.

La contribución de este primer período, es el ampliar el campo restringido de la lingüística, abarcando además el lenguaje verbal y las formas audiovisuales de comunicación.

A partir de la década de 1970 aparecen nuevas posturas teóricas y metodológicas.

Se impusieron hipótesis más pluralistas que contribuyeron a cambiar los enfoques de los estudios así como los proyectos de investigación. Se revisaron las formas en que se relacionaban entre sí los signos, los individuos o actores y las redes sociales. Se empezaron a indagar otros hechos extra-lingüísticos y otros procesos comunicativos.

Aparecieron concepciones teóricas diversificadas como:

1- *"El deconstructivismo (J.Derrida), éste pensador propugnó que al estudiar un determinado texto, era necesario descentralizarlo, apartarse de sus símbolos centrales y*

¹⁷ Victorino Zecchetto, La danza de los signos. Nociones de Semiótica general. La crujía Ediciones, Buenos Aires (2003) Cap. I Pág. 24.

2- *reconstruirlo en torno a otros temas que han sido marginados. La reinterpretación de un texto significa poner en el centro al lector, el cual puede reconstruir incluso desde los elementos excluidos (...).*

3- *La hermenéutica (H.G. Gadamer y P. Ricoeur) se analizó los factores que intervienen en la interpretación de los lenguajes y de los mensajes. Se trata por tanto de interpretar al mismo ser humano. (...) Ricoeur habla de la mutua interdependencia que se establece entre las explicaciones de los fenómenos y la comprensión de los mismos, creando de esa manera, el círculo hermenéutico: la correlación entre comprensión y explicación, y viceversa, entre comprensión y explicación, constituye el círculo hermenéutico (...).*

4- *Las teorías del lector implícito (J. Lotman, Chatman, Iser, Booth) afirman la hipótesis de que el verdadero lector de un texto no es el individuo concreto, sino una instancia simbólica que se activa al interior del texto. Debe aclararse que el término texto no debe ser referido*

5- *solamente a los escritos literarios, sino que se extienden a cualquier producción audiovisual y mediática (...).*¹⁸

En esta segunda etapa, el problema era el funcionamiento de un texto, que es un texto y además, como se comunica. El texto no refleja exactamente las ideas que el autor ha querido expresar, eso sería empobrecer el texto, el lector tiene también un rol activo, no es un simple decodificador.

Aparece la figura del lector como un interlocutor, y el mensaje es considerado un texto, que se lee en forma transversal, no cerrado sino abierto a nuevas significaciones que desbordan la intencionalidad del autor y que abarca otros espacios y experiencias lúdicas.

A mediados de 1980, surge un escenario más complejo. La pregunta rectora sería: ¿Cómo interactúa un texto en su contexto de recepción? Esto traía implícita la pregunta acerca de los actores sociales.

Se instaló un nuevo paradigma con un enfoque plural: el interaccionismo. Diversas disciplinas contribuyen a definir contenidos y métodos semióticos: la sociolingüística, la psicología social, la kinésica, etc.

¹⁸ Victorino Zecchetto, La danza de los signos. Nociones de Semiótica general. La Cruja Ediciones, Buenos Aires (2003) Cap. I Pág. 26.

El postulado epistemológico de base consistió en aceptar que los textos y discursos son construcciones sociales realizadas por múltiples actores.

El lector es considerado como un interlocutor que el texto halla delante de sí; el texto a su vez, construye a su lector o espectador dándole un espacio activo y guiándolo por cierto recorrido.

Emergió la figura teórica del contexto y sus circunstancias enunciativas; con lo cual se tomo en cuenta la interacción pragmática de la comunicación. Al acentuar la importancia de los contextos de la enunciación, se puso de relieve las implicaciones que se generan en las circunstancias concretas de la comunicación lingüística, donde los enunciados asumen determinadas significaciones que desbordan los códigos estrictamente semánticos.

A su vez, la corriente de la semiótica social concedió un nuevo espacio al estudio de los contextos, mostrando que en la producción social de sentido, actúan como agentes, tanto, los emisores de los mensajes como las audiencias, y que ambos tejen una red, de modo tal que se interrelacionan activamente en la construcción de signos y discursos de donde emergen los sentidos de la vida cotidiana al circular dentro de las estructuras de la sociedad.

De lo cual podemos concluir que toda actividad cultural lleva implícito algún tipo de lenguaje; en ese universo de signos se introduce la reflexión semiótica en busca de las estructuras y de las manifestaciones de sentido que se desprenden de tales interacciones humanas.

Victorino Zecchetto, dice al respecto:

“El lenguaje humano manifiesta que somos seres simbólicos, y que –en cierta medida– los símbolos guían nuestros comportamientos. Toda respuesta simbólica va articulada en un sistema de significaciones sociales, a menudo complejas y muy ajenas a la realidad natural. Esta función simbólica del lenguaje es la más destacada de todas las actividades culturales porque, expresamente, condensa significados para manifestarlos y compartirlos, es decir, para producir comunicación”.¹⁹

Y ésta última se construye a partir de algún código de significación, es decir, sobre un sistema de signos.

A continuación, podemos mencionar, los tres fenómenos constitutivos de cualquier cultura (junto con la aparición del lenguaje), los cuales además evidencian que la

¹⁹ Victorino Zecchetto, La danza de los signos. Nociones de Semiótica general. La crujía Ediciones, Buenos Aires (2003) Cap. 2 Pág. 46-47.

cultura por entero es un fenómeno de significación y de comunicación y que la humanidad y sociedad existen sólo cuando se establecen relaciones de significación y procesos de comunicación.

- 1- La producción y el uso de objetos que transforman la relación hombre-naturaleza;
- 2- Las relaciones de parentesco como núcleo primario de relaciones sociales institucionalizadas;
- 3- El intercambio de bienes económicos.

De lo cual podríamos enunciar, según Humberto Eco que: *"la cultura por entero debería estudiarse como un fenómeno de comunicación basado en sistemas de significación. Lo que significa que no sólo puede estudiarse la cultura de ese modo, sino que, además, sólo estudiándola de ese modo pueden esclarecerse sus mecanismos fundamentales".*²⁰

Entonces, aquí es importante traer a consideración una **teoría semiótica general**, la cual es capaz de explicarnos toda clase de casos de función semiótica desde el punto de vista de **sistemas** subyacentes relacionados por uno o más **códigos**. Estableciendo que un proyecto de semiótica general comprende una **teoría de los códigos**, y una **teoría de la producción de signos**.

Esta segunda teoría considera un grupo muy amplio de fenómenos, tales como: el uso natural de los diferentes lenguajes, la comunicación estética, la evolución y transformación de los códigos, el uso de los signos para mencionar cosas y estados del mundo.

La teoría de los códigos, desarrolla una semiótica de la significación, mientras que la teoría de la producción de signos, le incumbe una semiótica de la comunicación.

Podemos plantear entonces, según Humberto Eco:

"Hay sistema de significación (y por tanto código), cuando existe una posibilidad establecida por una convención social de generar funciones semióticas, independientemente de que los funitivos de dichas funciones sean unidades llamadas "signos" o grandes porciones del habla, con tal de que la correlación haya sido establecida precedente y preliminarmente por una convención social.

²⁰ Humberto Eco, "Tratado de semiótica general" Lumen, Barcelona (2000) Cap. 08 Pág. 44 -45.

*En cambio, hay proceso de comunicación social, cuando se aprovechan las posibilidades previstas por un sistema de comunicación para producir físicamente expresiones y para diferentes fines prácticos.*²¹

La semiótica se ocupa de cualquier cosa que pueda considerarse como signo. Signo es cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significante de cualquier otra cosa.

Prosigue el autor:

*"(...) La semiótica estudia todos los procesos culturales como **procesos de comunicación**. Y sin embargo, cada uno de dichos procesos parece subsistir sólo porque por debajo de ellos se establece un **sistema de significación**".*²²

Estamos ante un proceso de comunicación, siempre que una señal no se limite a funcionar como simple estímulo, sino que se solicite una respuesta **interpretativa** del destinatario.

En un proceso entre una máquina y otra, la señal no tiene capacidad "significante" alguna; en tal caso no hay comunicación, aún cuando se pueda decir efectivamente que hay paso de información. Se necesita que el destinatario sea un ser humano, pudiendo la fuente que emite la señal, no serlo, con tal que la señal emitida este de acuerdo con reglas reconocidas por el destinatario humano.

*"El proceso de comunicación se verifica sólo cuando existe un código. Un código es un **sistema de significación** que reúne entidades presentes y entidades ausentes. Siempre que una cosa **materialmente** presente a la percepción del destinatario **representa** otra cosa a partir de reglas subyacentes, hay significación".*²³

*"(...) un sistema de significación es una **construcción semiótica autónoma** que posee modalidades de existencia totalmente abstractas, independientes de cualquier posible acto de comunicación que las actualice. En cambio, cualquier proceso de comunicación entre seres humanos, presupone un sistema de significación como condición previa necesaria".*²⁴

Continúa el autor, con respecto a los mensajes visuales:

"El que podamos comunicar por signos verbales (arbitrarios , convencionales, articulados en unidades discretas) e incluso por medio de signos figurativos (que

²¹ Humberto Eco, "Tratado de semiótica general" Lumen, Barcelona (2000) Cap. 01, Pág. 18 -19

²² Humberto Eco, "Tratado de semiótica general" Lumen, Barcelona (2000) Cap. 03, Pág. 24.

²³ Op. Cit. 22. Pág. 25.

²⁴ Op. Cit. 23.

aparecen como naturales y motivados, ligados íntimamente con las cosas y en desarrollo dentro de una especie de continuum sensible), es un dato de la experiencia común: el problema semiótico de las comunicaciones visuales es saber que sucede para que puedan aparecer iguales a las cosas un signo gráfico o fotográfico que no tienen ningún elemento material común con ellas".²⁵

Ahora bien, cuestiona el autor:

"(...) las propiedades que tiene en común el signo icónico con el objeto, ¿son las que se ven o las que se saben? (...) El artista del Renacimiento reproduce las propiedades que ve, el pintor cubista las que sabe (en cambio el público normal está acostumbrado a reconocer solamente las que ve y no reconoce en el cuadro las que sabe). Por lo tanto, el signo icónico puede poseer las propiedades ópticas del objeto (visibles), las ontológicas (presumibles) o las convencionalizadas".²⁶

Podemos concluir, que todas nuestras operaciones figurativas están reguladas por la convención; en lo que respecta a la capacidad de reconocer expresiones, y transmitir las, ésta capacidad, está en relación con un sistema de expectativas, con un código cultural, vinculado sin duda con los códigos de la expresividad, elaborados en otras épocas por las artes figurativas, o bien por anteriores generaciones.

El autor, a propósito acota: *"Si prosiguiéramos la investigación probablemente descubriríamos que un determinado léxico de lo grotesco y de lo cómico se funda en expresiones y convenciones que remontan el arte expresionista a Goya, a Daumier, a los caricaturistas del siglo XIX, a Bruegel, y quizás a los dibujos cómicos de la pintura de los vasos griegos".²⁷*

Ahora bien, es necesario aclarar además que:

"El hecho de que generalmente vaya acompañado de inscripciones verbales confirma que el signo icónico no siempre es tan representativo como se cree; porque aún siendo reconocible, siempre aparece con cierta ambigüedad, denota más fácilmente lo universal que lo particular por ello en las representaciones que tienden a una precisión referencial, exige que se le ancle a un texto verbal".²⁸

Agrega:

²⁵ Humberto Eco, "la estructura ausente" introd. a la semiótica. Lumen, Barcelona (1986). Cap.I. Pág. 224.

²⁶ Op. Cit. 25. Pág. 227-228.

²⁷ Op. Cit. 26. Pág. 233-234.

²⁸ Op. Cit. 27. Pág. 234.

“Por lo tanto, el signo icónico construye un modelo de relaciones (entre fenómenos gráficos) homólogo al modelo de relaciones perceptivas que construimos al conocer y recordar el objeto. Si el signo icónico tiene propiedades en común con algo, no es con el objeto sino con el modelo perceptivo del objeto; puede construirse y ser reconocido por medio de las mismas operaciones mentales que realizamos para construir el objeto de la percepción, con independencia de la materia en la que se realizan estas relaciones”.²⁹

Se debe tener presente, que a nivel icónico se encuentran o establecen muchas mas convenciones que en la lengua verbal. Y que así como hay diversos e innumerables estilos de autor, tan así de amplias son las leguas icónicas.

También se puede aclarar que los códigos icónicos utilizados en los medios masivos de comunicación, difieren de los códigos artísticos, (éstos tratan ambigualmente los códigos existentes), en cambio los lenguajes no dedicados a usos estéticos siguen sistemas más previsibles y reconocibles; ahí radica su función y su finalidad.

Ahora, bien, se podría preguntar llegados a este punto, de la mano de Ruiz Vargas, en Psicología de la memoria; como es que podemos reconocer determinados objetos y atribuirles determinados significados, de otro modo ¿Cómo es que se produce tanto el recuerdo como el reconocimiento de la información procesada? Alo cual podemos responder que éstos aspectos parecen estar básicamente determinados por el conocimiento que tenemos de los conceptos y de las categorías conceptuales.

El autor nos plantea lo siguiente:

“Si alguien nos dice ¡Hola! ¿Cómo estás?, lo reconocemos como un saludo y una pregunta acerca de nuestras circunstancias personales. Igualmente interviene en la estructuración del mundo físico y en el reconocimiento de los objetos. Si vemos un edificio con unas partes opacas y otras transparentes, aunque las ventanas estén en las paredes, las reconocemos como objetos diferentes de éstas últimas. A otros niveles, los conceptos y las categorías conceptuales, contienen el conocimiento que nos permite reconocer y categorizar actos y situaciones. Por ejemplo, si alguien da un beso a otra persona o animal, se suele reconocer como un acto afectivo, si observamos que un niño de corta edad está jugando solo al borde de una carretera con mucho tráfico, es muy probable que reconozcamos tal situación como peligrosa. Desde un

²⁹ Humberto Eco, “la estructura ausente” introd. a la semiótica. Lumen, Barcelona (1986). Cap.I. Pág. 234.

punto de vista cognoscitivo, parece razonable pensar que los ejemplos mencionados son reconocidos de tal modo, porque en la memoria está representado el conocimiento sobre los conceptos o categorías conceptuales referido a SALUDO, VENTANA, PARED y PELIGRO.”³⁰

El interrogante es saber como están representados los conceptos y las categorías conceptuales en la memoria, a fin de poder explicar este mecanismo, algunos autores plantean que el conocimiento del mundo está representado en conceptos, en nuestra memoria.

Plantea el autor: *“Una de las características más importantes de la cognición humana es su capacidad para manejar como miembros de un mismo concepto o categoría conceptual a objetos, acciones y situaciones, que consideramos individualmente son diferentes. Los conceptos o categorías conceptuales son las representaciones, almacenadas en la memoria, que posibilitan tratar cognoscitivamente a distintos ejemplares como miembros de una misma clase de objetos, acciones y situaciones.*”³¹

Nos realiza algunas aclaraciones al respecto:

*“Dado su carácter representacional, los conceptos constituyen una parte fundamental y central del sistema humano de cognición (...) los conceptos son esenciales para comprender las acciones y las conductas”.*³²

Ejemplificando al autor, si careciéramos de la representación del mundo en categorías conceptuales, estaríamos en grandes problema, por ejemplo, sabemos que un libro es un objeto cultural porque esto forma parte del conocimiento conceptual que tenemos acerca de este tipo de objetos.

*“Igualmente, los conceptos son básicos en los procesos de comunicación. Si careciésemos de ellos, sería extremadamente difícil informar acerca de las experiencias con la realidad”.*³³

Supongamos que tuviésemos que comunicar a alguien que hemos visto, un pájaro sin este concepto, nos deberíamos poner a describir minuciosamente cada uno de sus componentes. Afortunadamente, nos libramos de este trabajo porque disponemos de palabras para denotar los conceptos referidos a los objetos. *“De no ser así la comunicación llegaría a ser prácticamente imposible”*³⁴.

³⁰ Ruiz Vargas, J.M. “Psicología de la memoria” Madrid: Alianza (1991) Pág. 8. Pág. 231.

³¹ Op. Cit. 30. Pág. 232.

³² Op. Cit. 31.

³³ Op. Cit. 32. Pág. 232-233

³⁴ Op. Cit. 33. Pág. 233.

“En realidad, los conceptos son fundamentales y necesarios para el funcionamiento eficiente de cualquiera de las habilidades cognoscitivas. Por ejemplo, el funcionamiento de la memoria sería bastante deficiente si careciésemos de la habilidad para organizar el conocimiento que adquirimos en categorías con significado.”³⁵

De alguna manera estaríamos obligados a almacenar información y detalles irrelevantes de cada uno de los libros que nos encontrásemos, en lugar de retener solamente la información esencial.

Con independencia del grado de variabilidad de las diferentes posturas, es razonable argumentar que las representaciones de los conceptos son realmente estables. Agrega el autor:

“La estabilidad de las representaciones conceptuales se manifiesta tanto en el plano individual como en el interindividual. Desde el punto de vista individual, un concepto es estable en la medida en que, una vez que una persona adquiere un concepto, salvo circunstancias excepcionales, mantenga siempre el mismo conjunto de propiedades representadas en la memoria. Desde el punto de vista interindividual, un concepto es estable cuando dos personas, que tienen el mismo concepto, mantienen idéntico conjunto de propiedades representadas en la memoria. (...) En cierto modo, la estabilidad de los conceptos evita que seamos esclavos de lo particular.”³⁶

Sostiene el autor: *“Así pues, (...), podemos decir, en principio, que los conceptos son representaciones mentales estables que cumplen una serie de funciones centrales para el funcionamiento eficiente del sistema cognoscitivo humano”³⁷.*

De lo cual se desprende que al tratar objetos, acciones y situaciones como miembros de categorías conceptuales estamos dividiendo mentalmente la realidad percibida en diferentes agrupamientos o aspectos. De alguna manera imponemos una estructura al mundo, o con palabras del autor, estamos categorizando mentalmente la realidad.

“Mediante la categorización decidimos si algo pertenece o no a una determinada clase de objetos, acciones o situaciones.”³⁸

Agrega el autor:

“Otra función importante de los conceptos consiste en permitirnos ir más allá de la información dada. Son como patrones de reconocimiento, que además de servir para

³⁵ Ruiz Vargas, J.M. “Psicología de la memoria” Madrid: Alianza (1991) Cap. 8. Pág. 232-233.

³⁶ Op. Cit.35. Pág. 233-234.

³⁷ Op. Cit.36. Pág.234

³⁸ Op. Cit. 37.

*clasificar nuevos objetos, situaciones o eventos, también sirven para efectuar inferencias sobre los mismos.*³⁹

Por último, nos dice:

"Además de las funciones básicas de categorización e inferencia, a los conceptos se les atribuyen otras funciones, como las de ser componentes de estados cognitivos, formar la base de nuevos conceptos y representar el significado lingüístico. (...)

*Otra función importante de los conceptos es que pueden ser combinados para formar conceptos y pensamientos complejos.*⁴⁰

*"En definitiva, los conceptos son representaciones mentales relativamente estables y necesarias desde la perspectiva cognoscitiva, cuyas funciones más importantes consisten en categorizar la realidad, efectuar inferencias, recoger el significado lingüístico y ser elementos constituyentes de estados cognitivos y base de pensamientos más complejo".*⁴¹

A lo cual le objetaría sólo una cuestión al autor y es la siguiente, los conceptos como representaciones mentales, nos permiten no sólo recoger el significado lingüístico, entre otras funciones, sino que además esto se aplica al campo de lo visual y para ser más precisos, los conceptos nos permiten acercarnos a un mensaje estético y aplicar categorías conceptuales, sin las cuales nos veríamos imposibilitados de realizar una lectura y de atribuir significados a determinados objetos-obra, por ejemplo.

Pasamos a analizar junto Humberto Eco, en "Tratado de semiótica general" cap. 3.7 El texto estético como ejemplo de invención, en donde el autor nos plantea lo siguiente:

"El uso estético del lenguaje merece atención por varias razones:

- 1- Un texto estético supone un trabajo particular, es decir una manipulación de la expresión;*
- 2- Dicha manipulación provoca (y es provocada por) un reajuste del contenido;*
- 3- Esa doble operación, al producir un tipo de función semiótica profundamente idiosincrásica y original, va a reflejarse de algún modo en los códigos que sirven de base a la operación estética, con lo que provoca un proceso de cambio de código;*
- 4- Toda esa operación, aunque se refiera a la naturaleza de los códigos, produce con frecuencia un nuevo tipo de visión del mundo;*

³⁹ Ruiz Vargas, J.M. "Psicología de la memoria" Madrid: Alianza (1991) Pág. 8. Pág. 234.

⁴⁰ Op. Cit. 39. Pág. 235.

⁴¹ Op. Cit.40.

5- *El emisor de un texto estético en la medida en que aspira a estimular un complejo trabajo interpretativo en el destinatario, enfoca su atención en sus posibles reacciones, de modo que dicho texto representa un retículo de actos comunicativos, encaminados a provocar respuestas originales*".⁴²

Podemos decir que el texto estético representa un modelo "de laboratorio" en donde se analizan todos los aspectos de la función semiótica: en él se manifiestan los diferentes modos de producción, así como diferentes tipos de juicio.

La definición operativa más útil que se ha formulado del texto estético, es la de definir el mensaje con función poética como ***ambiguo y reflexivo***.

A propósito el autor nos aclara:

"Desde el punto de vista semiótico, la ambigüedad puede definirse como violación de las reglas del código. En este sentido, existen mensajes totalmente ambiguos, (como/wxdrstbmu) que violan tanto las reglas fonológicas como las léxicas; mensajes ambiguos desde el punto de vista sintáctico (Juan es cuando) y mensajes ambiguos desde el punto de vista semántico (el cascanueces se puso a bailar), pero es evidente que no todos los tipos de ambigüedad producen efecto estético (...)".⁴³

Nos agrega:

"La ambigüedad es un artificio muy importante, porque hace de vestíbulo para la experiencia estética: cuando, en lugar de producir puro desorden, aquella atrae la atención del destinatario y lo coloca en situación de "excitación interpretativa", el destinatario se ve estimulado a examinar la flexibilidad y la potencialidad del texto que interpreta, así como las del código a que se refiere".⁴⁴

Junto al autor, podemos afirmar entonces que, *"existe ambigüedad estética, cuando a una desviación en el plano de la expresión corresponde alguna alteración en el plano del contenido"*.⁴⁵

De este modo, el autor nos muestra que una desviación de la norma que afecte tanto a la expresión como al contenido, provoca de ese modo que el texto se vuelva autoreflexivo. Porque como dice el autor: *"atrae la atención ante todo sobre su propia organización semiótica"*.⁴⁶

⁴² Humberto Eco, "Tratado de semiótica general" Lumen, Barcelona, (2000) Cap. 3.7 Pág. 367.

⁴³ Op. Cit. 42. Pág. 369.

⁴⁴ Op. Cit. 43. Pág. 370.

⁴⁵ Op. Cit. 44.

⁴⁶ Op. Cit. 45. Pág. 371.

En definitiva, el mensaje al presentarse como semánticamente ambiguo, impone una atención interpretativa que lo vuelve autoreflexivo.

Podemos agregar que el autor, produce desviaciones en el mensaje, imponiendo códigos propios, cuando esto sucede y el autor produce un nuevo código y éste ha sido pronunciado por un solo emisor, esto repercute en el contexto cultural, generándose una especie de "innovación", a propósito de lo cual el autor menciona que se habla de Idiolecto estético: *"para designar la regla que rige todas las desviaciones del texto, el diagrama que las vuelve a todas mutuamente funcionales".*⁴⁷

Agrega el autor:

"Pero en una estructura compuesta por muchos niveles y de conexiones laberínticas, las denotaciones se transforman en connotaciones y ningún elemento acaba en su interpretante inmediato, sino que se inicia una fuga semiótica. La tensión abductiva brota desde dentro de esa fuga semiótica, pero precisamente para encontrar el idiolecto que la disciplina.

*En ese proceso, el texto estético, lejos de provocar sólo "intuiciones", proporciona, al contrario, un **incremento de conocimiento conceptual.***

Al impulsar a considerar de nuevo los códigos y sus posibilidades, impone una reconsideración del entero lenguaje en que se basa. Mantiene a la semiosis entrenada. Al hacerlo, desafía a la organización del contenido existente, y por lo tanto, contribuye a cambiar el modo en que una cultura determinada "ve" el mundo."⁴⁸

Por lo cual podríamos pensar, que el mensaje estético estimula la sospecha de que la organización del mundo a que estamos acostumbrados no es definitiva.

Agrega el autor: *"Lo que no equivale a decir que la obra de arte "diga la verdad". Simplemente impugna las verdades establecidas e invita a un nuevo análisis de los contenidos".*⁴⁹

Nos aclara el autor: *"Leer un texto estético significa a un tiempo:*

- 1- Hacer inducciones, es decir, inferir reglas generales a partir de casos particulares.*
- 2- Hacer deducciones, es decir, verificar si lo que se ha afirmado por hipótesis a determinado nivel determina los niveles posteriores;*

⁴⁷ Humberto Eco, "Tratado de semiótica general" Lumen, Barcelona, (2000) Cap. 3.7 Pág. 380.

⁴⁸ Op. Cit. 47. Pág. 383.

⁴⁹ Op. Cit. 48.

3- *Hacer abducciones, es decir, poner a prueba nuevos códigos mediante hipótesis interpretativas.*

Por consiguiente, en el intervienen todas las modalidades de inferencia”.⁵⁰

Para lograr la comprensión del texto, el espectador, debe basarse en una dialéctica de aceptación y rechazo de los códigos del emisor y de propuesta y control de los códigos que él intérprete. Debe intervenir activamente para llenar los vacíos semánticos que se le generen, escoger diversos recorridos de lectura.

A propósito de cual el autor nos dice:

*“El destinatario no sabe cual era la regla del emisor e intenta extrapolarla a partir de los datos desconexos de la experiencia estética que está teniendo. Puede creer que está interpretando correctamente lo que el autor quería decir o puede decidir introducir estrictamente nuevas posibilidades interpretativas. Pero, aún haciendo esto, no traiciona nunca completamente las intenciones del autor, y establece una dialéctica entre fidelidad y libertad. Por un lado, se vé desafiado por la ambigüedad del objeto y, por otro, regulado por su organización contextual. En ese movimiento el destinatario elabora y fortalece dos tipos de **conocimiento**, uno sobre las posibilidades combinatorias de los códigos a que se refiere, otro sobre las circunstancias y los códigos de períodos artísticos que ignoraba”⁵¹.*

Todo este desarrollo precedente, nos lleva a un tema central en el recorrido de esta investigación, si bien ya se ha hecho mención sobre el mensaje estético, es necesario hablar de la estética como disciplina, definir su ámbito, cual es su finalidad, hablar de la Obra de arte, desde una perspectiva histórica con el aporte de los pensadores que son un hito en la historia de la estética, y que “Elena Oliveras” ha reunido en su libro “*Estética La cuestión del Arte*”, en el cual a continuación comenzaremos a andar:

Allí se plantea lo siguiente: “Heidegger dice que la “Estética” es el saber acerca del comportamiento humano sensible (*sinnlichen*) relativo a las sensaciones (*Empfindung*) y a los sentimientos (*Gefühl*), y de aquello que lo determina”.⁵²

Podríamos quedarnos con esta enunciación de Heidegger, mencionada pero proseguimos:

⁵⁰ Humberto Eco, “Tratado de semiótica general” Lumen, Barcelona, (2000) Cap. 3.7 Pág. 383-384.

⁵¹ Op. Cit. 50. Pág. 384.

⁵² Elena Oliveras, “estética la cuestión del arte” Emecé editores. Buenos Aires, (2007) Cap. I. Pág. 21.

“La etimología nos informa que “estético” procede del griego aistêtike epistême, cubre el vasto campo de la representación sensible de la experiencia humana”⁵³.

A continuación, la autora plantea:

“Debemos aclarar que la Estética no estudia todo tipo de representación sensible de la experiencia humana sino aquella que la obra de arte concreta. Si bien, junto al arte, la belleza ha constituido históricamente el objeto de la Estética, es indudable que hoy es aquél, y no ésta, el que delimita el campo de la disciplina. La belleza ha perdido el rol protagónico que tuvo en otros momentos, eclipsada en los últimos tiempos por el impacto del cambio operado en las obras de arte, principalmente en las de tipo conceptual. Como consecuencia de estos cambios, el término Estética resulta hoy poco adecuado. En muchos de los nuevos productos artísticos la sensación ha dejado de ser el principal cauce de una experiencia que, ante todo, echa raíces en el concepto”⁵⁴.

El lugar predominante que ocupa en la obra de arte actual el concepto, genera que la visión o contemplación de ella no nos permita de manera acabada captar su significado y que sea necesario volcarnos o adentrarnos en información sobre la misma brindada por la prensa, la historia del arte o el mismo autor.

Sostiene la autora:

“Más aún, aquellos que se detienen a contemplar obras del tipo conceptual prestando atención a todos sus detalles “sensibles”, no la estarían apreciando en forma correcta. (...) No sucede lo mismo, claro está, con la obra aurática (Benjamín) tradicional, tal La Gioconda de Leonardo da Vinci o los Girasoles de Van Gogh, investidas de ese “admirable temblor del tiempo” del que habló Gaëtan Picon. En estos casos, ninguna información, por más exhaustiva que ella sea, o ninguna ilustración, por más exacta que fuere, podría suplantar a la percepción directa del original. Nada reemplaza el estar allí, la situación de testigo irremplazable de ese ser único que es la obra de arte.”⁵⁵.

Ejemplificando la cita de la autora, traigo a consideración, la siguiente obra:

⁵³ Elena Oliveras, “estética la cuestión del arte” Emecé editores. Buenos Aires, (2007) Cap. I. Pág. 21.

⁵⁴ Op. Cit. 53. Pág. 21-22.

⁵⁵ Op. Cit. 54. Pág. 22.



Andy Warhol (1964)
"Cajas de Jabón Brillo"

La autora nos plantea de alguna manera que es necesario revisar el concepto de estética etimológicamente, ya que éste desde su origen alude a la sensación y las obras de arte actuales exceden este ámbito sensible.

Propone como más adecuado, la expresión "filosofía del arte", pero además plantea que como advirtiera Hegel, el término Estética sigue siendo aceptado en virtud de su uso generalizado.

A continuación, nos expone el pensamiento de Hegel:

"Hegel no sólo fue uno de los primeros en reparar en la inadecuación del nombre Estética. Fue también, lo que no es causal, uno de los primeros en notar los importantes cambios que se estaban produciendo en el arte de su tiempo que le hicieron pensar en el "carácter de pasado del arte" o en "muerte del arte", como se suele traducir de modo no textual. Advirtió, en su época, la existencia de obras de arte que apelaban más al pensamiento que a las sensaciones, que invitaban más "a la consideración pensante, y no por cierto con el fin de provocar arte de nuevo, sino de CONOCER científicamente que es el arte". Esas obras que requerían de una

*"consideración pensante" no se acercan, sin duda, a requerimientos del arte conceptual del siglo XX*⁵⁶.

El nacimiento de la estética en el siglo XVIII constituye un acontecimiento mayor en la historia del pensamiento occidental. Su nacimiento es consecuente con el lugar de privilegio que adquiere el hombre autónomo y sus experiencias. Es entonces cuando el hombre deviene **sujeto**. No podríamos hablar de sujeto en el mundo medieval, donde el hombre es criatura y ocupa su lugar en la jerarquía de los entes creados por Dios.

Posicionándonos en el tiempo, ubicando el surgimiento de la disciplina y planteando el impacto de la concepción del hombre en este proceso, la autora nos dirá:

"La estética es, indiscutiblemente, marca de la Modernidad, de ese momento de la historia que inaugura el principio de la subjetividad. Observemos que si la ilustración (sinónimo de Lumieres, Aufklärung, Enlightenment) constituye un hito decisivo en la consolidación de la Estética no es sólo porque presenta categorías nuevas sino por el modo en que se articulan las ideas en torno del hombre como centro, como lugar de decisión. A partir de entonces, yo mismo y mis estados son lo primero, lo digno de atención. (...)

*En el proceso de nacimiento de la Estética serán determinantes la categoría renacentista de autor, como individuo creador (comparado a veces con Dios), y la del siglo XVIII de individuo genial. Coincide ese nacimiento con una nueva manera de ver el arte, separado de las artes útiles o artesanas, que comienza a notarse en el Renacimiento y se concreta en la Ilustración.*⁵⁷

El nacimiento de la Estética como disciplina autónoma es consecuencia teórica del avance de un arte autónomo, éste al desligarse tanto de la utilidad como de la función educativa religiosa, pudo lograr su propio fin. A propósito dice la autora: *"En la Edad Media lo que llamamos "arte" no era sentido como algo separado de la religión".*⁵⁸

Ahora bien, podemos analizar: ¿que relación existe entre el surgimiento de la estética con los ideales del iluminismo? En esta época de la historia, la estética participa de los ideales ilustrados, de una concepción de la razón como principio rector de la praxis humana.

A la estética se le encomendará la educación del gusto, la armonización de las fuerzas de la naturaleza y del instinto con las leyes de la razón.

⁵⁶Elena Oliveras, "estética la cuestión del arte" Emecé editores. Buenos Aires, (2007) Cap. I Pág. 22-23.

⁵⁷Op. Cit. 56. Pág. 24.

⁵⁸ Op. Cit. 57.

Es interesante traer a consideración a "*Alexander Baumgarten*" (1714-1762) en la línea del racionalismo, quien distinguirá dos tipos de conocimiento:

*"uno superior (racional) y otro inferior (sensible). El mérito de la Aesthetica de Baumgarten consiste en definir y fundamentar un campo teórico autónomo conectando ideas de la ilustración, para lo cual se sirve de las dos guías que reconoce el hombre ilustrado: la razón y la experiencia.(...) El interés y la influencia mayor de su pensamiento están en haber dado a la facultad estética, que para muchos no pasaba del dominio de lo sensible cambiante y subjetivo, el valor de conocimiento. Si bien este conocimiento es considerado "inferior", y no rivaliza con el conocimiento de la razón, claro y distinto, lo importante es que los sentidos y el sentimiento ya no son considerados maestros del error o de la falsedad".*⁵⁹

La autora nos aporta:

"Incuestionablemente, los ejemplos de arte de los últimos tiempos nos muestran que la experiencia estética resulta, cada vez más, una experiencia investigativa y, cada vez menos, una experiencia contemplativa, como la que define Kant en la crítica a la facultad de juzgar. (...) La obra no conserva el ánimo en tranquila contemplación, por el contrario, sacude al espectador, lo desafía, lo incomoda. Un placer reflexivo –un "placer que entiende" o un "entendimiento que disfruta"- reemplaza entonces al tranquilo placer contemplativo Kantiano.

*En síntesis, el arte de hoy requiere de nuevas competencias que hagan entender, por ejemplo, que lo banal, lo frívolo o lo kitsch no ocupan caprichosamente el sitio de lo trascendente, que esa ocupación de lugar no es arbitraria sino estratégica. Es preciso "perfeccionar" las primeras impresiones para poder participar de un nuevo tipo de goce estético teórico"*⁶⁰.

Es razonable que en la actualidad se produzcan replanteos en el espectador, acostumbrados durante siglos por nuestra tradición cultural, la cual ligó la experiencia del arte a la relación íntima, y contemplativa del espectador.

Lo interesante es que esta relación giró, tomo otro rumbo en el arte contemporáneo.

*"(...) Se ha perdido la distancia reverencial de otros tiempos. Las obras no están rodeadas de un "aura"; bajan del pedestal y se sitúan a la misma altura del espectador".*⁶¹

⁵⁹ Elena Oliveras, "Estética la cuestión del arte" Emecé editores. Buenos Aires, (2007) Cáp. I. Pág. 27-28.

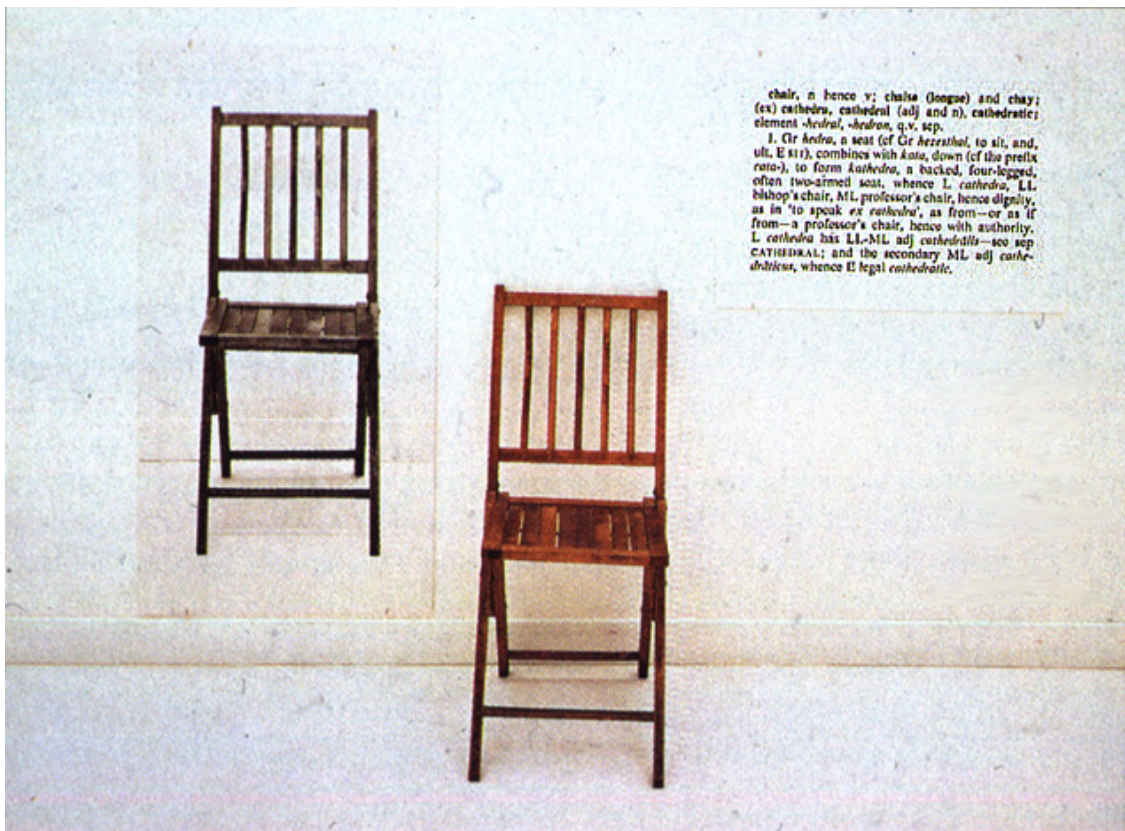
⁶⁰ Op. Cit. 59. Pág. 37.

⁶¹ Op. Cit. 60. Pág.43-44.

A propósito de lo cual:

"La idea Kantiana de contemplación, de quietud y éxtasis, como requisito imprescindible para una correcta apreciación estética, pierde vigencia en la actualidad con la introducción de obras "no auráticas" (Benjamín). Entre ellas, se encuentran los ready-made y los variados ejemplos de arte conceptual (...)." ⁶²

Imágenes que ejemplifican lo planteado por los autores a continuación:



***"Una y tres sillas" Joseph Kosuth.
(Realidad, representación y lenguaje) 1965.***

⁶² Elena Oliveras, "Estética la cuestión del arte" Emecé editores. Buenos Aires, (2007) Cap. I. Pág. 44.



Marcel Duchamp
"Urinario" (1917).

Es necesario entonces un nuevo tipo de espectador, capaz de analizar la problematicidad de una manifestación artística ambigua y aventurar una nueva definición.

Y si hacemos hincapié en el análisis, aludimos de alguna manera a tratar de comprender, de inferir, cuestionar, tratamos en el encuentro del mensaje artístico de encontrar el sentido o el significado que está allí y que le permitirá al espectador, arribar a una nueva visión de la realidad, que **le enseñará otro modo de ver la realidad.**

Ahora bien, podríamos decir, que: ¿la Obra de arte permite el conocimiento?:

"De acuerdo a la tradición gnoseológica cultivada desde los griegos, un conocimiento basado en lo sensible o en la emoción, como es el del arte, resulta una paradoja. Según el criterio tradicional, llegamos al conocimiento cuando se supera la individualidad de lo sensible o la subjetividad del sentimiento y se logra legalidad universal. La obra de arte, al ser única, estaría fuera del campo del conocimiento. ¿Cómo podría haber "conocimiento" de lo único? Al respecto, como vimos, es fundamental el aporte de Baumgarten, quien asigna al dominio de lo estético el valor de conocimiento. Aún cuando éste haya sido calificado de inferior en relación al conocimiento racional, lo importante es que, desde entonces, los sentidos y el sentimiento dejarán de ser vistos exclusivamente como inductores de error.

Dos siglos tendrán que pasar, sin embargo, para que la filosofía confirme que el arte está lejos de darnos un conocimiento inferior. De acuerdo a Nelson Goodman (1906-1998), en la experiencia estética "las emociones funcionan cognoscitivamente". Así lo expresa en Los Lenguajes del arte. Utilizando el instrumental de la lógica formal y de la filosofía del lenguaje, Goodman reivindicará la dimensión cognoscitiva del arte frente al emotivismo estético de I. A. Richards y al sentimentalismo de Susanne Langer. Richards había distinguido entre significado emotivo y referencial. Este sería propio del lenguaje científico y le correspondería ser interpretado en términos de verdad-falsedad, mientras que aquél afectaría a los sentimientos del receptor siendo ajeno a la verdad.

*Goodman echa por tierra la antinomia emoción-conocimiento mostrando que la experiencia estética ayuda a descubrir las propiedades de las cosas. "Tanto la dinámica como la duración del valor estético son –dice- consecuencia natural de su carácter cognoscitivo, si bien en contraste con lo práctico y lo pasivo, no excluye lo sensorio y emotivo; lo que conocemos a través del arte lo sentimos en nuestros huesos, nervios y músculos como lo entendemos con nuestras mentes". De allí su eficacia cognoscitiva.*⁶³

La autora nos trae a consideración el planteo de E.Kant, y nos dice:

*"Interesado Kant en mostrar la autonomía de la Estética, había afirmado que el juicio estético no es un juicio de conocimiento. Pero aun cuando no podamos subsumir lo dado intuitivamente como un caso de lo universal, el arte cumple con la importante función de ampliar el campo del pensamiento. Aun cuando ningún concepto pueda serle adecuado y ningún lenguaje pueda hacerla comprensible, Kant reconoce que la idea estética "da ocasión a mucho que pensar", es decir, que amplía el entendimiento y libera la imaginación. Gadamer afirma que en la individualidad de la obra, de acuerdo a Kant, "se pulsan los conceptos ", es decir, que ella es una especie de caja de resonancia en la que los conceptos siguen vibrando, como suspendidos, después de haber sido expresados".*⁶⁴

La diferencia entre arte y ciencia puede plantearse como una diferencia de dominios, ya que la finalidad de ambas es diferente, pero no debemos dividir tan tajantemente para un ámbito el sentimiento y pasión y para el otro el hecho y la inferencia o bien

⁶³ Elena Oliveras, "estética la cuestión del arte" Emecé editores. Buenos Aires, (2007) Cap. I. Pág. 46-47.

⁶⁴ Op. Cit. 63. Pág. 48.

goce y deliberación, síntesis y análisis, sensación y celebración, concreción y abstracción, verdad y belleza.

¿Acaso no deberíamos reflexionar sobre la finalidad de la ciencia? ¿Y la del arte? ¿Que sucede con la verdad? Sostiene la autora:

“Si el mérito de Kant fue haber dado suficientes pruebas de la autonomía del campo de la estética, corresponderá sin lugar a dudas a Heidegger probar la importancia del arte como lugar de la verdad. En “El origen de la obra de arte” observa que la obra de arte presenta un mundo. Nos permite conocer en profundidad la atmósfera espiritual de una época determinada, el conjunto de pensamientos, ideas, creencias, costumbres y sentimientos propios de una época determinada. La obra de arte abre un mundo; nos introduce en la complejidad de un momento de la historia. (...)”

Las auténticas obras de arte hacen que nos reconozcamos. Son re-conocimiento, conocimiento más perfecto de intuiciones, sensaciones o ideas apenas esbozadas. (...). Es lo contrario de la indiferencia y la rutina. (...)”

En contraposición a la visión esclerosada, de lo ya sabido e inmovilizado, la obra de arte nos enseña que no hemos visto lo que actualmente, gracias a ella, vemos, No es simple re-presentación sino re-producción (en el sentido de poiesis, “hace” la imagen y no, simplemente, vuelve a presentar lo que ya está)”⁶⁵.

Analicemos a continuación, junto a la autora el cambio producido en las obras de Arte, en donde podemos plantear que por ejemplo nadie pudo haberse imaginado que, en el siglo XIX, una rueda de bicicleta montada sobre un banco de cocina sería una obra de arte. Es válido preguntarse ¿Cuándo hay arte?

Dice la autora al respecto:

“(...) ¿Cuándo algo tiene el derecho de ser considerado también arte?

En todas las culturas encontraremos diferentes prácticas de representación que utilizan soportes variados: sonidos, palabras, imágenes visuales. Lo que diferencia la cultura occidental de otras no occidentales es, afirma Jiménez, “la exaltación de la forma que caracteriza nuestra idea de arte”.

A la exaltación de la forma, característica de la idea occidental de arte, se suma en el siglo XX la preeminencia del concepto, lo que hará que, desde entonces, los objetos artísticos ni siquiera tengan “ese parecido de familia” del que hablaba Wittgenstein (...)”

⁶⁵ Elena Oliveras, “estética la cuestión del arte” Emecé editores. Buenos Aires, (2007) Cap. I. Pág. 49-50.

(...) Morris Weitz (1957) demuestra que cualquier teoría del arte resulta una "imposibilidad lógica" pues no existen criterios para el arte que sean necesarios y suficientes. En la misma dirección William Kennick señala en 1958, (...), que si podemos definir una palabra como "cuchillo" es porque los cuchillos cortan, es decir que tienen una cualidad o función específica común. Ahora bien: ¿Cuál es la cualidad o función común de los objetos que hoy se engloban en la palabra "arte"? ¿Cuál es el "parecido de familia" del ready-made y La Gioconda o cualquier obra "retiniana", para usar el término de Duchamp?⁶⁶

La violenta ruptura del paradigma estético tradicional, generada por Duchamp y multiplicada en la década de los 60 y que continúa hasta nuestros tiempos, provocó de alguna manera la definición del arte, ya que hasta el siglo XX, aunque sea aproximadamente, sabíamos lo que era "arte". También es preciso advertir que cada época y cada cultura produce y reproduce su propio arte, el cual en cada punto histórico y geográfico puede llegar a ser muy enigmático y singular.

La autora comenta:

"En el complejo panorama del arte del siglo XX –desde las primeras manifestaciones dadaístas hasta las variadísimas opciones analíticas de los 60 y los 90- la aplicación de la palabra arte, como "arte estético", resulta totalmente inadecuada e impropia. Al recibir la pesada herencia del concepto de aisthesis (sensación), el término "arte" difícilmente pueda ajustarse a las nuevas manifestaciones. El arte no es sólo sensación sino también "cosa mental". "si dipinge col cervello" (se pinta con el cerebro), sostuvo Leonardo, uno de los artistas que mejor vio la importancia del componente intelectual en la producción artística.⁶⁷

Agreguemos un poco más, planteando que no se puede disociar placer por un lado y teoría por el otro, a propósito la autora dice:

"(...) Hablamos entonces de un "placer intelectual" o "teórico". Entre el acto de disfrute y el trabajo del que teoriza no hay necesariamente oposición, puede haber coincidencia, si bien nuestra sociedad se empeña en separarlos como momentos distintos⁶⁸.

⁶⁶ Elena Oliveras, "estética la cuestión del arte" Emecé editores. Buenos Aires, (2007) Cáp. II Pág. 63-64.

⁶⁷ Op. Cit. 66. Pág. 67.

⁶⁸ Op. Cit. 67.

En las obras de arte actuales, el comportamiento del espectador debe poder vincular lo teórico y lo estético a la vez. De algún modo analizar el mensaje que nos plantea el autor.

Ejemplos de obras seleccionadas:



Andrés Compagnucci
"Homenaje al chicle globo" 2007.



Andrés Compagnucci
"El diferente" (2007)

A continuación, se esbozan distintas perspectivas, que han contribuido a la definición del arte y de la estética desde distintos enfoques, uno de ellos es Emmanuel Kant (1724-1804), cuyo mérito consiste en haber otorgado el más sólido fundamento a la autonomía de la estética como disciplina, distinguiéndola de la teoría del conocimiento y de la ética.

Es un texto clave en la historia de la disciplina, *la crítica de la facultad de juzgar* (1790).

"Kant no habría podido desechar la reflexión estética porque la Estética es marca de la modernidad (...) Escribe en 1784 ¿Qué es la ilustración? La frase que da comienzo al texto dice así: "la Ilustración es la liberación del hombre de su culpable incapacidad". Esta incapacidad, que hace que él viva como en minoría de edad, consiste en la imposibilidad de servirse de su inteligencia sin la guía de otro.

El desarrollo de la Estética en el siglo XVIII responde al marco filosófico del racionalismo y del empirismo; pero corresponderá agregar, con Kant, un ismo más: idealismo. Es éste un sistema filosófico cuyo centro no es el mundo exterior sino el sujeto, el "yo", la conciencia, la mente, el espíritu. (...)

La revolución que introduce Kant en la filosofía fue comparada, por el mismo, con la de Copérnico y su sistema del mundo heliocéntrico. Dentro del criticismo^{69}, su revolución*

⁶⁹ * Se entiende por "criticismo la teoría del conocimiento Kantiana, que consiste fundamentalmente en la crítica de la facultad de conocer y en la investigación de las condiciones de posibilidad del conocimiento.

*coperniana consiste en demostrar que el conocimiento no está determinado por los objetos externos sino por el sujeto. En la Crítica de la facultad de juzgar esa revolución se pone particularmente de relieve, en cuanto que el predicado del juicio de gusto refiere no al objeto sino al sentimiento del sujeto.*⁷⁰

De esta manera, Kant, nos permite plantear una visión más abarcativa, en donde el sujeto pasa a ocupar un lugar esencial, radical.

Kant considera tan importante la experiencia como la razón, sostiene: *"el dato sensible es imprescindible porque despierta la facultad de conocer"*⁷¹

El hecho según Kant, de que para conocer siempre tiene que haber algo que nos venga al encuentro –sensaciones o impresiones- esto no basta, no es suficiente, -para que haya conocimiento.

Explica: *"hace falta el fundamento a priori, independiente de la experiencia. Es decir que hacen falta las intuiciones puras (espacio y tiempo) y los conceptos puros del entendimiento (categorías) y de la razón (ideas). Observemos que "a priori" no significa anterior – en el tiempo- a la experiencia, sino anterior en el orden –atemporal- de la fundamentación".*⁷²

Podemos afirmar que la crítica de la facultad de Juzgar, o crítica del gusto, es el punto culminante de toda la estética del siglo XVIII, y en ella este pensador nos plantea que el juicio estético, que es el que refiere al gusto, difiere del juicio de conocimiento, ya que aquél no nos dice nada acerca del objeto. *"Es un juicio subjetivo: habla del sentimiento (de placer o de displacer) del sujeto.*⁷³

La autora argumenta:

"La particularidad del juicio del gusto es que siendo subjetivo aspira a la validez universal. Para entender esta cuestión resulta imprescindible distinguir entre juicio "determinante" y juicio "reflexionante". El juicio estético es un tipo de juicio reflexionante. Diferente del juicio determinante, en el que lo particular se subsume bajo lo universal (sea éste principio, concepto o regla), el juicio reflexionante es aquel que dado lo particular, busca para sí lo universal (...)

El juicio reflexionante, en tanto "re-flexión" (vuelta de la conciencia sobre sí misma), no conoce científicamente nada, pero conjetura o supone que lo particular debe formar

⁷⁰ Elena Oliveras, Estética "La cuestión del arte" Emecé editores 2007 Cap. IV. Pág. 169-170.

⁷¹ Op. Cit. 70. Pág. 170.

⁷² Op. Cit. 71. Pág. 171.

⁷³ Op. Cit. 72. Pág. 173.

*parte de lo universal (por encontrar). De esta manera, mi juicio –subjetivo- pretende ser intersubjetivo, compartido por otros”.*⁷⁴

Podemos agregar, que es fundamental en la concepción del autor al que no referimos, que lo que denomina estético es el carácter subjetivo de la apreciación. Y que el otro rasgo que es imperioso destacar de todo su esquema, es el “desinterés”, plantea: *“La complacencia que determina el juicio de gusto es sin interés alguno”*⁷⁵.

Al respecto:

*“Señala Ana Arendt que es al analizar el juicio de gusto cuando Kant descubre el presupuesto trascendental de la comunicabilidad. Ese juicio muestra, de manera paradigmática, el absurdo de un juicio en soledad. “Cuando juzgamos –dice Arendt- lo hacemos siempre como miembros de una comunidad”, y es en el campo de lo estético donde mejor se capta esa sociabilidad esencial”*⁷⁶

Agrega la autora: *“El sentido común no es una facultad más sino el efecto del libre juego de nuestras facultades cognoscitivas (CFJE, p.129)”*⁷⁷

Es preciso resaltar de Kant, el aspecto o el lugar central que ocupa el sujeto en el encuentro con el mensaje artístico, en lo que refiere específicamente al acto de la apreciación, lo cual en nuestros días se encuentra vigente.

A continuación, entramos de lleno en el aporte Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), éste pensador continúa en la línea del idealismo. A diferencia de Kant con su idealismo subjetivo, el de Hegel es objetivo, considera que el ser no sólo se da en la conciencia sino que también se realiza en la historia.

Es necesario exponer que su filosofía se entorna dentro del término dialéctica y a la trilogía tesis-antítesis-síntesis, éstos serían los tres momentos constitutivos de la relación dialéctica, también referidos como: “afirmación”, “negación” y “negación de la negación”.

Su postulado sería la creación de un sistema en el cual se incluya toda la realidad, todo el devenir y toda la historia.

La autora expone:

“Toda realidad, todo pensamiento es relacional, de acuerdo a Hegel, pues entra necesariamente en correspondencia con otras realidades o pensamientos (algo parecido a lo que sucede con las palabras de una frase). Algo “es”, se pone como real

⁷⁴ Elena Oliveras, Estética “La cuestión del arte” Emecé editores 2007 Cáp. IV. Pág. 173-174.

⁷⁵ Op. Cit. 74. Pág. 176.

⁷⁶ Op. Cit. 75. Pág. 188.

⁷⁷ Op. Cit. 76.

en cuanto se opone a aquello que no es. A eso que se pone lo llamaremos "tesis". La o-posición será la "antítesis".

Ahora bien, la cosa no se suprime simplemente al negarse en la antítesis sino que se afirma y se realiza a través de su negación en una unidad superior: la síntesis. (...) La síntesis conserva el momento de la tesis y el de la antítesis; en ella la negación se niega. A la operación mediante la cual se elimina la independencia de los dos primeros momentos y se los reúne en una unidad superior, Hegel la llama Aufhebung (superación).⁷⁸

Prosigue la autora:

"Hegel en su concepción expone que existe una relacionalidad universal orientada a una suma total: lo absoluto, el espíritu absoluto, la verdad o Dios. Al hablar de Dios, Hegel no hace referencia a alguien, soberano, que contempla desde lo alto la marcha del mundo. (...) "⁷⁹

Define dentro de su concepción:

"El espíritu se encuentra en el hombre como: 1- Espíritu subjetivo, manifiesto en lo individual (hábitos, fantasías, memoria). 2- Espíritu objetivo, manifiesto en lo social (normas leyes, instituciones). 3- Espíritu absoluto, manifiesto en el arte, la religión (siendo la del cristianismo la más desarrollada) y la filosofía. (...) "⁸⁰

A continuación, la autora se introduce de lleno en el arte en el sistema hegeliano y nos dice: *"El arte se define como manifestación sensible de la Idea (...), la religión como representación mítica en sentido amplio (...) y como sentimiento (...) y la filosofía, como concepto (...).dice Hegel en sus lecciones sobre estética: Lo verdadero es precisamente lo único conceptual sin más, pues tiene como base el concepto absoluto y, más precisamente la idea" (p.71).*

Aunque diferentes entre sí, el arte, la religión y la filosofía tienen un contenido común: lo Absoluto.⁸¹

Tres determinaciones para el arte, que aún en nuestros tiempos, están vigentes:

"La obra de arte:

- 1- No es un producto natural, sino algo producido por la actividad humana.*
- 2- Está hecha esencialmente para el hombre y por el hombre.*

⁷⁸ Elena Oliveras, Estética "La cuestión del arte" Emecé editores 2007 Cap. V. Pág. 210.

⁷⁹ Op. Cit. 78.

⁸⁰ Op. Cit. 79. Pág. 211.

⁸¹ Op. Cit. 80.

3- *Tiene un fin para sí.*⁸²

Hegel tiene el convencimiento de que el objetivo del arte es despertar la conciencia de algo superior, para lo cual es sumamente importante el contenido que la obra transmita al espectador.

En el pensamiento de Hegel, es un tema de no menor importancia, el del carácter pasado del arte o la muerte del arte y a lo cual la autora se refiere de este modo:

"Lo que Hegel siente como algo del pasado es una manifestación de arte ligada a lo divino y, consecuentemente, un modo de recepción reverencial.(...).

Destaca Hegel la importancia de la Estética en momentos en que el arte nos invita a la consideración pensante, y no por cierto con el fin de provocar arte de nuevo, sino de conocer científicamente qué es arte.

*El arte de los tiempos de Hegel se convierte en "objeto de pensamiento". Esta situación, exacerbada, nos hace pensar en el conceptualismo del siglo XX (...).*⁸³

Lo que Hegel plantea con respecto a la muerte del arte, no es un fin histórico, el arte no puede morir, el arte es producto del ser humano, lo que si puede verse es una muerte como resurrección, como liberación. Podemos entender que el arte, se libera de lo establecido, producto de una inteligencia y una razón desprejuiciada, dejo de servirle a un fin, que no fuese el de su plenitud en cuanto ámbito estético.

Hegel, en cierto modo nos está anunciando el comienzo del arte moderno, antes que la muerte del arte como un fin, es más, hablando con sus propia terminología podemos enunciar que es un momento necesario dentro de la relación dialéctica de su concepción, en donde debe morir un tipo de arte, para dar paso a un arte liberado, así se disuelve la contradicción.

A continuación, se expone el pensamiento de Martín.Heidegger, el cual resalta en lo que respecta al arte, su relación con la verdad, es uno de los filósofos más influyentes del siglo XX, y gran parte de su obra la ha dedicado al ámbito estético.

En su pensamiento, el punto de partida para el análisis no es el arte, sino la obra de arte; porque nos plantea que lo que se nos enfrenta es la obra, no el artista ni el arte, de ahí que la investigación fenomenológica parte de la obra de arte.

Es interesante ver, que nos plantea que en un primer lugar la obra se nos manifiesta como cosa; pero agrega la autora: *"diferente de la mera cosa, la obra dice "algo*

⁸² Elena Oliveras, Estética "La cuestión del arte" Emecé editores 2007 Cap. V. Pág. 213.

⁸³ Op. Cit. 82. Pág. 225.

otro", es alegoría y símbolo, porque en la obra se junta, se aproxima, una cosa con otra (gracias a la acción del espectador).⁸⁴

A continuación, la autora, expone el pensamiento del autor, con un ejemplo de Enio Iommi: *"Iommi muestra que cualquier útil, cualquier ready-made, puede transformarse en obra al ser descontextualizado y mirado (...). Así, liberado del uso, el objeto cotidiano más banal transformado en escultura, pasa a cumplir con la función esencial –alegórica– de toda obra de arte: habla de otra cosa."⁸⁵*



Enio Iommi
"Mi zapato". Objetos. (2003)

⁸⁴ Elena Oliveras, Estética "La cuestión del arte" Emecé editores 2007 Cap.VII Pág. 270.

⁸⁵ Op. Cit. 84. Pág. 273.

En conclusión, debemos resaltar, que lo interesante de este autor, es la visión que nos permite tener respecto de la obra de arte, como fundadora de una propuesta original, la obra de arte podemos decir con él, que nos muestra un mundo, pero no un mundo extrínseco a ella, no existe concordancia con algo precedente a ella.

En virtud de lo cual la autora agrega: *"En consecuencia, el criterio de verdad de la obra no podrá ser nunca la mimesis, el parecido exterior"*⁸⁶.

Ya en el final del aporte sustancial que Elena Oliveras brinda al lineamiento del presente desarrollo, cerramos con el último capítulo de su libro *"la estética de fin de siglo"*, en donde el autor Gianni Vattimo (1936), plantea y expone el tema de la estatización general de la existencia.

Su aporte gira en el planteamiento del espacio del arte, en que ya no hay un lugar para él; el arte dice: *"ingresa en contextos tradicionalmente no asimilados a él (por ejemplo: el espacio urbano o natural) como a su disolución en formas tradicionalmente no artísticas, como pueden serlo la publicidad, la moda o el diseño industrial"*.⁸⁷

También podemos mencionar distintas modalidades de arte, como el arte callejero, los video-arte que circulan en el Chat, las intervenciones urbanas etc.

Al no tener un lugar (topos) el arte; el autor alude así a la "estatización general de la existencia" y nos muestra así, que ésta estatización, no es una utopía teórica, sino una posibilidad real que se encuentra en nuestra sociedad tecnológicamente avanzada de hoy.

Nos trae a consideración los mega espectáculos musicales-visuales que se transmiten por televisión, los mega eventos que se suelen producir en canchas de fútbol como puede ser para las olimpiadas. De algún modo nos pretende exponer la banalización de todos los mensajes, incluidos los artísticos, causados tanto por el auge de Internet, los medios masivos de comunicación y la finalidad del consumo del sistema capitalista.

A propósito la autora dice:

"La intención del filósofo es situarnos en un espacio de polémica, donde autores apolíticos dirán que efectivamente asistimos a una muerte del arte mientras que otros, revisando los términos de una inevitable transformación, ven con beneplácito la

⁸⁶ Elena Oliveras, Estética "La cuestión del arte" Emecé editores 2007 Pág. VII Pág. 276.

⁸⁷ Elena Oliveras, Estética "La cuestión del arte" Emecé editores 2007 Pág. IX Pág. 326.

*aparición de nuevas técnicas y formas del arte que permiten una generalización de lo estético*⁸⁸

Lo que debemos rescatar de esta situación, es que los paradigmas cambian de una época a otra, la ciencia y la técnica, avanzan y cambia por ende la misma concepción del ser humano, no podemos convencernos de que el avance de la tecnología sea un retroceso de la humanidad, es terrible creer semejante disparate, nuestro propósito es el poder servirnos de estos instrumentos de manera equilibrada, no permitir el avasallamiento de imágenes con las que nos bombardean por minutos los medios de comunicación, pero sí ser capaces de tener una amplitud mental tal, que nos permita comprender que al poseer en nuestra cultura determinados avances tecnológicos, eso produce el cambio tanto de la recepción como así también afecta al formato de la producción artística, y eso no tiene porque ser visto como apocalíptico.

Ya finalizando la autora nos comenta, que la problematicidad del arte actual estriba precisamente en la dificultad de descubrir sus "signos", situación que se agrava con el arte conceptual, nos dice que ya no es suficiente el ojo para juzgar bueno o malo, a propósito de lo cual cita al autor Danto, hablándonos de la capacidad del ojo para juzgar y dice así: *"cuando este juzga (o sea el ojo) obras de tipo conceptual, lo hace con una torpeza que casi deja sin aliento"*.⁸⁹

Continúa la autora:

"En suma, una obra de arte se diferencia de los demás objetos (banales) cuando, a pesar de tener las mismas cualidades físicas, resulta transfigurada. Y esto supone actualización semántica, pensamiento e interpretación".⁹⁰

La autora nos trae las palabras de Danto, de este modo:

*"cuando visitas una exposición tienes que ir preparado a pensar como filósofo y como artista. Lo que no puedes esperar es entrar, ver y salir. Hay que pensar. Pensar sobre cual es la declaración que hace allí el artista, que hace y que significa su obra. Tienes que leer, tienes que pensar y mirar. Tienes que trabajar para hacer la lectura artística, para que poco a poco la obra revele sus secretos."*⁹¹

Y con estas palabras, sólo me resta, entrar de lleno al análisis de mi obra, de la mano de Gerard Wajcman, en *"el objeto del siglo"*, la cual constituye el ejemplo artístico que utilizo para sustentar todo el desarrollo que presento en estas páginas.

⁸⁸ Elena Oliveras, Estética "La cuestión del arte" Emecé editores 2007Cáp. IX Pág. 328.

⁸⁹ Op. Cit. 88. Pág. 346.

⁹⁰ Op. Cit. 89.

⁹¹ Op. Cit. 90.

Análisis y Fundamentación de Obra.



"Ausencia" 2009 / versión original "Instalación" año 2008

Ana María Aguada

Tal como se expuso precedentemente, Gerárd Wajman, nos plantea para introducirnos, cual sería el objeto del siglo XX, ¿que designaríamos como objeto representativo de este siglo centenario?

Nos plantea lo siguiente:

"Lejos de toda glorificación, el escritor y filósofo Jean-Christophe Baillo proponía no hacer mucho, a modo de monumento de este siglo: "Las Ruinas".

No se trata de dejarse invadir esta vez por lo patético para, con gesto abrumado, contemplar este siglo como un inmenso campo de escombros; sino, en forma mesurada, razonada, de sugerir que este siglo de creaciones e invenciones excepcionales, de realizaciones prodigiosas, de multiplicación y sofisticación maravillosas de los objetos, este siglo de inteligencia y grandeza que en muchos aspectos merece ser llamado siglo del triunfo de la Mente y del Objeto, habrá producido primero, y sobre todo, chapuza. En grandes cantidades. Se hable de guerras, de masacres de toda clase, de la multiplicación de las armas, de su poder

desmultiplicado, se hable del saqueo capitalista, del desastre comunista, de desertificación, miseria, hambrunas, epidemias, se hable de las invasiones devastadoras de la ciencia, de la marea en ascenso de los desechos y demás amenazas ecológicas, o de otras cosas aún, desde el alba y su sombrero de copa hasta el crepúsculo ataviado para las estrellas, la destrucción acosa al siglo.

*Decir que este siglo, que nació en las trincheras de la Gran Guerra, que tuvo su cenit bajo el nazismo y expira entre los escombros del comunismo, habrá producido destrucción en la mayor escala jamás alcanzada, es sin duda una verdad más que cierta-machacada.*⁹²

Así el autor nos plantea como Objeto del siglo, a "La Ruina", "*Monumento de los Tiempos Presentes para nuestro tiempo, para los tiempos venideros y para la totalidad de los tiempos (...).*"⁹³

Las ruinas necesitan tiempo y aún si la consideramos una producción material, llevan una carga simbólica que exceden su materia compacta.

Agrega el autor:

*"No es un simple objeto. Es un objeto reabsorbido, petrificado o desincorporado, casi ya puro símbolo de sí mismo a la vez aligerado y cargado de sentido. La ruina hace objeto de los restos de un objeto. El objeto arruinado es el objeto sumergido en el tiempo, marchando con los días. Comido por el ultraje de los años o estropeado por los tumultos de la historia (...). La ruina es el objeto más la memoria del objeto, (...), La ruina es el objeto convertido en huella común, el objeto ingresado en la historia".*⁹⁴

El paralelismo que permite establecer, el autor en este primer tramo, es que la obra en cuanto elementos físicos que la componen, posee sólo un baúl, arruinado por el tiempo, de mi abuelo materno, envejecido por los años, el deterioro del mismo me permite hablar de mi historia, de mi **memoria**. El estar reforzado por un foco de luz, en donde toda la atención recae sobre él, me permite destacar su presencia. De algún modo guío al espectador hacia él. Y el significado de él es el de, supuestamente estar en la escena como portador de "algo" en cuanto a lo físico observable y en cuanto un buen espectador curioso, se percatará que no posee nada en su interior, lo cual alude a que él y no otro con toda su historia podía ser el foco de la escena, permitirá remitir a un significado que no está en lo material, que es necesario reflexionar sobre esos

⁹² Gerard Wajcman "El objeto del siglo" Amorrortu editores, (2001) Pág. 12-13.

⁹³ Op. Cit. 92. Pág. 13.

⁹⁴ Op. Cit. 93. Pág. 14.

elementos materiales que presento y desde allí tratar de armar cual es la estructura de sentido de mi obra.

Como plantea el autor, necesité como vehículo para hacer presente la **ausencia**, el título de mi obra, un objeto arruinado, porque que el que esté en estas condiciones, me permite hablar del paso del tiempo, de un tiempo originario, de un tiempo, en el cual mis primeras experiencias fueron primordiales en mi constitución como sujeto.

El que no sea portador de ningún elemento físico, me permite plantearle un giro al espectador, me permite hablarle de la **falta**, eso que está en el interior de cada uno de nosotros, que no tiene existencia física en nuestro mundo material, pero que nos mantiene en pie, que nos dio la posibilidad de **ser**, que nos sirvió como **matriz fundamental de nuestra existencia**.

Con el objeto "baúl", intento además remitir a función de contención, el mismo aloja, encierra, contiene.

Mi voz, se hace presente, nombrando a mi mamá, lo cual refuerza su presencia, ya que su nombre aparece en la imagen como aparecen otros, pero es la única persona que nombro.

La voz de un niño (mi hijo) que canta se ríe, y habla de fondo, vuelve a acentuar, el sentido, esa continuidad de la existencia, "Mi mamá habita en mí, yo habito en mi hijo".

*"La ruina bombea memoria. Es un resto de objeto reinflado, completado, reedificado por la memoria. O mejor un pedazo de objeto devenido suspensorio de la memoria del objeto mismo (...). La ruina es un menos-de-objeto que lleva un más-de-memoria".*⁹⁵

Hablándonos del arte, el autor nos dice: **"Complicado para decir y difícil de ver, el arte tendría inclinación a mostrarlo. (...). E incluso que, cuanto más se escurre una cosa en lo visible, cuanto más excede a toda representación, más predilección tendría el arte por él. Hasta el punto de pensar que estaría hecho adrede para eso: un instrumento concebido para hacer ver lo que no podemos representar ni en palabra ni en imagen"**.⁹⁶ De ahí *la ruina*, como Objeto, predilecto del Siglo.

El autor al comenzar a tratar el tema de la obra de arte, nos dice:

"El arte del siglo XX parece situado en su origen bajo el doble signo del más- objeto y del menos-objeto, o del todo-objeto y del ningún-objeto – en- absoluto".⁹⁷

⁹⁵ Gerard Wajcman "El objeto del siglo" Amorrortu editores, (2001) Pág. 15.

⁹⁶ Op. Cit. 95. Pág. 23.

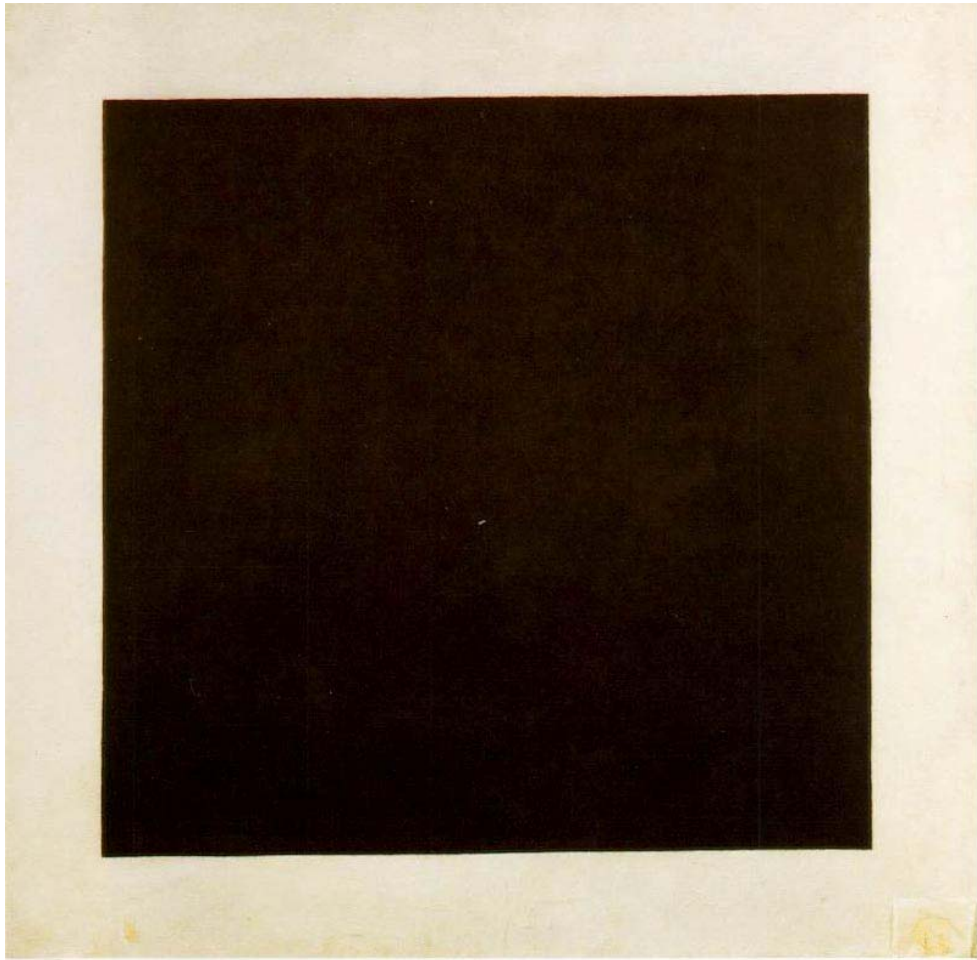
⁹⁷ Op. Cit. 96. Pág. 29.

A continuación el autor, nos plantea que lo que forjó esta idea de arte son dos obras que se destacan: *"...por un lado, un objeto que no podría ser más corriente, una rueda de bicicleta fijada aun banquito, y, por el otro, un cuadrado negro sobre fondo blanco, dos veces nada. Duchamp y Malevitch."*⁹⁸



Marcel Duchamp (1913)
“Rueda de bicicleta sobre un taburete”

⁹⁸ Gerard Wajcman “El objeto del siglo” Amorrortu editores, (2001) Pág. 29.



Kasimir Severinovitc Malévitch
(1913)
"Cuadrado negro sobre fondo blanco"

En ambas obras plantea el autor, podemos hablar de una simplificación llamativa de la historia del arte y sin duda encontraremos motivos para censurar, aunque debamos admitir que ellas importan y mucho; y que de ellas se sigue hablando aún, en nuestros tiempos.

Nos plantea que de algún modo, si con la inauguración que establecieron estas obras, tuviésemos que instalar un principio rector, podríamos acordar que para pensar, nos hace falta un objeto. Un objeto que nos permita de algún modo o nos dé paso a la reflexión, que nos provoque el pensamiento, en definitiva, que él sea el protagonista de la causa del pensamiento del espectador.

Agrega el autor:

"A la manera de Marx, ahora habría que decir que el arte pasaría así de la reflexión al acto: no ya dar a ver una interpretación del mundo, sino cambiar nuestra manera de ver el mundo, transformar nuestra mirada, hacerla ver.

Tarea de la obra, hacer ver, es decir, dar a ver por sí misma más allá de sí misma. (...) En sentido inverso, las obras implican a sus miradores no simplemente como sujetos sino como sujetos (...) implicados en lo que ven.⁹⁹

Y me detengo precisamente en estas palabras del autor, porque resultan evidentes en mi propuesta artística, comenzando con el objeto-obra de arte, el objeto me permite el encuentro, es el acicate a partir del cual el espectador, comienza a cuestionarse, es en el encuentro con ese objeto que el sujeto comienza, de algún modo una dialéctica, una ida y vuelta con sus conjeturas, son sus replanteos, es la "causa" que permite al sujeto expectante, el poder arribar a una determinada lectura.

Y como enuncia el autor, no está ahí el objeto-obra para mostrar una interpretación del mundo, sino para **cambiar nuestra forma de ver, para que el sujeto en un rol plenamente activo**, pueda analizar el mensaje estético, más allá de lo que el objeto-obra presenta.

Y esto es sumamente relevante en mi propuesta, el que el espectador, pueda ver en la obra, implicándose, involucrándose en ella, desenmarañando el sentido y el significado de los elementos que la obra presenta, *baúl- luz- voces-sonido*, lo cual sólo es posible si el espectador se coloca en una actitud de análisis, si se posiciona en una postura crítica, muy opuesta a la cual estamos acostumbrados a tener frente a los medios masivos de comunicación, a los cuales no les interesa ni el más mínimo propósito cercano al análisis del sujeto, en donde los criterios de ética, moral y verdad han sido pisoteados sin escrúpulos.

Los Medios Masivos de Comunicación se proponen *llenarnos bien los ojos*, que ni siquiera tengamos espacio para pensar, porque así es más fácil, que nuestras mentes estén más *vacías*.

Agrega el autor, a propósito del objeto-obra:

"Sustraer a un objeto a su uso es también una manera de retirarle su significación (...) tomar un objeto común, cotidiano, y llamarlo "obra de arte" es al mismo tiempo

⁹⁹ Gerard Wajcman "El objeto del siglo" Amorrortu editores, (2001) Pág. 35.

hacerla surgir como un efecto de sentido, inesperado, sorprendente, en ruptura con todas las significaciones comunes, establecidas, de ese objeto."¹⁰⁰

Esto es, descontextualizarlo, sacarlo de su entorno, sacarlo de contexto, y ubicarlo en primer plano para tratar de llegar a través de él a ese significado subyacente que la obra pretende lograr. Y podríamos preguntarnos ¿porque la necesidad del arte de servirse de objetos? Por lo cual me inclino a responder que es necesario para el artista ubicar un referente, encontrar "ese" objeto que le permita atraer al espectador, en donde detener su mirada, ¿para ver? Podemos también preguntarnos, si nuestra cultura occidental se caracteriza por la predominancia de éste sentido por sobremanera y de allí que es necesario el objeto para que el espectador pueda anclar su mirada y comenzar su análisis.

Ahora el autor nos plantea, a propósito de mi exposición, tomando uno de los ejemplos enunciados más arriba:

"Sobre el hecho, por ejemplo, de que al fin y al cabo una rueda de bicicleta jamás es otra cosa que el soporte de una cámara de aire. Así pues, este rdm estaría formado por un soporte, la rueda, colocado sobre un soporte, el banquito. Lo que conduciría a lo siguiente: que el objeto, el verdadero objeto, el que en principio aparece arriba, esto es, el objeto de arte, elevado a las miradas por el soporte, es la cámara de aire. Que no hay. Que falta. Resta solamente un lugar, la cavidad de la rueda, el alojamiento hueco destinado a recibir la cámara de aire. Un lugar vacío, lleno de vacío. Lugar de una falta. Una ausencia que se nos pone ante la vista. (...).

*Como si el propósito de la obra-del-arte fuese mostrar esto que no se puede ver".*¹⁰¹

Y coincidentemente, esa es la finalidad de mi propuesta, presentar, *la falta, la ausencia*, eso que no puedo mostrar, de ahí que persigo *representar la Ausencia*. Y sin duda que el objeto "*baúl de mi abuelo materno*" está ahí con un significado unívoco, es él y no podía ser otro, porque la *falta* es **mi mamá**, *la ausencia es física*, porque ella como MADRE, encierra en cada uno de nosotros como sujetos, esa **matriz fundante que nos permite constituirnos**.

Es a través de ese primer vínculo esencial, que establecemos nuestras primeras experiencias a partir de las cuales somos lo que somos como personas. Todas nuestras elecciones, búsquedas de sentido, características personales, están signadas y afectadas por ese primer vínculo elemental necesario y fundante.

¹⁰⁰ Gerard Wajcman "El objeto del siglo" Amorrortu editores, (2001) Pág. 69.

¹⁰¹ Op. Cit. 100. Pág. 77.

Ese primer objeto- madre (si se quiere) es el que nos permite constituirnos como sujetos, es a través de ese encuentro y asistencia, en donde la madre o su sustituta, satisface nuestras necesidades de alimentación, pero este aporte si bien es condición necesaria para nuestra existencia y desarrollo biológico, lo que realmente me interesa resaltar y traer a consideración, es que en ese encuentro nos da la posibilidad de constitución, de significación, ella nos interpreta, nos nomina.

Nuestra madre es el molde a partir de cual construimos todas nuestras relaciones de sentido en nuestra vida.

El autor, nos acerca un análisis, de una de las obras clave que la toma en su libro:

*"Que ese telón cuadrado caiga en 1915, en medio de la Gran Guerra que tubo a Rusia por primera recluta, es un dato. Que este cuadrado negro que Malevitch expone como "experiencia de la ausencia" surja en un tiempo en que, menos de un año después, se contarán 2.500.000 de muertos rusos en una guerra que verá desaparecer en total a más de 10.000.000 de hombres, es un dato. Que esta pintura de la ausencia haga ver esta ausencia inmensa no es una interpretación, es reconocer el dato de la potencia de un cuadro como instrumento óptico, máquina para mostrar."*¹⁰²

Si bien los soportes y los formatos son diferentes, pero en la similitud en cuanto fin que persigo, es válida la correspondencia.

Agrego sobre mi Obra, a modo de plantear un correlato y contextualizarla, tal como el autor lo esbozó en la obra de Malevitch...

Sólo el lenguaje del arte me permitió elaborar, me prestó sus medios, porque quedo en mí un gran silencio... no encontré palabras...no encontré manera de transmitir... sólo el lenguaje del arte.

Que el tema de mi propuesta haya girado sobre "La identidad", es un **dato**, que la **falta** de mi **mamá**, sucedió el **16 de noviembre de 2003**, es un **hecho**, que el **nacimiento** de mi **hijo** fue el **10 de abril de 2004** es una **realidad**.

Que la **ausencia**, de mi propuesta remite a ese **primer objeto de amor**, el cual es **universal** para todos los seres humanos, y del cual ninguno de nosotros podemos prescindir.

Sin ese Proto-vínculo primordial, (molde primario) no podemos constituirnos como sujetos esa es la clave que necesitamos comprender.

¹⁰² Gerard Wajcman "El objeto del siglo" Amorrortu editores, (2001) Pág. 127.

Ese *primer objeto que nos da la posibilidad de ser, de formar parte de, de sentirnos implicados y partícipes (o no) en cada acto de nuestra vida.*

Que esa falta es real, que no está su presencia, pero que si está a través de cada acto que realizo, que habla con mi lenguaje, que se muestra en mi presencia, y sólo a través de mí está presente, latente...

La voz de un niño, (mi hijo) y mi voz, es un artificio que utilizo, para hacer presente esta relación, PRIMARIA, ELEMENTAL, esa que será la portadora de nuestro primer molde, a partir de lo cual nos diversificaremos en toda nuestra existencia.

El niño, habla de él, de su mundo, de su niñez...

Con mi voz, haciendo presente a mi mamá, refuerzo la idea, ya que es la única persona a la cual nombro, el resto sólo aparecen en el texto de la imagen proyectada. Lo cual coloca un acento. Todas están ahí, forman parte de ese instante, pero mi voz repite el nombre de mi mamá.

Parafraseando al autor, podemos decir, que estas obras, instituyen con todo rigor, la **ausencia**, haciendo de ella, una presencia real.

Mi obra no es una invitación al placer, al goce de ver, sino que la relación viene dada con el poder conocer que es lo que la obra me está queriendo decir, que es lo real, cual es la verdad que se pretende transmitir.

A propósito nos agrega el autor de la pintura de Malevitch, "(...) *por fin haría ver lo verdadero. Oposición, en definitiva, entre una pintura del lado del consumo de los ojos, de la satisfacción, del placer, y una pintura del lado del acto, del desorden, de la ruptura*".¹⁰³

Relacionado a lo cual:

*"(...) en esta línea, el arte se especificaría por ser pensamiento pero no en concepto sino en acto, pensamiento material: pensamiento en objeto y que apunta a lo real. (...) allí donde el filósofo tiene que demostrar, el artista tiene que mostrar; allí donde el uno está obligado a explicarse, el otro puede guardar silencio, es decir que deja la palabra al objeto, al silencio del objeto, etc."*¹⁰⁴

Así nos dice el autor, que tanto con Malevitch como con Duchamp, los artistas están llamados no a confeccionar "objetos de arte" sino más bien **"objetos de pensamiento"**.

A continuación nos realiza un planteo interesante:

¹⁰³ Gerard Wajcman "El objeto del siglo" Amorrortu editores, (2001) Pág. 148-149.

¹⁰⁴ Op. Cit. 103. Pág. 154.

"Al final, lo que cambiaría sería la orientación, la propia manera de concebir y de enfocar las obras del arte. Porque si el arte tiene que ver con la verdad, entonces, más que a preguntarnos si una obra es bella o si es cabalmente "acerca del arte", nos veríamos llevados a preguntarnos si es verdadera. (...) Entrañaría un desplazamiento de la estética hacia una ética. Una ética cuya regla universal y única se formularía con acentos wittgensteinianos: "lo que no puede verse ni decirse, el arte debe mostrarlo".¹⁰⁵

Prosigue:

"Lo cual salda de inmediato su cuenta con un malentendido. Dado que es por la abstracción por donde la cuestión surge, de todas maneras se ve de inmediato que el problema de la verdad se separa enteramente del de la exactitud, que no se trata de saber si determinada pintura es "verdadera" en el sentido de que es o no conforme, fiel o no a la realidad, sino a otra cosa: si ella toca lo real, si toca un punto que estaría más allá del ver y del decir- la verdad en tanto que una parte de ella excede toda imagen y toda palabra."¹⁰⁶

Lo cual también vale para el planteo de mi propuesta, independientemente de que el formato no es bidimensional, ni es una pintura abstracta, pero el objetivo de la propuesta también encierra en sí la "verdad" no como verdad a un modelo preexistente fuera de ella, sino todo lo opuesto, como instauradora de un modo de presentar lo **real**.

Y también es importante resaltar el concepto de verdad en mi propuesta, ya que la verdad se desprende de la lectura que realiza el espectador, de poder comprender ese significado que es universal, independientemente de la concepción de hombre que podamos tener, independientemente de nuestras creencias, de nuestras ideologías.

Podemos disentir en modos de abordar la lectura desde diferentes marcos epistemológicos que adoptemos para hacerlo, pero debemos así mismo poder asistir a una síntesis superadora, desde diferentes enfoques, en donde aunemos criterios para la comprensión de la realidad concreta y específicamente humana.

No nos constituimos como sujetos, por el sólo hecho de "nacer", necesitamos de la asistencia de **Otro** y ese **Otro** con mayúscula refiere a ese "primordial" que nos va a permitir constituirnos.

¹⁰⁵ Gerard Wajcman "El objeto del siglo" Amorrortu editores, (2001) Pág. 154.

¹⁰⁶ Op. Cit. 105. Pág.155.

Además se debe considerar el planteo ético que se persigue, ya que la propuesta es que el espectador se comprometa con su mirada que tome una actitud crítica para con su rol, que es esa actitud de compromiso para con cada acto en el cual nos situamos como integrantes de un contexto social que nos trasciende y que nos involucra como seres humanos pensantes, racionales, lógicos y además emotivos, sentimentales y vulnerables.

El autor nos dirá que la Obra de este modo, tiende a adquirir la dimensión de un acto doble: "hacer ver" y "volver presente", *"Existiría así una suerte de trayectoria del arte: de la representación a la presentación"*.¹⁰⁷

Nos agrega el autor:

*"¿Qué hay de nuevo e interesante en todo esto? Al fin y al cabo, podríamos considerarlo sólo como una variación moderna sobre el tema hegeliano del arte que hace ver. Salvo que lo que el arte vuelve visible para Hegel, es lo visible, nuestra realidad, cuando lo que nos ocupa es que lo real vuelto aquí visible es algo no visible, como la ausencia. (...)".*¹⁰⁸

Podemos plantear así que el arte apunta a lo real y con ello a la verdad, ésta sin dudas sería la tarea específica para el autor de la obra de arte. Así la Obra de arte se enlaza con la ética, asumiendo por ello que la verdad no debe ser de ningún modo esbozada como divertida y lo real emparentado con lo entretenido.

Además el autor nos añade, que la obra de arte, a menudo nos hace ver aquello que simplemente no queremos ver, aquello a lo cual preferimos hacer de cuenta que no está. *"En efecto, es difícil no ver que todos somos no-videntes, que en verdad, muy lejos de la ilusión de agudeza y vigilancia con que nos regalamos, de ser vigías del siglo, realizamos fervientes esfuerzos por mantener los ojos cerrados. O sea, el arte como empresa de hacer ver a quienes tienen ojos para no"*¹⁰⁹.

Esto que nos plantea el autor, es crucial, es un tema de no menor importancia, ya que acostumbrados como estamos a una mirada liviana y descomprometida con nuestro entorno, con lo social, el "arte" o más bien la Obra de arte, tendría la tarea de hacer ver eso que no se puede ver y además, de dirigir nuestras miradas hacia lo que realmente no tenemos ganas de ver. Y lo más importante, la Obra de arte, reclama una mirada del espectador donde, lo quiera o no, el espectador está comprometido.

¹⁰⁷ Gerard Wajcman "El objeto del siglo" Amorrortu editores, (2001) Pág. 177.

¹⁰⁸ Op. Cit. 107. Pág. 199.

¹⁰⁹ Op. Cit. 108. Pág. 203.

Lo cual nos dice el autor: *"no da precisamente tranquilidad ni procura por fuerza placer."*¹¹⁰

Coincido con estas palabras, mi propuesta no procura placer en cuanto a goce, más bien procura la reflexión, el análisis acerca de nuestro lugar en este contexto cultural determinado, actual. El comprendernos, conocer nuestra historia nos permite construir un proyecto identitario autónomo, genuino, sólido.

Y porque no además, resaltar el valor de la historia en cada uno de nosotros, el valor de ese relato aportado por nuestros padres, o bien el valor de la experiencia, de la pericia de aquellas personas que en el curso de nuestra vida, en determinadas circunstancias nos acompañaron, nos ayudaron a crecer intelectualmente, a desarrollarnos, a evolucionar...

Aprender a dar valor a la historia...en cuanto historia social y en cuanto a historia personal, singular de cada uno como sujetos. Cuestión difícil sin lugar a dudas, ya que estamos bombardeados todo el tiempo por los criterios de "juventud, belleza y frivolidad", en este contexto es obvio que la edad y la historia son despreciados, relegados, indicadores negativos a la hora de considerarlos como factores esenciales de valor.

Agrega el autor, a propósito de la obra de arte, diferenciándola de los objetos de consumo...

"a diferencia de cualquier objeto de consumo, antes de llenar, antes que satisfacer nuestra libido vivendi, vendría por el contrario a quitar, (...), a perforar en nosotros un montón de agujeros.(...)El arte, que quiere hacer ver, se mece en esta esperanza. De causar en nosotros un poco de ganas de ver de veras, de despertar.(...). Contra todo lo que nos conmina en general: Se ruega cerrar los ojos, el arte nos invita a algo muy distinto, a abrir el ojo.

*Se ruega mirar la Ausencia, frase que debería presidir la puerta de entrada al museo del siglo XX."*¹¹¹

Con estas palabras del autor, cierro el presente apartado de la obra seleccionada, con la esperanza de que la exposición realizada, permita a quien pueda acercarse a ella, una visión interesante, de abordar el panorama de análisis, de una de las diferentes maneras de producción estética en la actualidad, tal como considero mi propuesta.

¹¹⁰ Gerard Wajcman "El objeto del siglo" Amorrortu editores, (2001) Pág. 205.

¹¹¹ Op. Cit.110. Pág. 206-207.

La satisfacción plena se me hace presente, dejando en manos del espectador y del lector del presente trabajo la entera responsabilidad de sentirse comprometidos y de asumir el rol de protagonista, que reclaman este tipo de producciones estéticas de nuestra época.

¡El gusto es mío!-

Conclusión

A fin de establecer un eje que enlace el presente apartado, se trae a consideración el tema de la presente investigación: *"la obra de arte como instancia de conocimiento"*, a partir de este encuadre adoptado se realizó todo el lineamiento desarrollado precedentemente, en donde los diferentes autores, permitieron a través de sus distintas concepciones teóricas expresar, exponer y argumentar la idea con respecto a definir un mensaje estético actual, dentro del cual se posicionó la obra seleccionada para la presente investigación.

La propuesta giró en torno a concebir una obra de arte como producción humana, conceptual, histórica, determinada por el contexto social y cultural del cual el artista forma parte.

Quedaron explicitados los fines que se persiguen en el mensaje obra, en tanto verdad, conocimiento y eticidad, de lo cual se desprende el concepto de belleza.

A lo largo del desarrollo, los distintos autores citados, fueron utilizados para evidenciar y exponer la obra de arte como un "instrumento de carácter conceptual" así como a explicar el motivo de la "incomprensión del área artística en la actualidad".

Del mismo modo queda confirmada la hipótesis de la presente investigación.

Entendiéndose el papel protagónico que se reclama del espectador, de lo cual también se desprende el porque en nuestra sociedad actual, el lugar relegado del arte.

En cuanto a horizonte de proyección personal, me siento implicada en promover la comprensión del cambio que implica este nuevo rol del espectador, de una actitud contemplativa a una actitud protagónica, crítica, activa y comprometida.

No estamos acostumbrados a tomar este rol, es mucho más cómoda la actitud descomprometida. El hecho de no comprometernos con lo que hacemos, con lo que vemos, permite no sentirse responsables de lo que le sucede al que esta a mi lado, sentir que la responsabilidad es del otro, es ajena a mí.

Es amplia la tarea que le ocupa al artista que persigue este fin, es ardua y compleja, dentro de la cual me involucro, porque considero que sólo comprometiéndose cada uno con lo que siente que es su función, utilizando, modificando e implementando estrategias que permitan conquistar nuevos espacios, nuevas maneras de acercarnos a cada grupo humano, es posible lograr objetivos y proyectos auténticos.

Es pleno el convencimiento de que es necesario utilizar nuestra área, nuestro rol, como artistas a fin de avanzar de a poco en lugares, contextos, situaciones donde sea posible comenzar a contagiar a través del arte una nueva postura de compromiso para con la vida, para con el que tengo a mi lado por ser significativo, porque lo elegí, pero también para con ese otro que no elegí pero que compartimos un lugar, una época, una cultura.

Utilizar el lenguaje del arte de modo didáctico, ¿porque no?, que es necesario comprendernos como sujetos, y en calidad de tales, realmente complejos; que es necesario revisar valores, que es necesario responsabilizarnos en determinados actos; hacernos cargo de lo que a cada uno nos compete en calidad de tal; comprender que crecer y ser adultos implica eso mismo: asumir el sentido de la responsabilidad para con nuestros actos.

Ayudar a nuestros pares a desmitificar determinadas verdades establecidas, que por el hecho de estar canonizadas no encierran criterios absolutos e inamovibles.

Ser partícipes de un proyecto implica esfuerzo, tiempo, respeto, capacidad crítica y enjuiciadora y además sentido común ese que se desprende tan sólo de valorar el saber popular.

Soy responsable de mi tarea y la asumo como tal, invitando a cada lector a compartir este espacio y lugar que nos reúne y nos congrega como integrantes de este período histórico, en el cual estamos a cada instante escribiendo nuestra propia historia.

Mancomunar esfuerzos, en proyectos compartidos permitirá abordar la realidad compleja, de modo más ameno, y concluir en propuestas pluralistas en donde cada uno pueda sentirse protagonista, incluido desde su lugar por más mínimo que sea; y es una posibilidad que me gustaría poder planificar en un futuro profesional con compañeros/as colegas.

El arte es una herramienta que podemos utilizar para distintos fines, está en cada uno de nosotros como artistas comprender el poder que encierra y utilizarla sacándole provecho para mejorar nuestra calidad de vida social, personal e histórica.

Se puede pretender hacer historia con un proyecto muy rentable y exitoso; siguiendo expresamente los lineamientos imperantes de nuestro sistema capitalista actual.

Se puede pretender hacer historia sólo con sentir que se aprovecha el lugar- espacio- contexto, y profesión tratando de aplicar la propia función a un fin ético comprometido y utilizando estrategias que permitan conquistar otros lugares, otras

personas; que necesitan poder entender que nuestra estadía por este espacio que nos reúne, es posible de que sea más gratificante y reconfortante para todos.

Y es posible y lo será en la medida en que cada uno actúe en función de ello.

Comprender que la satisfacción y el bienestar no se logran sólo por el concretar proyectos individuales, que somos sujetos sociales que el “malestar social” nos repercute, nos involucra, que la satisfacción se logra cuando el proceder es ético, cuando se hizo lo que estuvo al alcance, cuando el discurso se corresponde con el proceder, allí el ser humano encuentra la paz interior, el bienestar con su alma con su prójimo, con su entorno contextual.

Podemos ser religiosos, adorar dioses occidentales, orientales, de la procedencia que puedan llegar a conquistar nuestra lógica, indistintamente debemos convenir que el fin es sólo uno, que la idea es ser personas con principios éticos y morales para poder asistir a una calidad de vida humana necesaria para todos en este espacio y en todos los puntos donde puedan existir seres humanos.

Puede considerarse una utopía, y considero que lo seguirá siendo, en cuanto los que nos planteemos este fin seamos pocos, en cuanto más nos responsabilicemos sobre este proyecto podrá pasar a ser una realidad. Una realidad que no pretende ser mágica, que no pretende ser ilusoria, que apunta sólo a entender que somos seres humanos complejos, que la cultura nos complejiza, que el sistema capitalista imperante ha logrado obtener en materia de ética el récord mas bajo del rainting en lo que respeta a los valores humanos.

Comprender que valorar la vida humana es nuestro primer principio ético, que los seres humanos valemos por nuestra condición de sujetos, no por la cantidad que poseemos.

Comprender que la calidad humana tampoco reside en los méritos obtenidos en cuanto a diplomas, títulos, doctorados, post-gradados universitarios.

Que la belleza exterior es temporaria, superflua, que el paso de los años se refleja en nuestro cuerpo, pero la importancia radica en la madurez, y esta se logra con la vida, con los años...

La grandeza del ser humano trasciende todo nuestro repertorio material, porque se sitúa en ese espacio donde no hay instrumentos para medir, porque no se trata de cantidades.

Necesitamos comprender la lógica de nuestra condición, entendiendo que nuestra característica es cualitativa, simbólica, sumamente contradictoria y compleja.

Son cuestiones las mencionadas, que considero de suma importancia en un proyecto futuro, aunque no tengo definido un proyecto concreto en lo inmediato; puedo expresar que en lo que refiere a recurso me identifico con lo conceptual.

Si bien me resultan sumamente atractivas las obras de arte que deleitan nuestro placer estético, es una realidad que siento inclinación ha contribuir desde mi lugar a mejorar nuestra calidad de vida humana.

Bibliografía

- Baquero, Ricardo. *"Vigotsky y El Aprendizaje Escolar"*. Ed. Aique. Año 2000. Edición
- Baquero, Ricardo; Limón Luque, Margarita. *"Introducción a la Psicología del Aprendizaje escolar"*. Ed. Universidad Nacional de Quilmes Año: 2001
- Castorina, José Antonio. *"El debate Piaget- Vigotsky: la búsqueda de un criterio para su evaluación" en Piaget- Vigotsky: contribuciones para el debate*. Ed. Paidós. Año 2004. 1º edición.
- Castorina, José Antonio. *"Temas de Psicología y Epistemología Genéticas"*. Ed. Buenos Aires: Teckné. Año 1986 - Clases 3,4,5 -U.B.A-
- Coll, César; Guilleron, Gillieron Christiane; Jean Piaget. *"El desarrollo de la inteligencia y la construcción del pensamiento racional"*. En A. Marchéis, M. Carretero y J. Palacios (comps.) *Psicología Evolutiva*. Ed. Alianza, Madrid Año: 1984
- Eco, Humberto *"La estructura ausente"*. Introducción a la semiótica. Ed.Lumen, Barcelona. Año 1988.
- Eco Humberto *"Tratado de semiótica general"*. Ed.Lumen, Barcelona. Año 2000 5ª edición.
- Oliveras, Elena *"Estética La cuestión del arte"* Ed. Buenos Aires Emecé Editores. Año 2007. 7º edición.
- Piaget, Jean. *"Psicología y Epistemología"*.Ed. Emecé Buenos Aires. Año 1972 1º edición.
- Ruiz Vargas, José María. *"Psicología de la memoria"* Ed. Madrid: Alianza. Año: 1995
- Urbano A. Claudio y Yuni José A. *"Psicología del desarrollo: enfoques y perspectivas del curso vital"* Ed. Brujas Córdoba. Año: 2005. 1º edición.
- Wajcman Gérard *"El objeto del siglo"* Ed. Buenos Aires: Amorrortu. Año 2001. 1º edición.
- Wertsch, James. *"Vigotsky y la formación social de la mente"*. Ed. Paidós. Buenos Aires. Año 1988. edición
- Zecchetto, Victorino. *"La danza de los signos"*. Nociones de semiótica general. Ed. La Crujía, Buenos Aires. Año 2003 edición

