



Universidad de Chile.
Facultad de Artes.
Departamento de post grado.

La metaforización de las formas:

Posibilidad de un vínculo conceptual
frente a la perspectiva del arte y la vida.

Tesis para obtener el grado de
Magíster en Teoría e Historia del arte.

Alumno: Patricio Arias Cornejo.
Profesor Guía: Luis Cécereu Lagos.

Santiago, Chile
2008.

Índice

Agradecimientos	5
Resumen	6
Introducción	7

Capítulo I

1. Los conceptos de metáfora y forma.....	11
1.1. El entendimiento de la Forma.....	13
1.1.1. El pensamiento filosófico de Platón y su incidencia en el entendimiento de la Forma.....	13
1.1.2. Aristóteles, el problema de la forma y la aproximación al proceso de metaforización.....	17
1.1.3. La forma, desde la perspectiva del arte, según Aristóteles.....	21
1.1.4. El aporte de Panofsky en el entendimiento de la forma dentro del arte.....	24
1.2. Hacia el entendimiento de la metáfora.....	29
1.2.1. Platón, Aristóteles y el problema metafórico.....	29
1.2.2. La metáfora desde una perspectiva actual.....	34
1.3. Hacia la comprensión del vínculo: Metáfora y Forma.....	39
1.3.1. La metáfora y la forma, desde un vínculo con la imposición temática y la linealidad histórica del arte.....	40
1.3.2. La metaforización de las formas, desde una pausa trascendental, considerando el pensamiento filosófico de Hegel.....	42

Capítulo II.

2.- Consecuencias de la metaforización de las formas y su incidencia en la constitución de la imagen desde una estructura sistémica.....	46
2.1. La metaforización de las formas desde la dimensionalidad de la imagen como materialidad formada inscrita en el arte.....	52
2.2. Aporte de una incipiente teoría del arte y la concepción de la metaforización de las formas.....	54
2.3. El inicio del arte como superación de la realidad, la imposición temática, la trasgresión histórica y su vínculo con la metaforización de las formas.....	57
2.4. Metaforización de las formas frente a la posibilidad de verdad.....	62
2.5. El problema de la temporalidad, la composición y su vínculo con la metaforización de las formas.....	63
2.6. La Metaforización de las formas frente a los Paradigmas en el arte.....	66
2.7. La metaforización de las formas como “oximorosigno” apoyado en los ready made de Marcel Duchamp.....	68
2.8. En busca de una confrontación estética entre la metaforización de las formas con los ready made.....	71

Capítulo III.

3.- El sentido de la vida y su incidencia en la metaforización de las formas y la imaginaria humana.....	74
3.1. La metaforización de las formas como Vida: Nacimiento y Muerte.....	74
3.2. Los acuerdos pugnativos y la tendencia hacia la muerte de la obra de arte desde la metaforización de las formas.....	78
3.3. Estética y metaforización de las formas.....	81

Capítulo IV.

4.- metaforización de las formas y su incidencia en la posibilidad de un pensamiento autónomo, alejado de lineamientos culturales.....	86
4.1. Situación de la metaforización de las formas frente a la posibilidad crítica amparada culturalmente desde los medios de consumo.....	87
4.2. Jean Dubuffet, el concepto de patáfora y su vínculo con la metaforización de las formas.....	90
4.3. Johan Huizinga, la importancia del juego, y la metaforización de las formas.....	94
4.4. La importancia del Mito en el entendimiento del juego y la metaforización de las formas.....	99

Capítulo V.

5.- En busca de la metaforización de las formas en los aspectos rituales y narrativos surgente de la constitución de la imagen.....	101
5.1. Gombrich y su aporte en el entendimiento de las imágenes simbólicas.....	101
5.2. Metaforización de las formas y relatividad temporal.....	105
5.3. Rito y narración en la imagen infantil.....	108
5.4. La metaforización de las formas actuando como mendigo peregrino en el mundo, desde el interior de la imagería infantil.....	117
5.5. Distinción entre la metaforización de las formas y el origen de la obra de arte.....	121
5.6. La incidencia de la fantasía y la imaginación en la metaforización de las formas.....	123
6.- Conclusiones.....	125
6.1. Conclusión general.....	129
7.- Bibliografía.....	130

Agradecimientos.

Al Profesor Luis Cécereu, por su valiosa colaboración en la elaboración de esta tesis. Siempre condujo la investigación con bastante atención, entregando aportes fundamentales para facilitar el desarrollo de este trabajo, permitiendo, aclarar las dudas conceptuales, metodológicas y bibliográficas que surgieron al construir su contenido temático.

También agradecer al profesor Roberto Escobar Budge, por indicar mi camino, en la senda artística y filosófica, y a la memoria de Don Fidel Sepúlveda Llanos, quien permitió en mí reconocer el entendimiento académico, desde la propia experiencia de existir en el mundo.

Finalmente, agradecer a mi familia, por la paciencia y apoyo demostrado permanentemente, para lograr todos mis propósitos académicos.

Resumen.

El ver más allá de las sombras, iluminar la oscuridad del pensamiento, doblar la retina para iniciar destellos, con un tercer punto de visión, para incrustarla en una claridad asincrónica, son las incipientes pretensiones de la metaforización de las formas, vínculo conceptual que resulta de la unión entre la concepción de forma y metáfora tratadas en esta investigación. Desde aquí, surge un movimiento retardado que devela el misterio de una significación manifestada en el fraguar del silencio, lugar donde se prepara la armonía de los sentidos, evidenciando los espectros de un andar pausado y confundido desde un espacio encubierto por el transcurrir del tiempo.

Esta unión conceptual, rescata y despeja, con un aticismo entretejido dialécticamente, la linealidad de la experiencia humana cronometrada en la dimensionalidad empírica, para sumergirse en la vacuidad de este tiempo y este espacio, y así, peldaño a peldaño, ascender a las esencias, las sustancias que conforman la significación y el sentido de la vida.

Es incongruencia y contradicción en el mundo de la ciega mirada humana y congruencia, para la visibilidad de la existencia, proyectada encantadamente en las infinitas posibilidades de tiempos y espacios latentes dentro de las cosas y las propias posibilidades del arte.

La metaforización de las formas, desde la imaginería infantil, señala la ruta por donde la condición humana podrá despertar de los adormecimientos sensoriales a los que ha estado expuesto, haciendo comparecer, contextos diversos, inconciliables en la realidad empírica, en un mismo instante, donde se tornará una relación vincular que contradictoriamente iluminará la oscuridad del pensamiento, para permitir la revelación de las posibilidades humanas, reconociendo una potencialidad de entendimiento única y significativa.

Introducción.

Es sabido que los conceptos de metáfora y forma han provocado interés en diversos artistas, filósofos, poetas, quienes adoptan y adaptan estos conceptos como un medio para justificar los elementos que participan de un trabajo existente desde una dimensionalidad creativa o creadora. No obstante, ambos conceptos han debido aceptar definiciones mutantes o comprensiones movedizas evidenciando una constante dinámica de instauración de significaciones. Éstos, parecen adquirir sentido en una linealidad temporal, desde el resultado del propio quehacer artístico, dejando un testimonio de su presencia, tanto en el propio arte como en la extensión de la vida.

Un primer acercamiento a esta investigación ha sido motivado por encontrar una definición de *forma*, y específicamente el descubrir una relación dialéctica entre éste concepto y lo entendido por *metáfora*. De esta manera, surge inicialmente la problemática que se desprende de los conceptos forma y metáfora, los cuales no poseen una definición consensuada, pudiendo contener una significación contradictoria o no alianzadora tanto en su entendimiento, como en los distintos aspectos de su aplicación, conduciendo a confusión en el instante de su estudio.

La problemática orienta un trabajo de investigación que involucra la relación existente, entre los conceptos señalados, pretendiendo encontrar una definición puntual para lograr vincularla a los aspectos de vida, donde nacimiento y muerte, desde la sensibilidad y el pensamiento, inciden de manera ineludible en toda existencia humana.

Susan Sontag, a modo de ejemplo, propone utilizar la definición aristotélica de metáfora donde expone que: “la metáfora consiste en dar a una cosa el nombre de otra” (en *Poética*, 1457b).

Sontag, argumenta esta definición de la siguiente manera:

“Decir que una cosa es o que es como algo- que- no-es es una operación mental tan vieja como la filosofía y la poesía, es el caldo de cultivo de la mayor parte del entendimiento, inclusive del entendimiento científico y la expresividad”. (Sontag: 1996, p.93).

Sontag, aplica esta concepción del concepto, para comprenderla desde los prejuicios con los cuales se anuncia la condición de un enfermo. Para ella, la metáfora y su vínculo con el prejuicio, atenta contra el bienestar de los enfermos, es decir, resta energía vital al padeciente, por trasladar su sentido, al horror o pánico que genera su condición de enfermo. Desde aquí, la forma se torna psicológica al incidir en la imagen catastrófica que se asigna al padeciente de una determinada enfermedad.

Considerando lo anterior, ha surgido la inquietud por profundizar respecto de lo concerniente a la unión entre metáfora y forma, como se desarrollará en los siguientes capítulos, y el cómo afecta en la interpretación de la vida, entendida según su relación con la concepción de lo que significa nacer y morir, como condición humana en el mundo, esperando, que supere una posible interpretación ética y/o moral que amenace con convertir la individualidad conceptual y su unión vincular, en un atentado meramente catastrófico para la integridad humana.

Se propondrá entonces, una unión conceptual denominada como metaforización de las formas, esperando que, desde la expresión artística, entregue un indicio de lo que significa una manera de entender la realidad, con un dinamismo autónomo, capaz de indicar la manera de sanar la confusión del pensamiento y la sensibilidad.

Al encontrar la unión entre forma y metáfora deberían fundirse dialécticamente, para lograr un ejercicio de crítica activa, donde tanto la relación nacimiento y muerte, como forma y metáfora, nos demostrarán que toda pretensión de una teoría del arte que acometa contra una aproximación histórica para entender lo que acontece, en una obra de arte y en su red de significaciones, no dependen sólo de entendimientos sociales o culturales, sino más bien, se alumbrará un camino, donde la propia concurrencia en el mundo, ha dotado al ser humano de entendimiento, sensibilidad y conocimientos que lo guiarán hacia la comprensión de lo que significa, la constancia de despertar cada día, en un mundo que sostiene dimensionalidades ajenas a lo humano, y que participan con aquella humanidad asiduamente.

A partir de la comprensión de estos conceptos y su modo de aplicación en el arte, se vislumbrará un tema de gran importancia y contingencia para el aprendizaje humano y la comprensión del entorno sociocultural y natural que le circunda. De este modo, se ha

propuesto una investigación, que pretende la incorporación al desarrollo del conocimiento en esta materia de estudio, puesto que, el arte posibilita advertir la manera en como la metaforización de las formas se presenta desde la interioridad humana, hacia la exterioridad del mundo quien, posteriormente, retornará la esencialidad humana en el instante de contemplar una determinada obra de arte, proyectando el entendimiento experiencial mediante el reconocimiento de la realidad, realizada por una operación perceptual que se nutre de los datos obtenidos en la extensión de la vida sensorialmente comprendida.

En el estudio de la metaforización de las formas nos encontramos con algunas variables relacionadas directamente con estos conceptos y que será necesario identificar. De esta manera, el concepto de forma, está estrechamente unido a los conceptos de contenido, materia y estructura, en cambio, el concepto de metáfora, se relaciona con los conceptos de signo, símbolo y sentido.

Aceptando estas variables cabe preguntarse si es posible la aplicación de estos conceptos, considerando la metaforización de las formas, como una entidad autónoma, sin correr el riesgo de que algunos de sus constituyentes esenciales tome una participación tan protagónica que pueda desplazar esta unión conceptual, desarrollando una autonomía conceptual para constituirse con validez en sí misma.

Una amenaza latente que se espera, durante el desarrollo de la investigación, no comprometa la destrucción de la metaforización de las formas, es la perspectiva dual existente entre semiología y semántica, como de la misma manera, la significación que surge de la perspectiva iconológica e iconográfica, para lograr hallar una autonomía conceptual que aporte al entendimiento de las significaciones artísticas.

De aceptar una cierta autonomía conceptual, en la unión metáfora y forma, se planteará la siguiente hipótesis:

La metaforización de las formas devuelve la relación entre arte y vida. Recoge el principio de que todo puede ser entendido artísticamente, generando una apertura al conocimiento desde una sensibilidad metafórica que penetra en una particular dimensionalidad de la forma, la que expuesta desde su desnudez, nos recordará el estado iniciativo de la vida, donde el nacimiento y la muerte, forman un núcleo indivisible que se conserva potencialmente y virginalmente en la dimensión humana y en el sentido esencial asignado a las cosas. Es el lugar donde la pulcritud y la fealdad se transfigurarán en belleza y la confusión en entendimiento.

Se ha propuesto comprobar la hipótesis planteada, desarrollando un trabajo de tipo exploratorio y correlacional, considerando que es la manera más adecuada para abordar la compleja relación entre los conceptos presentes en esta investigación y la significación que surge de ellos, al momento de vincularlos con el arte.

Es por este motivo, que la investigación buscará explicar la significación de la metaforización de las formas, rescatando antecedentes obtenidos desde la historia, la filosofía, la estética, la teoría del arte y la imaginería infantil, sin pretender convertirse en uno de ellos, sino más bien, utilizarlos para evitar caer en vacuidades muchas veces infundadas e imprecisas. Es cierto que se revisará perspectivas teóricas que han dejado un legado con sus ya evidentes aportes pero, después de servirnos de ellos, se abandonarán para encontrar una respuesta que se acerque a la pretensión de esta investigación, que es:

El ver más allá de las sombras, iluminar la oscuridad del pensamiento, doblegar la retina e iniciar destellos con un tercer punto de visión que atravesará la confusión como una espada que despeja las tinieblas de la percepción para incrustarse en una claridad asincrónica naciente de la misma condición humana en el mundo.

Capítulo I

1. Los conceptos de metáfora y forma.

Etimológicamente metáfora proviene del griego *metaphorà* y del latín *metaphora* donde el prefijo *meta* implica una significación que alude a más allá, después de, entendiéndose también como cambio y transformación. Por otro lado, el sufijo *phora* que encuentra su origen en la palabra *phèrein* conserva la significación de llevar o conducir. De aceptar esta procedencia etimológica de la palabra metáfora, podríamos inferir que permanece en constante movilidad, al poseer una función dinámica que activa una persistente búsqueda de sentido y significaciones mutables o variables.

Por otro lado, la palabra Forma proviene del latín forma, cuya significación alude a figura e imagen. Hace énfasis, aparentemente, a la figura exterior de un cuerpo, muy relacionado con el concepto de molde, donde un determinado contenido, al ser depositado en el interior del molde, se estampa una imagen que resulta ser una copia de su original.

Si recordamos e intentamos unir ambas maneras de entender estos dos conceptos, obtendríamos que la metáfora implica el llevar o ir más allá y la forma resultaría un modo de expresar, exponer o presentar un determinado contenido.

Si consideramos la expresión metaforizando las formas, que resulta al unir ambos conceptos, podríamos visualizar realizando un juego de palabras, un cierto vínculo entre sí. Obteniendo entonces lo siguiente:

- El llevar a otro lugar la figura exterior de un cuerpo.
- Llevar a otro lugar los modos de hacer una cosa.
- Llevar a otro lugar el modo de expresar, exponer o presentar un contenido.
- Llevar a otro lugar la figura exterior de un cuerpo, reemplazando el sentido de un determinado contenido.

De aquí se desprenden otros dos conceptos, como son primeramente contenido que implica un tema, un asunto, un fondo y el concepto de estructura. Forma y estructura suelen ser confundidos. Sin embargo, estructura que proviene del latín *structura* (construcción) se

entiende, en su aspecto etimológico, como distribución y ordenamiento de las partes importantes que componen un todo.

De encontrar una relación entre los puntos indicados, conseguiríamos señalar primeramente que la metaforización de las formas, eventualmente podría:

Llevar a otro lugar la figura de un cuerpo, para permitir revelar un nuevo sentido al reemplazar metafóricamente el contenido y la estructura formal, mediante un constante cambio y transformación de sus significaciones.

El viaje al que nos invita la metaforización de las formas, parece imbuirse en la dimensionalidad de las transformaciones. Por este motivo, para detectar su dinámica interna, es menester aproximarse a su esencialidad, ya entretejida por la diversidad de los sentidos, desde un lenguaje que le sea propio. Es decir, ni científico, ni teórico, ni poético, ni crítico, y quizás tampoco estético, sino más bien, todos estos conjugados en un punto de análisis con lógica naciente, concluyente y coherente en y desde su propia temporalidad y realidad.

La dimensionalidad de la metaforización de las formas y el reemplazo del sentido mediante el cambio y transformación de las significaciones presentadas artísticamente, parece tropezar si consideramos inicialmente el pensamiento de Platón, Aristóteles y Erwin Panofsky, en quienes se ha encontrado una manera de entender el problema de la forma y su presencia en la obra de arte. Desde aquí, nos hace replantear la eficacia de aplicar la metaforización de las formas como una manera de acceder y encontrar un sentido particular de interpretación.

En Platón y Aristóteles podríamos hallar el antecedente más conveniente para iniciar el camino hacia la comprensión de la forma, como de la misma manera, con Paul Ricoeur, encontraremos un antecedente fundamental para iniciar el entendimiento del proceso de metaforización.

1.1. El entendimiento de la Forma.

1.1.1. El pensamiento filosófico de Platón y su incidencia en el entendimiento de la Forma.

Platón en sus diversos diálogos deja manifestada una inquietud hacia los problemas estéticos, sin instaurar una disciplina sistemática de estudio, pero sí entrega los fundamentos esenciales que determinaron o delinearon el camino por donde se debe comprender el origen de este entramado conceptual.

Es así, como Platón llega a proponer su teoría de las formas o comúnmente reconocida como la teoría de las ideas, muy enlazada con su teoría del conocimiento, donde se formulan las bases del cómo se debe significar y entender la aproximación a lo verdadero.

Tatarkiewicz, comenta respecto del aporte de Platón que: “en este campo sus intereses y su competencia fueron bastante amplios y sus ideas originales, haciendo referencia en numerosas ocasiones a los problemas del arte y la belleza.” La belleza sería para Platón y siguiendo con este autor, un valor máximo, una aspiración de vida, donde “las formas, los colores y las melodías constituían, tanto para él como para la mayoría de los Griegos, tan sólo una parte de la Belleza, pues abarcaban con éste concepto no sólo los objetos materiales, sino también, elementos psíquicos y sociales, caracteres y sistemas políticos, la virtud y la verdad”. (Tatarkiewicz: 1991, p. 119).

De esta manera, “las formas” se entienden como un elemento constitutivo de la belleza que contiene esencialmente un valor en sí misma, extraviándose en el instante de su interpretación.

Platón en la República presenta un diálogo entre Sócrates y Glaucón que expone respecto de la belleza lo siguiente:

*-El que cree, pues, en las cosas bellas, pero no en la belleza misma, ni es capaz tampoco, si alguien le guía, de seguirle hasta el conocimiento de ella, ¿te parece que vive en ensueño o despierto? Fíjate bien: ¿qué otra cosa es ensoñar, sino el que uno, sea dormido o en vela, no tome lo que es semejante como tal semejanza de su semejante, sino como aquello mismo a que se asemeja?*¹ (Platón, 1990).

¹ Texto extraído de *La República*, párrafo 476 c.

Platón distingue la idea en sí misma como principio de realidad superior. La semejanza que se construye por medio de la representación, se entenderá sólo desde una sombra del objeto, imbuida en una mera ilusión de lo que la cosa en esencia verdaderamente es, por lo tanto, resulta ser un engaño, una falsedad naciente desde la imitación, como acto de representación alejada de la realidad.

La belleza en sí, se presenta como un todo herméticamente compuesto de diversos elementos formales que Platón nombra como cosas bellas. Sin embargo, el filósofo asigna una posibilidad a las cosas bellas con potencialidad de convertirse en un indicio de aproximación a la belleza en sí misma, a su estado totalitario, desde donde surge la esencialidad de las ideas, siempre que se cuente con un guía adecuado que oriente el camino para aproximar, al que cree, hacia el lugar de las certezas.

Si las cosas bellas, que son parte de la belleza en sí misma, las vinculamos con las formas que son también parte de la belleza en sí misma, encontramos entonces que, estas (las formas), tienen la posibilidad de mostrar un camino que permita acercarse al lugar desde donde surgen las esencias de las ideas, conteniendo del mismo modo, lo que las formas verdaderamente son y lo que las formas verdaderamente pretenden ser.

El hermetismo de las formas debe ser revelado si se encuentra el vehículo adecuado. Recordemos que la metáfora o el proceso de metaforización también pretende conducir de un lugar a otro, por lo tanto, podría convertirse en lo que Platón ha denominado como el guía que lleva hacia el conocimiento de ella, es decir, la belleza en sí misma. Para nosotros se convierte en el lugar donde se demostraría la forma tal cual es y con toda su posibilidad de ser.

No obstante, para Platón cualquier pretensión de aproximarse al mundo de las ideas desde cualquier lugar fuera de él, sería un error, un engaño. Es así como comienza a sugerir el proceso de imitación o concepto de mimesis, que es el responsable de acercar al mundo de las ideas por medio de la semejanza alejada de verdad. Para fundamentar este pensamiento, Platón se pregunta por lo siguiente:

-¿Y qué hace el fabricante de camas? ¿No acabas de decir que éste no hace la idea, que es, según conveníamos, la cama existente por sí, sino una cama determinada?

-Así lo decía.

-Si no hace, pues, lo que existe por sí, no hace lo real, sino algo que se le parece, pero no es real; y, si alguno dijera que la obra del fabricante de camas o de algún otro mecánico es completamente real, ¿no se pone en peligro de no decir verdad?

-No la diría -observó-, por lo menos a juicio de los que se dedican a estas cuestiones.

-No nos extrañemos, pues, de que esa obra resulte también algo oscuro en comparación con la verdad.

-No, por cierto.

-¿Quieres, pues -dije-, que, tomando por base esas obras, investiguemos cómo es ese otro imitador del que hablábamos?

-Si tú lo quieres -dijo.

-Conforme a lo dicho resultan tres clases de camas: una, la que existe en la naturaleza, que, según creo, podríamos decir que es fabricada por Dios, porque, ¿quién otro podría hacerla?

-Nadie, creo yo.

-Otra, la que hace el carpintero.

-Sí -dijo.

-Y otra, la que hace el pintor; ¿no es así? (Platón, op. Cit. 597 a- e).

Platón nos presenta el problema del artífice o creador de una determinada forma existente. El filósofo, desde una realidad trascendente y eterna, presente en su estado originario de concepción en el mundo de las ideas, se aleja del proceso de metaforización de las formas pretendida en esta investigación. Se acerca, más bien, a la posibilidad de un Dios o demiurgo que actúa como vehículo, interrelacionando la idea con una determinada forma adquirida y constatada en la naturaleza, como reflejo de una realidad primogénita.

La figura del carpintero y del pintor parecen ser residuos graduales de la verdad de la idea formada, unida a una materia donde el primero modela intuyendo lo que la idea es, pero se desvanece con el pintor quien según el filósofo se acerca a la semejanza de la idea en sí desde la imitación, que es el vehículo distractor o un desconocedor de lo que la idea formada contiene aún de verdadero.

De la misma manera, el proceso de metaforización de las formas resultaría para Platón un vehículo distractor, que en vez de acercar una interpretación a la idea de lo verdadero, más bien se extravía en la dimensionalidad de los reflejos, que sólo presentan una imagen aparente de verdad, pero no la esencialidad de las formas en sí mismas.

Continúa el diálogo diciendo que:

-Por tanto, el pintor, el fabricante de camas y Dios son los tres maestros de esas tres clases de camas.

-Sí, tres.

-Y Dios, ya porque no quiso, ya porque se le impuso alguna necesidad de no fabricar más que una cama en la naturaleza, así lo hizo: una cama sola, la cama en esencia; pero dos o más de ellas ni fueron producidas por Dios ni hay miedo de que se produzcan.

-¿Cómo así? -dijo.

-Porque, si hiciera, aunque no fueran mas que dos -dije yo-, aparecería a su vez una de cuya idea participarían esas dos y ésta sería la cama por esencia, no las dos otras.

-Exacto -dijo.

-Y fue porque Dios sabe esto, creo yo, y porque quiere ser realmente creador de una cama realmente existente y no un fabricante cualquiera de cualquier clase de camas, por lo que hizo ésa, única en su ser natural.

-Es presumible. (Platón, op. Cit. 598 a, b, c).

Esta cita ratifica lo expuesto anteriormente; es verdadera la forma como idea, sólo desde su estado originario proveniente del mundo de las ideas o realidad primera. Todo lo proveniente fuera de esta dimensionalidad de “fabricación,” es observado con sospecha de su autenticidad y verdad.

Es en esta búsqueda de perfección de las formas en sí mismas, donde Platón rechaza la efectividad de la percepción sensible por considerarla conducente hacia la confusión, la ilusión y el engaño en su constante tendencia a la movilidad, al permanente fluir. Por esto considera que no pueden ser objetos del verdadero conocimiento alejándose de lo permanente inmutable y trascendente proveniente sólo de lo que él denominó como la idea o forma constituyente de la belleza en sí misma.

Tatarkiewicz, sintetiza la incidencia del pensamiento Platónico, comentando que “el mundo construido conforme a ideas eternas y regidos por leyes inmutables, es perfecto en su orden y medida. Cada cosa es una partícula de este orden y sólo en esto reside su belleza, belleza que sólo puede ser captada por la mente, dado que a los sentidos llegan únicamente sus lejanos reflejos, accidentales e inseguros” (Tatarkiewicz, op. Cit, p. 133).

Con respecto a la incidencia del artista en la elaboración de la obra utilizando los sentimientos y sentidos, Platón determina que los artistas deberían tan sólo “descubrir y representar esa forma única que corresponde a cada cosa. Cada desviación de la perfección de esa forma es un error una falsificación una falta”.

Y continúa enunciando esta especie de deber ser y hacer del artista, mencionando que “lo que hacen los artistas (siguiendo el pensamiento platónico) es proporcionar tan sólo una imagen más o menos lejana, una ilusión.” (Tatarkiewicz, *Ibíd.*).

De aceptar esta conclusión, toda interpretación proveniente de la idea formada, es motivo de sospecha y si aplicamos la metaforización como proceso de ingresar a los sentidos subyacentes en y desde la forma lograría sólo ser una falsedad, un engaño, una ilusión. Afortunadamente no vivimos en el período de Grecia clásica para probar la efectividad de esta investigación, ya que, de entrada demostraría la verdad de un error trascendental y un extravío en la dimensionalidad absoluta de las sombras. Recordemos que el objetivo de la metaforización de las formas es despejar las tinieblas y la oscuridad en que a veces se ve envuelto el pensamiento racional que era, contradictoriamente para Platón, la manera más adecuada para acercarse al mundo de los sentidos contenidos en las formas.

1.1.2. Aristóteles, el problema de la forma y la aproximación al proceso de metaforización.

Aristóteles, entrega un estudio imprescindible sobre el problema de la forma, la que es entendida por él, como una esencia que posibilita la cualidad de reconocer, identificar y significar al ser en cuanto a atributos de algo se refiere.

Ser, significa ya, la esencia, la forma determinada, ya la cualidad, la cantidad o cada uno de los demás atributos de esta clase. Pero entre estas numerosas acepciones del ser, hay una acepción primera; y el primer ser, es sin contradicción la forma distintiva, es decir, la esencia. (Aristóteles: 1990)²

La esencia inyecta la posibilidad de conformar la sustancia que identifica a un ser en cuanto genéricamente es, particularizándolo y entendiéndolo como un sujeto.

² Cita extraída del párrafo 273 perteneciente al libro VII. 3 de la Metafísica de Aristóteles. De la misma manera, la cita que procede corresponde al párrafo 278.

El filósofo respecto a la relación entre sujeto y sustancia comenta que:

La sustancia de un ser es, al parecer, o la esencia, o lo universal, o el género, o el sujeto. El sujeto es aquél del que todo lo demás es atributo, no siendo él atributo de nada. Examinemos por de pronto el sujeto: porque la sustancia debe ser, ante todo, el sujeto primero. El sujeto primero es, en un sentido, la materia; en otro, la forma; y en tercer lugar el conjunto de la materia y de la forma". (Aristóteles, op.Cit.).

Resulta importante para nuestra interpretación de la forma el pensamiento filosófico de Aristóteles. El filósofo, muestra la unión característica de materia y forma en la conformación de un determinado sujeto, reconociéndolo como sujeto primero que representa lo que la esencia de un algo ha conformado desde la sustancia de ese algo.

La materia y la forma no se presentan en la misma magnitud, ya que, forma sería la esencia que posibilita la sustancia o la materia, permitiendo entender o reconocer a un sujeto primero. Es por esto, que la forma por un lado, antecede al sujeto primero y por otro, se presenta junto a la propia constitución de sus partes.

Aristóteles expone la distinción entre lo que es materia de lo que es forma de este modo:

"Por materia entiendo el bronce, por ejemplo: la forma es la figura ideal; el conjunto es la estatua realizada. En virtud de esto, si la forma es anterior a la materia; si tiene, más que ella, el carácter del ser, será igualmente anterior, por la misma razón, al conjunto de la forma y de la materia." (Aristóteles, Ibíd.).

Considerando lo anterior, podemos decir que, Aristóteles imprime un entendimiento dinámico en la significación y el sentido que adquiere la forma, además, no deja de asignarle la característica de esencia, incluso el ser que es un constituyente fundamental para el entendimiento de la existencia, no posee la certeza para ser igualado con el sentido de las esencias. Estas, las esencias y las formas, se exponen unidas indisolublemente como se presenta a continuación:

"Un ser no difiere, al parecer, de su propia esencia, y la forma es la esencia misma de cada ser". (Aristóteles, op.Cit. Libro VII. 6).

Otro vínculo surge entre forma, esencia y ser entendiendo por ser:

“Ya la esencia, la forma determinada, ya la cualidad, la cantidad o cada uno de los demás atributos de esta clase. Pero entre estas numerosas acepciones del ser, hay una acepción primera; y el primer ser es sin contradicción la forma distintiva, es decir, la esencia”. (Aristóteles, op. Cit. Libro VII. 1).³

El filósofo no distingue entre esencia y forma determinada, los utiliza en el mismo sentido para relacionarlo con el ser, pero este adquiere constituyentes o atributos que no poseen características esenciales, por esto postula la forma distintiva como constitución primogénita que Aristóteles denomina como esencia.

Surge entonces una manera de entender la forma como esencia que precede y procede a la materia. La precede como forma esencial y procede como forma determinada y forma distintiva. Sin embargo, hay que considerar un punto importante en esta reflexión de Aristóteles y es que postula el tener precaución con lo que resulta de la relación materia y forma por que aquí la materia se torna vulnerable al caer “bajo los sentidos.”

Aristóteles advierte que “la forma y el conjunto de la forma y de la materia parecen ser más bien sustancia que materia. Pero la sustancia realizada (quiero decir, la que resulta de la unión de la materia y de la forma), no hay que hablar de ella. Evidentemente, es posterior a la forma y a la materia, y por otra parte sus caracteres son manifiestos: la materia cae, hasta cierto punto, bajo los sentidos”. (Aristóteles, op. Cit. Libro VII. 3).

Es así como comenzamos a aproximarnos no sólo a esclarecer lo que se entiende por forma, por lo menos en los fundamentos de la antigüedad filosófica griega la que no es separada de la esencia. Recordemos que en Platón la forma también posee características esenciales al ligarlas a las ideas, pero esta se entendía como constituyente de la trascendencia de la concepción de la belleza en sí misma. En cambio, Aristóteles considera la forma como esencia presente, incluso en la constitución de un ser en cuanto es capaz de activar las sustancias para trabajar la unión materia y forma, haciendo posible que la belleza en sí pueda aproximarse también al mundo de la realidad sensible.

³ Texto obtenido del párrafo 273.

Otro asunto importante a considerar, es que de la unión materia y forma de donde se desprenden las sustancias que procede directamente desde la esencia o forma esencial, surge una advertencia que nos conectará con el problema de la metaforización posteriormente. Dejaremos por el momento anunciado el problema que se nos generará al unir el proceso de metaforización al de la forma.

Aristóteles, comenta que “para que haya definición de la esencia de una cosa, es preciso que en la proposición que expresa su carácter no se encuentre el nombre de esta cosa. De suerte que si ser superficie blanca fuera ser superficie lisa, ser blanco y ser liso serían una sola y misma cosa”. (Aristóteles, op .cit. Libro VII. 4).

De esta manera, se corre el riesgo de que la metaforización de las formas elimine la esencia de las cosas y sin esencia entonces todo viaje iniciado, desde esta concepción, estaría conduciéndose a una nada⁴, que posee un absoluto y trascendental sinsentido o peor aun desaparecer, sin siquiera inquietar a las facultades del pensamiento y la percepción.

Aristóteles anuncia que la esencia o forma esencial se presenta sin un nombre y el proceso de metaforización identificaría, en cambio, no sólo los nombres de las cosas, ni la relación entre ellos, sino también, debería conducir la relación a un lugar diferente con realidad y tiempo autónomos los que esperamos no se tropiecen con el pensamiento aristotélico, ya que en él, más que buscar la esencialidad, se crearía sólo un engaño de lo que la cosa verdaderamente es, por considerar sólo rasgos sustanciales y no verdades esenciales.

Siguiendo con este camino, de búsqueda de significados, considerando el pensamiento aristotélico que ve en la forma primera o esencial la fuente de origen, que permite que las cosas sean, debemos llevar el problema de la forma al problema del arte y ver que sucede con esta aproximación.

⁴ Se comparte lo que por nada entiende Roberto escobar, para quien:”la nada se opone a todo lo que conocemos materialmente, es difícil de imaginar, imposible de sentir, incomoda de pensar. Sin embargo, por algo tiene nombre; por algo preocupa a los pensadores; por algo interesa despejar los conceptos que se le relacionan.” (Escobar, 2001. p49).

1.1.3. La forma, desde la perspectiva del arte, según Aristóteles.

Aristóteles entiende la posibilidad de encontrar ciertos grados de aproximación de lo verdadero, mediante una mirada distinta de su maestro, ya que, consideró la base de su pensamiento desde una perspectiva que Platón rechazaría. Traslada el origen de la forma, desde el mundo de las ideas, para constituirse desde la misma condición humana amparada en el mundo sensible.

De aceptar esta interpretación del origen de la forma⁵, podemos decir que Aristóteles confía en las posibilidades humanas de proponer por medio del arte una forma constituida, ya desde la potencia creadora del ser humano. En la poética Aristóteles comienza a desentenderse en la búsqueda de la concepción de la belleza, como particularidad autónoma presente en otra dimensionalidad, ajena de la condición humana, para ingresar en la búsqueda de lo que el arte poseía de verdadero y trascendente.

Tatarkiewicz comenta que: “para los griegos clásicos el arte era un proceso de descubrimiento y no de creación de formas propias de las cosas, razón por la cual no estimaban la novedad en el arte, aunque ellos mismos aportaran tantos elementos nuevos. Creían que todo lo bueno y apropiado en el arte, y en la vida en general, es eterno, de modo que, si el arte aplica unas formas nuevas, distintas u originales, es más bien una señal de que ha tomado un camino falso”. (Tatarkiewicz, op Cit. p. 175).

Para este autor la relación efectiva entre arte, belleza y creación, incluso incorporando el problema de la imaginación, se produce cuando la cultura helénica se transformó en helenística. Por este motivo, en entendimiento aristotélico, el arte era comprendido más como una producción, desentendiéndose del producto terminado.

Señala que:

“el arte es una producción del artista quien, para producir, debe poseer cierta habilidad, cierta disposición permanente para crear. Y fue a esta capacidad, a esta habilidad, más que a la producción misma a lo que Aristóteles llamó arte” (Tatarkiewicz, op. Cit. p. 148).

⁵ Tatarkiewicz comenta, distinguiendo al arte como actividad humana distinta a la naturaleza, que “Aristóteles formuló esta idea del siguiente modo: del arte proceden las cosas cuya forma está en el alma” (Tatarkiewicz, op. Cit. p. 147).

Comenta también que “la palabra arte era fácilmente trasladada de un concepto a otro, la polisemia del término griego *techné* paso a la voz latina *ars* y ésta al nombre de *arte* en las lenguas modernas” (Tatarkiewicz, *Ibíd.*).

Esta distinción del desarrollo de la palabra arte tiene una repercusión directa en el entendimiento del problema de la forma, ya que adquiere un dinamismo que lo hace viajar desde la producción, con la habilidad que Aristóteles asigna al responsable de la producción o artista, separándose de la concepción Platónica, para trasladar su sentido hacia el conocimiento de un saber hacer y posteriormente prestar atención al producto artístico en sí mismo. Esto ha sido una discusión perdurable hasta nuestros días. Tatarkiewicz anuncia que “el arte puede hoy carecer de reglas con tal que el producto sea satisfactorio”. (Tatarkiewicz, *Ibíd.*).

Para la concepción de Aristóteles, no podía entenderse el arte sin el aprendizaje de reglas que regularan la confección de un determinado trabajo artístico.

En la *Ética a Nicómaco* el filósofo expone que: “Todo arte trata sobre la creación. Tramar y considerar, cómo puede llegar a ser algo de lo que puede ser o no ser, y cuyo principio está en quien lo produce y no en lo producido; pues el arte no tiene que ver con las cosas que son o llegan a ser por necesidad, ni con las que son o llegan a ser de acuerdo con la naturaleza”.⁶

Es de esta manera, que toda pretensión de autonomía de la forma, desde la concepción artística, no sería posible, por la dependencia de una especie de convención de ideas preconcebidas y comprobadas para la elaboración y asignación de sus cualidades formales. La forma, por lo tanto, desde el arte se presenta estrechamente ligada con el concepto griego de *mimesis*, ya formulada por Platón, la que en términos Aristotélicos parece alejarse de una simple copia de la realidad, para ingresar a una significación si bien no tan clara, si diferente, caracterizada desde el hacer mismo del artista.

⁶ En la *Ética a Nicómaco* 1140 a9.

Aristóteles en la metafísica indica que:

“El arte nace cuando de muchas observaciones experimentales surge una sola concepción universal sobre las cosas semejantes”. (Aristóteles: 1990. 981 a5).

Esta relación de vínculo que Aristóteles realiza entre el arte y las observaciones experimentales es lo que lo aproxima a las ciencias, sin embargo, esto resulta impreciso de afirmar, pero si, es evidente la unión con el pensamiento Platónico que relaciona al arte con la naturaleza. No obstante, Aristóteles imprime una dinámica al entendimiento de arte que hace posible una constante búsqueda de significaciones y sentidos, si bien es cierto, su pensamiento filosófico sobre arte es más bien limitado y nos conformamos a releerlo por considerarlo un visionario y un fundador de las futuras temáticas estéticas, hizo algo aun más notable y es precisamente lo que ya se comentó, es decir, el dejar abierta la posibilidad de entendimiento respecto del arte, contradiciéndose con su propia idea, tras haber eliminado la posibilidad de reglamentar y estancar la comprensión de estas temáticas de estudio. Esta dinámica interpretativa de los problemas del arte, condujo a imprimir la misma característica al concepto de mimesis, distanciándose nuevamente de su maestro como lo presenta en la poética 1448 a.

1448a II. Los objetos que los imitadores representan son acciones, efectuadas por agentes que son buenos o malos (las diversidades del carácter humano, casi siempre derivan de esta distinción, pues la línea entre la virtud y el vicio es la que divide a toda la humanidad) y los imitan mejores o peores de lo que nosotros somos, o semejantes, según proceden los pintores. (5) Así Polignoto representaba a sus personajes superiores a nosotros, Pausón, peores, y los de Dionisio eran tales como nosotros. Es claro que cada uno de los tipos de imitación a que me he referido, admitirá estas variaciones, y ellas diferirán entonces de acuerdo con las diferencias de los objetos que representan. Aun en la danza, el arte de tocar la flauta y la lira, tales diversidades son posibles, (10) y también suceden en las partes sin nombre que emplea el lenguaje, la prosa o el verso sin armonía como sus medios; los personajes de Homero, por ejemplo, son mejores que nosotros; los de Cleofón se hallan a nuestro nivel, y los de Hegemón de Taso, el primer autor de parodias, y Nicocares, que escribió la Diliada, se hallan por debajo de este modelo. Lo mismo es cierto del ditrambo y del nomos; los personajes (15) pueden representarse en ellos con la diferencia ejemplificada en los cíclopes de Timoteo y Filoxeno. Esta diferencia es también la que distingue a la tragedia y la comedia; ésta pinta a los hombres peores de lo que son, aquélla, mejores que los del presente.

De esta manera, Aristóteles libera, sin dar un tratado al respecto, el concepto de mimesis, donde no sólo cumple funciones imitativas o copias de lo original, sino más bien, se intenta la aproximación a los estatutos originales mediante el mejoramiento o empeoramiento de ella, permitiendo así, la potencia de enfatizar las cualidades impresas en las cosas.⁷

A continuación daremos un salto para revisar lo que Edwin Panofsky entiende por el problema de la forma dentro del arte. De esta manera, concluiremos respecto a lo que en esta investigación entenderemos por este concepto.

1.1.4. El aporte de Panofsky en el entendimiento de la forma dentro del arte.

Panofsky⁸ recupera también el pensamiento Platónico, para encausar su entendimiento del problema de la forma o formal. Indica que, “si la misión del arte ha de ser la verdad con respecto a las ideas, compitiendo, por tanto, en cierto modo con el reconocimiento racional, su finalidad tiene que ser necesariamente el reducir el mundo visible a formas inmutables, generales y eternas, renunciando así a aquella individualidad y originalidad, en la que estamos acostumbrados a ver el carácter distintivo de sus creaciones” (Panofsky: 1977, pp 14, 15).

Panofsky pretende acercarse a la posibilidad de un principio de autonomía, tanto del artista como del arte, acercándose al principio aristotélico, para entender la significación surgida desde un elemento formal elaborado desde su propio paradigma objetual, pero se encuentra con las limitaciones que Platón propone en cuanto a su sospecha de verdad pretendida desde el exterior del mundo de las ideas. Demuestra que para el filósofo:

“El artista crea copias exactas que reproducen el contenido de la realidad sensible, siguiendo lo verdadero, y por tanto se contenta con una útil duplicación del mundo fenoménico que sólo imita las ideas.” (Panofsky, *Ibíd.*).

El artista, como lo enunciamos anteriormente, tiene la posibilidad de acercarse al mundo de las ideas como guía, desde la obtención de conocimientos provenientes de las cosas bellas, pero resulta necesario abandonar la imitación de la forma en sí misma, para no reproducirla,

⁷ La aproximación al problema de la mimesis se expone mejor en la retórica y desde aquí daremos la partida al entendimiento del problema de la metaforización de manera más particular, pero lo retomaremos más adelante.

sino más bien, para extraer de ella los remanentes que conectan la parcialidad de elementos con su fuente de origen, provenientes tanto del mundo de las ideas de Platón, donde la belleza es el punto de partida y es el lugar de retorno para encontrarse o reencontrarse con la esencialidad de los sentidos de las formas, como de la presencia de la forma existente en el interior del artista, según lo indicaba Aristóteles, quien permite por medio del arte el reencuentro con la forma primera o esencial que caracteriza no sólo las particularidades constituyentes de una cosa en sí misma, sino también, la esencia o forma extraída desde el abandono y desde el reconocimiento de las sustancias resultantes del vínculo materia y forma, identificables por medio de los sentidos y la razón.

Panofsky reconoce la presencia de objetos fabricados por el hombre, así como Platón distingue al carpintero y al pintor. Los denomina como objetos prácticos, que no requieren necesariamente aproximarse a ellos desde una perspectiva estética para encontrar un determinado sentido, y así mismo, presentan potencialmente la posibilidad de convertirse en obra de arte, igualando las cualidades creativas del demiurgo productor desde lo verdadero, dividiéndolos en dos clases: Vehículo de comunicación y utensilios o aparatos. Tanto en uno como en el otro se encuentran, y siguiendo a Panofsky, relacionados por lo que denomina la intención, la que crea a su vez vínculos con la idea del objeto, el sentido concreto que debe transmitir y la función que debe cumplir, además, de constituirse estos en obra de arte, la idea desde una intención “puede incluso ser eclipsado, por el interés de la forma”. (Panofsky, op. Cit. p. 28).

La intención se potencia con el principio aristotélico, que anuncia la posibilidad de la forma de surgir desde el artista, pero se enfrenta directamente con la forma esencial, que estaría presente de la misma manera en todo objeto. De resultar esto cierto, la intención del artista se acercaría más a una mediación que a una postulación autónoma y funcional de la forma misma por parte del artista dentro del arte.

Señala además, que “El elemento formal está presente sin excepción en todo objeto, puesto que, todo objeto está compuesto de materia y forma, y no hay manera de determinar con exactitud científica en que proporción, en un caso dado, recae el acento sobre dicho elemento formal. Por consiguiente, no se puede, ni siquiera debería intentarse, definir el preciso instante en el que un vehículo de comunicación o un aparato comienza a ser una obra de arte”. (Panofsky, *Ibíd.*).

Es entonces el problema de la intención y su vínculo con el elemento formal, ya existente como condición primordial en el objeto, lo que parece no amalgamarse con facilidad. Además, al considerar los objetos como vehículos de comunicación, nos precipitamos a encontrar el proceso de la metaforización de las formas, un tanto inadecuada, si consideramos sólo la perspectiva de un sujeto para encontrar sentido en las cualidades propias y características de cada objeto. Panofsky propone que “el límite donde acaba la esfera de los objetos prácticos y comienza la del arte, depende, pues, de la intención de los creadores”. Pero como se ha enunciado el traslado de sentido, estaría tensionando entonces, ya desde la intención y la posibilidad propia del artista, quien en cuanto a sujeto, aunque no lo señale este autor y considerando el pensamiento de Aristóteles, se relaciona en cuanto a sustancia, transformándose a su vez, y del mismo modo, en un objeto práctico.

Un pequeño oxígeno en el pensamiento de Panofsky, subyace cuando comenta que: “esta intención no puede determinarse de un modo absoluto;” abriendo la posibilidad de desprenderse de una visión totalizante, proveniente desde el pensamiento platónico, para asignar la posibilidad de elaboración formal desde un determinado artista. No obstante, y de igual modo, cualquier pretensión de trascendencia en un análisis metafórico formal, trastabilla con este impedimento por lograr desarrollar modos absolutos en el arte, desde una determinada intención, ya sea por parte del artista o del sujeto que se aproxima a su interpretación.

Panofsky comenta que “nuestra propia estimación de estas intenciones, se encuentra inevitablemente influida por nuestra misma actitud personal, que a la vez, depende simultáneamente de nuestras experiencias particulares y de nuestra situación histórica”. (Panofsky, *Ibíd.*).

Las intenciones, por tanto, poseen una fuerte influencia de la experiencia que ya deja manifestada la posibilidad de concretar cierta autonomía, sin embargo, la experiencia depende de un contexto, de un medio social y cultural que tiende a delimitar los modos de comportamiento, haciendo trastabillar también la eficacia y realidad de todo principio y posibilidad de autonomía por parte del artista.

Panofsky enfatiza en la posibilidad de crear vínculos entre la idea funcional y la forma pura “ya que ambos estarían unidos por un mínimo de contenido”. Destaca que: “cuanto más se equilibre la relación entre la importancia concedida a la “idea” y la atribuida a la “forma,” con tanta mayor elocuencia manifestará lo que denomina su contenido. Este contenido, en cuanto distinto del tema tratado, puede ser descrito, según las palabras de Peirce, como aquello que una obra transparente, pero no exhibe”. (Panofsky, op. Cit. pp 29-37).

El perseguido estado de equilibrio entre idea y forma, tiende a oscurecerse cuando se entretejen la concepción de intención con la de un contenido latente que tiende a ocultar su presencia, además, si adicionamos el principio de transformación, como estado condicionante de una metáfora, que irrumpiría en la forma capturando su contenido, pretendiendo exponer su sentido y grados de significación, tiende a surgir un estado de confrontación directa entre un contenido que propone la transparencia y la no exhibición, con la indicada dinámica, de las transformaciones, que persigue un punto de análisis con lógica naciente, concluyente y coherente, en y desde, su propia temporalidad y realidad.

El autor propone que “para poder captar la realidad, tenemos que distanciarnos del presente. La filosofía y las matemáticas lo consiguen, construyendo sus sistemas en un medio que por definición no está sometido al tiempo”. (Panofsky, *Ibíd.*).

De este modo, el postular una incipiente posibilidad de la metaforización de las formas, parece no amalgamar con facilidad ni efectividad en el instante de aproximarse a una determinada objetualidad y con mayor motivo aun, el de acercarse a la comprensión de una obra de arte.

Es así, como Panofsky determina que este terreno de análisis del contenido y significación, proveniente de esta área de estudio, es pertinente de aproximarse desde la iconografía y la iconología. Ambos conceptos podrían, eventualmente, estar tan bien fundamentados, que cualquier otra proposición de interpretación de algún medio representacional, podría ser inaceptado e inconveniente. La incidencia de la iconología y la iconografía, como de las significaciones que surgen en el arte, son tratadas en el segundo capítulo de esta investigación, por lo pronto, continuaremos en busca del entendimiento de la forma.

Panofsky define forma, como la “modificación de ciertos detalles dentro de una configuración que es parte integrante de la estructura general de líneas, colores y volúmenes que constituye un universo visual”. (Panofsky, op. Cit. p. 45).

Hasta aquí su definición de forma no dista de la definición etimológica asignada, pero la descuida al ingresar al contexto de la significación. Además, si advertimos el pensamiento de Aristóteles, la modificación de detalles es factible en la sustancia, pero no en la forma por contener un enlace indisoluble con la esencia dentro de lo que Panofsky denomina como configuración. Señala que: “cuando yo identifico esta configuración como un objeto (un individuo) y la modificación de detalle como un acontecimiento (el descubrirse), he superado ya los límites de la percepción puramente formal, penetrando en una primera esfera de asunto o significación. La significación así percibida es de carácter elemental y de fácil inteligibilidad, y la denominaremos significación fáctica”. (Panofsky, *Ibíd.*).

El ingreso a la significación, desde una perspectiva superficial o elemental denominada aquí como significación fáctica,⁹ lo realiza desde el reconocimiento de aquella forma, que brinda existencia a la materia desde su aspecto sustancial, manifestando no advertir la importancia de la forma desde su aspecto esencial.

Se insiste, que las formas visibles son en cuanto a sustancia. Por lo tanto, la materia observable, desde el sostén de una forma dinámica, ampara el reconocimiento perceptual de lo visible, sólo cuando late, en el interior la forma primera, primogénita, su herencia esencial dentro de toda estructura y toda configuración.

La posibilidad de ser y por lo tanto de existir, entendiendo esta última palabra como una salida, un fuera de sí, que comunica la posibilidad de ser, reprimiendo lo que esencialmente se es, ya que, contradictoriamente, la manera para descubrir su esencia, es eliminando los nombres y los reconocimientos. Por lo tanto, la perspectiva contextual, como también, la experiencia de quien ingresa, tanto a la pretendida elaboración autónoma de formas nuevas, como a un supuesto identificador de formas elementales o fácticas, no sería más que

⁹ Respecto de la significación fáctica Panofsky señala que: “la aprehendo identificando simplemente ciertas formas visibles con ciertos objetos que conozco gracias a la experiencia práctica, e identificando el cambio acontecido en sus relaciones con ciertas acciones o acontecimientos”. (Panofsky. *Ibíd.*).

una significación vacía e ilusoria. Un elemento importante presentado por Panofsky, es la distinción del universo formal, que integra las formas puras y las formas visibles.

1.2. Hacia el entendimiento de la metáfora.

1.2.1. Platón, Aristóteles y el problema metafórico.

Recordemos que etimológicamente metáfora implica una significación que alude a más allá, después de, entendiéndose también, como cambio, transformación, y de la misma manera, implica el llevar o conducir de un lugar hacia otro. Es aquí su principio dinámico que impide un entendimiento único, estable, que pueda eventualmente reglamentarse para lograr ser un concepto objetivamente reconocible.

Autores actuales como Paul Ricoeur, Jacques Derrida, Octavio Paz, han tratado el tema de la metáfora. Por esta razón, nos apoyaremos en ellos, para establecer con más claridad, en que consiste este movedizo concepto.

La primera inferencia que podemos hacer, al escuchar la palabra metáfora, es reconocerla dentro de la poesía y, por lo tanto, dentro de la dimensionalidad de las palabras. No obstante, ya sea la palabra escrita o hablada, proporcionan una imagen del entorno social, cultural, natural y objetual que circunda al ser humano, haciendo inevitable que las imágenes surjan desde cualquier acercamiento metafórico, aun sin saber con exactitud su concernencia.

Tanto Platón como Aristóteles, se interesaron por el pensamiento poético, y por los mismos motivos expuestos anteriormente, es decir, la relación con las imágenes, es que seguiremos con Aristóteles dejando, en cierta medida, a Platón, para quien y citando a Moshe Barasch “el uso del término imagen muestra que su teoría de la imitación está estrechamente relacionada con su concepción jerárquica de la realidad”. (Barasch, Moshe: 1999, p. 18).¹⁰

¹⁰ También dice que “la imagen si expresase en cada punto la completa realidad, no sería más una imagen”. Texto extraído de Crátilo 432 b, d. De la misma manera, en Sofistas 265 B, indica que “la imitación es una composición de imágenes sin duda”.

Consignemos el problema de la mimesis para Platón, que difiere en Aristóteles, ya que, “no es más que una sugerencia o evocación,”¹¹ alejándose de lo verdadero para acercarse a la ilusión y falsedad, situación validada tanto para el entendimiento de las imágenes pictóricas, como a su vez, a las imágenes aludidas desde las palabras.

Por otro lado, Platón propone una cierta dicotomía entre la imitación poética y el poeta imitativo, donde ambos caen también en los terrenos de la imitación. La primera podría iluminar un camino, pero el segundo lo oscurece y confunde. Dice, respecto de la imitación poética, “que alimenta regando lo que debía estar seco y nos erige como gobernantes lo que debía ser gobernado, para que seamos mejores y más felices en lugar de peores y desgraciados”. (Platón: 1990. 606, d).

En cambio, acerca del poeta imitativo aduce que: “origina en el alma de cada uno, privadamente, un régimen malo al agradar a su parte insensata, que no distingue lo mayor ni lo menor, sino que considera lo mismo unas veces grandes y otras pequeño, creando imágenes que están muy lejos de la verdad.” (Platón, op .Cit. 605 a).

Si la metáfora tiene alguna relación con la poesía, podemos inferir en definitiva, que para Platón contendría el germen de maldad, de confusión, alejando toda posibilidad de verdad, conduciéndose directamente hacia la ilusión, el error y el engaño. No obstante, Aristóteles propondrá una visión diferente, ya que, une la poética con la retórica, con el propósito de lograr una unidad formal, que consiente el nacimiento de la metáfora.

Paul Ricoeur reconoce las cualidades de los constituyentes que conforman la unidad de la metáfora, estas cualidades en términos aristotélicos, son como lo indicamos, la retórica y la poética. La primera, es entendida por Aristóteles según Ricoeur, como principalmente una técnica de la elocuencia, donde “su objetivo es el mismo de la elocuencia: persuadir.” Respecto de la poética dice que “la poética, arte de componer poemas, principalmente trágicos, no dependen ni en su función, ni en la situación del discurso de la retórica, arte de la defensa, de la deliberación, de la recriminación y del elogio”. (Ricoeur: 2001, p. 20).

La metáfora se aproxima a entenderse desde una construcción de persuasiones, que paradójicamente se alejarían del discurso, entrelazándose retórica y poética sin un sentido de

¹¹ Barasch, Moshe. *Ibidem*.

afinidad ni de complemento entre ambas acepciones y que contradictoriamente determinan el surgimiento conceptual que caracterizará éste concepto.

Ricoeur señala que “la poesía no es elocuencia. No tiene por mira la persuasión, sino que produce la purificación de las pasiones del terror y de la compasión. Poesía y elocuencia dibujan así dos universos de discurso distintos. La metáfora tiene un pie en cada campo”. (Ricoeur, *Ibíd.*).

Es así como la metáfora se torna precisa por un lado y confusa por otro, y la pretensión de una fundamentación clara de su significación se condensa como un humo compacto que asciende, diluyéndose en la medida que la movilidad de sus constituyentes se esparce, expandiendo y exponiendo su conjunto, logrando hacer, en cambio, difícil el entendimiento de su unidad.

Aristóteles expone su entendimiento respecto de la metáfora generando un vínculo entre el nombre y la palabra para hacer andar la posibilidad metafórica, comenta que:

Cualquiera sea su estructura, un nombre debe siempre ser: la palabra común para una cosa, una palabra extraña, una metáfora, una palabra de ornato, acunada, alargada, abreviada o alterada en su forma. (Aristóteles: 2004. 1457, b).

De esta manera, el nombrar mediante las palabras, permite inyectar un dinamismo tal que aproxima al reconocimiento de lo que la forma en esencia es, no obstante, y como señalamos anteriormente, para lograr ingresar a la esencia de la forma, se debe acercarse abandonando la posibilidad de nominación. Pero la metáfora se considera desde su extrañeza y su posibilidad de transporte, por lo tanto, crea la posibilidad de reconocer los elementos sustanciales que constituyen la forma. La capacidad de mutabilidad, viabilidad y extrañeza facilita que la imprecisión de los sentidos metafóricos se tornen acuosos y por ende inalcanzable por cualquier exigencia de estructuración, escurriéndose de una manera que puede burlar toda pretensión de reconocimiento, cediendo los fundamentos de las estructuras sustanciales, facilitando el ingreso inesperado a la esencia de la forma.

La palabra para Aristóteles puede adquirir una doble identificación. Se puede entender como palabra común y como palabra extraña así ambas contendrían en su unión vincular, que es la

capacidad de otorgar una significación naciente de la transferencia de datos plasmados en los diversos usos y contenidos latentes en las palabras.

El filósofo comenta que:

Por palabra común significo que es de uso general en una región, y por la palabra extraña, la que se emplea en otro pueblo. De este modo la misma palabra puede obviamente ser a la vez común y extraña, aunque no con referencia al mismo pueblo; (5) por ejemplo, sígunon (lanza) es una palabra común en Chipre y extraña para nosotros. (Aristóteles, op Cit. 1447, b).

La referencia y la transferencia de sentido y significación se diferencian entre sí, pero ambas, al superponerse equitativamente una sobre otra, engendran la capacidad de conducir hacia el lugar donde nuevas significaciones surgirán como resultado de la unión de los distintos sentidos, los que verán ceder las cualidades de los referentes antes autónomos, para permitir la constitución de un referente naciente de la inclusión entre ambas concepciones.

De la siguiente manera, nos encontramos con la definición de metáfora entendida por Aristóteles.

La metáfora consiste en dar a un objeto un nombre que pertenece a algún otro; la transferencia puede ser del género a la especie, de la especie al género, o de una especie a otra, o puede ser un problema de analogía. (Aristóteles, op .Cit. 1457, b).

La palabra y la posibilidad de transferencia es lo que parece confundir a Aristóteles en cuanto a la efectividad de nominación. La constante mutabilidad y adaptabilidad de la metáfora, para significar las características de los objetos, parece estar bien con todo, algo así como una injerencia totalitaria de las palabras o una especie de pasaporte que legalmente puede representar lo que estime conveniente, cuando y como se le antoje. De aceptar esta condición de la metáfora, corre el riesgo de perder toda objetividad y veracidad en sus aproximaciones de identificación conceptual, haciendo sospechosa toda posibilidad de analogía que pretenda validar una definición conceptual precisa y unívoca. Esto alejaría toda pretensión de encontrar una esencialidad en la forma, desde una circulación metafórica escurridiza.

Para apoyar esta reflexión prestemos atención al siguiente texto de su poética:

*Explico la metáfora por analogía como lo que puede acontecer cuando de cuatro cosas la segunda permanece en la misma relación respecto a la primera como la cuarta a la tercera; entonces se puede hablar de la cuarta en lugar de la segunda, y de la segunda en vez de la cuarta. Y a veces es posible agregar a la metáfora (20) una calificación adecuada al término que ha sido reemplazado. Así, por ejemplo, una copa se halla en relación a Dionisio, como un escudo respecto a Ares, y se puede, en consecuencia, llamar a la copa escudo de Dionisio y al escudo copa de Ares. O también, la vejez es a la vida, como la tarde al día, y así designar a la tarde como la vejez del día, según el equivalente de Empédocles²⁴, es decir, la vejez es la "tarde" o "la puesta del sol de la vida". (Aristóteles, *Ibíd.*).*

La metáfora por analogía y la licencia de sustitución, desfavorecen un primer acercamiento a la forma, pero facilita las transformaciones de la metáfora, que permiten la aproximación de la misma a partir de su mutabilidad.

Si continuamos la revisión de los pasajes de la poética, encontramos que la metáfora tiene la posibilidad de abrirse paso por sí misma, para ingresar a diversas dimensionalidades interpretativas.

En algunos casos no hay nombre para algunos de los términos de la analogía, pero la metáfora puede usarse de igual modo. Por ejemplo, arrojar la semilla se llama sembrar, pero no hay palabra para el despliegue solar de sus rayos; sin embargo, este acto permanece en la misma relación ante la luz del sol que la siembra frente al cereal, y de aquí la expresión del poeta "sembrando alrededor la llama creada por dios".

Algo similar sucede cuando Aristóteles presenta un tipo de metáfora negativa, donde la relación entre los elementos constituyentes se torna confusa para el interpretante de la postulación metafórica, y clara en la medida que posibilita la inventiva del poeta.

Comenta que:

*Existe también otra forma de emplear metáforas. Si se ha dado a la cosa un nombre extraño, se puede mediante una adición negativa negarle uno de los atributos naturalmente asociados con su nuevo nombre. Un ejemplo de esto sería llamar al escudo no la "copa de Ares", como en el caso anterior, sino una "copa que no contiene vino...". Una palabra acuñada es un nombre que, desconocido por el pueblo, es inventada por el poeta mismo. (Aristóteles, *Ibíd.*).*

Si algo podemos afirmar, es que la metáfora propone entenderla convincentemente, desde una ambigüedad, que despierta dualidades como: ser y no ser, verdad e ilusión, entendimiento y confusión, entre otras posibilidades que rompen con una cierta linealidad comprensiva, haciendo dinámica la interpretación y el nacimiento de situaciones referenciales, surgentes en temporalidades autónomas, con una red de significaciones propias, que permiten afirmarse o refutarse en si mismas, haciendo posible su vínculo con la dimensionalidad de las formas, quienes contendrían la facultad de reordenar aquel misterio que la metáfora parece ocultar, más que exponer frente a la interpretación de las facultades de la percepción humana.

Las características que Aristóteles concede a la metáfora, no difieren de pensamientos más actuales que han estudiado sus características, logrando asentar los fundamentos primordiales, para su posterior entendimiento, como se demostrará a continuación.

1.2.2. La metáfora desde una perspectiva actual.

Para Paul Ricoeur, “la metáfora se clasifica entre las figuras del discurso, que consta de una sola palabra, y se define como tropo por semejanza”. (Ricoeur, op. Cit. p.9).

Nuevamente la semejanza se nos aparece fantasmagóricamente y nos hace preguntar qué es lo que la semejanza posee para ser, según Platón tan ilusoria y, sin embargo, tan presente, y con tanta potencialidad comunicativa, cuando integra, como lo indicó Aristóteles, sus cualidades retóricas, que lo lleva a formular una ecuación básica, que identifica los constituyentes esenciales permitiendo, según Ricoeur, la existencia de la metáfora.

Palabra + retórica + semejanza + referencia + semántica + discurso = Metáfora.

Este autor comenta que la metáfora “en cuanto a figura, consiste en un desplazamiento y una ampliación del sentido de las palabras, y se define como tropo por semejanza”.

Ricoeur, también acepta una característica ya evidenciada en esta investigación, que es la aceptación del desplazamiento y la ampliación del sentido. Para Jaques Derrida, en cambio, la metáfora representa un vehículo de comunicación, que reemplaza el concepto de

desplazamiento por el de deslizamiento, donde la metáfora parece arrancar desenfrenadamente, sobrepasando obstáculos, e incluso sobrepasándose a sí misma. Comenta que “la metáfora pasa por alto cualquier otra cosa, aquí a mí, en el mismo momento en que parece pasar a través de mí. Eso acontece, si la metáfora pasa por alto o prescinde de todo aquello que no pasa sin ella, es quizás, que en un sentido insólito, ella se pasa por alto a sí misma, es que ya no tiene nombre, sentido propio o literal” (Derrida: 2001, p.2).

La metáfora, independiente desde donde sea estudiada, se topa sólo, con la identificación de su gran dinamismo. Si consideramos líneas de pensamientos tan alejadas como las de Platón y Aristóteles, en relación a los pensamientos de Ricoeur, Derrida y Octavio Paz, encontramos que a la metáfora le siguen constituyentes conceptuales, que permiten su rareza de identificación. La condición de ir más allá, a partir de un cambio o transformación, como lo postuló Aristóteles, es perdurable en los distintos modos de aproximación desde su estado identificatorio.

En la metáfora, parece latir la vida de un progreso que evoluciona sólo en la medida que retrocede a su origen, al punto primero, para golpear las puertas, donde debiese ser recibida por una forma esencial que amparará, sostendrá y dará cobijo a una metáfora peregrina, que necesita perennemente replantearse en cuanto es. Su errancia mantiene permanentemente un rumbo incierto, atentando incluso contra sí misma. Derrida interpreta la situación de la metáfora puntualizando que: “su retirada tendría entonces la forma paradójica de una insistencia indiscreta y desbordante, de una remanencia sobreabundante, de una repetición intrusiva, dejando siempre la señal de un trazo suplementario de un giro más, de un re- torno y de un re-trazo (re-trait) en el trazo (trait), que habrá dejado en el mismo texto”. (Derrida. *Ibid.*).

Octavio Paz,¹² en cambio, reconoce en la metáfora un problema dual, combinando por un lado el alma y por otro el cuerpo. La metáfora contendría de esta manera, la posibilidad de dividirse en dos tipos; como *forma ascendente*, en la medida que se aproxima al alma y como *forma descendente*, cuando se aproxima al cuerpo. Ambas concepciones se distinguen entre sí, en la medida que se acercan a lo presentable, en una dimensionalidad de los otros, o desde el principio de ocultamiento, que queda restringido y posibilitado sólo desde el yo, como figura particular, que reconoce lo existente, encarnando la posibilidad de conocer lo

¹² Paz, Octavio. (1993). *Ideas y Costumbres II usos y símbolos*. Ciudad de México. Fondo de cultura económica. P 112 - 113.

reservado para sí mismo, y que es ocultado para los otros. Desde este punto de vista, la metáfora para Octavio Paz, se vuelve activa y presente en el instante donde una unidad, se funde con otra unidad y más precisamente, cuando una forma metafórica ascendente, se funde con una forma metafórica descendente.

Tanto Derrida como Octavio Paz, mantienen aquél principio dinámico de movilidad permanente, pero con un matiz diferente. Para el primero, el deslizamiento caracterizaría a una metáfora que actúa como transporte, conduciendo desde un lugar a otro, aparentemente desenfrenada sobrepasándose incluso a sí misma, mientras que para el segundo, la movilidad no sigue rutas aberrantes ni inciertas, sino más bien, posee una búsqueda permanente de su origen para reconocerse en cuanto es y en cuanto a su posibilidad de ser, en la medida que un elemento dual se funde, logrando una unidad.

Explica Octavio Paz, que: “En un primer momento, la metáfora descubre una semejanza; inmediatamente después, la recubre, ya sea por que el primer término absorbe al segundo o a la inversa. De una u otra manera la semejanza se disipa y la oposición entre culo y cara reaparece reforzada.” (Paz, Octavio, op. Cit. p. 113).

Tanto el problema del sentido dinámico de movimiento, como el inconveniente de la semejanza de Platón y Aristóteles, se encuentran con una respuesta en esta oportunidad, porque, se presentan como condición y no como determinación dentro de la metáfora. Es decir, la semejanza es una manera de iniciar una aproximación, un acercamiento hacia un punto que ha viajado desde otro, por medio de un vehículo de comunicación, como la metáfora, sin embargo, ésta no se expone, más bien, se recubre, como lo indica Octavio Paz, permitiendo no ser sólo una ilusión, sí, una potencialidad de ser. La metáfora tiene la posibilidad, en la medida que se repliega, de conocerse a sí misma, pues continúa con su principio de movilidad, al iniciar espejos que dan diversas perspectivas de lo que es y/o parece ser. Ingresa a la búsqueda de lo que fue, es y será su constitución fundamental, mediante el inicio de un viaje, que logra inscribirse en dimensionalidades diversas y autónomas entre sí, pero conectadas con el punto de inicio, desde donde la propia vida, procediendo de una muerte, vuelve a nacer.

Octavio Paz, expone la metáfora desde una dimensionalidad más bien mítica y ritualica, que busca crear una unión vincular entre alma y cuerpo, que sea capaz de dejar un registro o

testimonio de lo que, en el instante de esa unión, fue un traspaso de conocimientos y sensaciones que han procedido de distintas dimensionalidades simbólicas, capaces, en un breve instante, de fundirse como una unidad que identifica, desde su diferencia, la posibilidad de una comunión, con complicidad de ser.

Dice también, que: “al decir que el culo es como otra cara, negamos la dualidad alma y cuerpo: reímos por que hemos resuelto la discordia que somos. Sólo que la victoria del principio del placer, dura poco; nuestra risa, al mismo tiempo que celebra la reconciliación del alma y del cuerpo, la disuelve, la vuelve irrisoria.” (Paz, Octavio. *Ibid.*).

Aunque la sonrisa, para Octavio Paz, es un signo de dualidad que presenta la distinción entre alma y cuerpo, es en la carcajada donde ve una cualidad metafórica, por la capacidad potencial que posee de fundir dos unidades diferentes en una particular, como una vuelta al origen o al retorno de los inicios de la propia vida. Manifiesta, respecto de la carcajada, que: “es una síntesis (provisional) entre el alma y el cuerpo, el yo y el otro”. Esa síntesis, es una suerte de, como diría Aristóteles, una transferencia de sentido y significación que se transforma, y siguiendo con el pensamiento de de Octavio Paz, en una suerte de traducción simbólica.

La carcajada, señala éste autor, “es un regreso a un estado anterior; volvemos al mundo de la infancia, colectiva o individual, al mito y al juego. Vuelta a la unidad del principio, antes del tú y del yo, en un nosotros que abarca a todos los seres, las bestias y los elementos.” (Paz, Octavio, *op. Cit.* p. 114).

Cabe preguntarse, si la carcajada es el constituyente fundamental de la metáfora, de aceptar lo expuesto por Octavio Paz, podríamos decir, que si la metáfora es un medio de transporte, la carcajada sería el conductor. Claro está, Derrida también estaría en lo correcto, con su deslizamiento desenfrenado de la metáfora, si en su interior esta conducida por la misma carcajada que posibilitaría una movilidad aberrante, pero sólo en instantes, ya que la carcajada se funde con la carcajada en si misma, no como simple, dispersa y despreocupada risotada, sino más bien, se torna hacia lo que significa el compartir, donde elementos aparentemente irreconciliables, de naturaleza diversa y distinta, son capaces de comparecer en el mismo momento metafórico donde se funden.

Ahora bien, qué ocurre al fundir la diversidad para comparecer en unidad, qué significación surge de esta nueva dimensionalidad. Según Octavio Paz:

“las culturas llamadas “primitivas,” han creado un sistemas de metáforas y símbolos, que constituyen un verdadero código de signos en tiempos sensibles e intelectuales: un lenguaje. La función del lenguaje es significar y comunicar los significados, pero los hombres modernos hemos reducido el signo a la mera significación intelectual y la comunicación a la transmisión de información. Hemos olvidado que los signos son cosas sensibles y que obran sobre los sentidos.” (Paz, Octavio. Op. Cit. p. 116).

Propone la virtud del hombre primitivo, en contraposición al moderno, por su capacidad de racionalizar y encontrar una lógica de sentido, en lo que Platón denominó como mundo sensible, pero, al contrario del filósofo griego, Octavio Paz, y considerando la opinión del antropólogo Lévi – Strauss, indica que los signos se relacionan de tal manera entre si, que es posible el surgimiento de una dimensionalidad simbólica capaz de generar “un lenguaje sensible,” desplazando de esta manera la ilusión y falsedad platónica del mundo sensible, para generar la apertura a una lógica que entrega sentido a la existencia humana en el mundo, donde, y siguiendo con Octavio Paz, surge una “doble maravilla: Hablar con el cuerpo y convertir al lenguaje en un cuerpo”. (Paz, Octavio. *Ibíd.*).

Es de este modo, como vamos delineando lo que en ésta investigación se entenderá por metáfora, donde un proceso de metaforización, irrumpe en la existencia de un tiempo lineal en el instante que busca una constante vuelta al origen. Pero esta movilidad no es engendrada desde una mera idealidad, sino que parte desde la esencialidad del mundo mismo, donde tiene la posibilidad de reconocerse y entenderse sólo, desde una valoración de las facultades sensibles, que potencialmente generan racionalidad o lógica de sentido, naciente de la lógica sensible y no al revés. Para aclarar lo expuesto, prestemos atención a la siguiente cita de Octavio Paz.

“Ahí donde una nariz moderna no distingue sino un vago olor, un salvaje percibe una gama definida de aromas.” (Paz, Octavio. *Ibíd.*).

Es así, como la metáfora o proceso de metaforización, podría ingresar junto con nuestra percepción en una entrega de conocimiento, que revela la condición humana en el mundo, a partir de su constante mutabilidad y movilidad.

1.3. Hacia la comprensión del vínculo: Metáfora y Forma.

Reconociendo y considerando el trabajo de los autores antes mencionados, Metáfora y Forma, parecen conciliar un oxímoron, una contradicción que favorece, desde la propia metáfora, el comienzo de un viaje que, si bien es cierto, se esparce en diversos sentidos, resbalando desenfrenadamente o como dice Derrida, deslizándose de tal manera, que se pasa a llevar incluso a sí misma. La metaforización es un proceso que conduce hacia la forma, hacia aquella forma primera o esencial anunciada por Aristóteles, por lo tanto, se entiende como un constante retorno, donde, y siguiendo el pensamiento de Octavio Paz, la dualidad busca la vuelta a la unidad, al origen, al comienzo de un único sentido, a la ruta primera que antecede las bifurcaciones. La dualidad Alma y cuerpo, que comparecen en la condición humana, presenta la misma dinámica de entendimiento al considerar la metáfora como cuerpo y la forma como alma. Podríamos haber vinculado, aparentemente, la forma con el cuerpo, por contener un principio de estructuración, sin embargo, es más preciso entender la metáfora como un corazón, que mediante el símbolo, parecido a un aparato circulatorio, permite el viaje al sentido, desde el interior del cuerpo, por razón de las venas, arterias y capilares, logrando ser de esta manera, cuerpo mismo, proporcionando así, la posibilidad de un movimiento temporalmente lineal, pero con una existencia sucesiva, que a su vez, permite el funcionamiento del cuerpo en su conjunto, en un mismo instante.

Por el aparato circulatorio o aparato simbólico o “red simbólica”¹³ como lo ha entendido Ernest Cassirer, se mueve un tipo de sangre, que en esta oportunidad la relacionaremos con las imágenes, dando origen al cuerpo metafórico, conteniendo, como se ha señalado, un sistema de funcionamiento que interrelaciona los símbolos, los sentidos y las imágenes, haciendo posible el iniciar la búsqueda de la forma esencial, donde la metáfora debe sacrificar su propio entendimiento resultante del recorrido experiencial, para generar la apertura hacia el conocimiento revelado desde la propia forma esencial.

¹³ Dorfler, Gillo. (1963). *El devenir de las artes*. Ciudad de México. Fondo de cultura económica. p 32.

Aquella forma esencial, a su vez presentaría una connotación dual, tal como se distingue alma de espíritu, la forma primera o esencial, se distingue de una forma, más bien perceptual, que habita en cada consciencia viva, sin pretensión trascendental, donde un atisbo de perennidad estaría señalado por la dinámica cíclica, constante que articula el nacimiento, la muerte y el retorno al nacimiento. La diferencia entre ambas unidades formales, es que la forma perceptual contendría la unidad experiencial de cada ser viviente y que en la condición humana estaría siendo visitada por el proceso de metaforización, por lo tanto, mantiene en su interior los datos obtenidos de la propia experiencia. En cambio, la forma esencial tiene consigo los códigos provenientes del origen mismo de toda forma viviente, que filtra la información recibida de la forma perceptual, eliminando la resina contaminada, rescatando lo limpio, para luego refinarlo y nutrirlo con lo verdadero, desechando lo ilusorio e impurificado.

La metáfora, considerándola como principio de realidad, concretada en una forma esencial, presenta un tiempo sin temporalidad empírica, donde moran sentidos que junto a la perennidad, cobran un palpitar sin ritmo vivencial, por tener la posibilidad de borrar todo antagonismo, toda oposición y toda muerte. Es decir, una unión entre metáfora y forma sería capaz de traducir sensiblemente lo entendido, alejándose de una imagen con apariencia de realidad, consolidándose desde la diversidad de cosmovisiones presentes en los saberes humanos, conduciéndose a través de la metaforización, hacia la originalidad de la forma que transmite, en la extensión de un tiempo empírico, por generaciones, una decodificación de signos lineales que dan muestra de lo que significa la existencia en el cosmos. El principio de realidad que surgiría de la unión entre metáfora y forma, cobra una connotación que pretende la lógica, lo comprobable y lo exacto, aproximándose desde una perspectiva humana que, contradictoriamente, extravía y construye una imagen reflejo de los entendimientos humanos, nutriéndose de raíces con símbolos apegados a la tierra, que se transforman en receptáculos omniscientes de conciencias adormecidas, soportando tensiones y distensiones, amparados en acciones humanas que podrían plasmar, cultivar y potenciar la concepción de vida, terremotizando las posibilidades oximorónicas del sentido, permitiendo el equilibrio, el centro, la carne y el alma acariciando suavemente, al ser en el mundo, al ser en el cosmos, al ser en el universo y al ser en una realidad particular, ignorando la verdad de una existencia ilusoria, inscrita desde una mano desprejuiciada, tintada, con desolación, angustia y confusión.

1.3.1. La metáfora y la forma, desde un vínculo con la imposición temática y la linealidad histórica del arte.

Al reconocer una posibilidad de realidad entre la metáfora y la forma, se encuentra que ambos conceptos reaccionan frente a la posibilidad de un vínculo, con la imposición temática, proveniente de diversos poderes políticos, económicos, religiosos y la linealidad histórica que surge, convenientemente, dejando la huella que ha caracterizado una manera de entender la práctica del arte. Esto, va acompañada indisolublemente de una cosmovisión y una imaginaria que actúa como soporte de líneas de pensamientos que han identificado, distinguido y entregado una cualidad única, en constante replanteamiento en sí misma, en cuanto a su influencia, tanto teórica como práctica se refiere, hacia donde va dirigida una verdadera madeja de ideas, conceptos y técnicas que identifican, con variados matices, cada representación plástica, contextualizado en una determinada temporalidad histórica.

No obstante, se debe considerar, que todo intento por lograr un arte que distinga una cualidad, desde la unión entre metáforas y formas, tienen un antecedente que hacen sucumbir la linealidad del tiempo, para suspenderlo en un alto grado de espiritualidad ideológica que permanece alternativamente a un costado del camino histórico apareciéndose, y a su vez ocultándose en una dinámica contradictoria de constante presencia y ausencia, de un aparecer y un desaparecer, que persistentemente está ingresando y saliendo de la continuidad temática y tiempo espacial de la historia.

Al plantear la posibilidad de una linealidad histórica con ciertos grados de imposición temática, desde la unión de la metáfora y las forma, se pretende dar énfasis al alejamiento paulatino de la representación mimética de la realidad, para volcarse a una actitud que prioriza una aproximación al mundo empírico, mediante un proceso de traducción de lo aparente, permitiendo de esta manera, determinar realidades resultantes de una estructura formal esencial que adopta, desde una metaforización permanente, un camino incierto e insospechado, que sobrepasa las restricciones culturales al contener, en sus ideologías y percepciones particulares, la llave que posibilita una apertura de conciencia, admitiendo un tipo de expresión que somete al juicio a enfrentarse a toda ética y toda perspectiva religiosa, y por lo tanto, a toda moral que incite contra la señalada libertad de conciencia.

Al suspender el tiempo, se ha trascendido una linealidad histórica para situarse en el no tiempo o eterno tiempo presente, manteniéndose en una dinámica constante de reconstrucción en sí misma, para mostrar lo que fue y sigue siendo. De la misma manera, la transitoriedad histórica del arte, indica la posibilidad de una pausa en la temporalidad lineal para generar una apertura hacia una nueva dimensionalidad con tiempos y contextos autónomos y diversamente interconectados e interrelacionados.

1.3.2. La metaforización de las formas, desde una pausa trascendental, considerando el pensamiento filosófico de Hegel.

La metaforización de las formas se entenderá en esta oportunidad entonces, como un instante, un momento, donde un tiempo pausado, desde la extensión de una empírica sarcástica, espera, reniega e inyecta los inicios oscilantes de un ejercicio perceptual, que potencialmente administra una cierta pretensión trascendental. Al ingresar velozmente en la esencia de la forma, la que asemejada a una madeja de lana, verá el como ésta, envuelta por ciertos discursos ideológicos, comenzará a desenredarse para mostrar sus inicios y finales originales, desde un mismo y único instante, presentando lo que pretende ser, es decir, el delirio de aquella linealidad temporal trascendental, que ha llegado a afectar a la linealidad temporal progresiva pretendida por la historia, exponiendo así, sólo una mera ilusión desanudada.

La metaforización de las formas, desde una pausa trascendental, se presenta también como una madeja migratoria, que se sumerge en un sarcasmo que oximorónicamente petrifica y detiene su movimiento para posteriormente, desde una dimensionalidad diferente, soltar la pausa y activar el movimiento de un momento migratorio, donde en el recorrido contradictorio logra eventualmente encontrarse con otras madejas de experiencia vivencial que volverán a enredarse, a anudarse y a ocultarse en la empírica quisquillosa, para escabullirse entre un enmallado de significaciones sociales, vacíos regidos desde determinados centros de poder políticos y económicos.

Esta búsqueda de una metaforización de las formas, desde una pausa trascendental, parece toparse con lo que Hegel denominó como espíritu absoluto, donde la idea busca suspicazmente un espacio en un determinado medio sensible para auto conocerse. Cuando la idea logra ingresar al mundo empírico, busca acomodarse, entregándose a un determinado

medio sensible, concretando una forma determinada. Forma dada por la idea y no por la perspectiva histórica, donde esta logra adecuarse. La idea, por lo tanto, – dice Hegel- se vuelve materia y se adormece.

En la naturaleza encontraríamos a la idea, encarnada como materia formada en los medios sensibles, pero adormecida, es decir, sin conciencia de sí. Es sólo a través del ser humano y por su capacidad de pensar, reflexionar y la posibilidad de metaforizar y simbolizar, que la idea tendría la oportunidad de conocerse a sí misma. Es así como la idea cuando se presenta en el yo humano, se transforma sacando a relucir su espíritu, o dicho de otra manera, debela la esencialidad de la forma.

De aceptar lo anterior, debemos entender la metaforización de las formas, el espíritu de las cosas y su dimensión objetual, como mendigos peregrinos que transitan metafóricamente hasta que una conciencia humana los reconozca y los ponga en juego, en un movimiento donde la forma esencial espera a ser descubierta en cuanto es y en cuanto a toda posibilidad de ser.

Desde luego se presenta un distanciamiento con toda posibilidad perceptual al prestar atención a una documentación que pretenda validar y dar sentido a algún tipo de discursividad, permitiendo admitir y legitimar la continuidad y eficacia de la historia del arte y no sólo una historia trascendental del espíritu. De ser esto así, todo trabajo humano carecería de lógica, coherencia y sentido, y como resulta ilógico desentenderse del todo de una presente documentación historiográfica y de una linealidad histórica, esto conlleva, inadmisiblemente, y arriesgadamente a desentenderse de toda actividad humana, que ha comunicado su experiencia de existir desde una cultura y una sociedad que ha preparado, ilusoriamente, el andar humano en el mundo.

Podemos intuir entonces, una separación entre un marco conceptual, como modelo legitimador de la metaforización de las formas, con la forma dada por la idea, como a su vez el contenido de un registro formal con el saber del espíritu. El marco conceptual y el contenido, son desarticuladas por la metaforización de las formas, apartándose, de toda importancia histórica del arte, para situar sólo la trascendencia del espíritu.

De aceptar esta afirmación, debemos recordar el camino dialéctico con el que Hegel se aproximaba a la realidad. Julia Manzano señala que “la dialéctica Hegeliana no es solamente un método para llegar a conocer la realidad, sino que la realidad misma es dialéctica; es decir, tiene las características de movilidad y negatividad, es procesual y se constituye como oposición de contrarios”. (Manzano: 1999, p.56).

Por lo tanto, es en esta dialéctica donde los contrarios no se opondrán como aparentan, sino más bien, en permanentes encuentros y desencuentros, llegarán a sintetizarse en lo que cada cualidad de las unidades tienen de verdadero y de falaz y es así, donde surgirá un encuentro entre la trascendentalidad del espíritu y una contextualidad oximorómicamente trascendental de la metaforización de la forma.

Esta conceptualización se forja en lo que Marx reconocería como “un materialismo dialéctico,”¹⁴ que considera un movimiento universal como contradicción. Marx rescataría de Hegel “un supremo triángulo dialéctico dentro del cual, el ser, no ser y devenir” se constituirían hasta el infinito haciendo posible una posibilidad de trascendencia.

De las relaciones que surgen entre constantes encuentros y desencuentros, encontrarán en la conciencia humana el nexo que une y reúne sus posibilidades de trascendentalidad y los medios representacionales adecuados para que esto se constituya como tal.

No obstante, la metaforización de la forma se convierte en un testimonio sin precedentes temporales, organizada en contenidos perennes, no sólo, en lo que se ha pretendido exponer en términos de ideas, contenidos o experiencias, sino más bien, en la predisposición intencionada de hacer detonar un ímpetu co-creacional, de toda potencialidad comunicacional, conformando una linealidad que reconstruye el pasado y permite visualizar como éste permanece vivo, desde el instante de su ejecución hasta la durabilidad de la existencia humana en el mundo, instaurándose una dialéctica entre nacimiento y muerte, que presenta el fin de una linealidad histórica del arte, como el fin de una existencia viva y fundamentalmente, como comienzo de una presencia metafórica de la forma, que se torna sarcásticamente trascendente en la medida que toca tangencialmente una conciencia suspendida, en una atemporalidad trascendental, que determina la comprensión de los humanos, respecto del mundo, según un constante estar situado en el mundo, anclados en la

¹⁴ Langlois, Ibáñez José Miguel. (1981). *Síntesis crítica del Marxismo Leninismo*. Santiago de Chile. Ed. Andrés Bello p. 15

tierra y elevados hacia la infinitud de una pretendida libertad que surge en una particularidad de la conciencia del yo, conectada con una espiritualidad perenne que contradictoriamente renueva y revitaliza las aplicaciones preceptuales del juicio, para testimoniar lo que ha significado esencialmente el transcurrir de la existencia.

El problema radicaría entonces, en cómo encontrar una conciliación entre La metaforización de las formas, desde una pausa trascendental, considerándola desde un sistema representacional. En esta oportunidad intentaremos una respuesta, ingresando en la dimensionalidad de la imagen como materialidad formada, inscrita en el arte.

CAPITULO II

2.- Consecuencias de la metaforización de las formas y su incidencia en la constitución de la imagen desde una estructura sistémica.

La unidad entre metáfora y forma ha debido comprender y aceptar ciertos indicios de ruidosidad e incomodidad en el instante del ajuste de sus partes constituyentes, e incluso, en el momento de comenzar un viaje hacia los niveles esenciales de la forma por medio del proceso de metaforización, ha debido toparse con la incerteza de lo que significa la revelación de contenidos, estructuras y materialidades latentes en y desde la forma, desde donde se muestra la posibilidad de complemento con los pasajeros conducidos por la propia metáfora, que es abordada por la imaginación, la simbolización y la significación, viajando por las vías del sentido, conducidos hacia la dimensionalidad autónoma de la autoconsciencia.

Frente a un eventual hallazgo de esencialidad en la forma en aquel lugar donde el origen adquiere su propia autoconsciencia, las imágenes parecen reunir los pasajeros atraídos por el proceso de metaforización, donde las imágenes que, según Guillo Dorfles: “serán reconocidas por la estética semiótica de Charles Morris, como iconos, en la medida que incorporan un valor específico a la obra de arte, permitiendo a su vez constituir y distinguir la importancia de la obra de arte como signo estético, diferenciable de cualquier signo científico o tecnológico” (Dorfles: 1963. p36), nos permiten concretizar la unión y reconocimiento de los vínculos y entrelazamientos realizados, tanto por la metaforización, como del proceso de análisis esencial de la forma.

La imagen para Guillo Dorfles Prescinde de su aspecto figurativo y logra generar una apertura de entender este concepto, desde una amplitud tal, que es capaz de estar presente en todo medio de expresión artístico. Comenta que “existe una extensa gama de imágenes que tomando en cuenta esas consideraciones, podremos calificar, sin incurrir en lo metafórico, como imágenes, musicales, poéticas y plásticas a las que consideró embriones formales no totalmente encarnados, aun en espera de traducirse en obras de arte, y que carecen, por tanto, de muchos de los tributos de las obras definitivas”. (Dorfles: 1963, p. 17).

Al identificar las imágenes, como embriones formales, nos indica el camino hacia la comprensión de una obra de arte, que en tanto signo estético, como lo identificaría Charles Morris, incurre en el riesgo de entender; que la metaforización de las formas no es más que una manera de representar la significación de un signo y que como tal debe ser validado y entendido desde el estudio de la semiótica.

De esta manera, identificamos una diferencia en el momento de hablar de símbolos y signos, pues, al fundir los conceptos de imagen con el de símbolo surge, la posibilidad de encontrar un valor en la creación artística, la cual será reconocida más bien, como un signo artístico.

De ser esto cierto, deberíamos abandonar esta investigación, ya que, los estudios semióticos ya han dado prueba de su rigurosidad y precisión al instante de distinguir la presencia y características del signo en el arte. Sin embargo, el aparente desenfreno del proceso de metaforización, conducentes a la forma, parece impedir un análisis estático del arte y por este motivo, todo constituyente que se traslada por medio de la metaforización, tiene la posibilidad de reconstruirse en sí mismo, mientras exista autoconciencia, una cantidad de veces que no es abordada por la temporalidad. Un ejemplo de esto, es el problema del símbolo, ya que, parece haber sido desplazado, según la perspectiva semiótica, por el concepto de signo, pero que aún exige una atención específica.

En el siglo XX, esta preocupación por las características simbólicas no fue despreocupada. Gillo Dorfles comenta que: “para Cassirer, el hombre vive inmerso en un universo simbólico, del cual, el lenguaje, el mito, el arte, la religión forman parte; mejor dicho, estos elementos son los que constituyen la “red simbólica” de la experiencia humana”. (Dorfles, op.Cit. p. 32).

Esta experiencia humana, que no sólo vive inmerso en un universo simbólico, sino que también mantiene registrada una percepción simbólica latente y activable, en una necesidad extrema, ve el cómo la asignación de significación, por parte del signo, podría ser reemplazado por la significación simbólica, en un instante donde la humanidad toma conciencia de su condición humana en el mundo.

En un principio, el control del fuego fue realizado al simbolizar la madera y la frotación entre sí, como una posibilidad de generar calor, para luego ser reemplazado con los fósforos

más actuales, donde la asignación de un valor hacia la caja de fósforos crea las condiciones necesarias para que del símbolo ingresemos a las características del signo, donde de la función de calor, llegamos a comprender la funcionalidad, la marca, el diseño y la figuración, abandonando lentamente, la relación entre humanidad y naturaleza primera, para ingresar a las necesidades de una humanidad segunda, que prioriza la movilidad de los recursos tecnológicos por sobre los recursos y necesidades humanas. Hasta aquí los maderos igual se frotan, pero sabemos que los encendedores alejan aun más la técnica humana de generar calor, como también los actuales chisperos, activados por una pulsación hace distanciarse más aún, al ser humano de las condiciones anteriores. Así el símbolo parece rendirse hacia el signo y su funcionalidad concreta.

Pero qué pasaría si a un ser humano moderno, salido de la generación del chispero que paulatinamente desconoce la funcionalidad y figuración de los ya antiguos fósforos y los trasladamos a un lugar desierto donde debe generar calor. Nuevamente comenzará a recordar la “red simbólica” guardada en la percepción sensible, primogénita y volverá a buscar dentro de sí las respuestas para solucionar la dificultad presente con una suerte de autoconciencia, viendo despertar las características simbólicas primitivas que permanecían sólo dormidas esperando su alumbramiento.

Dorfles señala que: “desde la imagen al símbolo la senda es breve, aunque empedrada de losas resbaladizas. (Sólo con el empleo de las más audaces metáforas, se hace posible plantear una tesis referente a estos temas). Si la senda que lleva desde la imagen al símbolo está pavimentada de metáforas, podemos afirmar desde luego, que la metáfora, ejemplo peculiar de “símbolo literario”, contribuye en unión de otros símbolos de distinta categoría a producir una especie de humus, mezcla de imágenes y símbolos, en el que anida la semilla de esa extraña planta de la creación que es el arte”. (Dorfles, op.Cit. p 31).

Es de esta manera entonces, como una red simbólica primitiva o primogénita, permanece en las facultades preceptuales humanas adormecidas, pero no inexistentes, haciendo posible dar inicio al proceso de creación artística, donde la imagen unida a la primigenia del símbolo hacen posible el alumbramiento de las cualidades artísticas.

Esa incursión al origen, se logra entonces, al viajar por un proceso de metaforización que reúne y conduce a los símbolos y las imágenes hacia la esencialidad de la forma, donde ven germinar y recogiendo las palabras de Dorfler, las semillas de la creación artística.

Desde aquí, nos encontramos que la metaforización de las formas antecedería toda conformación de un lenguaje racional, posibilitando y antecediendo un lenguaje metafórico formal que ve articular una constante dinámica entre imagen y símbolo. Ernest Cassirer expone que: “la humanidad no pudo comenzar con el pensamiento abstracto o con un lenguaje racional; tuvo que pasar por la edad del lenguaje simbólico del mito y la poesía”. (Cassirer: 1963, p. 228).

Dorfler Indica además que según Susan Langer: “la metáfora es uno de los ejemplos más típicos de nuestra facultad de usar “símbolos representativos”. (Dorfler: 1963, p335).

Esto daría valor a su teoría según la cual la lengua hablada no “floreería” en un segundo tiempo con metáforas, sino más bien, sería el lenguaje primitivo el que surgió de la metáfora, que en un segundo tiempo iría desapareciendo para dejar lugar a imágenes más concretas.”

La aparición de imágenes más concretas, sería la consecuencia de una respuesta a una premeditada representación mental, que va a depender de la influencia inconmensurable, que la cultura proyecta y plasma en las estructuras mentales de los sujetos.

Ya desde la concepción de si mismos, como seres vivos que habitan en el mundo, heredando las experiencias de vidas precedentes, van comunicando y preparando posteriormente, el camino para el próximo enfrentar de la vida, desde una determinada organización humana, donde llegará a situarse y a relacionarse con un entorno que entrega las bases fundamentales de un complejo sistema de creencias, hábitos y costumbres, de ver y vivir en el mundo que es propio de la cultura a la cual pertenece.

Pero qué consecuencias traería, si consideramos una imagen concreta, construida desde si misma, que conserva desde sus más elementales constituyentes una entidad autónoma, como lo plantea Gillo Dorfler, pero no presente en una suma total de datos creativos, surgentes de una observación mnémica o simbólica, devenida de las artes, sino más bien, una entidad en sí misma, autónoma, consecuente de una herencia trascendental que precede y excede el

ámbito cultural y que actúa como fuente comunicacional de datos a-morales, a-éticos, a-estéticos y a-rationales.

Esto presentaría, una trascendentalidad de causas confusas e imprecisas que subyacen en la profundidad de la consciencia, pululando en unión con el cosmos totalizante el cual se proyecta hacia una dimensionalidad que sobrepasa la comprensión, el entendimiento, el intelecto e incluso la propia sensibilidad humana.

Si usáramos la expresión “El terreno incierto y contradictorio de la metaforización de las formas en el arte,” para entender el complejo surgente de las relaciones de la imagen unida a una perspectiva signica y simbólica, nos conduciría a interrogarnos qué se entiende por terreno del arte y por qué se considera incierto y contradictorio el mismo. Quizás los expertos en teoría y práctica artística considerarán inapropiada esta expresión, sin embargo, no podrán iniciar una acción crítica del término sin llegar a una conclusión oximorónica, que refutará cualquier tipo de proposición que intente aceptar o rechazar el empleo de la citada expresión.

El arte en su concepción metafórica de la forma como tierra gestora de vida y de lazos comunicacionales, a través de medios representacionales, sugieren lo que ha sido, es y será el hacer, el pensar y el sentir del ser humano en el mundo, el cual se nutre de un enigma cautivante a partir de dimensiones empíricas y sensibles que se articulan dialécticamente para aceptarse y negarse en los límites culturales donde las cosmovisiones políticas, religiosas, filosóficas y estéticas parecen delimitar las funciones del arte, el que ensimismado en una ética y una moral del pensamiento, se encapsula en una marea racional y emocional que hace hervir desde un hermetismo existencial una lava ardiente que espera agitadamente por la erupción que sobrepasará las limitaciones señaladas para abrir sus propios caminos que afianzarán su propio rumbo y su propio sentido.

El arte, desde la metaforización de las formas, se abre paso a una dimensionalidad donde los muros culturales se tornan ingravidos, sin espacios ni tiempos, donde las ideologías y utopías se muestran sin un soporte que sustente sus presencias anacrónicas que justifican una vida que nunca ha sido o que nunca debió llegar a ser.

Es así, como intentar aproximarse al arte desde escuelas, tendencias, o teorías sería extraviarse de las connotaciones esenciales del arte, pero negándolas, es ignorar una discursividad historiográfica, que ha preparado una comprensión de las artes conducentes a una presencia histórica, que espejea constantemente en secuencias latentes de lo que se ha entendido por la praxis artística.

Es aquí la incertidumbre y la contradicción. Cómo hablar de arte desde una metáfora formal, desde un oxímoron que niegue y a su vez acepte la tradición, que abnegadamente y fielmente ha mantenido al arte en sus nociones elementales, presentes en una linealidad histórica, cuestionada y ofrendada a los intelectos rapiñezcos y a sensaciones mediáticas indescriptibles, que elaboran laboriosamente y por qué no decirlo, admirablemente trabajos críticos, filosóficos, estéticos incluso científicos que señalan perspectivas y linealidades de pensamientos, que pretenden revelar la presencia humana en el cosmos.

De esta manera, nos dirigimos, seguramente, hacia un naufragio total. Pero quizás después de la deconstrucción de las confusiones, salgan a la superficie esbozos, partes y fragmentos de lo que verdaderamente la forma como arte es o de lo que verdaderamente nunca llegará a ser.

Para intentar encontrar un punto de partida y de arribo, será necesario incorporar un aspecto del ser humano que niega su madurez para acercarse más bien a un pensamiento infantil desprejuiciado y aún virgen, en influencias sociales y culturales que delinear las formas de comportamientos y de líneas de pensamientos. Que influyen en los modos de ser o deber ser de los hombres en el mundo.

No obstante, aún así, el medio social y cultural ha influido e inyectado la cizaña imaginativa que diseña y delimita la vida humana. Pero existe la esperanza de encontrar en la mente infantil, como lo estudiaremos desde el quinto capítulo de esta investigación, aquel terreno virgen, inexplorado y no manipulado que nos permita encontrar, y es presuntuoso decir, una clave que desde la otredad de la hebra logre empalmarse o tejerse hacia una continuidad a-histórica, a-temporal y a-espacial del hacer artístico o de lo que significa o ha significado el hacer artístico en el mundo.

2.1. La metaforización de las formas desde la dimensionalidad de la imagen como materialidad formada inscrita en el arte.

La imagen se presenta en el mundo como materialidad formada, sensiblemente conectada al pensamiento y sus estratos preceptuales. Es a través de ésta, donde la humanidad percibe, siente y reflexiona la existencia en cuanto a su presencia en un lugar e instancia temporal, donde se ancla la materialidad de una imagen formada como cuerpo en la materialidad de una imagen formada como mundo. Por lo tanto, la materialidad de la imagen como forma cuerpo y la materialidad de la imagen como forma mundo, se encarnan para hacerse uno, en tanto materialidad cósmica formada, indisoluble y por que no decirlo, aparentemente trascendente. Es aquí, donde nos encontramos con el pensamiento Marxista, el que caería como lo plantea José Ibáñez Langlois, en la contradicción interna más íntima de su pensamiento:

“Lo que media entre su intención humanista, es decir, la de liberar al hombre de las alineaciones, engaños y servidumbres en que históricamente se ha perdido y su conclusión naturalista que sumerge al hombre en las fuerzas fatales y ciegas de la materia cósmica y del devenir natural.” (Langlois: 1981, p. 8).

Reflexionando en esta situación, se busca la manera de dar a conocer su comprensión o entendimiento adquirido en tanto y cuanto unidad cósmica se refiere.

La condición exhibida, objetaría un cuerpo pensante y sensible que “traduce” en sus estadios preceptuales, su relación con la materia formada del mundo “infectado por los modos capitalistas de producción”. (Langlois, op. Cit. p. 48).

Es de esta manera, como el problema de la metaforización de las formas, entendida como un sistema representacional, construida desde una pausa trascendental, se inscribe en el mundo como fuente comunicacional que da testimonio de lo ocurrido, cuando el anclaje en la materialidad, ahora encarna pensamientos y sensaciones provenientes de una mirada que ve y reconoce las cosas construyendo, paulatinamente, una imagen del mundo y una imagen de sí mismos como corporeidad que se encarna en el uno material y se convierte en el uno cósmico que ampara el ser como cuerpo sensible y pensante.

Seguramente es invaluable e inestimable el aporte que tanto el concepto de forma, como el de metáfora han tenido en el desarrollo del arte. No obstante, si consideramos el propósito de fundir ambas unidades particulares para constituirlos en unidad bajo el concepto dinámico de la metaforización de las formas, deberíamos llegar a influir en las fibras más sensibles y medulares de los seres humanos, quienes, ya sea proponiendo, o recibiendo una determinada manifestación artística, buscarán una trasgresión de la realidad, localizándose en un mundo incierto desde donde surgirán a-realidades tan verdaderas como el entender una posibilidad de vincular una realidad ilusoria con una realidad empírica, que a la vez se torna tan ilusoria como la misma realidad.

La metaforización de las formas, considerada ahora como co-creación artística, exigirá a los límites de la creatividad humana y la creación divina, el direccionar la materialidad de las formas hacia la búsqueda de su esencia, y a su vez, hacia la negación de sí misma, fusionando el entendimiento racional, emocional y sensible del ser humano, para permitir nutrir un oxímoron que ilumine, proyecte y permita rasguñar lo que la verdad tiene de verdadero, asintiendo lo que también tiene de ilusorio, generando así, una apertura hacia el entendimiento de lo que significa vivir en el mundo.

Mediante la unión de metáfora y forma, la vida se torna confusa y se imprecisa la concepción del destino. Como una vara ardiente, la vida desde la concepción del tiempo, desde una suspensión trascendental, provocado por una metaforización de las formas; crepita en su propio núcleo, cruje se quebraja, se hace ceniza y se esfuma hacia un universo enigmático y carente de un sentido humanamente comprensible, quien además, debe buscar en aquellas cenizas la reconstrucción de la realidad y de su propia existencia.

Ahora se hará necesario ingresar a la posibilidad de generar un vínculo entre la concepción de la metaforización de las formas y las mismas obras de arte, para evidenciar si es posible o no distinguir las desde esta particularidad dinámica de análisis.

Para esto, comenzaremos identificando las cualidades del arte en el renacimiento, por la posibilidad simbólica que este período del arte facilita.

2.2. Aporte de una incipiente teoría del arte y la concepción de la metaforización de las formas.

Cuando en 1550, Giorgio Vasari publica la primera edición de *Las vidas de los más ilustres arquitectos, pintores y escultores italianos*, propone el concepto de disegno, que lo convierte en un autor influyente para la instauración de una emergente teoría de arte. Se presenta, de esta manera, un primer asomo teórico e histórico del arte, al considerar una continuidad en los modos de hacer y entender el arte del momento, desde un proceso escritural.

Vasari, entrega una profundización de los postulados anteriores respecto de la representación. Parece reunirlos y concretarlos en sus planteamientos teóricos, apoyado además de los escritos, que tanto Leonardo como Miguel Ángel hicieron respecto de este problema. Valeriano, extrae de dos poemas de Miguel Ángel, un contenido que hace entender, de la misma manera, el pensamiento artístico de Vasari. El segundo de estos poemas expone lo siguiente:

“El artista mejor, no tiene idea alguna que un bloque de mármol no contenga potencialmente en su masa, y sólo la mano, obedeciendo al intelecto, puede llegar a ella.” (Bozal, Valeriano: 1987, pp. 123-126).

Valeriano señala que: “es una mano que obedece al intelecto, intermediaría entre éste y la idea que en el mármol late esperando su alumbramiento”. (Bozal, *Ibíd.*).

Entonces el problema para Vasari fue, no sólo la representación de la realidad empírica, sino además, la representación de la idea. Se elabora un concepto general de los objetos naturales a partir del concepto de disegno o dibujo y además, como señala Valeriano, respecto de Vasari, de establecer: “la expresión sensible de una idea o concepto de esa idea o concepto, según la secuencia convencionalmente naturalista observación idea- disegno.” (Bozal, *Ibíd.*).

Vasari entonces, proporciona ángulos de teorización, más completos que sus predecesores al no sólo aceptar la asimilación de un estilo por parte de un artista, sino también, no desconoce el problema de la representación del natural. Recoge la necesidad de los artistas del momento, asigna a la representación un rol activo, al ser capaz de ingresar a la idea que las cosas contienen dentro de sí, vinculándolas con la importancia de la observación del natural;

Así, la observación se torna más completa y aguda, permitiendo un conocimiento de las cosas con más eficacia representacional que da cuenta de un acontecimiento cargado de su propia memoria y su propia inventiva. Sin embargo, para que esto ocurra, es necesario borrar u olvidar la presencia presente, para activar la presencia de un pasado con no sólo autoconciencia, sino además, con memoria. Es ésta, la memoria, la que activa el pasado como testimonio presente, traducéndose en una práctica discursiva, que da origen a lo que entendemos como metaforización de las formas y así nace, de la misma manera, el indicio donde la obra se piensa desde su estadio originario y permite o da la posibilidad de elaborar un suceso interpretativo.

El problema es hacer consciente entonces, el cómo se constituye una metaforización de las formas, considerando que el antecedente de una obra de arte contiene una doble problematización, el tiempo y el pasado. Este problema lo trataremos, aceptando la consecuencia del sentido, desde la metaforización de la forma y de su perdurabilidad temporal, al contener el pasado asegurado en un presente memorial.

No obstante, este presente memorial trae otro problema; que es la dependencia del ser humano y de sus facultades perceptivas. ¿Qué ocurre si el ser humano es el cuerpo pensante y sensible narrador de hechos en el arte?, ¿qué pasa con la trascendentalidad del tiempo histórico, entendida desde una corporeidad cósmica?, ¿dejará de existir, será una mera invención, una ilusión?

Para resolver este problema, comparemos la metaforización de las formas con los relatos sagrados que se han presentado en un tiempo primordial de las divinidades,¹⁵ desde donde se fraguan las interpretaciones cosmogónicas de la existencia, sin la participación humana. Ese tiempo del cual la humanidad no conoce ni su principio, ni su causa, ni su fin, lo deja imbuido contradictoriamente en la más absoluta soledad, donde el tiempo histórico presente se torna falaz y amenazante de la presencia no sólo de un cuerpo autoral, sino también de cualquier tipo de existencia de vida consciente.

Este asincorismo y asincronismo de una metaforización de las formas, presente antes del tiempo, eliminaría la imagen del arte por el principio de trascendentalidad. De esta manera, una metaforización de las formas, contendría una carga significativa manifestada desde un tiempo nuevo, algo ya ocurrido, por lo tanto, surge un indicio de vida, de cuerpos presentes,

¹⁵ Eliade, Mircea. (1998). *Mito y Realidad*. Barcelona. Edit. Labor, S.A. pp 81-98.

inscritos como experiencia latente en el cuerpo de las materialidades sensibles, pensantes, ancladas, en el uno como espacio material y por lo tanto, también en un cuerpo temporal.

Al reconocer la situación de encarnamiento de la imagen, en la obra de arte, desde una materialidad pensante y sensible, mediante la metaforización de las formas, es cuando surge una forma esencial, que dinámicamente se desarrolla en una dialéctica de vida, donde nacimiento y muerte se articulan para permanentemente llevar la instauración del tiempo como entidad viva hacia los estados perceptuales de la corporeidad humana que siente y piensa o en definitiva ve, como éste, dinámicamente se establece secuencialmente en un transcurrir temporal, que en el recuerdo vivencial reconoce un paso secuencial, activado, cuando la percepción explora lo que fue de aquella presencia encarnada y sólo en este instante, toma consciencia de un tiempo transcurrido.

Es de este modo, como toda metaforización de las formas, se transforma como madeja migratoria, permitiendo entender y explicar lo acontecido en aquellos cuerpos que en un determinado instante anclaron sus esencias materiales, en el mundo sensible. Es de esta manera, como cualquier indicio artístico, es primero un síntoma originante de una traducción en práctica permanente, el que ve fundir la forma en metaforización para transformarse en sentidos, en expresión, en experiencia y en existencia. Es en esta condición, como el comienzo de una constitución, de un entendimiento verosímil de las significaciones artísticas, se desestabilizan, no desde las obras, sino más bien, desde las metaforizaciones formales que surten desde un silencio que envuelve y soporta los sentidos que comienzan dando un paso cercano a la no significación, por permanecer fuera de las estructuras perceptuales condicionadas social y culturalmente.

2.3. El inicio del arte como superación de la realidad, la imposición temática, la trasgresión histórica y su vínculo con la metaforización de las formas.

Si bien es cierto, las temáticas presentadas por medio del arte, muestran la lejanía progresiva de una cosmovisión a otra, y dan prueba de una linealidad o consecuencia histórica. Ya con artistas como el Giotto, se inició, como veremos a continuación el proceso de transición entre una y otra manera de concebir la práctica de arte, donde el alejamiento de un deber ser, hacer y entender el arte, se hacen más evidentes.

En el siglo XIV, el Giotto inicia el cambio de un pensamiento medieval, donde y según Panofsky, el artista conformaba su obra con una representación interior o Cuasi idea preexistente en la propia obra,¹⁶ y por lo tanto, representativa como una imitación de lo que se denominó como la idea, que es herencia de la filosofía platónica y aristotélica, mantenida y reforzada con autores como, Santo Tomás de Aquino, para quien la creación artística, es reflejo de un arquetipo en y desde la creación de Dios. Pero, como veremos con la siguiente pintura (del Giotto), se visualiza un cambio en esta concepción para aproximarse a una visión más particular y personal respecto de los contenidos temáticos planteados en el arte.

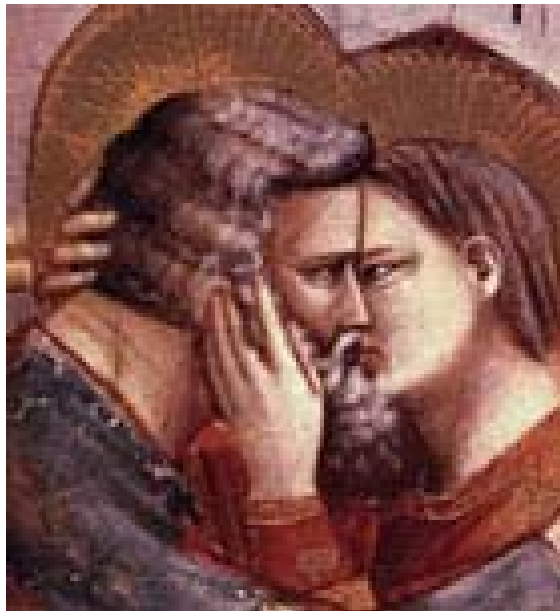


Imagen 1. El Giotto. *Vida de la Virgen*. S. XIV.

¹⁶ Panofsky, Erwin. (1977) *Idea*. Madrid. Edit. Cátedra, S.A. p39.

El Giotto comienza paulatinamente a postular una pintura que es reflejo, más que de un arquetipo ideal, de una expresión de la sensibilidad humana. Aborda, un planteamiento de humanización de la divinidad, resaltando evidentemente las cualidades y características humanas, potenciándose un realzamiento o focalización intencional en los sentidos. Como el tacto, que es representado por unas manos que acarician, o de la misma manera, un tipo de mirada, que sugiere éxtasis y de alguna manera, un cierto grado de erotismo en el caso de la virgen, se potencia una connotación de pasión que es reflejo, como señalamos, de un sentir humano alejado de un idealismo divino.

Se ensalza el mundo sensible, más que el mundo ideal, forjándose una especie de platonismo invertido en la postulación de un nuevo orden de jerarquización de los planos filosóficos griegos. De esta manera, el Giotto transformó el arte griego y lo tradujo a lo que más adelante fue el fundamento del movimiento renacentista en Europa. Logró representar la naturaleza de manera más real que la misma realidad, sentando las bases del objetivo renacentista de lograr perfeccionar la naturaleza, aproximándola cada vez más fidedigna, al modelo natural, no solamente para imitarlo sino más aún, para superarlo.

Las palabras de Bocaccio, sobre Giotto dan cuenta de lo que se trata de explicar acá: “El Giotto devolvió la luz a este arte (pintura) que durante muchos siglos había estado sepultado bajo los errores de quienes pintaban para agradar a los ojos de los ignorantes, más que para satisfacer a la inteligencia de los expertos” (Barasch: 1999, p. 102).

Aceptando lo anterior, podemos inferir, que a fines del siglo XIII y afianzándose en el siglo XIV, con el Giotto se experimenta la traducción de la naturaleza a un realismo que da inicio no sólo a lo que será las características fundamentales del renacimiento, sino además, supera la idealidad medieval para aproximar y potenciar la percepción y expresión plástica entendida aquí, como metaforización de las formas, donde el arte adquiere una connotación que aún permanece vigente y de la misma manera, es el instante donde las cualidades del ser humano se subliman, si se acepta el término químico de la palabra, para afianzar la racionalidad que posibilita que el propio hombre pueda auto idearse, auto valerse y auto conocerse en cuanto es, en cuanto a su posibilidad de crear realidades y mundos propios, autoreferentes, dependientes sólo de un sentido de auto conciencia.

Miguel Ángel Buonarroti, detectó esta connotación perceptual y la manifestó en *la creación de Adán*, como se representa en la siguiente imagen.

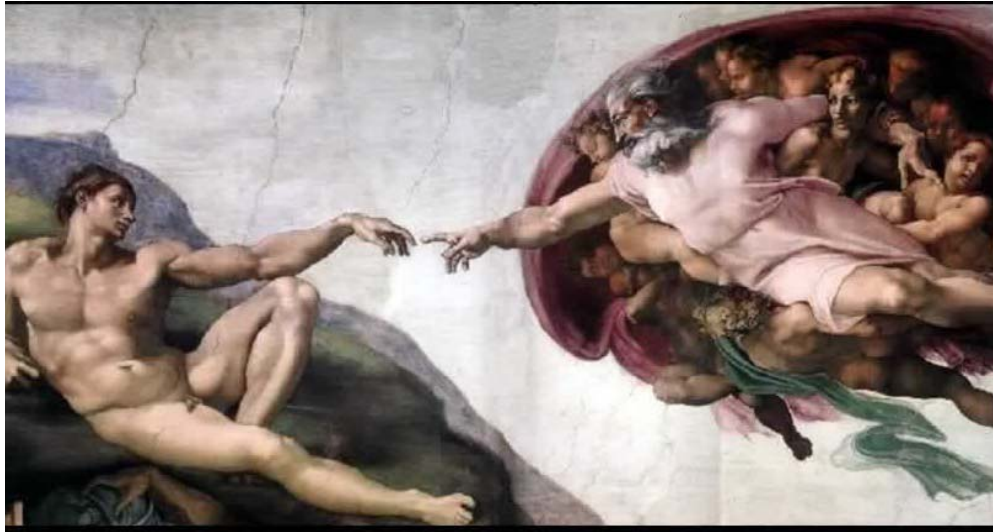


Imagen 2. Miguel Ángel: La Creación de Adán. S XVI.

Tanto la forma, como el contenido metafórico propuesto por Miguel Ángel en *la Creación de Adán*, se transforman en una documentación esencial para entender la cosmovisión del renacimiento del siglo XVI. Se observa la recuperación del ideal griego por el culto al cuerpo y su estructura antropométrica, pero más importante aún, es la traducción metafórica que Miguel Ángel realiza del ideal griego, volcando su interpretación de las formas hacia una lectura donde no se representa el misticismo mitológico, sino más bien, el misticismo religioso remanente de un relato bíblico, donde su textualidad se reorienta sosteniendo el contenido temático de las formas planteadas en la pintura. A su vez, la cosmovisión renacentista, se interpreta por el alejamiento sutil y progresivo que Adán demuestra en su representación en la pintura, alejándose de Dios, su creador, quien estira sus manos para atraerlo, pero él se distancia en una actitud jactanciosa y presumida.

Miguel Ángel proporcionó, a la forma dibujada, una fuerza expresiva que transfigura las formas aludidas, para proporcionarle un latir que asigna vida, espiritualidad, esperanza o dicho de otra manera, entrega una certeza que su imagería es real, propia, verdadera y significativa.

Es sabida la indiferencia que Miguel Ángel tenía por la pintura y de su favoritismo por la escultura, pero en la práctica, los descomunales logros pictóricos se deben principalmente, no sólo por una técnica del uso de color y los gestos de las pinceladas, sino también, por la potencialidad que la línea diseñada o dibujada podía adquirir en cuanto a significación y connotación.

La fuerza expresiva de las formas trazadas por Miguel Ángel, hace terremotizar la conciencia humana que proyecta su ser en la pintura, induciendo una retrospectiva moral, respecto del deber ser de la propia condición humana en el mundo.



Imagen 3. El Miguel Ángel: Moisés.

En el Moisés, Miguel Ángel deja manifestada las formidables posibilidades de la forma, extrayendo del interior de la materia o medio de expresión, una virtud que implora por dejarse manifestar, para mostrarse como materia viva, capaz de equilibrar la razón, la virtud del espíritu y la fuerza de la carne, como soporte y contenedor de las facultades divinas y de las cualidades humanas.

Con el trabajo de Miguel Ángel, se asienta una nueva concepción del arte plástico, donde ahora el artista y citando a Panofsky: “de imitador se convierte en creador y de discípulo de la Naturaleza en su amo.” (Kris: 1952, p 216).

Es de este modo, como el paradigma de la edad media queda atrás, despojándose de la idea platónica, para responsabilizar todo acto de creación, a la preconcepción que un artista posee y plasma en un medio de representación artístico sentando las bases de lo que aquí se ha pretendido entender como metaforización de las formas.

Kris en su libro *Psicoanálisis y Arte*,¹⁷ comenta una observación, que un guía de viajeros en el siglo XVI realiza, publicando lo siguiente: “los bloques de mármol inconclusos de *los esclavos* de Miguel Ángel son aún más admirables que sus estatuas terminadas, por que se encuentran más próximos al estado de concepción”. Kris rescata y destaca además los orígenes de un tipo de valor estético, que es resultado de una “proyección de una imagen interior, que se acerca no sólo a una determinada realidad, sino más bien, la “proximidad a la vida psíquica del artista.”



Imagen 4 y 5. Miguel Ángel: *Los esclavos*.

En la escultura “incompleta” de los esclavos, podemos encontrar el instante de un nacimiento, la materia dando a luz una forma, una vida, una metafóricamente palpante, el artista como mayeuta, que ayuda a dar a luz una verdad. Incluso esto, deja atrás las visiones del artista como imitador y como creador, sino más bien, se acerca a una idea hegeliana, donde la idea busca reconocerse, manifestándose en un medio sensible y es aquí donde el artista se transforma en un mayeuta quien en terminología socrática, es el que, al igual que una partera, ayuda a parir una verdad, que ha permanecido en la materia o medio sensible y busca su nacimiento para saberse, idearse, explorarse y conocerse así mismo, como se ha indicado, en cuanto es y en cuanto a su posibilidad de ser.

Para clarificar lo expuesto, citaremos a Gombrich, quien comenta una respuesta que da Miguel Ángel, a quien observó que los retratos de los médicos en la *Sacristía Nuova* no se parecían demasiado: “¿Qué importancia tendrá dentro de mil años cómo fueron realmente estos hombres?” (Gombrich: 1973, p. 32).

¹⁷ Kris, Ernst. Op cit. pp. 216, 217.

Esta pregunta de Miguel Ángel, nos responde las inquietudes que surgen en esta investigación. Existe un algo más, que tangencialmente se topa con la linealidad del tiempo histórico, no es la imagen plástica en sí la que imita la realidad o pretende superar la realidad, ya que, permanece latente en sus formas un contenido metaforizado que supera la estructura fisonómica de la imagen plástica y que connota un algo más, que permanece en espera constante de un develamiento que no tiene un principio claro y tampoco un fin determinado.

2.4. Metaforización de las formas frente a la posibilidad de verdad.

Gombrich expone que: “el trasfondo de esta alabanza es la idea neo platónica del genio cuyos ojos pueden atravesar el velo de las meras apariencias y revelar la verdad” (Gombrich, op. Cit. p.17).

La complicación de las palabras del autor citado, es que se presenta una posible revelación de verdad que da muestra de la condición humana en el mundo. De ser esto cierto, nos deberíamos preguntar si es posible que de un entendimiento humano pueda llegar a situarse algo así.

Erwin Panofsky, cree en la factibilidad de la creación humana como potencialidad de expresión y comunicación, señalando que: “como otras formas de testimonio, las imágenes no son creadas, al menos en su mayoría, pensando en los futuros historiadores. Sus creaciones tienen sus propias preocupaciones, sus propios mensajes.”(Panofsky: 1972, p.43).

Estas palabras nos reafirman la tangencialidad y a su vez, paralelismo del quehacer artístico. No estaría entonces, en la pretensión de los artistas, el dar con un testimonio histórico de su trabajo, sino más aún, el dar a conocer una cosmovisión con potencialidad metafórica formal en particular.

Sin embargo, la preocupación que aflige en estos momentos es de dónde surten las ideas que los artistas pretenden dar a conocer. Panofsky dice que el arte “oculta un mensaje religioso o moral expresado mediante el simbolismo disfrazado de los objetos cotidianos”. (Panofsky. *Ibid.*).

Estas palabras nos aterrizan nuevamente, ya que, aunque se disfracen los contenidos expresados en el arte, estos aún contendrían una connotación cultural que es la fuente de origen de la concepción de cualquier temática artística planteada.

Quizás, un legado perenne en la proyección emocional de la representación artística, puede actuar como soporte de toda actividad realizada. Cabe señalar a Kris, quien en su libro *Psicoanálisis y arte*, nos da a entender parte de la visión artística del siglo XVI, donde la obra de arte es reflejo de un valor resultante de la proximidad psíquica de la vida del artista.

De este modo, la metaforización de las formas permite comprender que la forma esencial, se encuentra en la condición humana, como forma psíquica conservada en las fibras sensibles e íntimas del ser, que es, permanentemente visitada por el proceso de metaforización, develando la forma e inyectado su propia comprensión de la realidad.

Entonces, la metaforización de las formas, expone en la interioridad del yo, sus transformaciones, agitando interiormente la comprensión del estado viviente.

2.5. El problema de la temporalidad, la composición y su vínculo con metaforización de las formas.

La manera de situar el arte en práctica desde una técnica, no sólo da muestra del hacer artístico, sino además, del como opera la concepción del arte, considerando la composición pictórica, que supone una manera de organizar los puntos en un plano bidimensional y del como la función de la perspectiva afecta al orden y la distribución de los cuerpos en el plano y el como incide, en la aproximación sensible, que el destinatario realiza al apreciar una determinada expresión artística. De esta manera, surge de la obra un indicio del funcionamiento de la temporalidad, donde todo acontecimiento pasado se sostiene desde una determinada función narrativa, presente en cada pintura, la que, desde una aproximación de lo que se ha denominado como metaforización de las formas, inexorablemente, podría contener un elemento de caducidad, que es fundamental para aceptar una concepción desestabilizadora del tiempo, que perturba la misma comprensión de la vida.



Imagen 6. Nicolás Poussin: *Danza de la música de los tiempos*. S. XVII.

Esta obra de Nicolás Poussin: *Danza de la música de los tiempos*, nos conduce precisamente a lo que se quiere exponer en esta oportunidad. Un verdadero ludus del tiempo, una dinámica temporal que hace reivindicar el presente del movimiento metafórico. La distribución de los cuerpos en el plano, promueve una dinámica constante que hace separar el plano en inclinaciones, en contrastes rítmicos; los personajes expuestos nos conectan con una objetualidad empírica al representar telas, árboles, seres con rasgos humanos, animales, etc. Sin embargo, y sin entrar en el problema narrativo, sino más bien, acentuando la connotación metafórica formal, encontramos una convergencia contradictoria en los puntos que conforman la unidad del cuadro y que inciden, en el entendimiento de una vida latente.

Como fundamento dinámico, hallamos la danza de las cuatro mujeres, quienes ya en su actuar dan cuenta de un acto presente, el de la danza de movimiento presente y constante que tuvo un inicio y tendrá un término, como toda iniciación del movimiento metafórico. Las manos actúan como punto de continuidad y unión entre las damas, manos que al estrecharse dan cuenta de la continuidad de la forma representadas como linealidad del tiempo, las hojas

del árbol presentan la caducidad a la que están expuestas, convirtiéndose en testimonio del paso de estación, que un instante nutrió y dio vida, y de la misma manera somete, a su destrucción.

La parte superior, deja el acto representativo, se aleja de la posibilidad real para acceder a un tiempo distinto, donde la materia se torna ingrávida, contradictoria; la materialidad animal soportada desde la presencia temporal de las nubes, no es posible desde una representación que persigue la imitación de lo visible; se estiliza las formas y así las secuencias metafóricas se tensionan. Los factores temporales, ponen en cuestión toda física de los cuerpos ingravidos. Se prioriza la dinámica del plano, más que el punto de fuga donde una construcción alegórica se traduce en una metaforización formal, que desde el relato, rompe con la idea de conjunto, desde un punto de fuga, para proponer una diversidad de puntos que conforman la unidad desde la heterogeneidad del movimiento.

La forma, la identificaremos como una figura de lo perdurable y la metaforización como posibilidad de la interpretación, procediendo desde su relación vincular temporalidades diferentes.

La metaforización de las formas, podríamos reconocerla desde un tiempo primordial de las divinidades, desde donde surgen significaciones contradictorias para los humanos por contener una neutralidad del tiempo que lo proyecta a una contingencia de las interpretaciones. Este proceso, elimina la figura del artista, por contener un estado de consecuencia, presentando una a-temporalidad que devora sus intenciones, para reencontrarse con la autenticidad de lo creado. Se diluye un principio histórico que pueda indicar con la certeza de un dedo índice, la proclamación de una verdad única, posibilitando el develamiento de una semántica primogénita que deposita vida, virtud y magia.

Se presentan tiempos diversos desde donde surgen interpretaciones conflictivas, permitiendo la aparición de temporalidad desafiantes que devienen constantemente en una dialéctica de nacimiento y muerte, eliminando cualquier acercamiento a una síntesis histórica de acuerdo o entendimiento. La dualidad, el conflicto de las interpretaciones humanas se lanzan hacia la atemporalidad y trascendentalidad del sentido, para debilitarse intentando lograr su caída.

2.6. La Metaforización de las formas frente a los Paradigmas en el arte.

Al plantear un tipo de mirada histórica, que detiene o suspende la linealidad temporal de la obra de arte, según su presencia originante, nos daríamos cuenta de que han existido notorios cambios de paradigmas que modifican no sólo lo que se entiende respecto de la práctica de arte, sino además, modifica el modo de percepción y de entendimiento de lo que se creía era, en ese instante, la comprensión de la existencia.

Los Cambios de Paradigmas en el arte, surgen al capturar los pensamientos, sentimientos y acciones que se evidencian desde voces susurrantes hacia plegarias ideológicas, ventiladas por las voces humanas que declaran firmemente lo que fue de una época y lo que es y será una nueva manera de organizar y entender el mundo. El arte, de ésta manera, recoge, reúne esta espiritualidad viva, de voces inquietas, para hacer detonar a través de un medio representacional, lo que es de esa nueva concepción de la existencia.

La evolución o desarrollo del arte, considerando lo que concierne a técnica, teoría, práctica, recepción e histórica de la disciplina, ha dejado un legado inestimable en cuanto a manifestación humana en el mundo. Sin embargo, aquel legado ha señalado la ruta por el cual transitó el arte desde su estado originario hasta la proyección futurista del deber ser, que debe seguir la práctica del arte. Pero esto, hace preguntarse qué es lo que el legado artístico ha dado a conocer. Este tipo de cuestionamientos nos hace dirigir la atención a la evolución histórica del arte, si es que esto existe como tal y de ser así encontrar que es lo que ha pretendido mostrar durante el desarrollo de su existencia empírica.

Por lo pronto, reconoceremos que gracias a una consecuencia de un registro racionalizado del arte, es que hemos podido identificar dos instancias, donde la práctica artística adquirió otro rumbo, el que inevitablemente ha conducido hacia un cambio de paradigma de lo que se creía hasta entonces era el deber ser y el deber hacer del arte. Estas dos dimensiones, son el manierismo motivado por las cosmovisiones del renacimiento italiano, desde aproximadamente el año 1515 hasta 1610, y el impresionismo influido por una incipiente vanguardia francesa, que desde 1860, aproximadamente, con Edouard Manet, buscaban más libertad expresiva proponiendo y experimentando audazmente con nuevas maneras de entender las técnicas de realización del arte.

El manierismo se caracterizó en su estado más puro, por composiciones en las que se rompe el equilibrio, líneas diagonales quebradas, espacios inestables, estilización de los cuerpos, con cambios morfológicos de los mismos, experimentación proxémica de la distribución dentro del cuadro, juegos de líneas, experimentación con combinación de colores, búsqueda de efectos de luz y atrevimiento de plasmar irrealidades.

Si nos detenemos en esta breve mirada del manierismo y lo relacionamos con la metaforización de las formas, encontraremos que en las profundidades de su planteamiento recorre un espíritu manierista en la manera de atreverse a dar un paso más allá de los convencionalismos, para ir en búsqueda de la libertad de conciencia y, de la misma manera, el impresionismo influye en el atrevimiento por abandonar el realismo y naturalismo precedente, para ir en búsqueda de una representación pictórica menos literal, que abandona la concepción burguesa del arte para dar más énfasis a la representación artística por sobre la representación temática. El impresionismo representa a los objetos, con las técnicas pictóricas precedentes. Francisco Otta diría que: “el impresionismo va eliminando los detalles y es así como los contornos desaparecen y las formas se borran.” (Otta: 1981, p.36).

Esta nueva comprensión de la realidad que rompe con la figuración y establece las impresiones, deshaciendo paulatinamente las formas, posibilita en artistas posteriores, como fue el caso de Marcel Duchamp, a tener un soporte que ampara cualquier nacimiento de una audacia artística y además permite defenderse, de cualquier ataque que una obra, revolucionaria para su tiempo, pueda lograr. Entonces, cabe señalar, que la metaforización de las formas tiene dos dimensiones que soportan su pensamiento y posibilitan la concreción de cualquier tipo de osadía artística. Es decir, el espíritu manierista e impresionista que recorre su ser interno para proclamar desde sus entrañas el lanzarse a la búsqueda y concreción de una nueva manera de entender el arte, el que como hemos advertido, logrará desde una contradicción semántica, un estado de negación del arte, por un lado neutralizado y por otro posibilitado de trascender en distintos contextos y en distintas temporalidades.

2.7. La metaforización de las formas como “oximorosigno” apoyado en los ready made de Marcel Duchamp.

La metaforización de las formas actúa visionariamente, logrando capturar la esencia asemántica, donde sus significaciones van más allá, paso a paso con la no significación.

Los signos, desde esta perspectiva se tornan oximorónicos, exigen ser resueltos y desambiguados, para lograr la lógica del entendimiento, pero en esta búsqueda lógica se debe llegar *al lugar donde se han perdido los misterios*, aquel lugar de la pausa con neutralidad trascendental que encuentra en la manifestación artística, el alejamiento de un momento donde suspiros existenciales y suplicas ideales, no han sabido manipular navajas doblemente filosas y, de la misma manera, doblemente cortantes.

La metaforización de las formas, logrará sugerir un nuevo camino, desde donde el arte tendría la posibilidad de recorrer libremente para manifestarse a sí mismo en cuanto es, para auto idearse, auto conocerse, auto abastecerse y auto valerse, alejándose de los cánones de belleza entendidos culturalmente, para lograr algo aún más complejo, que es llegar a la neutralidad del objeto, como lo acontecido con los ready made de Marcel Duchamp, es decir, acercarse a un determinado sentido desde una no significación.

Las corrientes artísticas, señala Octavio Paz,¹⁸ como el arte moderno, el impresionismo, el fauvismo, el cubismo el abstraccionismo y el arte óptico, que priorizaban un arte retiniano, quedan con los ready made Duchampianos, puestos al desnudo como obras ilusorias, estetizadas para producir efectos de sentidos que, recordando a Walter Benjamín¹⁹, proporcionaban una condición mercantil del arte como producción ligada a los centros de poder, tanto económicos como políticos. Los ready made, en cambio, se exponen desde su estado neutral para proclamarse hacia una objetualidad viva, que hace renacer sus múltiples temporalidades que conllevan a un surgimiento semiótico donde una constelación de significantes neutros, permiten dar origen a una constelación de significados vacíos y, a su vez, un sentido sónico se muestra al mundo proclamando su existencia y de la misma manera, se repliega en sí misma, guardando celosamente los secretos que en ella persisten.

La manera de concebir el arte por Marcel Duchamp, dejó cimentada la posibilidad de zambullirse hacia una búsqueda de un arte más conceptual, crítico y filosófico, donde la

¹⁸ Paz, Octavio. (1989) *La apariencia desnuda*. Ed. Alianza Forma. Madrid. p33

¹⁹ Benjamín Walter. (1973) *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* Ed. Taurus

proyección retiniana hacia las obra de arte se petrifica en el objeto, extraviándose en sus infinitas posibilidades, al interior de las cualidades del pensamiento. Es así, como el propósito no es representar ni imitar la realidad, sino más bien, el plasmar sistemas coherentes, nutridos por significaciones, conceptos o intenciones contradictorias, logradas por el gesto creador del artista, quien dispone los objetos a su voluntad. Este gesto creador, moviliza los objetos como piezas de ajedrez dentro de un tablero, para presentarlos en una nueva dimensionalidad mítica. La nueva funcionalidad de los objetos los acerca a un universo ritualico, donde ceremoniosamente adquieren, desde la ilusión, una connotación verdadera. De esta manera, los objetos se convierten en ready made, los que deberán ser reconocidos por un intelecto atónito que sólo logra confundir y aturdir a un determinado destinatario.

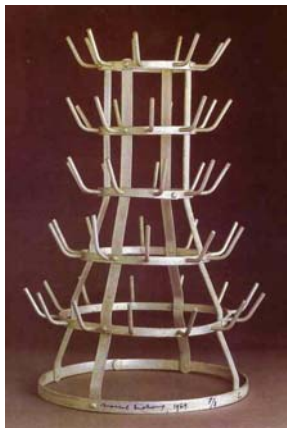


Imagen 7. Porta Botellas.



Imagen 8. Fuente.

Ejemplos de ready made de Marcel Duchamp. S. XX.

Debemos señalar, que las significaciones surgidas de los ready made, como de la metaforización de las formas, rompen con la coherencia del signo, porque, es extraído de su contexto funcional, para ser expuesto en función de una relación irónica donde prima la dimensión extraviada de lo que en ésta oportunidad denominaremos como: “oximorosignos,” que se contradicen en sí mismos en cuanto son, generan una danza cuyo movimiento se retarda para mostrarse paso a paso, signo a signo signficante a signficante, significado a significado. Aquí, la significación también retardada, se presenta de significación a significación, el retardo del movimiento como máquina mimética, se repite una y otra vez, revelando, ocultando, afirmándose y negándose, simplemente, esperando. Es en cuanto es y no es en cuanto no es, significancia no significada que va y viene en un movimiento pendular, que deja una huella imborrable en su recorrido. Tiempos múltiples que aparecen y

desaparecen, tiempos y no tiempos, espacios y no espacios, contextos descontextualizados, realidades no empíricas e ilusiones verdaderas.

La pausa trascendental postulada por la metaforización de las formas, adquieren un sentido análogo con los ready made, considerando el soporte conceptual en que se sitúan, éstas, dejan su función empírica, para exponerse desnudas en una concepción erótica que proporciona la posibilidad de convertirse en símbolos de co-creación, de vida y de ser así, conlleva inevitablemente a percibir el soplo acariciante que avisa la ineludible presencia de una existencia neutral, retardada y vacía.



Imagen 9. Marcel Duchamp: La Novia.

Al presentarse los ready made en un estado de neutralización o como señala Octavio Paz: “en una zona intermedia de crítica activa que modifica el concepto de arte, ni arte ni anti-arte, sino como objetos a-artísticos;” (Paz, op.Cit. pp 31,32), cuestionan lo que se entiende por el buen gusto y por lo que se entiende por obra de arte. Para Marcel Duchamp la zona vacía en que se encuentran los ready made, es una especie de tierra de nadie, que destruye el significado, potenciándose una acción de crítica activa, postulando una nuevo valor que va más allá de la belleza y la fealdad, rompiendo con el concepto de obra artística para generar un tipo de signo que cuelga sobre su significante una interrogación no resuelta, donde el significado se aturde, se niega y se contradice. Otras tendencias artísticas, como el

expresionismo, han dado valor al significante, que desde su presencia sugiere significados con sentidos reveladores, que permiten responder a cualquier tipo de interrogación trazada por la obra. Es así como la metaforización de las formas nos invita a pasearnos por significantes errantes, reunidos y cargados de experiencia que les ha sido propia desde su formación como cosa negada y además como objeto de arte, desde la intervención del artista. Sin embargo, cuando el significante errante se conecta con otros significantes y crea una relación de vínculo entre ellos, es cuando los problemas e interrogaciones comienzan a surgir.

2.8. En busca de una confrontación estética entre la metaforización de las formas con los ready made.

El sentido, que surge de los ready made, como a su vez de la metaforización de las formas en estado de oximorosigno exhibida en obras de arte por el gesto creador del artista, no se anula ni desaparece, aquella zona vacía en la que se encuentran, se traducen en un espacio que sostiene el sentido del lenguaje a-artístico, posibilitando el movimiento retardado de los criterios que se confunden y se oponen. Podríamos metaforizar el sentido de estos oximorosignos comparándolos con el espacio que sostiene a los planetas, el que sin ser percibido fácilmente, por el sentido humano, no puede negar su presencia o de la misma manera, el silencio que soporta a los sonidos en música, puesto que, sin este elemento los sonidos pierden coherencia, sentido y existencia. A sí mismo, las líneas realizadas en una pizarra blanca por más colores que demuestren, no logran cubrir el gran espacio blanco que sostiene a aquellos colores salpicados que cumplen una función de sentido. Los ready made, por lo tanto, están muy lejos de desaparecer en cuanto a sentido, muy por el contrario, adquieren una significancia no significada, que va más allá de un simple y manipulado entendimiento humano, por que su propósito es, como señalamos anteriormente con la cita de Octavio Paz, el realizar un aseo intelectual que posibilite una apertura de conciencia para captar limpiamente el infinito mundo de las esencias, libres de prejuicios, intereses y manipulaciones de ningún tipo.

La metaforización de las formas desde su desnudez, nos recuerdan el estado iniciativo de la vida, donde el nacimiento, la pureza, la muerte, la verdad y la libertad forman un núcleo indivisible que se conserva potencialmente y virginalmente en el alma y la acción humana en el mundo; es la dimensión donde lo bello es “indiferencia” y la fealdad se transfigura en

belleza. Es aquí, donde paulatinamente la metaforización de las formas se distancia paulatinamente de los ready made. Debemos señalar, que para Octavio Paz, el gesto de Duchamp se aleja de las prácticas míticas y de la unión con la divinidad, más aún, se aleja de la contemplación, para acercarse a la no contemplación, situando al ready made “en una zona nula del espíritu,” que busca limpiarse de cualquier connotación cultural para llegar a un grado cero del entendimiento y de la proyección perceptual.

No obstante, y arriesgando a un error en éste postulado, la cercanía del ready made a la metaforización de las formas, considerando el gesto de un supuesto no-hacedor, de todas maneras lo aproxima a un creador de todo lo existente, es probablemente, la vuelta al inicio del todo, al punto de origen desde donde nace la vida, es el punto uno, el inicio, desde donde se ramificaron, por un gesto activo, las infinitudes de puntos en la existencia, es la vuelta como en una rueda de bicicleta, es el regreso al instante de la creación más que humana; divina.



Imagen 10. Marcel Duchamp: Rueda de bicicleta.

Podemos reconocer, tanto en la metaforización de las formas, como en los ready made, un alto grado de ironía en el cambio contextual y funcional sufrido por un objeto señalado, ya que en la época en que fue expuesto un determinado objeto, causó extrañeza, un humor en la neutralización que contradice y que niega toda significación del objeto y que por supuesto logra atraer al más absoluto desinterés, tanto del gestor como del contemplador que ve, aturdido, como el gesto del artista; ha provocado de tal modo al objeto que este se va transformando en arte, sin embargo, y por consecuencia de la exposición de la fuente, al pasar del tiempo empírico, logra adquirir un tiempo histórico, que ha plasmado su huella física en el objeto. Esto podría arruinar la neutralidad del objeto. La fuente como objeto, en el transcurrir del tiempo cronométrico, deja su extrañeza, para lograr emparentarse con las

conciencias que perturban su estado de soledad y desnudez. Al estar en la mira, la supuesta insignificancia se torna en sí misma no significada, porque surgen, desde su interior, significaciones culturales de las cuales no se puede desentender. Las apreciaciones personales, pueden resultar irrisorias, pero la cultura, aunque la critiquemos en su sentido influyente sobre el pensamiento y sentimiento humano, de todas maneras deja caer su noción de las cosas, de las realidades de la objetualidades y de sus infinitas funcionalidades, que pueden señalarse, como los orificios de la fuente, quienes al ser extraviadas en su función empírica adquiere una connotación ideal que hace reflexionar en los significados que subyacen en el mismo entendimiento simbólico de la geometría, afectando en el proceso de formación y además, en el sentido que pueden adquirir los números para comprender un determinado fenómeno.

La fuente en su nueva función se presenta elevándose desde una base que gravita a la tierra, hacia un punto donde tiende a la ingravidez y elevación, que hacen difuminar la forma para crear una cuenta regresiva que lo acerca a su estado neutral, impregnando ya, desde el interior de la fuente, un palpar retardado en cuenta regresiva, generando un movimiento rítmico tensionante que familiariza con un estado agónico, que aproxima y convoca a la misma muerte.

La cuenta regresiva permite el retorno al punto de comienzo, al uno, desde donde todo se origina, equilibrio, caos, e inicio creador, retorna para revivir los estados iniciativos de la existencia. En el camino se sigue una columna de elevación, surgiendo una marcha hacia lo desconocido, donde paso a paso se avanza hacia el misterio, el fin de todo o el principio de todo. Nuevamente la contradicción que nos revela y nos esconde nos da y nos quita para dejarnos perplejos, atónitos y confundidos por lo experimentado en este paso contemplativo, donde el pensamiento creyó encontrar una respuesta a un problema que se responde sólo a sí misma, pero en el ejercicio mental, cuando el pensamiento sale a entrenarse, se limpia se purifica y se libera.

El alto, largo y ancho que caracteriza la tridimensionalidad de seres y objetos, quedan lanzados como equipajes inservibles que sólo limitan la posibilidad de cruzar el umbral del sentido, para situarse en neutralidades equiláteras libres de prejuicios, de sometimientos y manipulaciones culturales que visten al pensamiento de harapos, que ensucian el entendimiento, nublándolo y anestesiándolo.

Capítulo III

3.- El sentido de la vida y su incidencia en la metaforización de las formas y la imaginería humana.

La forma esta fundada de una unión dialéctica que permanece en tensión dentro de sí, a consecuencia de un estado de latencia donde dos concepciones, como son nacimiento y muerte, los que a su vez, permanecen presentes en la obra de arte, nos acerca a un intento de entendimiento que pretende despejar la incógnita de lo que significa existir en el cosmos durante el transcurso de la vida. A su vez, se visualiza y encarna, en el transcurrir del tiempo, lo que significa llegar desde un nacimiento, al estado de muerte. Este viaje que presenta el estado dual de nacimiento y muerte, junto con su concepción, pueden ser interpretados a través de un medio artístico visual, donde no sólo los artistas consiguen dar a conocer sus puntos de vistas al respecto, sino además, las personas comunes que habitan en un determinado lugar y tiempo en generaciones distintas, con realidades diferentes, asignando en una línea o trazo de color un sentido de su cosmovisión y su entendimiento de lo que significa nacer y morir.

En el presente capítulo, se ha pretendido ingresar a la significación de la vida como nacimiento y muerte y la incidencia que trae en el existir humano, estableciéndose vínculos conceptuales entre la teoría del arte y el existir humano, exponiendo y comparando el cómo en imágenes se plasman las concepciones de vida que se presentan en el consciente e inconsciente humano.

3.1. La metaforización de las formas como Vida: Nacimiento y Muerte.

Se presenta la muerte, elementalmente como el fin de una existencia viva y fundamentalmente, como comienzo de una existencia transitoria que determina la incomprensión de los humanos respecto del mundo y de lo que ha significado esencialmente el transcurrir de la existencia, donde la vida se torna confusa y se imprecisa la concepción del destino. Del mismo modo, se expuso anteriormente (cap. 2.1) que: como una vara ardiente, la vida desde la muerte crepita desde su propio núcleo, cruje, se quebraja, se hace ceniza y se esfuma hacia un universo enigmático y carente de un sentido humanamente comprensible.



Imagen 11: Cadáver en descomposición. (Anónimo). Fotografía.

La vida desde el morir se encuentra *entre* divinidad y humanidad, es el punto de unión o de encuentro entre miradas que provienen de ambos extremos comunicacionales. Ambos unidos en la dualidad nacimiento y muerte, potenciados por el movimiento de los astros, las galaxias, los soles, las lunas, que se transforman y presentan como cuerpos, cuyo movimiento generan vibraciones convertidas en sonidos vivos, los que, al desplazarse, conciben sistemas ordenados, armónicos y rítmicos. Es música que necesita ser escuchada, por los participantes de ésta dualidad, con el propósito de concientizar esta poesía de la muerte o réquiem universal para que, sus hijos humanos creados a imagen y semejanza de Dios, puedan encontrarse, luego de conducirse metaforizando sus entendimientos en el mundo, con ese encantamiento de buen hechicero y poder, de ésta manera, lograr expresar su experiencia de existir, desde una tierra variada, cambiante, viva hacia un universo eterno, invariable, perfecto, móvil e infinito, existente en la esencialidad de la forma.

La muerte es la esencia del proceso de metaforización, obra de un hechicero atrayente, seductor, encantador por orden cósmico, por dictamen universal. Es el cable conductor de energías de corriente eléctrica, que une puntos extremos, pero congruentes entre sí. El mundo y el cosmos, Dios y humanidad, sus conciencias permiten la existencia, permite el ser, el estar. Sus palabras en una misma significación, la vida, el ser, el amor, la existencia y la esperanza.



Imagen 12. Hans Holbein. Danza de la muerte. S. XVI.

Es la metaforización desde la muerte, la muerte misma, no sólo palabra, sino como la perfección conceptual en términos poéticos. Es concepto y poesía, como una sola esencia, dentro de una misma forma, un mismo ser, un mismo espíritu, que viajará vertiginosamente, hacia mundos infinitos, recónditos y eternos.

Respecto de la muerte, Georges Bataille,²⁰ señala citando a Sade, que: “ el impulso del amor llevado hasta el extremo, es un impulso de muerte,” con esta aseveración, Bataille logra agitar, aún más, el entendimiento occidental respecto del estado de muerte; el vincularla directamente con el impulso de amor y entenderla como carga erótica pretendida por la humanidad, espejea sobre los rostros y las miradas atentamente dormidas de los humanos, quienes reaccionan violentamente con la muerte, desde el deseo erótico, hacia ella misma. Violencia, muerte y reproducción sexual, se funden en un deseo erótico de liberación, que ha sido frenada o limitada, sólo por el trabajo, entendido como acción razonable que entra en directa oposición con la no racionalidad de lo erótico.

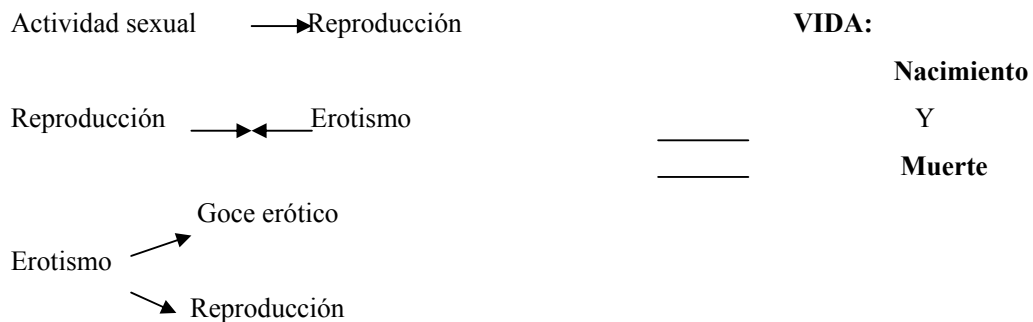
El erotismo, fue entendido básicamente por Bataille, como: “la aprobación de la vida hasta en la muerte” (Bataille, op.Cit. pp 15-18).

Considerando lo anterior el erotismo permite la apertura de consciencia para comprender lo que es, ha sido y será la vida y lo que es, ha sido y será la comprensión de la muerte.

²⁰ Bataille, Georges. (1957) *El erotismo*. Barcelona. Edit. Tusquets. p 46.

La actividad erótica para Bataille implica “una sensualidad aberrante con la muerte” puesto que, al aceptar la muerte y además percibirla con un deseo erótico, resulta una situación de muy difícil aceptación por los humanos, quienes parecen, por lo menos en la cultura occidental, rechazarla con pavor a la ruindad, que significa ver no sólo en cuerpo caído, sino además, el espacio vacío de lo que fue esa presencia en el mundo. El ser, deja un tiempo y un espacio usado con su energía de vida, creó lasos afectivos y seguramente una descendencia en vida humana y de trabajo realizado. Por este motivo, al aceptar la muerte, como deseo erótico, se presenta un cambio de paradigma de lo que se cree es una concepción metafórica, pero de la misma manera, este paradigma no varía porque inconscientemente ha sido aceptado y ocultado en su verdadera significación. Para Bataille, esa situación resulta ser una sensualidad aberrante, por la creación y aceptación de fuertes vínculos entre muerte y excitación sexual o goce sexual.

En el esquema siguiente, se expone una breve síntesis del pensamiento de Bataille respecto del erotismo y de como incide en el existir humano.



(Considerada como fin y a su vez como clave del erotismo).

Como se puede observar, Bataille similar a Freud, entrega una importancia a la actividad sexual que es principal artífice de las acciones humanas, sin embargo, Bataille, crea vínculos contradictorios y a su vez complementarios entre, la actividad sexual como reproducción o co-creación y el erotismo, que, si bien es cierto, se diferencia de la reproducción, depende de esta última para encender el goce erótico, que resulta fundamental, para entender el movimiento de la pasión humana. Es la pasión o erótica fundamental, la que entrega la comprensión de lo que significa el existir en el mundo por medio de un saber vivir y un saber proyectar, entender, percibir y encarnar la presencia de la muerte.

Si aceptamos lo anterior, en una determinada expresión artística, por plasmar cosmovisiones, emociones, ideas, conceptos, sensaciones, sólo por nombrar algunos aspectos transmitidos en el arte, se plasmarían dualidades opuestas y complementarias; como nacimiento y muerte, inteligencia y pasión, estructura y sensación, e incluso forma y metáfora, generando de ésta manera, un equilibrio resultante de la neutralización de las tensiones antagónicas. Así también, lo encontraremos en la mitología griega al confrontar dos divinidades entre sí, situación que se comentará a continuación.

3.2. Los acuerdos pugnativos y la tendencia hacia la muerte en la obra de arte desde la metaforización de las formas.

Desde la antigua mitología de Grecia clásica, Apolo y Dionisos, disputaban la hegemonía sobre las artes, pero desde dos funciones diferentes, y a su vez, complementarias. Mientras el primero se encargaba de dar estructura a la forma en una obra de arte, el otro se encargaba de los efectos que una determinada obra provocaba en los humanos sensibles y sentibles, quienes caían extasiados embebidos y hechizados por Dionisio, a quien vincularemos, con una eventual embriaguez de la metáfora.

Si devolvemos nuestra atención a Bataille, el mundo de la razón, protegida por el trabajo, sería extrapolable a lo expuesto respecto del Dios Apolo, la forma y el erotismo. El problema del deseo, de la misma manera, lo podemos relacionar con Dionisio y la metáfora. Importante es señalar, que en la obra de arte se presenta una constante tensión, por lo que en la estaticidad de una escultura, en la dimensionalidad de una pintura, en el movimiento rítmico de una obra musical, se plasmaría esa pugna frontal entre ambas divinidades, que la conduce hacia su muerte. Por lo tanto, la metaforización de las formas, de la misma manera, se conducirá hacia la muerte, se presentará ya desde una perspectiva de confrontación y la aparente pasividad no sería tal, sería más bien, una ilusión de calma y de inercia que engaña a los sentidos humanos, quienes se verán sometidos a la magia de la lucha y no tendrían un verdadero control sobre sus sentidos.

La vida divinizada, por una parte en lo apolíneo y en la forma, y por otra, en lo dionisiaco y metafórico, encuentra en el thanatos, la confusión presente entre la estructura racional e ideal de la forma, y lo erotizante y embriagador de la metáfora, que conecta las realidades del mundo humano, logrando perderse en el no-tiempo de los muros intangibles de la muerte, donde la materia perenne y significativa del cuerpo, sólo queda en eso, sin

significado soussuriano, ni significancia Lacaniana, ni significación barthesiana. Sólo la vida en una gran vacuidad, colmada por la duda, el desencanto, el desaliento y la decepción.

El arte, frente a la muerte, como proceso de metaforización, representaría la ilusión de verdad de lo que parece ser la mismísima profundidad de la existencia viva y, que al toparse con el estado de muerte, aterriza violentamente a la tierra desde donde encontró un punto de partida, y ahora se topa cara a cara, con el habla enmudecida de la expiración.

Lo que encontramos en el arte, sería el espanto, el horror de lo que es la caída de la materialidad en un océano de lágrimas, de sangre y lamentaciones, tan reales como un estado embebido por la magia dionisiaca y metafórica, que hace arrastrar al humano desde el fondo de los mundos sensibles y esenciales de la forma, donde sólo encuentra el anclaje de un entendimiento fallido de lo que se creía era el palpitar vivido, sentido y encarnado de la existencia.



Imagen 13. Andrea Mantenga: San Sebastián. S. XV.

La estetización de la muerte o lo que le precede, que es el sufrimiento, el dolor, la angustia, podría traer como consecuencia, lo que señala Octavio Paz,²¹ quien ve la estética: “como un antifaz,” que permite la mutabilidad de la represión cultural tan engeguecedora de la existencia humana.

Si prestamos atención al nacimiento de un animal nos damos cuenta que sabe perfectamente al mundo al cual llegará y a las condiciones a las cuales tendrá que someterse. Un potrillo al

²¹ Paz, Octavio. (1993), p. 118.

entrar en contacto con el mundo de las materias, para sus patas temblorosamente en la tierra quien lo sostiene y soporta. Las cuatro patas, en los cuatro puntos cardinales de la tierra, la animalidad y el cosmos ingresan en una sintonía fina y simbólica que los une, indisolublemente, a ambos. No obstante, el ser humano debe descubrirse a sí mismo, desde el gatear hasta el erguirse para caminar y transitar en el mundo que le ha tocado habitar, y lograr posteriormente, sobreponerse a la adversidad de la naturaleza, controlándola para alcanzar o al menos aspirar, al estado de equilibrio y de adaptación social.

El punto donde se ha situado la existencia humana, asumirá las características de la cultura donde se encuentra inmerso, este ser se empapa de las costumbres ideologías, cosmovisiones y tradiciones de las personas que mantienen la herencia cultural del lugar habitado. Pero se debe considerar, y citando a Octavio Paz,²² “que en todas las culturas existen conceptos opuestos.” Por lo tanto, el entendimiento que un determinado ser obtiene del mundo, depende demasiado del molde cultural, con sus razones, represiones e inhibiciones²³ y de su particular sistema de signos, trayendo como consecuencia, una comprensión parcial de lo que es verdaderamente experimentado, experimentado, reconocido, nombrado y explicado por su habla y su lengua, que es también, muchas veces, ilegible e inentendible por miembro de otras comunidades.

Si aceptamos lo anterior en una obra de arte, las constantes tensiones, pugnas y confrontaciones culturales, seducirían para encontrar su propia muerte, como a sí mismo, un apreciador al ingresar a la obra con una mirada empapada de su cultura, lo llevase a crear sus propias conclusiones, que no siempre contarán con una certeza y veracidad, capaz de conectar efectivamente, con la profundidad de la obra.

²² Opus cit p 115.

²³ Opus cit p 118

3.3. Estética y metaforización de las formas.

El pensamiento de Walter Benjamín,²⁴ nos entrega un referente complementario y fundamental, para establecer las bases de una ideología suspicaz, cuestionando la profundidad de un concepto de estética, que incipientemente arremete como un salvavidas de las cualidades perceptuales humanas, marginadas, por la racionalidad científica.

La estética, que rescataba la percepción sensible de un sujeto, quien permanecía en actitud contemplativa hacia una exterioridad objetiva, y que abriría un umbral de entendimiento importante para debelar la verdad oculta de las cosas existentes, es cambiada por el valor que surge desde la cosa, quien desde su estado de ruindad, adquiere una significación en sí misma, en cuanto está expuesta a la muerte. La cosa, como testigo de su propia desaparición, ve partir la esperanza de haber sido reconocida en cuanto es, por la nominación humana, pero la insuficiencia del lenguaje humano, que dista bastante del lenguaje creador de las cosas, sólo potencia el destino de orfandad del lenguaje, que no logra reconocer, como se ha señalado, lo que la cosa verdaderamente es.

El lenguaje nominal humano, caído del paraíso, donde el verbo creador poseía una fuerza originante y única, se convierte en una sobre nominación subjetiva e infundada de las cosas, quienes no son reconocidas en sus cualidades originales, por lo que pierden la identificación con el lenguaje humano, asumiendo una distancia como opción en espera constante para ser descubiertas en cuanto son. Sin embargo, la sabiduría natural de las cosas, intuye que esta espera no tendrá un resultado favorable, por este motivo, se enmudece melancólicamente en su profunda espera, dando murmuro de lo que es, para que el humano note su esencia y la nombre apropiadamente.

Con esto, Benjamín expone que el lenguaje en general, sólo se realiza en la tristeza y propone un tipo de saber crítico, que podrá ingresar en los abismos que separan a la naturaleza de los hombres, quienes se conectan a su vez en la relación lenguaje, tristeza ruindad y muerte. Esta nueva mirada crítica, se empapa en la cosa, en cuanto cosa expuesta a la muerte, que comunica en cuanto a su ruindad temporero espacial, desde su lengua muda, susurrante y melancólica, que conecta con una fuerza nominadora humana, en un

²⁴ Benjamin, (1999).

“desamparo trascendental,” que la reconoce como una creación de Dios, pero no encuentra o no logra dar con la significación específica y asertiva de las cosas.

La metaforización de las formas, se asoma en el lugar donde surge la lucha entre muerte y significación, aquí tiende a ganar la primera, pero no obstante, esta constante tensión, demuestra lo que las cosas son y la incapacidad humana de denominación, donde la más mínima posibilidad de connotación no sería más que una simbolización supuesta, fingida e ilusoria.

Es esta tensión benjaminiana, la que permite inquietar la validación de cualquier tipo de expresión estética que pretenda encontrar una verdad desde una naturalidad y una vida, de la misma manera estetizada, además que toda respuesta o proposición, ya sea denotada o connotada de la verbalización humana, sería una mala ecuación semántica donde la descripción de significantes y los significados encontrados, darían como resultado un signo mentiroso y carente de toda significación verdadera. Por lo tanto, cualquier pretensión de desarrollar un sentido estético, en Benjamín resultaría una completa aberración.

Considerando lo anterior, la influencia cultural en la percepción de un sujeto y la estetización de la obra de arte, podrían convertirse en el enemigo principal de la revelación de sentidos verdaderos, por lo que en una determinada creación artística, como en una apreciación metafórica de la forma de una obra de arte e incluso, como un comentario personal respecto de las transformaciones sociales y culturales a las que se enfrenta un ser humano en el mundo, carecerían de un sentido asertivo y congruente, por lo que, cualquier representación de vida en cuanto a nacimiento y muerte se refiera, tendrían una fuerte connotación cultural dramáticamente estetizada, que alienan la nominación e inducen a una ilusoria trascendental que guía al ser humano por un sentido falaz de lo que es o significa la condición de vida, en la condición de nacimiento y muerte.

En artistas como Witkin, se distingue una preocupación por mostrar la tendencia reveladora de la muerte, que es el lugar donde una metaforización de la forma se expone, sometida a la temporalidad, con un valor en sí misma. Mediatizada, eso sí, por una estetización de lo que es la muerte en sí. Con esto se logra una aproximación a lo que es entender el estado de ruindad de la metáfora y logra ingresar al estado de profunda significación conceptual de la

forma, que lo aleja de la exagerada estatización, como se ha expuesto en el martirio de San Sebastián.

Sin embargo, la imagen representacional, aún se mantiene con una significación que no tiene relación con una verdadera muerte. Se experimenta sensorialmente un estado de profunda confusión, donde el cadáver pasa de un abismo de transitoriedad existencial a un abismo que lo trae a la empírica de la vida por medio de una metaforización de sus formas; aquí la muerte vuelve a nacer y lo vivo nos recuerda a la muerte. La obra de arte, presenta su caducidad y exposición hacia una muerte metafórica como, de la misma manera, su ruindad la envuelve en palpitar de vida presente en la extinción atemporal de la forma.



Imagen 14. Witkin: Santo –queer. S.XX.

El cadáver desprovisto de una estetización formal, se transforma en un emblema de la muerte, que plasma lo que fue de las acciones, emociones y tiempos humanos vivos, de una manera metafórica, mágica, mítica, y si se puede decir ritualica. En la medida que se ingresa al cuerpo caído, nos encontramos en presencia de un tiempo nuevo, un tiempo nuevo e imperecedero, entendido como tiempo absoluto y revelador, sólo posible y comprensible, desde una concepción autoconsciente, erigida desde la misma esencialidad de la forma.

La metaforización de la forma, como muerte, reduce el significante cuerpo a su más mínima expresión, pone en tela de juicio el signo lingüístico de su palabra nominal, y se presenta como un desnudo de la interioridad humana escuchándose una voz profunda, recóndita,

misteriosa, secreta, que da cuenta de seres que nombraron y reconocieron los significantes, con diversas palabras sonoras, las que proyectaron sentimientos, emociones, estremecimientos, o huellas de la interioridad de estos, en su cualidad de *Ser* en el mundo, vinculado al Cosmos y que ahora en un todo semántico, se reduce a una soledad trascendental, donde su significación va más allá de la comprensión humana y de toda simbolización de su contenido espiritual, viaja a un universo comprensible, sólo (en términos Benjaminianos) desde una lengua creadora, que sustrae la capacidad humana de dar nombre y entendimiento a lo expresado fuera de él.

Después de la metaforización de la forma, como muerte, sólo queda la erótica murmurante, que susurra deseos representacionables desde una óptica falaz, donde el deseo ilumina una verdad a partir de una lámpara dependiente de corrientes artificiales, que rozan tangencialmente el universo, que trasciende a la propia muerte. Este es el sitio para que la racionalidad, la emocionalidad y la sensibilidad humana, no sean más, que referentes culturales y sociales que construyeron apolineamente un mundo real sólo en los sueños e impulsados al mundo de las materias, desde estados de vigilia oníricas, tan reales como lo es el rebotar de burbujas, sometidas a la conducción del viento y a su vulnerabilidad cuando rozan con los cuerpos, que terminan por destruir su estructura formal idealizada y su presencia en aquel mundo que no supo comprender ni respetar su delicada apariencia.

Cabe preguntarse, ¿podrá la experiencia humana, como burbuja de delicada apariencia, resistir a su condición de materialidad y, de esta manera, proyectarse en el mundo, hacia una altura tal que los soplos sociales y culturales no logren explosar lo que tiene en cuanto forma, en cuanto contenido y en cuanto a verdadero?

¿Podrán los sueños acercarse al mundo del lenguaje creador de Dios, para rasguñar al menos lo que es el sentido de vida, como nacimiento y muerte desde un mundo alejado de la estetización y que, de esta manera, actúe como trampolín que acerque metafóricamente a las cualidades esenciales de la forma?

El sueño, surge y se revela en la experiencia. Encontramos que todos los registros experienciales de los humanos se convierten y manifiestan en el mundo de las materias como habla y como lengua, a través de los cuales se comunica la experiencia de vida, expresada como nacimiento y muerte. Sin embargo, tantas hablas y lenguas diferentes, como se ha

enunciado, nos hace cuestionar la efectividad del entendimiento humano, sus acuerdos y consensos sólo son coherentes, según los convenios de una determinada comunidad, con culturas determinadas y estructuras sociales establecidas.

Por este motivo, el enigma de la metaforización de la forma, como voz enmudecida de la muerte para los oídos de los vivos, hace necesario comprender la vuelta al origen,²⁵ hacia la forma esencial que es, el lugar desde donde nace la vida, los primeros pensamientos, las primeras emociones, las primeras experiencias y los primeros sentimientos de la condición humana en el mundo. De esta manera, se reinicia la búsqueda de lo verdaderamente trascendente y se genera por lo tanto, un devenir constante y sin fin, que trata de entender, como se ha señalado, lo que significa el ser y el estar en el cosmos.

²⁵ Eliade, Mircea (1968). *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires. Edit. Gallimard.

Capítulo IV

4.- metaforización de las formas y su incidencia en la posibilidad de un pensamiento autónomo, alejado de lineamientos culturales.

La metaforización de las formas, recordando la posibilidad discursiva de la metáfora, indicada por Paul Ricoeur, en el primer capítulo de esta investigación, ingresará a su vez, en una directa confrontación con la presencia de los lineamientos culturales, accediendo a un replanteando de los aspectos ideológicos y conceptuales, que sintetizan la necesidad de convenir una línea de pensamiento propia, autónoma, capaz de comunicar lo que fue, es y será la expresión humana, mediatizada por el hacer artístico.

De la confrontación entre la metaforización de las formas y los lineamientos sugeridos desde perspectivas culturales, se va incentivando y develando la posibilidad de un pensamiento autónomo, en la misma situación de la condición social y cultural influida por una constitución política, que fusiona lo humano con una específica idea de lo que significa y ha significado la condición de ciudadano en el mundo.

En la vastedad del tiempo y en la posibilidad de un transcurrir cronométrico, las entidades que conformaron un pensamiento cultural, buscan dar sentido a lo que fue, es y será, la condición humana en el mundo, apoyándose en lo que fue, es y será, una concepción de lo trascendente, lo inmanente, lo inmutable y lo inmensurable, que surge en el ingreso al proceso metaforizado de las formas presentes, antes de las configuraciones culturales.

De lograr lo anterior, se empequeñece la manipulación política y económica, que influye ahora, sólo como un distractor del ejercicio y desarrollo de una posibilidad de pensamiento crítico, con autonomía presente y eficaz que amplía la mirada de la situación vivencial de la humanidad, inscrita desde la movilidad cultural.

La metaforización de las formas, presencia el valor de estar presente en su pasado, presente en su presente y presente en su futuro. Entrega un iluminado e inspirado camino, desde y hacia su origen, tan único como su esencia y tan diverso y pedregoso como su destino.

La metaforización de las formas se zambulle lúdicamente en una ausencia contradictoria de valores culturales, tendiendo a una incertidumbre encantada y hechizada por la constitución

narrativa de la imagen, quien cautiva, oculta y confunde el pensamiento humano, para tornarlo impreciso, descolorido, encauzando una vía directa hacia la caducidad de las existencias culturales vivientes, nacientes y asincrónicas, que perciben la mano, en la expresión crítica, acariciando y transmitiendo el deber ser de los corazones enceguecidos, retorcidos y desolados que oscurecen y embriagan los sentidos discursivos, para evadirse de lo aparentemente importante, trascendente y verdadero.

4.1. Situación de la metaforización de las formas frente a la posibilidad crítica amparada culturalmente desde los medios de consumo.

Si relacionamos la posibilidad de un proceso de crítica, activada desde factores culturales, con la posibilidad de autonomía, entendida desde la metaforización de las formas, expresada mediante la narración de la imagen, aparecería sólo una silueta del pensamiento crítico. Señalaría contornos objetuales, desde la situación de una corporalidad cansada, brumosa y espesa haciendo ancla en una contextualidad política, que resta dinamismo crítico, entregando un aspecto fantasmagórico de siluetas discursivas, olvidadas, que buscan la permanencia en aquél rostro solitario de una metaforización viajera, peregrina, cuyo equipaje sólo abulta recuerdos fúnebres de emociones imprecisas y desdichadas, por consecuencia de la incansable influencia de los medios de consumo.

El aspecto de cada silueta discursiva, parece necesitar emerger desde la materialidad viva, naciente, de aquellos sentidos objetuales, para agudizar una mirada que persigue proyectar su presencia, tocando y despejando, con la suavidad de un aterciopelado pensamiento metafórico formal, que demuestra y expone la oscuridad de los discursos, en el lugar donde las visiones humanas cada vez; están más cerradas y confundidas

La crítica autónoma, desde este punto de vista, sigue un sarcasmo trascendental que afecta el ritmo de la vida, como un acompañante fiel y sigiloso, motivado por el andar de un corazón inexistente, en cuanto a temporalidad trascendental se refiere, expulsando, desde un medio de expresión, un aire contaminado, que irriga un cuerpo sin sangre y sin carne.

El sarcasmo, que surge del proceso de metaforización de las formas, ha señalado la ruta que ilumina una crítica peregrina, desolada, que transita por calles solitarias, desde donde avanza dejando señales de su andar, por medio de un registro expresivo, emergente en una

dirección contraria. Se consume a sí misma en la medida que la temporalidad se torna, desde una contrariedad que pretende su origen, en resistencia de su sigiloso andar.

Desde aquí, la posibilidad de expresión autónoma, susurra gritos desgarradores desde un estado embrionario, donde aquella voz parece no ser escuchada por los vivos, para establecer, una materialidad construida por muros intangibles e ingravidos.

Surge de este modo, un riesgo, puesto que, todo pensamiento crítico, emergente de las prácticas artísticas, se ceñiría a acciones exploratorias que se desvanecen en un modelo económico, amparado en el consumo de bienes materiales, que modificaron los pensamientos de los ciudadanos, quienes anclados en la dimensionalidad del consumo, naufragan junto con las ideologías, en cualquier intento por reivindicar los derechos humanos ideales. Éstos quedan sometidos, como se ha señalado, a los requerimientos que los centros de poderes políticos y económicos exigen.

El pensamiento crítico, desde la metaforización de las formas, en cambio, se aparta, por lo menos, aparentemente, de la realidad social, para restituirse hacia un paradigma objetual, que permitiría lograr una eficacia significativa desde la instauración de un principio de autonomía, en ejercicio permanente, de potenciación metafórica que aproxima a la esencialidad de la forma, en tanto y cuanto surgen sentidos amparados en una objetualidad contextual, que resguarda contenidos activos de una proclama de vida lúdica, latente y pertinente. De este modo, se accedería a una realidad social, política, económica y cultural con una actitud más despierta.

El propósito de una modalidad de pensamiento despierto, no sería el comentar la realidad social, política, económica y cultural de un país, sino más bien, el plasmar sistemas de significaciones, conceptos o intenciones que pueden resultar contradictorias, al presentarlos en una nueva dimensionalidad ritualística. Esta nueva dimensionalidad, es resultado del sometimiento involutivo y automatizado del cuerpo perceptual, imbuido en una dimensionalidad material, que se aproxima a una dimensionalidad primogénita esencial, consecuente de la metaforización de la forma.

Canclini, señala respecto del derroche de dinero y del consumo de las sociedades modernas que “producen un auto sabotaje de los pobres que es muestra de su incapacidad de organizarse para progresar,” cita a Mary Douglas y Baron Isherwood, que ven esta situación, como los rituales, menciona que: “son rituales eficaces aquellos que utilizan objetos materiales para establecer los sentidos y las prácticas que las preservan. Cuanto más costosos sean esos bienes, más fuerte será la inversión afectiva y la ritualización que fija los significados que se le asocian.”. Menciona también que “ven el consumo como un proceso ritual cuya función primaria consiste en darle sentido al rudimentario flujo de los acontecimientos” (Canclini, 1995, p. 42).

La nueva funcionalidad de la materialidad objetual, desde el proceso de metaforización de las formas, en cambio, los acercaría a un universo ritualístico donde ceremoniosamente adquieren, desde la ilusión objetual de la creciente situación de los acontecimientos sociales, políticos y económicos, una connotación contextual, que refleja el ocultamiento de la sensibilidad latente de la verdadera condición humana y ciudadana, con síntomas de una ceguera obligada de toda pretensión de autonomía impuesta y manipulada desde los centros de poder políticos y económicos que salpican al mundo con sus designios.

Canclini comenta que: “Podríamos decir que en el momento en que estamos saliendo del siglo XX, las sociedades se reorganizan para hacernos consumidores del siglo XXI y regresarnos como ciudadanos al siglo XVIII.” (Canclini, op. Cit. p 26).

Es en estos términos, que desde el mercado, como productor de elementos de consumo, derivamos a un retorno de las facultades del pensamiento, que incrustaban en la tierra, como soporte de los palpites humanos, la bandera que proclamaba, desde la capacidad de juzgar la independencia del cuerpo, respecto de la naturaleza, fundiendo la facultad de metaforizar, imaginar y simbolizar un orden cósmico arreal con la inteligencia y la razón, instaurando así mismo, en el siglo XX, un principio crítico que se constituye constantemente en un replanteamiento de la existencia, más que del propio quehacer artístico, el cual se establecerá, como continuidad, a comienzos del siglo XXI.

La dimensionalidad fatídica del consumo, ha permitido identificar un matiz con la práctica del arte, amparada en una situación política que prioriza la lucha contra la institucionalidad del arte, contra un sistema político imperante, que desde sus inicios aniquilaron toda

posibilidad de un ejercicio crítico, con autonomía cívica, humana y social. No obstante, de aceptar la metaforización de las formas, como posibilidad narrativa de la imagen, permitiría devolver la mirada hacia el capitalismo, que a modo de gran madre, ha sostenido, ilusoriamente, el consumo como principio de identidad del yo y del ser, en tanto y cuanto a un principio ciudadano se refiera.

Al devolver la mirada, la metaforización de las formas, irrumpe desde la cultura, contradictoriamente hacia la misma realidad empírica para superarla, logrando instaurar una dimensionalidad real, que ha coexistido imperceptiblemente, junto a la realidad empírica.

Se intentará esclarecer esta superposición de dimensionalidades dicotómicas, presentando el trabajo artístico de Dubuffet, quien buscó un distanciamiento con los lineamientos culturales, aproximándose a una mirada más infantil, menos influenciada por los medios de consumo masivos, permitiendo rasguñar una posibilidad de autonomía demostrable, desde una práctica de arte sin pretensión de concretar conscientemente una determinada estilística.

4.2. Jean Dubuffet, el concepto de patáfora y su vínculo con la metaforización de las formas.

Jean Dubuffet, nació en 1901 en El Havre, localidad francesa y muere en Paris 1985.

Se desprende del arte de Dubuffet, una insistente búsqueda por alejarse de los lineamientos culturales, para aproximarse a una dimensionalidad más primitiva o infantil.

Dubuffet, plasma su preocupación expresiva, mediante el arte plástico, después de los cuarenta años de edad, demostrando, como se anunció anteriormente, un descontento por la práctica del arte tradicional, llegando a proponer el concepto de Art brut. Una manera de entender el quehacer artístico, que considera insuficiente los estilos, técnicas y tendencias artísticas buscando la creación de objetos no culturales.

Desde este punto de vista, el arte es liberado de la experticia, aceptándolo desde la marginalidad social y la despreocupación técnica, como se evidenciará en las imágenes infantiles. De esta manera, es la imaginación infantil y la de los enfermos mentales las que el artista reconoce en todos sus aspectos expresivos, por encontrarse a un costado de los

pensamientos culturales que influyen la sensorialidad perceptual de los humanos en el mundo.



Imagen 15. Jean, Dubuffet: Paisaje. 1980. 51X 35 cm.

Dubuffet reconoce que la cultura despoja al ser humano, aniquilando la posibilidad del libre albedrío, de la decisión autónoma, construyendo una existencia aturdida, que potencian las conveniencias de los centros de poder político y económico, que a su vez, enajenan al ser como ciudadano y lo someten a una profunda desolación.

Tanto la práctica de arte como sus escuelas, tendencias y también las técnicas del hacer artístico, siguiendo a Dubuffet, han modificado y focalizado su contenido temático para registrar una sensibilidad censurada, una indeterminación de la propia vida y de la posibilidad de construcción histórica, para entretejer una discursividad sin un sentido social definido.



Imagen 16. Dubuffet, Ideoplasma 1984.

El arte de Dubuffet, en cambio, pretende dar a conocer una línea de pensamiento comprometida con la realidad social, pero formulada desde una perspectiva diferente. Fortalece un reencuentro con los estratos preceptuales, que potenciarán el surgimiento de un pensamiento más crítico y, por lo tanto, más autónomo.

El pensamiento crítico, de este modo, adquiere un matiz particular, entendiéndose como co-creador de mundos paralelos, que comparecen en la unidad de la existencia.

Dubuffet, implementa el concepto de Patáfora, resultante de los estudios patafísicos, que, desde una mirada empírica, establece una visión propia y particular de lo ocurrido dentro de un determinado contexto cultural y social, constatando, la presencia de una realidad con tiempos, espacios propios, únicos y diversos, que dan cuenta del como los lineamientos culturales afectan, encuadrando y delimitando la condición humana.



Imagen 17. Jean Dubuffet: Site avec cinq personages.
Acrílico sobre papel (entoilé)
50X 67 cm

Tanto el concepto de Patáfora, como el de la metaforización de las formas, descansan sobre el entendimiento de la dualidad nacimiento y muerte, donde ambas dimensiones comparecen en el instante de vincular una realidad con otra. Es decir, la concepción de nacimiento y muerte actúan como una metáfora incierta de lo que significa iniciar un viaje hacia lo desconocido, donde la forma es el germen mismo de la vida.

Tanto el concepto de patáfora como el de metaforización de las formas, se nutren de la contradicción ya que, conocen la dinámica de la vida y de su articulación dual, pero la metaforización de las formas se distingue de la patáfora, al reconocer la propia esencialidad del origen, desde donde la vida prepara su andar. Se expone como vehículo que atraviesa un puente comunicacional, logrando conducir el paso del cuerpo, hacia la dimensionalidad del espíritu.

La metaforización de las formas es dinámica, temporal y atemporal a la vez, es realidad y es ilusión. La Patáfora por su parte, es contexto y apertura, permite concientizar la delimitación cultural, es la aurora del tiempo y el espacio y es la posibilidad de coexistir desde la materialidad temporal, con la espiritualidad atemporal, sin necesidad de abandonar del todo la condición primera de la existencia humana.

Tanto la metaforización de las formas como la patáfora, son aprendidos desde el desarrollo de los estadios preceptuales, donde la inteligencia y la sensibilidad se funden, lúdicamente, para traspasar las barreras culturales desde el interior de la propia cultura.

Ambos conceptos, no surgen como alternativa ideal de la cultura, sino más bien, se incrustan en ella, para reconocerla desde el punto esencial, donde exteriorizará al mundo sus designios.

4.3. Johan Huizinga, la importancia del juego, y la metaforización de las formas.

Johan Huizinga, expone la importancia del juego, de manera similar al como se entiende en esta investigación la metaforización de las formas. Indica que: “en el juego, entra en juego, algo que rebasa el instinto inmediato de conservación y que da un sentido a la ocupación vital. Todo juego significa algo. Si designamos al principio activo que compone la esencia del juego “espíritu,” habremos dicho demasiado, pero si lo llamamos “instinto” demasiado poco. Piénsese lo que se quiera, el caso es que por el hecho de albergar al juego un sentido, se revela en él, en su ausencia, la presencia de un elemento inmaterial”. (Huizinga, 2001. p.12).

Para Huizinga el juego es la manera del cómo se manifiesta el andar del ser humano en el mundo. Al igual que la metaforización de las formas, el juego surge de la cultura misma y de sus aspectos organizacionales, pero en su práctica se revela un indicio de inmaterialidad anunciando, más que una manera de enfrentar la realidad empírica material, una posibilidad de reconocer la realidad inmaterial, que desde la cultura y sus manifestaciones cotidianas hacen prever su existencia esencial.

Huizinga, entiende que: “la presencia del juego no se halla vinculada a ninguna etapa de la cultura, a ninguna forma de concepción del mundo.”²⁶ Reúne al juego, en cuanto a su posibilidad de ser, de existir, tanto en el mundo animal como humano, alejándose de reconocer a la razón, como un constituyente determinante de la configuración del juego, como entendimiento conceptual y como práctica cotidiana.

El juego ingresa a la esencialidad de la cultura, para proclamar que la vida posee una lógica de funcionamiento distinta a la lógica racional humana. Sin embargo, presenta una coherencia de movimiento justificada, desde la dinámica empírica material, influenciada por los lineamientos culturales, para desde aquí, ascender a una dinámica espiritual que se aproxima al encuentro con una esencialidad formal.

De esta manera, Huizinga articula los conceptos de espíritu y materia, como también razón e instinto. Comenta que: “al conocer el juego se conoce el espíritu. Por que el juego, cualquiera que sea su naturaleza, en modo alguno es materia” (Huizinga, op. Cit. p. 14).

Aceptando lo anterior, encontramos que el juego sólo transita por la cultura, ya que, su tendencia es la de reencontrarse con un plano espiritual, el que al parecer, oculta su verdadera naturaleza e identidad. Explica también, que: “sólo la irrupción del espíritu, que cancela la determinabilidad absoluta, hace posible la existencia del juego, lo hace pensable y comprensible” (Huizinga, *Ibíd.*).

La lógica del espíritu, para este autor, aún es un enigma, es decir, aunque reconoce la incidencia en asignar coherencia y sentido al juego, de todas maneras, oculta su esencialidad original, que se conecta con el entendimiento humano y animal asignando la necesidad de retornar desde la dinámica cultural y natural hacia la dimensionalidad de la misteriosa espiritualidad.

Huizinga propone el concepto de supra- lógica, que es capaz de ir más allá de la razón lógica, en el instante cuando el juego se manifiesta tanto en un animal, quien según el autor, demuestran que son “algo más que cosas mecánicas” y cuando juegan los seres humanos, demuestran “algo más que meros seres de razón, puesto que, el juego es irracional” (Huizinga, op. Cit. p.15).

²⁶ Huizinga, Johan. Op. Cit. p 15.

El juego es constatable desde el ejercicio de la interrelación consecuente de la movilidad humana y animal, pero la presencia de un algo más, confunde la naturaleza esencial de lo lúdico. Es el concepto de supra-lógica el que permite reconocer un funcionamiento dinámico, originado por un pensamiento que ha signado movilidad al universo en su conjunto, capaz de incorporar lo humano, lo natural, lo animal en una rítmica superior, cuya lógica escapa del entendimiento humano, quien sólo ingresa en este funcionamiento dinámico, buscando comprender la compleja red vincular donde la vida se abre paso. Se genera de este modo, la dinámica dialéctica, entre nacimiento y muerte, cuya relación excede los parámetros temporales por un sentido de permanente referencia lúdica entre los elementos que constituyen la vida.

Para Huizinga, quien dirige su mirada a la función ejercida en el juego, no tal como se manifiesta en la vida animal y en la infantil, sino en la cultura, está autorizado a buscar el concepto del juego, allí mismo donde la biología y la psicología acaba su tarea” (Huizinga, *Ibid.*).

Al considerar la cita anterior, se debe enfatizar, el cómo la instintividad animal y la manifestación del pensamiento infantil se aproximan al juego con más propiedad, que mediante las vías racionales y por este motivo toda aproximación científica que extraiga un conocimiento de lo que significa la vida, desde una dinámica propia de lo lúdico, sólo reconocerá siluetas de significaciones. Es decir, por precisos que aparezcan los datos o resultados obtenidos, ya se han formulado, desde un extravío y una limitación causados por el ingreso a la búsqueda de sentido desde las vías racionales.

Por lo tanto, al considerar el juego y su entendimiento, desde la cultura, utilizando factores cuantitativos, mediante un método científico, se alejaría de un encuentro esencial con lo que significa entender la vida. Huizinga señala que: “Lo que nos interesa, es, precisamente, esa cualidad, tal como se presenta en su peculiaridad como forma de la vida que denominamos juego.” (Huizinga, *Ibid.*).

La vida surge entonces, desde una dinámica lúdica, donde la manera de comprenderla es manteniendo las facultades racionales, siempre que se priorice la instintividad animal y la lógica de entendimiento infantil, la que desde los mismos lineamientos culturales, racionalizan el mundo desde un aprendizaje experiencial o vivencial, situándose en el

mundo, asombrándose permanentemente de lo acontecido en la conciencia de un yo lúdico, que manipula la dinámica de movimiento en un permanente encantamiento, proveniente de la lúdica universal, natural y cultural.

Por vías de la instintividad animal o lógica de entendimiento infantil, se ejerce, mediante un medio representacional, una acción expresiva que revela una acción humana usando el juego para significar y lograr redes de entendimiento y sentido, Huizinga, indica, respecto del juego que: “si encuentra que descansa en una manipulación de determinadas formas, en cierta figuración de la realidad mediante su transmutación de formas de vida animada, en ese caso tratará de comprender, ante todo el valor y la significación de estas formas y de aquella figuración. Tratará de observar la acción que ejercen en el juego mismo y de comprenderlo así como un factor de la vida cultural” (Huizinga, *Ibíd.*).

Desde aquí entenderemos la importancia de la imaginería infantil, que se desarrollará en el siguiente capítulo de esta investigación, para comprender el como llegar lúdicamente a la esencialidad de las formas que circundan al ser humano, mediante el proceso de metaforización, que se aleja de la objetividad racional, permitiendo un entendimiento experiencial, surgente desde la cultura, hacia lo que significa la existencia de la misma vida. Para potenciar la directriz de esta investigación, se dirá que para Huizinga: “el juego es una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de ser, de otro modo, que en la vida corriente. Definido de esta suerte, el concepto parece adecuado para comprender todo lo que denominamos juego en los animales, en los niños y en los adultos”. (Huizinga, *op. Cit.* p.46).

El juego entonces, nace desde la cultura, pero alejándose de la vía material para aproximarse a una dimensionalidad que aspira a un encuentro espiritual que se activa en la dinámica lúdica, donde la humanidad, la animalidad y la naturalidad comparecen cotidianamente. Huizinga, continúa diciendo que: “esta categoría, juego, parece que puede ser considerada como uno de los elementos espirituales más fundamentales de la vida”. (Huizinga, *Ibíd.*).

Al generar un vínculo entre juego y cultura Huizinga, propone comprender, que desde esta unión, todo lenguaje creado debe tener una proximidad con la esencialidad de la vida, por

este motivo, toda red comunicacional, debe contener con propiedad una lúdica interna para manifestar vida y posibilidad de espiritualidad. Señala el autor: “pues mientras que la religión, la ciencia, el derecho y la política, parecen perder gradualmente en las formas altamente organizadas de la sociedad, los contactos con el juego, que los estadios primitivos de la cultura manifiestan, tan abundantemente, la poesía, nacida en la esfera del juego, permanece en ella como en su casa” (Huizinga, op. Cit. P. 153).

La poesía nace del juego, y en esta investigación la metaforización permite el ingreso a la esencialidad de toda manifestación formal, a su vez la metáfora es esencialidad de la forma poética y por este motivo, toda lúdica que se aproxime al entendimiento de los lineamientos, ya sean culturales o sociales, deben dejar un indicio de su interpretación con una argumentación viva, donde la dialéctica debe originarse desde la concepción permanentemente lúdica, hacia lo que significa el nacimiento y la muerte, no desde la definición, sino más bien, desde la interpretación metafórica de las formas involucradas en un proceso de traducción de lo presente.

Otra relación importante, es la que Huizinga realiza entre la poesía y el mito, el que nos interesa por aquel retorno al tiempo original, que precede la constitución de la vida en el mundo. Explica que: “en cualquier forma que el mito nos haya llegado a nosotros, es siempre, poesía. En forma poética y con los recursos de la fabulación ofrece un relato de cosas que se representan como ocurridas. Puede ser, muy bien, que el mito se eleve, jugando, a unas alturas donde no le puede seguir la razón”.²⁷

Considerando lo anterior, encontramos un indicio para estrechar los constituyentes involucrados en el entendimiento de lo que significa vivir en el mundo, mediante formas, donde el juego, la poesía y el mito parecen interrelacionarse para crear una red de identificación, con lo que se ha propuesto como; metaforización de las formas.

²⁷ Huizinga, Johan. Opus cit. P 165

4.4. La importancia del Mito en el entendimiento del juego y la metaforización de las formas.

En los diversos pueblos primitivos ha existido, incluso hasta hoy, un pensamiento mítico que caracteriza una determinada cosmovisión, y una manera de interpretar la vida en el mundo. Se busca dar sentido a la propia manera de existir o de relacionarse con el mundo sensible y espiritual, que está tanto en el ser humano, como en la interpretación que realiza del mundo que le rodea.

Mircea Eliade,²⁸ respecto al mito, señala lo siguiente:

“El mito narra algo que ha ocurrido, sucedido realmente”.

“El mito revela que algo se ha manifestado plenamente”

“El mito no es un cuento, es una historia y recupera el camino hacia la verdad”

Para los pueblos y sus diversas tradiciones, el mito es considerado como un hecho verdadero, que ha sucedido en el “tiempo primordial y fabuloso de las divinidades”. Mircea Eliade,²⁹ señala la presencia de los mitos de origen o ad origine que manifestaban estos pueblos al rededor del mundo, es decir, los mitos referentes al origen del cosmos del mundo y del hombre, donde deja manifestado el interés del hombre primitivo por el rito, el cual permite recordar, el momento primero de la creación. Se perseguía el propósito de no olvidar este instante de origen o comienzo de lo existente.

El mito se consideraba por las culturas arcaicas, como una verdad sagrada que daba respuesta a la condición del hombre en el mundo y la creación de éste.

El mito, hace posible crear realidades imaginarias, y es seguro que esta facultad se ejerció en un principio, en el dominio de la religión, quien explicaba, gracias a la acción de diversas divinidades, la existencia del hombre y el mundo.

El mito, por lo tanto, guía, orienta o conduce la manera del cómo actuar, de cómo enfrentar la vida en el mundo. En el pensamiento mítico, están todas las experiencias que los humanos han vivenciado y transmitido de generación en generación. Aparece, por lo tanto, el conocimiento del mundo que ha afectado significativamente sus vidas.

²⁸ Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Ed. Labor, S.A. Barcelona, 1998. pp. 81-98.

²⁹ Eliade, Mircea. Opus cit. pp. 81-98.

Es de esta manera, como se reconocerá el proceso de metaforización de las formas, aceptando las propiedades mitológicas y como anunciamos con Huizinga, poéticas. Donde cada aspecto comunicacional que se conecte con estos estratos preceptuales, permitirá llegar limpiamente a la interpretación de lo que significa la existencia humana en el mundo.

La salvedad es, que debemos recordar que estos entendimientos los relacionaremos desde la manifestación artística, para eso mantendremos que toda elaboración o práctica artística que proceda de una lúdica infantil tiene más posibilidad de encontrarse con la significación esencial de la vida, permitiendo obtener una sabiduría que narra por vías de un medio representacional los conocimientos revelados por la misma vida y no por las conveniencias que provengan de lineamientos culturales o sociales. Recordemos que esta manera de acercarse a la esencialidad de lo que significa la vida, desde la metaforización de las formas ha sido apoyada en esta investigación por diversos autores, sin embargo, nada es más pertinente para lograr entendimiento de este proceso de traducción de lo presente, que consultando la imaginería infantil. Llegaremos a ello considerando primeramente el trabajo de Dubuffet, quien ha reconocido el valor de la manifestación artística infantil y posteriormente de la propia imaginería infantil, revisando algunos dibujos creados libremente para registrarlos en esta investigación.

Capítulo V

5.- En busca de la metaforización de las formas en los aspectos rituales y narrativos surgente de la constitución de la imagen.

Al plantear la posibilidad de una búsqueda de aspectos rituales y narrativos en la constitución de la imagen, se pretende dar énfasis al alejamiento paulatino de la representación mimética de la realidad, para volcarse en una actitud y expresión que prioriza la aproximación al mundo empírico mediante un proceso de traducción de lo aparente. Permitiendo, de esta manera, determinar realidades resultantes de una estructura formal que adopta un camino metafórico, incierto e insospechado, el cual, sobrepasa las restricciones sociales y culturales al contener, en sus ideologías y percepciones particulares, la llave que posibilita una apertura de conciencia. Esto admite un tipo de expresión, que somete al juicio a enfrentarse a toda práctica discursiva, que incite contra la tendencia hacia una libertad de conciencia.

5.1. Gombrich y su aporte en el entendimiento de las imágenes simbólicas.

El sentido ritual y narrativo que surge de la metaforización de las formas, cuando ingresa a la esencialidad de la imagen, está en estrecha relación con la posibilidad de significar que se desprende de la interpretación del símbolo.

Gombrich, identifica dos tradiciones para explicar la función simbólica en la interpretación de las imágenes. Propone la tradición aristotélica y la tradición neoplatónica o mística del simbolismo.

La primera, considera el símbolo, como un código convencional, comenta que: “se basa en realidad en la teoría de la metáfora y se propone, con ayuda de ésta, llegar a lo que pudiéramos llamar un método de definición visual: vamos conociendo la soledad al estudiar sus asociaciones”. (Gombrich: 1983, p. 24).

Respecto de la segunda, señala que: “se opone más radicalmente todavía a la idea del lenguaje-signo convencional, pues en ella el significado de un signo no es algo que provenga de un convenio, sino que está ahí, oculto, para los que sepan buscarlo” (Gombrich, *Ibíd.*).

Desde este punto de vista, el símbolo dispone de una doble perspectiva para entender las cualidades de su significación. El primero es vincularlo con la metáfora y el segundo con el “convenio” para interpretar las características del signo. No obstante, tanto la metáfora como el signo contienen sus propias significaciones, que los constituye con un sentido de autonomía y por este motivo se distinguen del símbolo. Eventualmente, pueden lograr vínculos entre sus concepciones para potenciar el entendimiento de la función simbólica en la interpretación de la imagen.

Es, de esta manera, como para Gombrich, el símbolo metaforizado encuentra su origen “más en la religión que en la comunicación humana,” explica que: “el símbolo aparece como idioma misterioso de la divinidad.”

Al considerar ésta cita, nos aproximamos a entender una función simbólica de la metáfora, como un lenguaje que encuentra su reconocimiento en la denominada “exégesis bíblica,” donde la presentación de imágenes formales eran usadas como medio de representación religiosa, que es el lugar donde se valida la concepción del misterio como fuente de significación.

Dice además que: “Una verdad puede manifestarse de dos maneras: por cosas o por palabras. Las palabras significan cosas, y una cosa puede significar otra. El creador de las cosas, sin embargo, puede no sólo significar algo mediante las palabras, sino también, hacer que una cosa signifique otra. Por eso las escrituras contienen una doble verdad. Una reside en las cosas aludidas por las palabras utilizadas, es decir, el sentido literal. La otra en la manera en que las cosas se convierten en figuras de otras cosas, y en esto consiste el sentido espiritual”. (Gombrich, *op.Cit.* p.41).

Recordemos que para Aristóteles, en la poética 1457 b, la metáfora consiste en dar a una cosa el nombre de otra. Aquí nos encontramos en un símil conceptual con lo que Gombrich quiere expresar al decir: “hacer que una cosa signifique otra”. En ésta expresión, Gombrich

logra unir dos concepciones diferentes, una filosófica y otra religiosa, porque ambas comparecen en un mismo instante.

La sustitución de la significación, es posible mediante la aceptación de una temporalidad distinta a la humana, más bien divina, aunque esto implique eliminar la posibilidad temporal como empíricamente la entendemos. Sin embargo, al reconocer la contingencia de la sustitución, valida el reemplazo, como factibilidad y de aquí se desprende un indicio temporal que logra unir la concepción humana con la divina.

Gombrich, nos aproxima a entender un vínculo entre la ritualidad narrativa de la imagen con la metaforización simbólica y la significación divina. Comenta que: “cada uno de tales símbolos manifiesta lo que podríamos llamar una plenitud de significados que la meditación y el estudio nunca podrán develar más que parcialmente” (Gombrich, op. Cit. p.41).

El principio aristotélico, sigue en Gombrich, su postulado fue expresado por el filósofo griego y nos aproxima a validar la esencialidad de la forma como el lugar de plenitud de los significados, que tratamos en el primer capítulo.

Por otro lado, Cassirer, explica una división de dos tendencias que se contraponen y que conducen a la división básica de la interpretación de la realidad. Indica que “el lenguaje y el arte oscilan, constantemente, entre dos polos opuestos, uno objetivo y otro subjetivo. Ninguna teoría del arte puede olvidar o suprimir uno de estos dos polos, aunque puede hacer hincapié en uno u otro aspecto” (Cassirer: 1963, p. 196).

Cassirer expone que “tanto el lenguaje como el arte tienen en común el considerar la categoría de la imitación”. (Cassirer, *Ibíd.*).

Indica que “si la imitación es el verdadero propósito del arte, resulta claro que la espontaneidad, el poder creador del artista será un factor antes perturbador que constructivo. En lugar de descubrir las cosas en su verdadera naturaleza, falsifica su aspecto” (Cassirer, op. Cit. p. 197).

Considerando estos autores, propondremos los siguientes vínculos conceptuales, que en definitiva constituyen los pilares fundamentales para acercarnos hacia el entendimiento de la metaforización de las formas que se pretende en esta investigación:

- a) Metaforización simbólica y ritualización
- b) Religiosidad, significación y contradicción.
- c) Imágenes formales y representación.
- d) Lenguaje y narratividad artística.

Aceptando los vínculos conceptuales anteriores, debemos reconocer que desde los orígenes de la humanidad, en el instante donde el ser humano realizó sus primeras marchas, tuvo la capacidad de interpretar metafóricamente la formalidad de la existencia, reconociendo sus inicios, su desarrollo, sus consecuencias y sus desenlaces desde una imaginería plasmada y cargada de una significación con procedencia misteriosa y milagrosa. Desde aquí, un proceso de ritualización narrativa de la formalidad de la imagen, va revelando la procedencia de una sabiduría que, no obstante, oculta un lenguaje creador ensalzando, como se ha expuesto anteriormente, en término de oxímoron, su posibilidad de significación.

El problema de la religiosidad y la significación, la encontramos en el comienzo del génesis, como testimonio narrativo- escritural de la Biblia, cuando se anuncia la imagen de un Dios, como ser omnipotente, omnisciente, que ha conformado y entregado movilidad y funcionalidad al universo en su conjunto. Sin embargo, cabe preguntarse si es esta imagen de Dios, como cuerpo en materia cósmica, quien efectivamente ha narrado primeramente los hechos.

Cabe preguntarnos, ¿es esta imagen primera la responsable de posibilitar el principio de narración y representación? o, por el contrario, de no ser así, entonces ¿qué humano unido indisolublemente al cuerpo cósmico, relató los hechos presentes en un tiempo y una contextualización espacial donde no pudo estar presente por la revelación que surge de un determinado contenido referido? ¿De dónde se extrae la certeza de ese conocimiento? ¿Cuál será la ecuación correcta para entender la red de significaciones surgidas de una cierta textualidad?, ¿Es la imaginería de Dios el cuerpo narrativo de toda creación existente?, o de la misma manera, el ser humano, ¿será un puente comunicacional entre un corpus divino y un corpus humano, desde un registro consecuente de un proceso de metaforización que

ingresa a la forma esencial de la divinidad? ¿Qué ocurriría si el ser humano es el cuerpo pensante y sensible narrador de los hechos, ¿qué pasa con la imagen de Dios como cuerpo cósmico?, ¿dejará de existir?, ¿será una mera invención, una ilusión?

Michael Foucault, postula: “la escritura como un estatuto original ya existente antes del tiempo,” (Foucault, 1999. pp. 329-360).

De igual manera, los relatos sagrados se han presentado en un tiempo primordial de las divinidades³⁰ desde donde se fraguan las interpretaciones cosmogónicas de la existencia sin la participación humana. Para profundizar en estas citas, prestemos atención al punto 5.2.

5.2. Metaforización de las formas y relatividad temporal.

Ese tiempo del cual la corporeidad humanidad no conoce ni su principio, ni su causa, ni su fin, lo deja imbuido, contradictoriamente, en la más absoluta soledad donde el tiempo presente se torna falaz y amenazante de la presencia, no sólo de una imagen de un cuerpo autoral, sino también, de cualquier tipo de existencia de vida consciente.

La presencia de un asincorismo y asincronismo, en la constitución de la imagería metafórica formal, existente antes del tiempo, eliminaría eventualmente, al cuerpo por el principio de trascendentalidad. Esta es justamente la problemática indicada por Foucault, quien hace replantear al autor como una función dentro de la escritura. Jorge Luis Borges,³¹ frente a esta misma problemática, sugiere entender la temporalidad como una ficción que fusiona dos fricciones, dentro del cual el autor adquiere un papel irrisorio, ya que, como consecuencia de la eternidad, éste adquiere una cualidad de juguete y al aplicar un punto de vista platónico, el autor se ve como un imitador, tanto del mundo de las ideas, como del mundo de la empírica, que sostiene y soporta las vidas y acciones humanas.

De esta manera, el reflexionar un sistema metafórico de aproximación a la forma, contendría una carga significativa efectiva dentro de la narratividad de la imagen, que registra, en un tiempo nuevo, algo ya ocurrido, por lo tanto, un registro documentado, siguiendo a Borges, olvida que los hechos ya sucedieron.

³⁰ Eliade, Mircea.(1998). pp 81-98.

³¹ Borges, Jorge Luis. (1966).

Este estado, de un sistema que metaforiza la esencialidad de la forma, desde la narratividad de la constitución de la imagen, se conectan con el ejercicio experiencial de la escritura, en una especie de práctica activa y permanente que hace posible la constitución de un relato constituido también en historia, en indicio de vida de cuerpos presentes, inscritos como experiencia latente en el cuerpo de las materialidades sensibles, pensantes, ancladas, como señalamos, en el Uno como espacio material y, por lo tanto, también en un cuerpo temporal.

Al reconocer la situación de encarnamiento del cuerpo a la materialidad pensante y sensible del cosmos, es cuando surge la imagen de sí mismo, como cuerpo presente, un cuerpo que dinámicamente se desarrolla en una dialéctica de nacimiento y muerte, donde su articulación permanente conlleva a la instauración del tiempo como entidad viva.

Sólo desde los estados preceptuales, consecuentes de un proceso de metaforización de las formas, que siente, piensa o en definitiva ve, el como dinámicamente se establece, secuencialmente un transcurrir temporal, donde el recuerdo vivencial reconoce un paso secuencial, activado en el mismo instante, cuando la percepción explora el sistema narrativo de la imagen, lo que fue de aquella presencia encarnada y sólo en este instante, se crea consciencia de un tiempo transcurrido. Es de esta manera, como todo sistema de narratividad de la imagen desde el proceso de metaforización de las formas se transforma en traducción discursiva que aproxima a la interpretación crítica.

Considerando lo anterior, a la obra de arte le precede una palabra preparada desde “la exégesis bíblica,” como vimos en Gombrich, permitiendo entender y explicar lo acontecido en aquellos cuerpos, que en un determinado instante anclaron sus esencias formales en el mundo sensible.

Es de esta manera, como cualquier indicio narrativo de la imagen es primero un síntoma originante de una traducción en práctica permanente, que ve fundir la palabra en el habla, para transformarse en posibilidad discursiva, en expresión, en experiencia, en existencia. Es en esta condición, como el comienzo de una constitución de un relato verosímil de una crítica temporal, se relativiza y desestabiliza, no desde las obras de arte, sino más bien, desde una metaforización formal que se manifiesta narrativamente desde la imaginaria humana.

El proceso de la metaforización de las formas parece ir en contra de la idea de un progreso lineal, aprobando la posibilidad de un progreso devenido. Foucault en el citado ensayo, deja manifiesto, que los practicantes de los discursos “deban regresar al origen,” al texto primero que se encuentra exento de ornamentos. Aquí cobra importancia el sentido de la omisión originante, como consecuencia de la práctica discursiva en acto, en el transcurso de su movimiento social, donde salpica de conciencia en conciencia, de criterio en criterio, de interés en interés, donde los centros de poder cobran un papel determinante en el adornamiento de la textualidad y de la producción de discursos, que pretenden alienar a un ser que permanece como receptor de las prácticas discursivas activas.

La movilidad de la metáfora, en cambio, conduce hacia la elaboración de una discursividad crítica, anclada en la esencialidad de la forma, la que, cómo se ha indicado, se manifiesta narrativamente desde la esencialidad de la forma. Pero recordemos que esta movilidad es devenida, es decir, va y viene permanentemente. De aquí, surge el vínculo con la idea de regreso de Foucault, es de esta manera, como el regreso, se presenta en condición salvadora, purificadora, limpiadora de significaciones surgidas convenientemente desde el interior de los discursos. Foucault lo dice de la siguiente manera: “Regresamos a aquellos espacios vacíos que han estado cubiertos por la omisión u ocultos en una plenitud falsa y engañosa.” El regreso entonces al origen, es capaz de generar modificaciones realizando un aseo, similar al pensamiento de Marcel Duchamp, en el instante donde se da inicio, elabora y pone en marcha una práctica discursiva.

La importancia de iniciar el camino al origen, desde el proceso de metaforización de las formas, es que el contenido de un sistema narrativo constituido en imagen, desde lo que denominaremos ahora como, acción metafórica formal de la constitución de imágenes, son sometidos a un desnudamiento de su contenido. Dentro de la desnudez del corpus narrativo de la imagen, se presenta tanto la función del hacedor como del propio contenido de la imagen plasmada, mediante un medio de expresión o representación artística.

Una situación particular, la encontramos en la imagería infantil, como veremos en seguida, donde la metaforización formal de la constitución de las imágenes se presenta tal cual son, sin máscaras, ni elevaciones convenientes. Son literalmente imágenes “coladas,” que exponen su esencia formal.

En el viaje de regreso, tanto el hacedor metafórico formal como el contenido narrativo de la imagen, avanzan con un maletín cargado de interpretaciones y funciones simbólicas, que paulatinamente van quedando abandonadas en el recorrido, restando cuerpo, masa y peso a una especie de maletín, que viaja metafóricamente conteniendo sentidos diversos, llevando sólo el equipaje necesario.

Al llegar al punto de inicio o esencialidad de la forma, se revisa lo que ha llegado, e inevitablemente, se juzga qué es, ya no, como práctica discursiva, sino más bien, como el inicio de una práctica metaforizada de la esencialidad de la forma, que reconoce lo que fue, aceptando sus transformaciones y juzgando lo que debe ser y lo que debe llegar a ser y entenderse por un trabajo discursivo. Considerando lo anterior, la instauración de un sistema narrativo de la imagen, es capaz de trascender las posibilidades propias del entendimiento simbólico y discursivo.

5. 3. Rito y narración en la imagen infantil.

Es en éste instante, donde el acercamiento a los aspectos ritualísticos y narrativos de la constitución de la imagen, formula las bases que permiten organizar y detectar líneas de pensamientos y planteamientos discursivos que dan origen al testimonio de la imagen.

Surge el registro de un quehacer artístico, que cede el paso a la narratividad de la imagen, para convertir el hacer, de un testimonio pasado, en un testimonio de eterno presente, que se reconstruye a si mismo para mantenerse vivo, en independencia de una temporalidad que limite toda posibilidad de trascendencia.

Si consideramos, eventualmente, una suspensión del tiempo, el ritual narrativo de la imagen iría más allá de una linealidad histórica para situarse en el no tiempo o eterno tiempo presente, manteniéndose en una dinámica constante de reconstrucción en si misma, para mostrar lo que fue y sigue siendo la transitoriedad histórica del que hacer artístico.

De aceptar lo anterior, debemos entender la forma esencial de las cosas y su dimensión objetual, como mendigos peregrinos que transitan hasta que una conciencia humana las reconoce y las pone en juego, en un movimiento ideológico que espera descubrirse en cuanto es y en cuanto a toda posibilidad de ser.

De esta manera, la narratividad de la imagen, desde un aspecto ritual, se convierte en un testimonio sin precedentes temporales, organizadas en formas y contenidos perennes, no en lo que se ha pretendido exponer en términos de ideas, formas, contenidos o experiencias, sino más bien, en la predisposición de intencionadamente, hacer detonar un ímpetu de concreción de toda potencialidad comunicacional, el que a su vez, como narración de la imagen, conforma una linealidad que reconstruye el pasado y permite visualizar el como éste permanece vivo, desde el instante de su ejecución, hasta la durabilidad de la existencia humana en el mundo.

Desde la narratividad de las imágenes, se instaaura una dialéctica entre nacimiento y muerte, donde su permanente movilidad presenta el fin de una linealidad histórica del arte en el fin de una existencia viva y, fundamentalmente, como comienzo de una presencia crítica que se torna sarcásticamente trascendente en la medida que toca tangencialmente una conciencia suspendida en una trascendentalidad devenida.

Esta situación devenida, determina la comprensión de los humanos, según un constante estar situado en el mundo, anclados en la tierra y elevados hacia la infinitud de una pretendida libertad de consciencia que surge en una particularidad de la conciencia del yo conectada con una espiritualidad perenne, que contradictoriamente renueva y revitaliza las aplicaciones preceptuales del juicio, para testimoniar lo que ha significado esencialmente el transcurrir de la existencia.

Si observamos lo que entiende un niño por vida, evidenciada como nacimiento y muerte, al manifestarlo en un medio de representación artística, podría, eventualmente, revelarnos diversas realidades e interpretaciones, con una veracidad sorprendente, por estar en el comienzo de una etapa mítica, que, aunque de la misma manera, se demostrará la incidencias culturales que ya han empezado a moldear las interpretaciones que los infantes tienen del mundo y de la existencia.

La representación de la dimensionalidad perceptual infantil, no pretende estetizar las formas, sino más bien, representar en imágenes lo que la forma esencialmente es. Además, el

proceso de metaforización conduce la experiencia, para traducirla en significación, profundamente autónoma, como veremos en las siguientes imágenes³².



Imagen infantil 1: Vida.



Imagen infantil 2. Nacimiento.

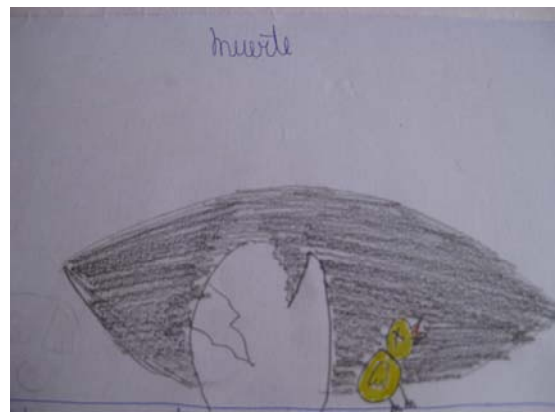


imagen infantil 3. Muerte.

Considerando las imágenes 1, 2 y 3,³³ podríamos señalar, que la esencialidad de la comprensión de la vida y su unidad dialéctica de nacimiento y muerte, juega con un tiempo

³² Las imágenes infantiles presentadas, son un aporte de los alumnos de la escuela Dr. Luis Calvo Mackenna, perteneciente a la Ilustre municipalidad de Santiago. Chile, 2008.

³³ Dibujo de Catalina Arredondo de 12 años de edad quien cursa el séptimo año básico.

mágico, mítico y primordial. La narración de las imágenes, permite dar movilidad a la lúdica trascendentalidad del discurso que se encuentran en su etapa de origen. Aquí existe un tiempo y un espacio que acoge y ampara sentidos libres de cualquier carga conceptual proveniente de algún tipo de centro de poder que pretenda manipularlos y usarlos a su voluntad. Desde aquí parte y aquí regresa una comprensión de la existencia tal, como lo plantean narrativamente las imágenes. Es decir, del nacimiento surge una mirada que prepara la toma de consciencia, de lo que significa las condiciones sugeridas mediante la experiencia en el mundo vivido.

Aquel ojo vivaz, autoevalúa la potencialidad del ser y del no ser. En este recorrido, se pone a prueba la autenticidad de la significación de la vida como un testimonio de la existencia, que, desde la interioridad esencial de una cáscara de huevo, testimonia metafóricamente la presencia esencial de la forma. Esta situación, la relacionaremos con un valor de culto, que permite contener, y citando a Benjamín, un aura limpia de cualquier tipo de manipulación que pretenda ensuciar, debilitar, confundir y desgastar la propia esencialidad del contenido de la forma.

La mirada apagada de un ojo muerto, mantiene el testimonio de lo que alguna vez fue la vida. El elemento de caducidad, es fundamental para aceptar la concepción inestable de la trascendentalidad de la condición existencial. Sin embargo, la dialéctica permanente, entre nacimiento y muerte, es un indicio de la perennidad de la vida.



Imagen infantil 4: Vida.

En la imagen n° 4,³⁴ surge otra mirada de la vida, que demuestra nuevamente el entendimiento de la metaforización de las formas. Precisamente la forma metaforizada, ya se presenta en el comienzo de la vida. Su nacimiento depende de una preconcepción metafórica que precede la configuración de la esencialidad formal, puesto que, el germen de la vida no se localiza en la nada, sino más bien, se encuentra contenida en un receptáculo que acoge, ampara y permite el desarrollo del ser. Aquí, se inscribe la herencia que delinearán las cualidades propias que lo identificarán en tanto y cuanto a su propiedad de ser se refiera.



Imagen infantil, n° 5.

La mirada melancólica, representa en este dibujo³⁵, la concientización infantil de que el desarrollo de la vida se habrá paso en la tierra, con lineamientos culturales que favorecen al crecimiento del ser, para hacerlo permanente, a diferencia del desarrollo natural que avanza hacia la debilidad, el decaimiento y una muerte agonizante, carente de fuerza vital.

³⁴ Dibujo perteneciente a Isaac Inostroza Reyes de 12 años de edad quien cursa el séptimo año básico.

³⁵ Dibujo de Kimberly Díaz Aguirre de 13 años de edad quien cursa el octavo año básico.

La flor desde el macetero, es delineada, en cuanto a su crecimiento se refiere, con un conocimiento cultural que maneja el desarrollo de la vida, según las condiciones que la propia cultura dispone, para favorecer una determinada linealidad del crecimiento.

Esta deducción, se obtiene ingresando a la imagería infantil, considerando una simple interpretación de la imagen plasmada en el papel, que acepta tanto los signos representados, como la ubicación que reciben en el plano. A modo de ejemplo, se pide observar las flores de izquierda a derecha, porque, el ser humano tiende a desplazarse por el lado derecho, de esta manera, metafóricamente el conducirse hacia éste sentido implica entender el avance, la proyección futura, lo que vendrá. En cambio, pensar hacia la izquierda implica un retorno a un lugar de origen, volver a la dimensionalidad del recuerdo, de las vivencias pasadas, lo ocurrido. El centro del plano es el lugar donde se encuentra comprimida la existencia del ser. Es el centro del mundo, la unión, la instancia donde la diversidad de la condición de vida encuentra su ser, su unidad. Cada centro representa el punto donde la esencialidad cobra su significación más profunda.

El centro de la hoja es entonces el eje central desde donde la condición humana cobra significación, propiedad, sentido y existencia. El centro es el ser, el yo fundamental y esencial.



Imagen infantil 6: Vida.



Imagen infantil 7: Nacimiento.



Imagen infantil 8: Muerte.

En las imágenes 6, 7, 8, la vida es representada como un ciclo avanzando hacia la derecha, como se ha indicado anteriormente. El nacimiento de la imagen 7, presenta un sol que se encuentra entre dos montañas, elevándose desde el centro del plano. La muerte la explica Leandro³⁶, cuando señala: “El morir del sol cuando llega a la luna”.

Si aplicamos una lectura científica, no es posible que el sol muera al llegar a la luna. En esta oportunidad, Leandro interpreta la muerte, cuando la luz, luego de avanzar hacia la derecha, retorna a su origen, al lugar donde volverá a convertirse en cuerpo lumínico.

La luna, representa para Leonardo, la oscuridad, el reflejo del sol, su opuesto, su contrario y, a su vez, su complemento. Tanto el sol como la luna simbolizan la estabilidad, la perdurabilidad, por este motivo, la movilidad cíclica, se transforma en una dinámica lúdica necesaria, donde la muerte es el final del viaje, la parada última que, sin embargo, conecta el fin de una vida como el comienzo de otra, actúa siendo un puente que comunica un extremo con otro.

La muerte es la conciencia del tiempo, de lo perdurable y, a su vez, la conciencia del no tiempo de la caducidad. Es la esencia formal del nacer y el nacer es la esencia formal del morir. El nacer y el morir son la esencia formal de la vida y la vida es la esencia de la metaforización de las formas.

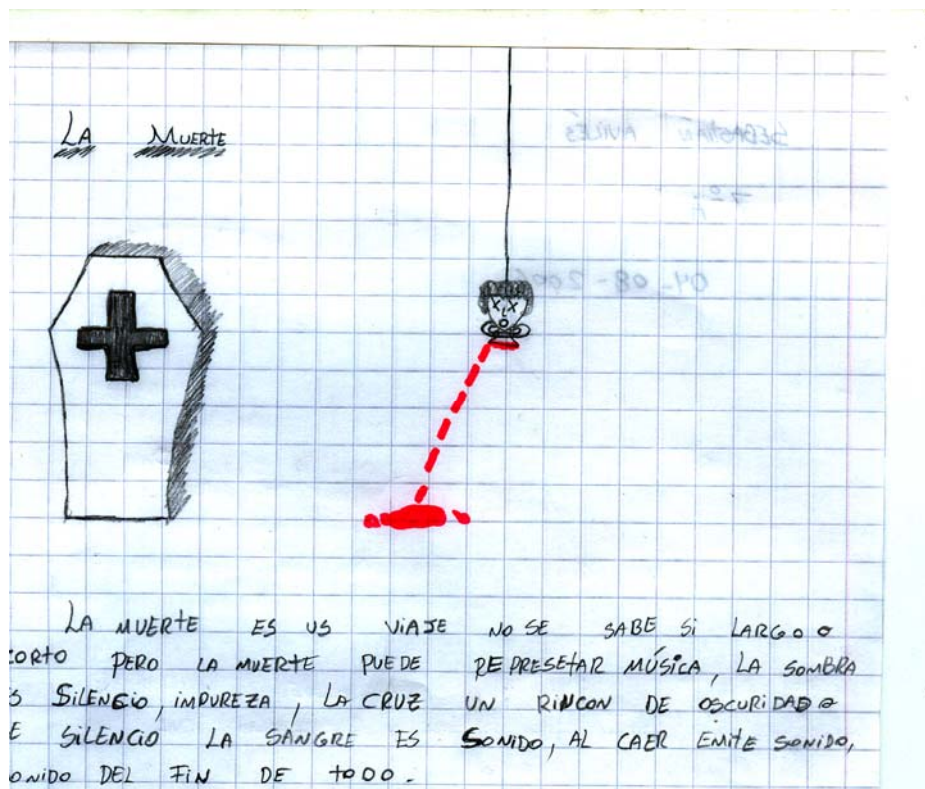
³⁶ Dibujo de Leandro Saldaña de 12 años de edad quien cursa el séptimo año básico.

En el próximo dibujo, la metaforización de las formas, en cuanto al sentido vida como nacimiento y muerte se refieren, quedan potenciadas a un punto tal, que revela la profundidad de la emoción y el pensamiento humano. La mujer con una vela encendida consuela la muerte de una niña que ha dejado el mundo de la empírica material, donde, además, la lágrima que une a ambos seres, se convierte en poseedor de una carga metafórica conceptual que estremece la comprensión humana y la envuelve en sensaciones punzantes, dolorosas y oximorónicas.



Dibujo infantil: 9.

Si consideramos lo anterior y devolvemos la mirada al dibujo infantil número nueve, la mujer podría transformarse en una visión de la muerte como acompañante del cuerpo caído de la niña, la vela y su luminosidad se conectan con el mundo espiritual como luz del alma o energía que será trascendida y mutada para ser efectiva en un mundo donde la materialidad queda innecesariamente expuesta. La mujer, como muerte sin rostro, revela su separación de la niña fallecida, quien no la reconoce en su cercanía familiar y donde aquella lágrima dará la vuelta a la vida de aquel ser, quien despegará del mundo terrenal, para que cristalinamente viaje al mundo desconocidos por los humanos vivos, quienes en cuerpo y alma, reconocen lo que será la vuelta a la vida, ahora sin materia sensible y sólo acompañado por la luz en manos de la muerte, quien la depositará en el alma, para permitir el éxtasis seductor, erotizante y hechizante del bien trascendental.



Dibujo infantil número 10.

Sebastián,³⁷ comenta que: *“La muerte es un viaje, no se sabe si largo o corto, pero la muerte puede representar música. La sombra es silencio, impureza. La cruz un rincón de oscuridad o de silencio. La sangre es sonido, al caer emite sonido, sonido del fin de todo”*

La vida como nacimiento y muerte, unidos en la imagen infantil, revelaría lo que significa el oír en una dimensión donde los silencios susurran verdad, existencia y plenitud.

5.4. La metaforización de las formas actuando como mendigo peregrino en el mundo, desde el interior de la imagería infantil.

De esta manifestación de la imagería infantil, que plasma metafóricamente en un papel dibujado, la esencialidad de la forma, surge la figura del mendigo peregrino que tiene una estrecha relación con la actitud metafórica en y desde la comprensión de la esencialidad de la forma a causa del mendigo quien presenta la posibilidad de hacerse a un costado del camino, socializado por estructuras regidas proveniente de diversos centros de poderes políticos y económicos.

La metaforización de las formas, actúa en el mundo desde un mendigaje silencioso, donde presenta la posibilidad de desviarse del camino vertiginoso, consecuente de la información ilimitada que por medio de imágenes, principalmente, sonoras y visuales, son entregadas por los medios de comunicación de masas.

Las imágenes narradas son expuestas, frente a la percepción humana, confrontándose con los diversos medios de comunicación tecnológicos, que tienden a desarrollarse desde la permanente exposición, portando informaciones que se alejan de las condiciones humanas de virtud, valor y voluntad para acceder a los intereses, más bien, del automatismo del mercado económico.

Imágenes tras imágenes tienden a automatizar y adormecer el principio de voluntad. Los humanos reaccionan adormecidamente frente a la vorágine de imágenes visuales y acústicas estancando la posibilidad de expansión de conciencia.

³⁷ Dibujos de Sebastián Avilés, tiene 12 años de edad y cursa el séptimo año básico.

Tres constituyentes como función, uso y valor de una determinada interpretación del signo tiende a traspasar de una temporalidad lineal del signo a otra temporalidad espiral del símbolo, que pretende reconstruirse permanentemente. Es decir, toda dimensión narrativa de las imágenes infantiles tienden al ingreso permanente, a la dimensión de las esencias de la forma, por medio de la traducción metafórica de la existencia. Pero los medio de comunicación alienan la percepción e inyectan sus propio intereses políticos y económicos.



Imagen infantil: 11

Al unir ambas concepciones o principios de la imaginaria humana, sólo se logra sembrar la incógnita que confunde, adormece e impide la posibilidad de libertad de conciencia, tan necesaria para encontrar la dimensión esencial de la forma. Como lo demuestra la imagen metaforizada n° 11.³⁸

La metaforización de las formas se distingue del valor signico y simbólico presente en la imagen ya que da cuenta de la interpretación del mundo empleando una red de asociación signica y simbólica que funciona, no con un fin en sí mismo, sino más bien, cómo medio dinámico, que hace posible superar su propia lectura de las cosas, para traducir e interpretar

³⁸ Los dibujos 11 y 12 son un aporte de Bernardita Guerrero, de 11 años de edad, quien cursa el sexto año básico.

la condición humana, desde una experiencia que va más allá de la consecuencia cultural que incide en toda formación humana.



Imagen infantil: 12

La fruta, en el centro de la página, va demostrando la vida del ser, dónde la división simbólica comienza a exponer lo que tiene la imagen de significativo. La fruta dividida por la mitad, demuestra la dualidad de la vida donde el nacer y el morir coexisten en un mismo instante.

En cada lado aparecen dos semillas, que representan el germen de la vida, una esencia que concreta la movilidad dual de la existencia. Las semillas en total son cuatro como cuatro son los elementos básicos para la existencia de vida, es decir agua, fuego, tierra y aire. Como, a su vez, cuatro son los puntos cardinales; norte, sur, este y oeste, y como cuatro son las estaciones del año; otoño, invierno, primavera y verano. El número cuatro, surge con un valor simbólico que representa la tierra, al mundo desde donde el ser prepara su andar.

La manzana como signo, connota la limitación de aspectos éticos y morales, al considerar la influencia asignada por la religiosidad resultante de una determinada cultura. Los colores, también connotan una interpretación formalmente metaforizada, donde el amarillo y el rojo,

se enfrentan para anunciar la luz y la sangre como energía vital, que mueve al mundo y convierte el andar humano, en entendimiento vivido y encarnado.

Los árboles también representan, simbólicamente, la vida transcurrida o por transcurrir. Representa al crecimiento físico, mental y emocional del ser, entendido desde la raíz, que es el fundamento de la propia posibilidad de desarrollo humano.

El tronco es la vida experienciada desde la relación que el ser realiza en el mundo, con su entorno natural, social y cultural, es el indicio de la vida recorrida. Su ubicación en la imagen tampoco es fortuita, recordemos que la derecha es a nivel simbólico, una representación del avanzar a lo diestro, por lo tanto, es muestra de la proyección al futuro. El lado izquierdo sería entonces, lo siniestro, pero no en su aspecto moral, sino más bien, en la posibilidad de avanzar en contra de la linealidad experiencial, para regresar a la vida transcurrida, conservada en la memoria; es el lugar del recuerdo de lo ya vivido.

Arriba, lo inteligible, el lugar de las ideas para Platón. La aspiración humana de la perfección y trascendencia suprema. En la imagen 12, se sitúa el sol, como luz que permite el abrigo, la claridad del entendimiento, y la posibilidad de vida. Inclinado a la derecha, hace prever su relación con la comprensión y entendimientos venideros.

La parte inferior de la imagen, considerando también a Platón, es el mundo sensible que ampara el nacimiento y sostiene el cuerpo caído en el instante de la expiración. Es el lugar de la descomposición del cuerpo, para eliminar el rastro de lo que alguna vez, fue una presencia humana, que hizo ancla en el mundo. Borra entonces, el testimonio de lo que fue un cuerpo presente haciendo intuir que la vida elimina el rastro experiencial por considerarse una propiedad sólo de la esencialidad formada de cada ser.

5.5. Distinción entre la metaforización de las formas y el origen de la obra de arte.

Martín Heidegger, propone una importante respuesta respecto al origen de la obra de arte, que, en esta oportunidad, distinguiremos del vínculo conceptual que se ha entendido como metaforización de las formas. El filósofo, expone una solución, inventando y relacionando sus propios conceptos que son los de Tierra y mundo, verdad y creación. (Heidegger: 1952, p. 48).

Para Heidegger las cosas provienen de la tierra, representan la infinitud de significantes que circundan al hombre, y le hacen sentir su existencia. En la obra de arte, las materias utilizadas por el artista, surgen de la tierra, pero la significación que se encuentra entre los límites de un determinado arte, se ciñen al significado que el artista realiza de los conocimientos entregados por la tierra.

Heidegger propone la creación de un mundo, que se impregna de significaciones y de verdades que son reveladas a los seres humanos, sólo en el momento de una contemplación sobre dicho mundo. Éste, porta un algo más real que la misma realidad, se genera una realidad otra, que conlleva una verdad, o, dicho, de otra manera, pone de manifiesto el ser, el sentir, la esencia de una determinada verdad.

Cuando estamos frente a una obra de arte, siguiendo a Heidegger, lo primero que podemos detectar es que existe. Esto surge porque somos capaces de percibir la materia con la cual se ha trabajado una determinada expresión artística. Es decir, toda manifestación artística es recibida por el ser humano a través de sus sentidos los que, activados en la experiencia, validan la existencia y el contenido del arte.

Heidegger afirma que el momento de la contemplación es el momento donde la obra existe, revelando algo más que lo que entregaría una mera cosa. La obra de arte, va más allá, genera una realidad otra, que es capaz de transfigurar³⁹ la materia sacada de la tierra, para generar

³⁹ Ivelic, ha denominado como *transfiguración*. “Al proceso por medio del cual el artista y toda persona que vive una experiencia estética, sublima, eleva las imágenes desde un sentido habitual a un nivel superior”. Señala además que en el instante de la transfiguración, los sentidos quedan “transidos de espiritualidad” donde surge una nueva significación que revela al ser humano. Finalmente comenta que “este fruto de la creación humana no es un capricho de la imaginación, sino que está fuertemente asido a nuestro modo de captar la realidad”. (Ivelic, R. *Fundamento para la comprensión de las artes*. Ed. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago pp. 25-34).

un mundo con realidad autónoma, es decir, una realidad que va más allá de la realidad misma y que devela el misterio del existir humano.

La metaforización de las formas en cambio, ejerce una acción creativa, que no se limita a la imitación de las cosas físicas, ni tampoco a la expresión de sentimientos humanos, ya que el acto, o acción de imitar, se considera un hecho poco significativo en la persona que registra una determinada experiencia. Es justamente está, es decir, la experiencia la que debe proyectarse desprejuiciadamente, en el instante de ejercer una acción creativa, potenciando la capacidad de sentir.

Rafael Sánchez, crea un vínculo, entre sensación y percepción artística, entrega un significativo aporte para el entendimiento, respecto a esta temática de estudio. Indica, que Thomas Reid, en 1765 explica el problema de la sensación, acuñando el término de percepción artística, presentando su pensamiento de la siguiente manera:

“Tal distinción apunta al hecho (innegable) de que el ser humano vive anegado por datos sensoriales de toda índole y de diversas intensidades, sin hacer consciencia de la mayoría de ellos. Y que, el acto de hacer consciencia no puede ser identificado con la sensación misma, ya que ésta puede existir sin aquella” (Sánchez, 1978. p4).

Quizás, no resulta apropiado afirmar que la sensación pueda prescindir de la consciencia, ya que, si recogemos la posibilidad potencial de la diversidad, ésta también podría tener la cualidad de presentarse en diversas índoles e intensidades.

Indica también, que la visión de un artista, respecto de su obra, no es comprendida, de la misma manera, por el receptor que contempla su trabajo, comentando que:

“ Lo más conveniente, lo más verdadero, y lo más fecundo de sus esfuerzos no consiste en subyugar al receptor, sometiéndolo a su visión, sino más bien en sugerir, en inventar, en pasar de la mano, para que un contemplador de una obra penetre por el umbral y comience a vivir a su modo, comience a percibir tal como cada individuo es capaz de resonar de acuerdo a su mundo experiencial; dado que cada parte, cada partícula de su composición artística, será una cuerda que vibrará con diversos armónicos según sea una u otra la persona que la recibe”. (Sánchez: 1978, p. 56).

Se recoge de Sánchez, la capacidad potencial de la diversidad como se ha señalado, pero la metaforización de las formas, podría entenderse como un matiz o cualidad que funde la conciencia y la sensación, traduciendo particularmente los datos obtenidos de la experiencia, articulando, en un estado latente de la vida, una nueva interpretación de lo que entendíamos por el desarrollo de la imaginación y la fantasía, en la creación autónoma de diversas realidades.

5.6. La incidencia de la fantasía y la imaginación en la metaforización de las formas.

Si aceptamos lo anterior, podríamos considerar a la metaforización de las formas, el medio por el cual un ser humano logra establecer nuevos parámetros y nuevas realidades que surgen desde su misma experiencia cotidiana. La metaforización de las formas, podría fundir dos importantes conceptos que son la imaginación y la fantasía⁴⁰ éstos son esenciales para posibilitar el surgimiento de una capacidad humana de combinar innumerables realidades e ideas de manera libre y sin límites.

Radoslav Ivelic considera lo importante de estos conceptos en el momento de una creación artística. Señala que la imaginación “tiene la capacidad de elaborar imágenes a partir de actos anteriores de percepción”. A su vez percepción lo entiende como “perceptos que organizan y dan sentido a los datos pasivos que entrega la sensación”, es decir, la percepción es la toma de conciencia de una determinada realidad, mediante la captación de esa realidad, a través de los órganos sensoriales. Ivelic, enfatiza que la percepción y la imaginación no pueden entenderse por separado en la creación artística e insiste en que la imaginación guía los procesos perceptivos en todas las artes y permite crear nuevas realidades que sólo existen al interior de la obra. (Ivelic: 1999, pp 25-34).

La imaginación, permite al pensamiento humano, dar un paso más, el cual admite acercarse a

⁴⁰ Para Lev Vigostsky, la principal característica de la imaginación es su capacidad para combinar y crear a partir del material que proporciona la experiencia. Cita extraída de López Pérez, Ricardo. *Diccionario de la creatividad*. Ed. LOM. Santiago p. 77. A su vez indica que para Sigmund Freud la fantasía “esta libre de confrontación con la realidad y vinculada al principio del placer, es decir, sin las restricciones del mundo real”. (Ibid. p. 66.)

las características del acto creativo. La imaginación, junto a la fantasía, serían elementos indispensables para lograr una determinada acción creativa.

Hemos dado cuenta de la importancia de relacionar los conceptos de fantasía e imaginación para poder acercarnos con más propiedad a la metaforización de las formas. Con esto, podemos inferir, que el acto creativo surge en el instante, que tanto el destinador como el receptor de una determinada expresión artística, en sus innumerables combinaciones, va a ir paulatinamente revelando un mensaje que había permanecido, hasta ese instante, oculto en el interior, no sólo de la obra artística, sino también, en el misterio de la propia vida.

De este modo, el mensaje revelado a los seres humanos se manifiesta en un determinado medio sensible, donde toda la información es elaborada por el ser humano y plasmada en un determinado medio expresivo escogido. De ahí que su propia experiencia de vivir ingresa a través de la metaforización de las formas, lugar donde surge un producto que tiene la facultad de traspasar las influencias culturales y las fibras más profundas del ser humano, para salir a un mundo que lo recibirá y lo volverá a procesar, con un movimiento cíclico y sin fin, nutrida desde la propia condición humana en el mundo.

Bastaría, con intuir aquel latir y dejarse encantar por la vida perenne, que siempre cumple, eficientemente, con otorgar un vehículo que comunica desde la experiencia de existir en el mundo. Es desde esta dimensionalidad, donde la metaforización de las formas encuentra una alianza fundamental con la expresión artística que se identifica por los mismos propósitos.

6.- Conclusiones.

1. La unión conceptual denominada como metaforización de las formas, se ha constituido con una dinámica autónoma, que no desconoce la presencia e influencia de los lineamientos culturales, ya que toda perspectiva cultural se activa connotativamente desde el reconocimiento que del mundo ejerce la percepción humana mediante la experiencia. No obstante, es la experiencia de vivir quien precisamente confunde cualquier modalidad de expresión, dejando a la percepción humana expuesta vulnerablemente a los designios de los centros de poder políticos y económicos, quienes utilizan la fragilidad de la comprensión, para ejercer su voluntad y sus designios.

2. La metaforización de las formas, permite relativizar una total hegemonía de la influencia cultural, al no poder controlar las traducciones metafóricas que la percepción humana realiza en el instante que penetra en la esencialidad de las formas, presentes, tanto en la dimensión objetual, como en la materialidad y la propia condición humana en el mundo.

3. No basta con individualizar la experiencia, el proceso de metaforización y el principio fundamental de la forma, ya que, por sí solas, encuentran limitaciones aún cuando superan los umbrales del entendimiento. Tampoco con sólo leer e intentar comprender, lo que en esta investigación se ha intentado al vincular estos conceptos. Debemos aceptar, que desde aquí, la significación respecto a esta problemática es mínima, por presentarse sólo como una posibilidad.

4. Se ha comentado que la metaforización de las formas, presencia el valor de estar presente en su pasado, presente en su presente y presente en su futuro entregando un iluminado e inspirado camino, desde y hacia su origen, tan único como su esencia y tan diverso y pedregoso como su destino. De esta manera, la metaforización de las formas se zambulle en una ausencia contradictoria con los lineamientos culturales que tientan a una incertidumbre encantada y hechizada por los trabajos discursivos quienes cautivan, ocultan y confunden el pensamiento humano, para tornarlo impreciso y descolorido. Encausando, de este modo, una vía directa hacia la caducidad de las existencias vivientes y nacientes, que perciben el desarrollo de la condición humana, acariciando y transmitiendo el deber ser de los corazones enneguecidos, retorcidos y desolados oscureciendo y embriagando los sentidos discursivos para evadirse de lo importante, lo trascendente y lo verdadero.

5. La unión conceptual entrelazada en esta investigación, acepta el proceder del ritmo vertiginoso de la cotidianeidad, reconociendo la existencia de la percepción y de un tiempo lineal que pretende lograr efectos comunicacionales, generando vínculos entre la vida, la verdad, la ilusión y una nada que contiene sus propias cualidades y contenidos esenciales.

6. La metáforización de las formas hereda el logro de los lenguajes artísticos, quienes capturan y dan testimonio de los matices de movimientos, entramados, mecanizados, y distribuidos en una linealidad temporo espacial diferente a la dimensionalidad empírica, permitiendo, potenciar el sentido de alternancia, contraste, serialización, repeticiones y combinaciones de formas manifestadas como: estructuras, y figuras ambiguas que cuestionan la lógica y el humano sentido racional de percepción de las cosas, instaladas en el mundo.

7. Al aplicar la metaforización de las formas, nos muestra una delicada situación del arte y la vida, ya que, parece dar a conocer una corporalidad que hizo ancla en una contextualidad política, que limitó un dinamismo crítico, para entregar sólo un aspecto fantasmagórico de lo que es y ha sido, de éstas siluetas críticas olvidadas que buscan la permanencia de aquél rostro solitario de una crítica viajera, peregrina, cuyo equipaje sólo abulta recuerdos fúnebres de emociones imprecisas y desdichadas, por consecuencia de los medios de consumo.

8. La presencia de la metaforización de las formas, parece ser más un anhelo inconcluso que una presencia activa o una contradicción. El aspecto de aquella silueta crítica, parece necesitar emerger desde la materialidad viva, naciente de aquellos sentidos objetuales, para agudizar una mirada, que persigue proyectar su presencia, tocando y despejando, con la suavidad de un aterciopelado pensamiento, la oscuridad de los discursos, en el lugar donde las visiones humanas cada vez están más cerradas y confundidas.

9. La metaforización de las formas, sigue el ritmo de la vida como un acompañante fiel y sigiloso, motivado por el andar de un corazón inexistente, en cuanto a temporalidad trascendental se refiere, expulsando desde un testimonio artístico, un aire contaminado que irriga un cuerpo, sin sangre y sin carne.

10. La presente investigación, ha pretendido aceptar la metaforización de las formas, considerando una ruta que ilumina la presencia de una crítica peregrina, desolada, transitando por calles solitarias, desde donde avanza dejando señales de su andar, por medio de un testimonio artístico emergente, en una dirección contraria que se consume a sí misma, en la medida que la temporalidad se torna, desde una contrariedad que pretende su origen, en resistencia infantil de sigiloso andar, susurrando gritos desgarradores, desde un estado embrionario, donde aquella voz parece no ser escuchada por los vivos, estableciéndose en una materialidad construida por muros intangibles e ingravidos.

11. Al determinar una situación de la metaforización de las formas, se puso a prueba lo entendido en la situación artística, donde se ha encontrado una circunstancia que parece retratar siluetas objetuales incorpóreas, con presencia infecunda en el reinado del consumo, donde un andar imprudente capturara la atención de miradas que se proyectan en una presencia ensombrecida, amparada en el dinamismo de la luz, la sombra y la oscuridad, donde un pensamiento crítico, cae satíricamente exaltado en la interioridad de un destino perennemente decadente.

12. Es de esta manera, como la metaforización de las formas, devuelve la relación arte y vida, recogiendo el principio de que todo puede ser entendido artísticamente. Desde aquí, se genera una apertura al conocimiento, donde una sensibilidad metafórica, penetra en una particular dimensionalidad de la forma; confirmando las aspiraciones propuestas en esta investigación desde el planteamiento de una hipótesis que, en vez de buscar ratificaciones o validaciones, propende a la instauración de una posibilidad.

13. La metaforización de las formas, desde un punto de vista, parecerá tratar la potencialidad del arte desde temáticas culturales, con un desconocimiento de lo que significa realmente el movimiento de las sociedades modernas, la tecnocratización industrial y el consumo, pero quitará las vendas que anulaban la visibilidad, para señalar, que tanto la política, como las estructuras económicas, y la concepción de lo que significa nacer y morir, provienen de una temática desnudada por los mismos seres humanos, quienes eventualmente, mediante la percepción de un lenguaje artístico, podrán responder a lo que significa acercarse a una real condición humana en el mundo.

14. La metaforización de las formas, viene a ser, aun sin pretenderlo, una respuesta frente a un sentido social y cultural, que desde la muerte de la libre elección y hacia una nueva organización de la percepción, pretende redimir la potencialidad del ser humano, representando un rasguño de verdad que se instala desde lo que parece ser la mismísima profundidad de la existencia viva, aterrizada violentamente, en una tierra gobernada por el consumo, topándose cara a cara, con el habla enmudecida de la expiración social en y desde el mercado.

15. La metaforización de las formas, permite recuperar la dimensionalidad de la materialidad desde la cultura, pero fuera del consumo, ya que aquí ve adormecer las facultades del pensamiento crítico provocando un hermetismo de la imaginación y un enceguecimiento de la perspectiva humana, donde diversas sensaciones son ignoradas y desvaloradas, por dar prioridad voluntaria, a un régimen que nutre una quimera que logra saciar las necesidades del cuerpo, otorgando necesidades ficticias desde el consumo excesivo, instaurando y validando el paraíso terrenal, en el corazón de los centros comerciales, donde la vida parece cobrar sentido y el bombardeo de imágenes regocijan y mitigan los dolores del mundo.

16. La unión conceptual denominada como metaforización de las formas, de ingresar en el incipiente siglo XXI, podrá develar la situación de un juicio influido por los medios de comunicación de masas, con las problemáticas sociales y culturales, que circundan un ambiente urbano retratado por la radio, la televisión, las revistas, los periódicos y cualquier medio publicitario de comunicación, que capta una sociedad consumista de recursos materiales y económicos. De esta manera, la metaforización de las formas, responde al mundo del libre mercado y al sistema capitalista de organización social, enfrentando los problemas culturales desde su interior.

Para permitir esta resistencia, se debe aceptar y reconocer una actitud infantil que coexiste con la cultura, sin necesariamente depender de ella, por permanecer a un costado de las exigencias de los centros de poder políticos y económicos.

6.1. Conclusión General.

Ya no sólo se debe aceptar que se reconoce lo que se ve, ni lo que se ve, es sólo lo que se registra mediante la identificación perceptual de los sentidos, si no más bien, en la propia esencia humana comparece un principio co-creador que genera lazos de pertenencia entre la humanidad y la experiencia. Esto determina entonces, la indeterminación del juicio para proponer una dimensionalidad del instante, donde la metaforización de las formas no transporta la realidad, sino que eventualmente, la traduce para develar la propia forma de la vida, que no evoluciona ni progresa, al estar presente en una pausa con especialidad y temporalidad autónoma, anclada en la propia temporalidad y espacialidad empírica.

De este modo, la metaforización de las formas, es consolada por la expresión artística que plasma, en un medio representacional, una convivencia con la posibilidad potencial de la diversidad, quien comparece en el transcurrir de la vida. No obstante, la facultad dinámica que caracteriza el viaje metafórico, junto con las características esenciales de la forma, permite concebir el nexo que entreteje la vida con un todo, confundido como una nada que late en la existencia, sin ser vista, al permanecer ignorada por la percepción construida desde la dimensionalidad empírica, pero que surge, vertiginosamente, en los instantes donde la condición humana se encuentra con una intimidad contemplativa capaz de interrelacionar el pensamiento, la emoción y la sensibilidad, mediante la posibilidad de crear un vínculo con las fibras más profundas del existir humano.

7.- Bibliografía.

- 1) Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. Centro de estudios Constitucionales, Madrid, 1994.
- 2) Aristóteles. *Metafísica*. Espasa Calpe, Madrid, 1990.
- 3) Aristóteles. *Poética*. Edit. Alianza, Madrid, 2004.
- 4) Barasch, Moshe. *Teorías del arte de Platón a Winchelmann*. Edit. Alianza, Madrid, 1999.
- 5) Bataille, Georges. *El erotismo*. Edit, Tusquets, Barcelona, 1957.
- 6) Benjamín, Walter. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Edit. Taurus, Madrid, 1973.
- 7) Benjamin, Walter. *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*. En ensayos escogidos. Edit. Coyoacán, México, 1999.
- 8) Borges, Jorge Luis. *Ficciones* Ed. Emecé, Buenos Aires, 1966.
- 9) Bozal, Valeriano. *Mimesis, las imágenes y las cosas*. Edit. Visor, Madrid, 1987.
- 10) Cassirer, Ernest. *Antropología filosófica*. Fondo de Cultura económica, México, 1963.
- 11) Dorfles, Gillo. *El devenir de las artes*. Fondo de Cultura económica, México, 1963.
- 12) Dorfles, Gillo. *El devenir de las artes*. Fondo de cultura económica, Ciudad de México, 1963.
- 13) Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*, Edit Gallimard, Buenos Aires, 1968.
- 14) Eliade, Mircea. *Mito y Realidad*. Edit. Labor, S.A, Barcelona, 1998.
- 15) Escobar, Roberto. *Nosotros los americanos*. Ril editores, Santiago de Chile, 2001.
- 16) Foucault, Michel. *Entre filosofía y literatura, obras esenciales de Michel Foucault*, volumen I. Edit. Paidos, Barcelona, 1999.
- 17) García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización*. Ed. Grijalbo. México, D.F, 1995.
- 18) Gombrich, E.H. y otros. *Arte, percepción y realidad*. Edit. Paidos, Barcelona, 1973.
- 19) Gombrich, E. H. *Imágenes simbólicas: Estudio sobre el arte del renacimiento*. Alianza forma, Barcelona, 1983.
- 20) Heidegger, M. *Sendas perdidas: El origen de la obra de arte*. Edit. Vittorio Klostermann GMBH. Frankfurt, 1952.

- 21) Huizinga, Johan. *Homo Ludens*. Alianza editorial S.A. Madrid, 2001.
- 22) Ivelic, R. *Fundamento para la comprensión de las artes*. Edit. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1999.
- 23) Jaques, Derrida. 2001 *La retirada de la metáfora*. [en línea] En: philosophia.cl [consultado en abril 2008].
- 24) Kris, Ernst. *Psicoanálisis y Arte*. Edit. Paidós, Buenos Aires, 1952.
- 25) Langlois, Ibáñez, José Miguel. *Síntesis crítica del Marxismo Leninismo*. Edit. Andrés Bello, Santiago de Chile, 1981.
- 26) Manzano, Julia. *De la estética romántica a la era del impudor*. Edit. Ici-orsini, Barcelona, 1999.
- 27) Otta Francisco. *Guía de la pintura moderna*. Edit. Universitaria, S.A. Santiago de Chile, 1981.
- 28) Panofsky, Erwin. *Idea: Contribución a la historia de la teoría del arte*. Edit. Cátedra, S.A. Madrid, 1977.
- 29) Panofsky, Erwin. *Estudio sobre iconología*. Edit. Alianza, Madrid, 1972.
- 30) Paz, Octavio. *La apariencia desnuda*. Edit. Alianza Forma, Madrid, 1989.
- 31) Paz, Octavio. *Ideas y Costumbres II usos y símbolos*. Fondo de cultura económica. Ciudad de México, 1993.
- 32) Platón. *La República o el estado*. Edit. Edaf, Madrid, 1990.
- 33) Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Edit. Trotta, Madrid, 2001.
- 34) Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*. Edit. Taurus, Argentina, 1996.
- 35) Tatariewicz, W. *Historia de la estética I*. Edit. Akal, Madrid, 1991.
- 36) Vasari, G. *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Edit. Océano, Barcelona, 2000.