



La estética de Luis Juan Guerrero

Estética operatoria en sus tres direcciones

Autor:

Abades, Jorge Daniel

Tutor:

1980

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía

Grado



TESTS 1-1-17

043

A116

17.215 1-1-17

A

LA ESTETICA DE LUIS JUAN GUERRERO

(Estética operatoria en sus tres direcciones)

Jorge Daniel Abades
Profesor

	<u>Pág.</u>
Orígen	69
Procedimientos significativos de la orientación artística	70
Marcha dialéctica del advenimiento histórico de la obra de arte	73
I: CREACION Y EJECUCION DE LA OBRA DE ARTE (Estética de las potencias artísticas)	75
Los hilos del comportamiento productivo	80
ESCENA DE ORIENTACION: POTENCIA DE INSPIRACION	84
ESCENA DE CONSTITUCION: POTENCIA DE PLASMACION	89
ESCENA DE INSTAURACION: POTENCIA DE INVENCION.	94
ESCENA DE ORIENTACION: POTENCIA DE INICIACION	97
II: PROMOCION Y REQUERIMIENTO DE LA OBRA DE ARTE (Estética de las tareas artísticas)	100
Los hilos del comportamiento emprendedor	103
TAREA DE CELEBRACION	104
TAREA DE ELABORACION	108
TAREA DE CONSAGRACION	110
TAREAS DE CONDUCCION	113

Las citas de este trabajo corresponden al volumen de cada una de las estéticas de Luis Juan Guerrero, según el orden designado por el autor, coincidente con el aquí expuesto.

INDICE

	<u>Pág.</u>
I. REVELACION Y ACOGIMIENTO DE LA OBRA DE ARTE (ESTETICA DE LAS MANIFESTACIONES ARTISTICAS)	
INTRODUCCION	1
Expansión esplendorosa de las manifestaciones artísticas	5
Los hilos del comportamiento contemplativo	14
Triple articulación de las disciplinas estéticas	21
ESCENA DE ENTONACION: PRESENCIA Y LLAMADO	24
Presencia	24
Llamado	28
Procedimientos significativos de entonación artística	32
Dialéctica entre la acción de presencia y la capacidad de llamado	37
ESCENA DE CONSTITUCION: COMPOSICION Y EXPOSICION	39
Composición	41
Exposición	44
La contienda entre los dinamismos morfológicos	49
ESCENA DE INSTAURACION	50
Postura imaginaria	51
Instalación real	54
Procedimientos significativos de la instauración artística	57
Dialéctica de los poderes instauradores	61
ESCENA DE ORIENTACION: ESTILO Y ORIGEN	64
Estilo	64

ESTETICA OPERATORIA EN SUS TRES DIRECCIONES.
REVELACION Y ACOGIMIENTO DE LA OBRA DE ARTE.
(ESTETICA DE LAS MANIFESTACIONES ARTISTICAS)

INTRODUCCION

Guerrero prologa su Estética Operatoria en tres direcciones con sendas citas de Vico y Hegel, quienes prefiguran las grandes líneas para el desarrollo de la disciplina que se intentará. Vico habla en sus "Principi di una Scienza Nuova" de "levantar la metafísica de la humana condición hasta ahora ceñida al hombre particular, ... a la visión de la sensibilidad común del género humano". (p.11).

La especulación estética sobre el destino del hombre abierta por Vico fue disciplinada por Baumgarten y consolidada en sistema por Diderot, Burke, Lessing, Herder, Kant, Schiller, Goethe, Schelling, entre tantos otros. A ésta plenitud de la reflexión sucedió casi con presteza el acento agorero de Hegel: "Ya no tenemos necesidad de exponer en la forma del arte un contenido espiritual. El arte es, para nosotros, desde el punto de vista de su determinación suprema, un pasado". (p.12). La conclusión de la época de la estética es reafirmada por Kierkegaard poco después. La predicción hegeliana era certera en tanto señalaba el acabamiento inexorable de un ciclo histórico, tras el obscurecimiento del halo de la tradición que rodeaba a la obra de arte, juntamente con la pérdida de los laureles de la belleza clásica y la inoperancia de las determinaciones metafísicas que pretendían trazar caminos para la belleza y el arte.

La muerte del arte era premonitoria de la de los dioses, así como del advenimiento del Saber Absoluto, anunciaba un proceso de descomposición de las estructuras económicas, formas de la cultura y ordenamientos de la sociedad, en la más grande de las revoluciones humanas. Según Guerrero la insurrección del hombre promueve y requiere una empresa estética de vaticinio y proclamación que el artista cumple. El Arte abriría las puertas de la historia, adelantándose a la inauguración de un mundo, proponiendo a los hombres una perspectiva para los nuevos significados de las cosas y para enjuiciar las propias acciones.

Una conciencia estética tendría hoy la imperiosa misión de ejecutar con plena lucidez las figuras orientadoras de una nueva historia de la experiencia humana. La conciencia operatoria del arte de nuestro tiempo puede seguir llamándose "Estética" si entendemos por ella "la razón de ser de toda operación esplendorosa, como la sensibilidad trascendental que resplandece en toda producción humana". (p.13).

Asimismo la belleza artística será concebida como el esplendor del ser puesto en obra. La metodología de Husserl consumada por Heidegger constituye la base firme para la exposición de toda problemática. La noción de "experiencia" como ser del ente, inspirada en Hegel y acogida por Heidegger, así como el sostenido planteo de una correlación óntico-ontológica en los diversos dominios de la investigación científica, debido a Szilasi, conforman el andamiaje conceptual riguroso de la obra de Guerrero. Este se propone alcanzar una primera fundamentación de la estética y esbozar la constitución trascendental de toda investigación estética concreta. Exige que sus categorías se hundan en los materiales que le ofrecen las

investigaciones especiales de las "ciencias del arte", las historias de las artes, la psicología, sociología, antropología cultural y etnografía entre otras. Propende, pues, a una amplia "simbiosis" de métodos y procedimientos, así como a una pluralidad de enfoques solidaria con las perspectivas de los respectivos objetos propios.

Esta estética trascendental y operatoria debe ^e posibilitar un "ver" iluminador del ser de las cosas, a la par que liberador de sus íntimas tendencias y realizador de las esencias en su propiedad. De éste modo no se ocultará el sentido de la inicial decisión orientadora en el estudio de los problemas, sino que surgirá del mismo. Una estética que traza trascendentalmente las operaciones que vinculan al arte con las exigencias de la historia, en el orden de la tematización científica posibilita la constitución de las disciplinas particulares, las cuales, en función de sus objetos propios, se desarrollarán internamente y establecerán los procedimientos adecuados a la índole de su investigación. Sólo podrán actuar, sin embargo, dentro de los horizontes problemáticos de una primera filosofía, la estética.

También opera en el seno mismo de la actual ^s creación artística como su lúcida conciencia, debiendo ser capaz de transfigurar heurísticamente la actividad estudiada. ^v Por último le conciernen las innumerables "doctrinas del arte" de todas las épocas y todas las regiones de la tierra. Los criterios operatorios del universalismo estético que se propugna son unificadores y pluralizadores a la vez.

La "triple direccionalidad" de la obra de Guerrero apunta a tres momentos de reflexión filosófica: 1) sobre las modalidades de revelación y acogimiento de la obra de arte,

hará referencia a la experiencia directa del arte, sentida y consentida por los hombres de todo tiempo y lugar, pero tal como se constituye en nuestra sensibilidad actual. La experiencia estética, como el más fundamental acontecer histórico de la sensibilidad humana, es un "historial" cuya trama nos descubre cambiantes figuras dentro de ciertos paradigmas constantes. El triple trato concreto con las obras de arte nos muestra sus mejores secretos a través de ciertos enfoques privilegiados que sólo se dan dentro de ciertos límites en la marcha sin fin del arte.

Estos enfoques o "escenas" serán las mismas en las tres direcciones antes señaladas, en número de cuatro, acentuando el isomorfismo direccional de los comportamientos estéticos. Como comprensión preontológica, la trama trascendental de la estética operatoria conduce nuestros ocios y negocios artísticos, preside como implícita disponibilidad nuestras actividades emprendedoras, productoras y reveladoras del arte. Siendo una teoría interpretativa de los criterios de promoción, creación y contemplación vigentes en la experiencia artística de nuestra época, los transforma desarrollando el saber pre-ontológico implícito en estética militante. Guerrero postula una estética de las estéticas o "Lógica de las formas universales de la sensibilidad, dispuesta a convertirse en una Morfología de las siempre cambiantes estructuras sensitivas de la historia, la cultura y la sociedad...". (p.19).

Una estética de raigambre operatoria atrae la totalidad de la problemática filosófica bajo la forma de un "sistema" de la filosofía sub specie aestheticae. El "sistema" implícito parte de una interpretación del hombre, ente que da cuenta de su propio ser en tanto proyecta su propia realiza-

ción. La estética "promueve la tarea "edificadora" de un ámbito imaginario de posibilidades reales para una necesaria metamorfosis de la existencia humana". (p.20).

El autor ha querido evitar la esterilidad de las disecciones intelectuales, otorgando hospitalidad al ser operatorio que palpita en todas las obras por igual, traduciendo en una interminable contienda estructural los ecos humanos de sus sucesivas transfiguraciones históricas. Se trata, en suma, de que las obras de arte hablen por sí mismas, brindándose como tales obras de un destino humano.

Expansión esplendorosa de las manifestaciones artísticas

La antigüedad del arte parietal paleolítico (40.000 años), y su difusión por las más apartadas regiones de la tierra nos dicen de la apertura de un mundo humano, del tránsito del homo faber al homo sapiens, quien toma distancia frente a su contorno, "poniendo en obra su destino" resueltamente. Puede dudarse de la "capacidad estética de los primitivos artistas", al servicio de dioses, fuerzas naturales propicias y adversas, potencias amigas y adversarias de la vida humana. Seguramente era a través de la ejecución de la "obra" primitiva que se constituía la "realidad" correspondiente: aquella del bisonte mágicamente conjurado que podía por ello ser inexorablemente cazado e "inocentemente" comido. No habían ni "signos", ni "símbolos", ni representación, tampoco una "previa realidad".

La presencia del arte es contemporánea con la del hombre en la tierra.

Nuestra comprensión del arte pre-histórico tiene su fuente en nuestra actual sensibilidad artística. Los

sabios del siglo diecinueve fueron indiferentes ante las pinturas que encerraban las cuevas de Altamira porque chocaban totalmente con su sensibilidad. Sólo a principios de este siglo, con la marcha del arte emprendida por Cézanne y Van Gogh, fueron redescubiertas.

El arte prehistórico de hace cuarenta mil años no explica ni justifica al arte de nuestros días. Aunque poco sabemos del "mundo" que dicho arte expone, nuestra sensibilidad educada en el arte contemporáneo nos permite comprenderlas en toda la riqueza de sus manifestaciones sensibles. Gracias a nuestra sensibilidad artística penetramos regiones de la vida humana alejadas de la existencia contemporánea, aun cuando lo hacemos parcial e incompletamente, mediante una intelección de abstracciones. No obstante, recogemos de ésta manera, la herencia de los hombres de todas las razas y todos los rincones de la tierra. Sólo nuestra actual sensibilidad nos permite penetrar con admirativa comprensión en el arte de otros tiempos y lugares, pudiendo las obras hacernos un llamado, entrando en nuestra vida y obligándonos a responder de una manera adecuada.

La actitud estética de nuestros días es un comportamiento revelador y acogedor de la obra de arte en la infinita variedad de sus manifestaciones. A través de todas las épocas y todos los continentes la obra de arte nos muestra su capacidad para manifestarse por sí misma, para convertirse en un ente de nuestra experiencia estética. Esta aptitud sustenta su "historial". En nuestros idiomas modernos el término "arte" designa todavía la capacidad para hacer bien algo o, según Aristóteles, un hábito de ejecución dirigido por la razón verdadera. Paulatinamente se produce la separación

entre el dominio de la producción en general -dentro de cuyo ámbito se relacionan el "artesano" y el "artefacto" - y el dominio de una producción estética específica (en el que rige la correlación entre el "artista" y la "obra de arte" u "obra bella", acontecida dentro del ámbito de las "bellas artes" por una "creación". La época barroca fraguó la teoría de la "belleza artística" como núcleo central de toda apreciación estética (Bellori y Mancini en Italia; Académie des Beaux Arts en Francia, ambas en el siglo diecisiete). En Inglaterra se impuso el término "fine arts" bajo la influencia del clasicismo francés en la segunda mitad del siglo dieciocho. En Alemania, la difundida enciclopedia de J.G.Sulzer se intitula Teoría General de las Bellas Artes e incluye categóricamente a la poesía y a la música.

La designación terminológica comprende en este último caso al ámbito estético en su totalidad bajo el manto protector de la "belleza clásica". Bacon llama a la música y la pintura artes del placer sensual, mientras que la poesía se apoya en la historia. La síntesis de "arte" y "belleza" llega a establecerse a mediados del siglo dieciocho, auspiciando a la estética como disciplina filosófica (Baumgarten, *Aesthetica*, 1.750).

Según un criterio de amplias perspectivas históricas, podemos juzgar la situación artística actual guiándonos por el esquema de Malraux: a) primero el arte ordenaba sus estructuras para someterlas a un destino sagrado; b) luego ordenó sus estructuras para someterlas a las formas ideales del clasicismo moderno; c) hoy el arte ordena sus estructuras para someterlas al estilo del propio arte. La separación entre el mundo sagrado y el mundo profano fue la ocasión

histórica para el destaque de la obra de arte, constituyendo un "mundo imaginario" de característica "insularidad". Desandando el camino que lleva de la invocación a la contemplación de la obra, repararemos en que somos nosotros quienes "vemos" las estatuas góticas; el hombre de la Edad Media invocaba en ellas a la Divinidad.

Con el proceso de secularización renacentista, que cubre toda la época moderna, las obras de arte comienzan a mostrarse al alcance de los ojos humanos. El arte aparece entonces al servicio de la vida, como transfiguración armoniosa de los caminos mundanos que el hombre transita. Se halla, unas veces, al servicio de la cultura, y otras, simplemente al servicio de los poderosos de la tierra, como documento social. En los tiempos actuales, las obras renuncian a su inmediata inserción en otros dominios vitales y se acercan entre sí para constituir el llamado "mundo del arte". Entran, a través de nuestra sensibilidad, en el recinto de idealidades denominado por Malraux museo imaginario. El museo imaginario, "al convocar las obras de arte de todas las épocas y lugares del mundo, invoca y provoca una historia es trictamente estética y rigurosamente autónoma". (p.42).

Al proceso de secularización histórico-cultural y al concomitante de alienación económico-política correspondía, en la dimensión estética, un proceso de abstracción artística de plena autonomía normativa. "Hoy, el arte es una finalidad cumplida en sí misma. No es la fabricación de algo, sino la perfección de algo". (p.44).

El arte ha dejado de ser una abstracción dentro de un proceso extraestético más amplio; es, en cambio, un obrar humano que, en su concreción, encuentra su última fina-

lidad. Las obras de arte se nos presentan como análisis espectrales de la vida actual; exponen adecuadamente nuestros innumerables "mundos" de abstracciones, llámense éstos "mundo" de la física, de la biología, de los negocios, del psiquismo humano, de los sueños, entre otros. Ya en la vida cotidiana reducimos cosas y personas a ciertos bosquejos para después pensar y actuar sobre las bases de tales "radiografías" de nuestras experiencias espontáneas. En el mundo del arte operamos una nueva reducción, convirtiendo las obras en esquemas estéticos de aquellas experiencias del mundo. Este proceso de "estilización" sirve de pantalla reductora para un determinado análisis del mundo. El lugar que ocupa el arte en el mundo actual puede calibrarse a través de una frase del pintor Maurice Denis pronunciada hacia 1.890: "... un cuadro es esencialmente una superficie plana recubierta de colores, armonizados según un cierto orden".

Esta frase nos dice de una revolución que se fue insinuando en el siglo pasado y que en el actual ha alcanzado máximo relieve. Ella consiste en el descubrimiento de las estructuras propias o inmanentes de la obra de arte, de los valores que encierra como configuración sensible, sin referencias trascendentes de ninguna especie. Así se libera la obra de toda "función ancilar", convirtiéndose en un fin último, en configuraciones que valen por sí mismas.

En Francia, a partir del Impresionismo, la materia pictórica asciende a un primer plano sobre la materia "representativa". El ejemplo más evidente de una actual interpretación autónoma de la obra de arte, que deja de lado toda consideración extra-estética, es el de la llamada "poesía pura". "El arte es un dominio histórico-cultural irre-

ductible, aunque originariamente trabado con los demás".
(p.49).

Esta primera tesis expresa la autonomía funcional del arte que, en una dimensión contemplativa, la estética operatoria perfila. Tan sólo el análisis de la obra misma nos muestra el carácter específico de sus estructuras internas, revelándonos la naturaleza peculiar de su llamado, provocador de respuestas dotadas de sentido estético, sean ellas individuales o colectivas. Las modalidades admirativas y comprensivas de nuestro propio trato con las estructuras que habitan la obra de arte nos permiten penetrar estéticamente un núcleo irreductible a toda elaboración extraña a su patencia.

La autonomía del arte debe conjugarse con las vinculaciones pasadas o presentes a los demás dominios de la cultura humana. La segunda tesis nos introduce a un universalismo pluralista: "Las manifestaciones del dominio estético pertenecen a todas las épocas y todas las culturas". (p.51). El hombre, ente histórico, produciendo cosas produce su mundo y a sí mismo. Esta producción tiene un índice estético más o menos acentuado. Las manifestaciones artísticas que rodean al hombre cambian con él; de ahí la existencia de tantas modalidades del arte como "ciclos" históricos, sociales o culturales. Hay tantos ámbitos artísticos como "mundos", "épocas" u "horizontes de vida".

Hasta el siglo diecinueve el cánón privilegiado del arte era el de nuestra cultura occidental de origen griego. En nuestra actual apreciación estética entran con iguales derechos artes de todos los orígenes y procedencias; admitimos que puedan producir obras tan capaces de sobrellevar

el peso de un destino humano como las que engendró el arte griego. Entre obras de arte de distintas culturas o épocas (incluso las más próximas a nosotros) las diferencias estriban en los diferentes modos funcionales de la vida histórica y en la consiguiente comprensión de las tareas del arte y del hombre mismo. Desaparecida toda posibilidad de operar con un esquema único de valores, sólo podremos juzgar las obras según su capacidad para "soportar" un mundo histórico. Nuestra tercera tesis nos habla de la insularidad imaginaria de las manifestaciones del dominio artístico. Estas nos llegan como configuraciones imaginarias susceptibles de ser desprendidas de sus vinculaciones con los mundos históricos y culturales de donde provienen.

Hoy no consideramos tanto la "objetividad" cultural de las obras de arte, cuanto su "operatividad artística", la cual desprende sus múltiples referencias históricas y se aísla en sí misma. Nos interesa enfocarlas en su peculiar lenguaje de signos, significados y símbolos puramente estéticos. Lo que caracteriza a toda obra en tanto opera en el plano de la contemplación, es su capacidad para exhibirse por sí misma en todo su esplendor, independizándose de toda concurrencia extra-estética en su particular surgimiento. Nos hallamos entonces ante un ente exótico, despojado del mundo al que perteneció, aunque sin ser de ningún otro que en la cotidiana inconciencia pudiera llamarse "nuestro". Sólo se salvan las obras que apelan a nuestra conciencia contemporánea; ellas sólo existen en acto, por medio de nuestra respuesta, de nuestra comprensión estética, pues la "objetividad" de la obra debe ser conjugada con la conducta humana a que apela. Podemos pensar que el criterio de apreciación de

los hombres de otros siglos diferirá del nuestro.

Para el clasicismo que va desde Miguel Angel hasta Lessing y Goethe el Laocoonte era acogido como manifestación culminante del arte griego, siendo en realidad el paradigma de una idealización de la época moderna, residente en ciertas normas "clásicas". Nuestra sensibilidad busca hoy, en cambio, en las obras del período arcaico, valores estéticos más depurados. "En otras épocas y culturas, existió la idea espontánea e ingenua de la "obra", generalmente como un producto al servicio de algo. Pero nunca fue colocada al servicio del propio "arte". (p.58). La obra de arte que nos habla "como tal", está presente en nuestro presente, traducida de su época a la nuestra según el modo peculiar de la historicidad estética, el de su ley de vida: la metamorfosis. En la actualidad ésta consiste en la subordinación total al arte; se hace arte sólo para servir al arte.

Hoy, unas obras conviven con otras en un universo imaginario, arrancadas de sus pretéritas conexiones históricas; el "museo imaginario" las separa del mundo y las confronta en sus respectivas metamorfosis. Merced a los procedimientos de la reproducción mecánica (impresión, fotografía, film, disco, radio) hemos conquistado un dominio universal abierto a todo tiempo y lugar. Mediante los procedimientos mecánicos de reproducción es posible aislar un aspecto de la obra o iluminarla con un enfoque especial. Surge entonces el torso o fragmento que puede revelarse como un extraordinario hallazgo del museo imaginario, indicándonos los secretos del desarrollo de un estilo, por ejemplo.

Cuadros, esculturas, vasos, al convertirse en láminas han perdido sus propiedades de cosas y su último contacto

con la realidad; han ganado un significado "estilístico" como puras obras de arte. Lo mismo ocurre con himnos, tragedias y cantares de gesta, al convertirse en textos de lectura. Acogemos las obras pretéritas en el seno de nuestra sensibilidad actual, exaltando de entre las muchas posibilidades que encierra un estilo histórico solamente la de nuestra época. La técnica de la reproducción mecanizada nos muestra aspectos de la obra original que no eran accesibles a la muda contemplación, arranca la obra del dominio de la tradición, dotándola de extraordinaria ubicuidad.

El poder tradicional del arte como testimonio sagrado e histórico se debilita en la misma medida en que se desarrolla su poder mostrativo. El artista no trabaja ya de una manera ingenua, sino que en tanto produce una obra, llama y transforma a todas las otras, convocándolas a una nueva metamorfosis. El museo imaginario es también la clave secreta del arte actual en que el artista encuentra la justificación de todos sus esfuerzos y su lugar en la historia del espíritu humano. Se pretende haber logrado la absoluta transparencia en lo referente a temas de motivación extra-estética, pero la obra destaca su perfil sobre un fondo de empresas sociales y culturales que impregnan su singularidad y translucen el sentido último que la anima.

La obra de arte nos llega a través de un mundo del arte del cual es una perspectiva. "En las salas del Museo Imaginario la presencia de la historia no ha sido borrada ni olvidada, sino más bien convertida en un fondo obscuro de comprensión para nuestro acogimiento admirativo, en una comunión contemplativa que hace posible toda ulterior comunicación significativa". (p.72).

Los hilos del comportamiento contemplativo

Guerrero adopta como esquema de trabajo la "direccionalidad" de toda actuación humana. Se trata de un criterio metodológico que nos suministra un abierto sistema de direcciones, inacabable e imprevisible. La primera orientación de nuestros comportamientos nos lleva a trascender los hechos hacia su mismo ser. El aspecto correspondiente de la filosofía es la ontología, que nos conduce de la experiencia de los entes hacia la experiencia del complejo de momentos y esquemas estructurales del ser. Se trata de un salto anticipador de la experiencia y no de la explicación sistemática de dominios ya establecidos. La segunda orientación nos hace trascender los hechos hacia su esencia, entendida como fuerza que hace ser lo que son y tender hacia lo que pueden ser a los entes mismos. Esta "potencia de devenir ente" alude, con criterio direccional, a una "metafísica" en el seno mismo de la experiencia óntica. La tercera orientación es prospectiva y trasciende los resultados ya logrados hacia el "destino" inherente a una actuación.

Sintetizando diremos que toda "razón de ser" tiene una triple dirección, la de la fundamentación del ser, que arraiga en una esencia e instaura una misión o destino. Toda conducta humana que opera en el "espacio" del mundo, trasciende "por encima" de la realidad, descubriendo la posibilidad u horizonte del ser; "por detrás y por debajo", buscando el suelo soportante de la esencia; y "por delante" se proyecta hacia una actividad transformadora. Correspondiente a la triple direccionalidad que precede, se estructura la investigación estética como estética de las "manifestaciones", de las "potencias" y de las "tareas" artísticas, respectivamente.

Estas tres disciplinas direccionales que, como orientaciones estéticas traducen en un plano de conceptualización filosófica los tres diferentes comportamientos del hombre hacia la obra de arte, se remiten a las diferentes modalidades de apertura del ente, del cual, como tal, son constitutivas. El comportamiento hacia el ser de la obra de arte se traduce en una actitud de revelación y acogimiento de las obras ya producidas; el comportamiento hacia la esencia o potencia de la obra de arte se traduce en una actitud de creación y ejecución o "puesta en obra"; por último, el comportamiento hacia la tarea o misión de la obra de arte, se traduce en una actitud de promoción y requerimiento de futuras obras.

En el orden sucesivo de una experiencia histórica hallamos que: a) una época impone una dirección artística, reclamando y disponiendo el cumplimiento de ciertas tareas; b), el artista escucha el reclamo y crea una obra; c), la obra, manifestándose por sí misma, es revelada y acogida en su ser propio. Las estéticas III, II y I, reflejan las tres maneras de "entrar en tratos" con los entes artísticos, según tres intereses iso-originarios. No existe la simple "aparición" de la obra, sino como "puesta en obra" lograda que comprendemos "recreándola" por medio de la imaginación. Penetramos, de este modo, en el dominio de las potencias creadoras del arte, que a la vez sentimos pertenecer a una tarea o reclamo. La obra de arte, en definitiva, es el fruto privilegiado de una imposición artística (dominio de la promoción y requerimiento de las empresas artísticas). En la etapa final, la acogedora "presencia" de la obra, como concreción de la tarea artística, vuelve hacia atrás el proceso de comprensión de la actividad estética, cerrando su círculo.

dominio de la subjetividad. Según Guerrero, solo las teorías del temple de ánimo han buscado un fondo de concordancia entre la obra y la subjetividad, quedando encerradas -salvo los últimos escritos de Heidegger- en una invencible subjetividad trascendental. Si consideramos la concepción puramente "vivencial" del llamado de la obra de arte, veremos que reduce las restantes doctrinas a una subjetividad en estado pasivo. Otra interpretación es la de la libre actualización del llamado de la obra de arte, proveniente de la concepción cristiana de las pasiones, y llegando, a través de Kant, hasta el existencialismo. Según la primera dirección, simpatizamos con el alma del artista y participamos de su estado de ánimo, compartiendo la senda de la creación. En principio el romanticismo y luego las teorías psicológicas del siglo diecinueve, por vías más empíricas, trataron de confirmar la anterior intuición. Pero sólo podemos convivir la obra de arte, y en tal sentido, "ver con los ojos del artista", en la medida en que su actitud frente al mundo ha encontrado su expresión en ella.

La postura demandada por la obra nos sobreeleva por encima de nuestra vida cotidiana; se trata siempre de las estructuras de la primera y no de la supuesta influencia de las hazañas de su creador. La sobreelevación de nuestra vida, tal como es explicada en las doctrinas estéticas subjetivistas, solo dura el breve intervalo en que vivimos las cosas según el ánimo de la obra de arte. La nueva actitud vital es más bien una postura adoptiva; únicamente desde el punto de vista de la cualidad tiene ésta actitud, significativa y valorativamente, idéntica correspondencia con las actividades reales. Sin embargo, tiene que haber en nuestra vida una disposición o tendencia que nos permita la simpatía afectiva con la

misma obra que reclama nuestra respuesta. La exposición artística apela a valores humanos positivos que preexisten en el contemplador, así eleva su vida a un plano superior.

"El acogimiento artístico es la realización de un encuentro entre ciertas posibilidades que brinda la obra misma y otras que alberga la existencia humana", (p.145) sin olvidar el clima favorable para ese encuentro. La complicidad del cuerpo propio obliga a prestar hospitalidad a algunas y muy específicas obras de arte. Bachelard comenta que ella debe ser contemplada con todo nuestro ser tonalizado. Nuestro cuerpo propio no sólo nos permite acceder al mundo circundante, sino que también posee una intransferible capacidad de discernimiento que se prolonga y complementa en otros niveles superiores al suyo. Insiste Guerrero en integrar las actuaciones que transcurren en los diferentes estratos del comportamiento individual con las que operan en los distintos planos de la coexistencia humana, anónimos o complejamente imbricados en la vida histórica y cultural.

El encuentro, que el llamado de la obra y la respuesta del contemplador suponen, se produce simultáneamente en diferentes niveles existenciales. "Así se explica que los llamados de la obra adquieran vigencia, unas veces, en el plano de una conciencia lúcida y un proyecto enteramente libre, pero otras, a partir de tradiciones históricas y culturales, de anónimas creencias populares y, desde luego, de aquella existencia pre-personal del contemplador, en tanto comunica con la obra a través del propio cuerpo" (p.147). Mientras los útiles, en su índole de entes instrumentales, realizan a través de los medios propuestos una cierta conducta preestablecida, dejando intacta nuestra esencial libertad, la obra de arte jue-

ga el papel de un imperativo categórico (Sartre) que se nos presenta como un llamado a una exigencia para movilizarla en el sentido de la reconstitución, actualizante para nosotros, de las obras como tales. Frente a una sinfonía o una novela somos libres de escuchar o de leer, aunque no neutrales.

Debemos insistir en la disposición que nos lleva a mantenernos en el nivel que la obra misma nos exige; hemos de reconstituir sus significados, interpretándolos con libre persistencia, para que la obra artística se nos brinde en su integridad. La obra de arte como valor, requiriendo nuestra libertad, siempre apela a ciertas fibras de la existencia humana, aunque debiendo cumplir su instancia creadora una serie de requisitos histórico-culturales que posibiliten una determinada respuesta. Nuestra auténtica disponibilidad para el arte arraiga en nuestra existencia, rechazando toda actitud meramente "adoptiva", impostada a nuestra experiencia estética. Por otra parte, si la obra apela a fibras muy profundas de nuestra existencia, no podemos caer en un completo estado de pasividad que anularía una respuesta afirmativa en su espontaneidad. "Si decimos que la obra apela a las pasiones, ha de ser en un sentido tal, que nos coloque en un estado de libertad, desde el cual podamos gravitar hacia el fondo trascendente propuesto por la obra misma". (p.154). Guerrero pone énfasis en la importancia de la obra, que al incitarnos a elaborar una respuesta, puede ser fuente de hondas transformaciones en la vida de los individuos, las épocas y los pueblos. Se trata de la auto-transformación existencial del hombre a que el arte contribuye.

para comprender la obra de arte Morris debe recurrir a una teoría del valor, entendido como "la propiedad de un objeto relativa a un interés humano". Estudia entonces las interrelaciones de valor y comunicación dentro del proceso de semiosis estética. Distingue en el dominio de las artes figurativas dos tipos de vehículos, los icónicos, que muestran semejanza con el designado y los no-icónicos, que no tienen propiedades comunes con aquél. Si el designado del signo icónico es un valor, captamos ciertas propiedades valiosas por la presencia icónica de aquello que tiene el valor designado.

Si, como ejemplo, tomamos la mancha roja de la tela de un cuadro, podemos descubrir que promueve ciertas tensiones determinantes del resto del procedimiento creador. Se impone la búsqueda activa del valor de esas tensiones, el "interés humano" en esa operación. Si el pintor ha colocado más tarde una línea azul, dirán los representantes de ésta teoría generalizada de los signos que la mancha roja ha constituido con la línea azul una relación de signo. La mancha señala propiamente el valor de la línea, la tensión humana que da cuenta de su aparición. Al intentar establecer en qué casos se produce la relación entre ambos elementos, estos autores norteamericanos suelen tomar sus ejemplos de la pintura "representativa" tradicional, refiriendo el signo a algo que tiene un valor representativo y que no podría ser simplemente la línea de nuestro ejemplo.

La estética positivista obliga a establecer dos tipos de relaciones icónicas: 1) cuando la mancha roja designa icónicamente el valor de otro elemento pictórico (nuestra línea azul); 2) cuando la mancha roja designa el rojo de un e-

lemento extraño (modelo real y exterior). En el primer caso tenemos una relación sintáctica de signo a signo, en el segundo una relación semántica hacia una cosa exterior. El primer tipo de relación es aplicable al arte abstracto y a otras direcciones artísticas como la música, que carecen de carácter "representativo"; el segundo sólo lo es al arte representativo, en función de una previa tesis mimética que hace de la obra una transcripción de la realidad. "En resumen: esta teoría de los signos sólo llega a mostrarnos ciertas situaciones aisladas y no muy profundas, porque sólo alude a combinaciones mecánicas de elementos artísticos, sin atender al conjunto, ni al sentido que tienen las configuraciones internas de la obra de arte, ni a la función que ella cumple en la existencia humana". (p.159). Los signos de una obra literaria, musical o pictórica nada designan por separado, ni de una manera directa. "Es entre sus intersticios donde se va formando un contexto de significados y por donde aflora, subrepticamente, una totalidad de sentido". (p.160).

Esta última va explicitando su originario fondo de silencio, revelándose la trama significativa de un cierto mundo, Resumiendo los caracteres de los signos estéticos, podemos decir de ellos que son: 1) contextuales, en tanto no señalan de manera directa, sino a través de la compleja textura de la obra; 2) pluridimensionales, al señalar por medio de una pluralidad de posibles referencias, apelando a sucesivas potencias interpretativas, ya sean éstas personales, de nuevas generaciones o culturas; 3) patentes por sí mismos, al remitir a otra cosa pero valiéndose de ellos mismos, transparentando en la propia revelación una latente respuesta.

Otros tratadistas niegan toda importancia al arte, contrastándolo con el modelo que la estructura lógica de las ciencias naturales suministran, llegando a caracterizar la poesía como un juego de exclamaciones o interjecciones. La poesía y el arte en general sólo emplean procedimientos significativos para expresar o excitar sentimientos o actitudes. La eficacia de la poesía es puramente emotiva, originándose en los signos lingüísticos que son las palabras. La valoración de la poesía es reacción privada, marginada de toda objetividad. Se olvida que la índole del lenguaje humano, como auténtico sistema de significaciones, comunica provocando interpretaciones y evocando respuestas del intérprete. La riqueza de las interpretaciones permite la renovación de imprevistas significaciones estéticas en los contextos más variados y cambiantes. Los signos estéticos son casi siempre alusivos e indirectos, como menciones laterales que edifican los contextos de la obra de arte. La labor del artista presupone la previa concordancia con algo, la capacidad de "entonar" su vida con el sentido todavía inédito de la obra.

Guerrero critica la tesis sartreana según la cual la prosa trabaja únicamente con significados, mientras la poesía, pintura y música son artes no-significativas. Según Sartre un objeto es significante cuando mienta, a través de él, a otro objeto; el signo mismo es reflejado en el traspaso hacia la cosa significada. El objeto, en cambio, tiene sentido cuando es "la encarnación de una realidad que lo traspasa, pero que no se puede captar fuera de él mismo". El sentido no se distingue del objeto, y es tanto más manifiesto cuanto más se patentiza en él. Sartre separa el sentido de totalidad del mundo que habita una obra de la configuración lo-

grada de su material sensible. El sentido del mundo expuesto por la obra se "infiltra" exclusivamente en la configuración secundaria de la misma, es decir en la configuración cumplida de un contexto de significaciones mundanas.

Guerrero denuncia esta falsa polaridad entre el sentido y el significado de una obra de arte. Toda obra posee un sentido y un contexto significativo; el sentido asoma en una red de significados, sin agotar por explicitación conceptual la latencia de su totalidad.

Sartre concibe la prosa sometida a las necesidades de la elaboración de sistemas de signos, con el objeto de dar informaciones sobre cosas o de guiar mediante el razonamiento a otros hombres. Por ello se serviría de un lenguaje preestablecido. No obstante esta postura sartreana, la prosa tiene también su dimensión de poesía que instaura el poder nominador de la palabra. Tanto el prosista como el escritor nos transportan del mundo establecido a un universo de resonancias inéditas. "Para ello modela sus palabras y entreteje sus frases de tal manera que múltiples significados laterales o indirectos surgen en las entrelíneas de la prosa y van, poco a poco, produciendo una nueva perspectiva que apunta hacia una totalidad de mundo: jamás "dado" de antemano, pocas veces "creado" con intención conciente, pero siempre "promovido" como una exigencia que surge de la obra misma". (p.171). La índole del lenguaje artístico consiste en elevarnos a la presencia de un ente como tal, por la comprensión implícita de su ser puesto en obra.

Dialéctica entre la acción de presencia y la capacidad de llamado.

En el acontecer de la obra de arte el ser mismo se despeja y oculta. Promoviendo, produciendo o acogiendo una obra, el hombre se coloca libremente en el esclarecimiento del ser. La obra revela un ámbito de sentido habitable por el ser, en el cual, el ser puesto en obra asumirá medida humana. La obra de arte ejerce una imposición sobre el contemplador, exigiéndole que la acepte tal como se pretende, haciendo un llamado a su integridad para que cumpla la respuesta correspondiente. "Únicamente cuando se obscurecieron los valores sagrados o rituales, o sea el destino servicial de la obra, surgieron y se iluminaron sus valores de exhibición, o sea la capacidad de manifestarse como obra de arte". (p.176). Esta presencia fue atisbada primeramente por los griegos, quienes la interpretaron como eternidad presente, en el sentido de la aprehensión del todo en su unidad, no como duración de lo que no dura. Es en la época moderna que aparece el contemplador como tal frente a la obra, liberada de su servicialidad tradicional en el lucimiento de su servicialidad tradicional en el lucimiento de su aislada patencia. Es la obra misma la que demanda una adecuada actitud de acogimiento, y no su autor u otra instancia trascendente a ella.

En el medioevo, el espacio que configuraba una catedral era el aparato de una referencia simbólica, merced al dominio de la materia, con vistas a un fin; las cualidades varias del ámbito sensible aparecían envueltas en la adecuación del sentido y el funcionalismo de los significados. Ello transponía y elevaba el llamado de la materia a un plano superior,

haciendo prevalecer los significados sobre la ruda fuerza natural. En cambio, si reparamos en el ejemplo moderno del patio de Borromini del Palazzo Spada de Roma, advertiremos como el artista ha cuidado la reducción de perspectiva que converge en la pura espectacularidad del arte exaltada en el contemplador, cómplice éste de un maravilloso juego de prestidigitación. El "espectador" de nuestro "espectáculo" artístico no se encuentra en una posición puramente pasiva, "recibiendo", aceptando y comprendiendo algo "dado"; se trata de un destinatario que exige a la obra la revelación de cuanto espera de ella, y en tal sentido, protagoniza su producción: "... la obra se despliega como tal, cuando existe plenamente en acto, o sea, cuando ha pasado de su existencia virtual a una plena interpretación, que sólo recibe por medio de la actividad acogedora de un comportamiento contemplativo". (p. 181).

Las cualidades de una obra de arte dirigen una específica solicitud a un ente humano, grupo social o generación histórica, mediante una red de significados estéticos que sugieren una perspectiva sin obligar a una respuesta. El espectador es quien aporta esa perspectiva para que la obra se revele. "Ambos términos, obra y contemplador, comienzan a existir cuando la obra es revelada. (Estética I), ejecutada (Estética II) o por lo menos fomentada (Estética III)". (p. 183). El contemplador nunca llega a la posesión absoluta de la obra de arte, pues no es un sujeto dotado de una pura intuición intelectual o de una visión racionalista de esencias. Por otra parte, la obra no es absolutamente transparente a una tal penetración, ya que como ente cultural, hecho por hombres con los ingredientes condicionantes de su actividad, es

una facticidad con un margen irreductible de opacidad.

Al no haber posesión absoluta, ni igualdad o identificación con la obra de arte "... el contemplador sólo puede aspirar a colocarse en un nivel existencial equivalente a una red de significados de la obra". (p.185).

ESCENA DE CONSTITUCION: COMPOSICION Y EXPOSICION

Según la escena de entonación, la obra de arte era revelada y acogida en la existencia humana como el llamado de una presencia. La escena de constitución nos muestra el dinamismo configurador de sus articulaciones, la trama edificadora de sus estructuras morfológicas.

Debemos recabar de la historia de las doctrinas estéticas los principales planteos de este problema de las estructuras dinámicas de la obra. El primero es el de Platón, con su distinción entre logos y lexis, entre "qué es dicho" y "cómo es dicho", que adquiere un sentido estrictamente estético con la interpretación platónico-aristotélica del ente en general como compuesto de materia y forma. Esta interpretación helénica del ente dió lugar a otras dos del dominio que nos ocupa: 1) la obra como artefacto que surge de la configuración formal de un sustrato de cualidades sensibles; 2) como configuración de un material puramente "ideal" o medio suprasensible, sustrato de ingredientes "mentales" o "fondo" anímico o espiritual.

La segunda dirección tiene dos desarrollos sucesivos en la historia del pensamiento occidental: a) a par-

tir de Platón y a través del Cristianismo, la "puesta en obra" del hacer artístico configura en la finitud un "fondo" espiritual infinito; b) para la época moderna en general, la obra de arte trabaja con el "material" de los "contenidos de la conciencia". El problema de la "formación" artística consiste en expresar los contenidos de la vida interior. Para la concepción tradicional de la obra de arte, su estructura interna reposa en un compuesto de materia y forma, mientras para la concepción subjetivista moderna reposa en la unidad de forma y contenido. Se trata, en éste último caso, de formar un "estado de ánimo", "fondo" vivencial o "contenido de conciencia". Siempre en el ámbito de la noción moderna de los "contenidos" de la vida anímica, la obra puede ser "representativa" de supuestos contenidos exteriores o "presentativa" de supuestos contenidos íntimos. Siempre es una transfiguración exterior de vivencias interiores, una expresión.

Con la concepción psicológica moderna de las "representaciones", la forma eleva un contenido vivencial de meros estados de conciencia, mientras que para la platónico-cristiana de las "Ideas", es reflejo sensible y particular de una "infinitud" espiritual. Goethe une las dos clasificaciones más vulgares que pretenden dar cuenta de la estructura interna de la obra de arte: 1) como correlación de forma y material; 2) como correlación de forma y contenido. Su clasificación es tripartita: materia (stoff), contenido espiritual (gehalt) y forma gestalt). La materia de Goethe es generalmente el "tema" o "asunto". Distingue entre forma interna y externa. La forma interna es "la potencia interna organizadora de los materiales y los contenidos artísticos". (p.197). La forma externa es el

molde externo en que ha sido vertida una obra de arte. Se diferencian claramente el modo técnico de presentación de la obra y la potencia configuradora palpitante en ella misma. Así, detrás del arte concebido como obra cumplida descubrimos al arte como puesta en obra de materiales y significados.

Para Guerrero el arte presenta un mundo, el universo imaginario que él mismo sugiere, exponiéndolo operativamente como su propia mundanidad significativa. La obra de arte se constituye por la unidad de un doble proceso configurador: la configuración de un material sensible, y la de un contexto de significaciones mundanas. La significatividad se cumple sobre el doloroso soporte que el logro de la formación material dispone. La actual escena de constitución "... enfoca, con ánimo comprensivo, las posibilidades de revelación y acogimiento que brinda la obra a nuestra propia capacidad para penetrar en sus luchas y trabajos internos". (p.202). Si la escena de entonación era una totalidad impositiva consonada, la actual es una totalidad estructural contendida.

Los ingredientes de la obra luchan entre sí para logra una constitución estable, apelando a la participación del contemplador en sus propias contiendas. La revelación y el acogimiento de la obra de arte implica la dialéctica de la composición y exposición contendoras.

Composición

La composición es la "puesta en obra" de una constelación de cualidades sensibles, reveladora de tensiones estructurales que resultan de esa configuración de los materiales artísticos. Por "material artístico" no se entiende la

materia en sentido físico, sino la cualidad sensible que resplandece en la configuración estética de la obra de arte. El material, lejos de ser indiferente, es un factor con el cual el artista cuenta de manera muy positiva, doblegándolo para obtener la configuración adecuada al estilo propio. En tanto se manifiesta a nuestra sensibilidad, constituyendo una constelación estética, la cualidad sensible del material tiene siempre un significado afirmativo, trátase de la suavidad de la seda o de la dureza del marfil.

La cualidad del material debe cooperar en la presentación del sentido y en los significados de la obra. Cuando la obra de arte es ejecutada con prescindencia del valor del material nos hallamos ante una postura "académica". Es propio de las épocas de decadencia el que el material se nos revele ajeno al significado de la obra. El material puede prestar una colaboración positiva o negativa a la insistencia del artista, quien, según la dirección de su estilo, lo manifiesta como conductor eficaz del sentido de la obra o por medio de la lucha y de la misma superación de sus propiedades. "En resumen: el material artístico es siempre un aspecto inseparable de la obra misma. Es el aspecto cualitativo sensible que resplandece en la configuración primaria de la obra. Por eso sólo existe como una posibilidad de revelación y acogimiento de la obra de arte, o sea, en los términos propios de nuestra primera disciplina estética, para la contemplación artística. Y en términos psicológicos, para la conciencia imaginante". (p.209).

El "soporte real" apoya a la configuración imaginaria de la obra en la realidad. Oculta a la composición en el funcionamiento de la conciencia realizante y la revela en

el funcionamiento de la conciencia imaginante. En el soporte real entran únicamente aquellas propiedades sensibles que "soportan" la composición artística en su estructura irreal; al cubrirla o al descubrirla, el soporte existe al margen de la obra, como lugar de apertura del arte en el mundo de la realidad. Cabe siempre distinguir entre el sentido instrumental de la "materia" y el sentido estético del "material artístico". La obra de arte no consume su "material" sino que lo exalta.

Heidegger llama Tierra (Naturaleza) a la fuente oculta de la que destaca la variedad inagotable de las cualidades sensibles que lucen en el arte. "Tierra es aquello de donde suge todo lo que se manifiesta y hacia donde se vuelve a esconder como tal. En el salir fuera se manifiesta la esencia de la tierra como un fondo que encierra y cobija". (p. 213). El Mundo, en cambio, es la totalidad de una perspectiva de entes que la prospección humana traza y que abre el amplio camino de las decisiones simples y esenciales de un pueblo histórico. El Mundo lucha con la Tierra, intentando la apertura de todo contra la resistencia de lo que cobija y retiene. Asimismo la obra de arte busca apoyo en la materialidad de la Naturaleza para desplegar las posibilidades de configuración contenidas en ella. Por eso el material artístico es más que el mero soporte real -sustrato anónimo de una forma artística independiente-, es la constelación de cualidades que la obra misma configura.

La manifestación de cualquier "factor" composicional supone nuestra apertura al mundo del arte. "Y por eso no es posible disociar la certidumbre de nuestra existencia acogedora y la certidumbre de la existencia de la obra revelada". (p.215). Así como en la escena de entonación, la des

vinculación de los fines reales hacía posible una más honda mostración del ser de las obras mismas, en la actual escena de constitución, la emancipación de las cualidades sensibles de su habitual servidumbre a los contextos perceptivos reales les permite asociarse del modo más inesperado en el mundo de los imaginarios.

Exposición

La obra de arte expone un mundo en tanto lo abre, constituyendo una red de significaciones que apuntan hacia esa totalidad. Con ella adviene un contexto totalizador de entes, disposición suya. Así como el formalismo estético ha prestado una atención exagerada a la dimensión composicional de la obra de arte, las estéticas de "contenido" han prestado una atención no menos exagerada a la dimensión "representativa" del mundo. Con las estéticas de contenido se introduce la fusión entre arte y realidad. En la obra no sólo encontraremos valoraciones de contenido que la traspasen para referirse a la captación del objeto real, sino que también hallaremos valores de contenido que se refieran únicamente a la exposición de la obra misma.

En la medida en que penetramos en el ámbito de su apreciación puramente estética, poco o nada interesan los méritos del objeto, cayendo el acento sobre la exposición. En la tradición del platonismo estético que va de Plotino, a través del Cristianismo y del Renacimiento, a Hegel, la conformación artística consistía en acotar una figura sensible dentro del dominio espiritual de las Ideas platónicas, arquetipos o esencias. Para el pensamiento moderno, en cambio, los ingredientes espirituales son humildes "ideas" humanas o "contenidos de

conciencia", según se ha dicho; el arte objetiva contenidos anímicos expresándolos.

Volcándose hacia afuera la vida interior, aparecen en el ámbito estético "valores vitales, anímicos y espirituales", igualmente alejados de los contenidos extra-estéticos de la realidad exterior y de los elementos formales de la obra de arte. "... nuestra apreciación estética no se reduce a la consideración aislada de un núcleo o meollo de índole material, sino que también atiende a los ritmos "formales" propios de cada arte, de cada estilo y también, en último término, de cada singularísima obra de arte". (p.225). El valor de la euritmia permite captar un orden o armonía que se pone de manifiesto en la obra como tal. Este sentido primordial de la euritmia aparece al servicio de la exposición. Mediante la formación rítmica captamos de golpe cierta configuración que adquiere una nueva dimensión de distanciamiento artístico. Con estos procedimientos formales la exposición se aparta de la realidad, tomando distancia frente a los hechos representados. En otras palabras, la exposición se eleva por encima del objeto representado, transpuesta a un mundo del arte al margen de la realidad.

La euritmia "refleja el ánimo de un mundo donde conviven la obra, el contemplador y el acontecimiento imaginado, pero que siempre constituye el mundo expuesto por la obra misma". (p.226). Aun cuando podamos concluir que el ritmo es un "dominador del contenido", en último término, ambas instancias se funden en el dinamismo configurador de la exposición artística. Contra esta fusión, sin embargo, se alza la crítica del formalismo kantiano. Kant separa el comportamiento estético de todo agrado sensible o espiritual, de cualquier interés, ya

sea utilitario o moral. La satisfacción en la belleza es desinteresada justamente al alejarse de toda preocupación por los contenidos propios de los objetos que la provocan; debe referirse, entonces, a la forma del objeto. La belleza es una forma de la satisfacción, una finalidad sin un fin previamente establecido. En definitiva, para Kant, la belleza consiste en la ordenación libre de contenidos sensibles y espirituales, recayendo el factor decisivo en el orden formal, el ritmo y la armonía de los elementos que se pretenden sustanciales. La dirección formalista en estética sólo reconoce a la obra de arte como constelación de cualidades sensibles, configurada mediante un proceso de ritmos y armonías -formales, es decir, como arabesco. De este modo reconoce la dimensión primaria de la obra o composición, pero desconoce la existencia de la dimensión secundaria que expone la configuración de significaciones que aluden al universo puesto y propuesto por la obra misma.

El formalismo no admite, fuera de la dimensión compositiva, más que un universo real con objetos reales y representables, y sujetos reales susceptibles de ser conmovidos. Por otra parte, si bien las estéticas de contenido realzan la dimensión significativa de la obra de arte, llegan a interpretar el complejo "materia-forma" como "contenido-forma" o "fondo-forma". El "fondo" de la obra de arte se trueca, de esta manera, en el "fondo" vicencial del creador o del espectador "influído" por la obra. (p.230). Los críticos de esta postura denuncian el "prejuicio de inmanencia" o prejuicio idealista moderno, que reduce los significados que apuntan hacia un dominio trascendente a contenidos inmanentes de conciencia. Hay

que destacar la autonomía de la segunda dimensión de la obra, sólo significativa en tanto apunta hacia un mundo cuyo sentido imaginario es puesto por ella misma.

Si resumimos lo antedicho, 1) la obra de arte es la puesta en obra de un doble dinamismo configurador, 2) además de su configuración primaria de qualias sensibles, configura los inéditos significados de una constelación de entes creados por ella, reveladores del sentido del mundo en total, también invención suya; 3) la obra opera con los significados de un mundo puramente imaginario. La obra de arte, en riguroso aislamiento, es capaz de integrarse al mundo de los hombres, "... las creaciones del arte le ofrecen al hombre un horizonte último, a partir del cual surgen nuevas significaciones, se establecen conexiones inusitadas y hasta los viejos entes familiares sufren transformaciones increíbles". (235). La exposición artística propone a los hombres de una determinada época, lugar y cultura, la figura de un nuevo mundo, símbolo de sus ilusiones y horizonte de sus últimas esperanzas.

Guerrero destaca el aporte formalista de Bell y Fry, cuyo mérito consiste en centrar la investigación en el carácter significativo de la composición. Bell considera al arte como causa eficiente de una experiencia emotiva, aunque busca una nota estética específica que lo caracterice sin apelar a una relación con las emociones comunicadas por el aspecto "representativo" de la obra de arte. La nota característica es la "forma significativa" en que se combinan elementos formales, constituyendo una cualidad objetiva, inherente a la obra misma. Una forma representativa es valiosa como forma significativa. Fry desarrolla las ideas precedentes, llegando a referir el valor

artístico a una estructura configurativa o relación de significados que llama precisamente "composición". Insiste en que toda apreciación artística es una respuesta a relaciones cuya integración constituye la forma significativa de la obra de arte; sostiene Fry que todo factor representativo contribuye a dar un carácter impuro a ésta última. Pero su teoría termina también por arrojar fuera del ámbito estético la dimensión expositiva, a la cual considera una turbia "representación" de la realidad.

Guerrero reitera la conciliadora unidad de la doble configuración de la obra como "...una consumada manifestación artística que expone un horizonte último de mundo en tanto compone un juego caleidoscópico de cualidades sensibles". (p.241). En el plano de la configuración secundaria, nuestra apreciación estética se hace sobre un fondo de sentido mundano que convivimos pre-temáticamente. Sólo al concordar con ese sentido de mundo podemos luego mentar los significados correspondientes. Irrealizando nuestra postura existencial, comulgamos imaginariamente con el bosquejo de mundo presente en la obra. También en el plano de la configuración primaria las significaciones de la composición se integran y destacan sobre el fondo pre-comprendido de una totalidad sensible; de ella emergerá cierto proyecto de estilo. En todos los casos, la elaboración de significados se cumple dentro de la orientación impuesta por el estilo de la obra misma. La exposición, como sistema de signos, referencias y otras menciones, destinado a orientar una red de significados que apunta a una totalidad de mundo, trasciende el dinamismo configurador de las manifestaciones sensibles de la obra (composición).

La contienda entre dinamismos morfológicos

La composición es una configuración autopresentativa y la exposición es heteropresentativa, en tanto se presenta a través de la primera. El arte opera, a un mismo tiempo, con ambas estructuras (aquella que instaura imaginativamente el ser de las cosas y la que acuerda armonías, melodías y ritmos, juegos de líneas y colores, inconfundiblemente según cada una de las especies de artes particulares). La conciliación de estos dinamismos se alcanza transponiendo a un plano imaginario, no sólo los resultados logrados, sino también su interna polémica. El mundo es el fondo primigenio de donde parte la posibilidad de que una obra nos haga un llamado y que nosotros podamos responderle.

El mundo como fondo, aparece implícito de antemano, y en el transcurso de nuestro trato con la obra de arte se va explicitando. Ya la configuración primaria se capta sobre un fondo de mundo. Se ha producido, en el dominio artístico, el intercambio de primario y secundario; ejercido durante siglos, al de la configuración primaria, tan característico del arte actual. El arte "representativo" volvió a echar raíces en la estructura carnal de las cualidades sensibles. Las épocas y culturas ajenas a la mentalidad moderna no conocieron un dualismo morfológico. Con la época moderna la obra de arte es concebida como una especie de transfiguración teatral de la vida.

En este contexto destaca la estructura primaria como conjunto de procedimientos "formales". En la actualidad la obra es exposición de un mundo inventado por ella misma y apoyado exclusivamente en una inédita gama de cualidades sensi

El dominio de las "manifestaciones artísticas" es el que se pretende más independiente, al promover un ámbito de "idealidades" que encierran ciertos momentos del proceso histórico, recortándolos de su marcha. Con la capacidad de abstracción óptica que hallamos en ésta estética contemplativa, aumenta el poder de concentración ontológico. Desde el ámbito de la estética I, la estética II es un proceso inconcluso de creaciones y la estética III presenta tareas artísticas y reclamos histórico-sociales. La superioridad del primer ámbito consiste en mostrar el término del proceso, en el que éste deviene teoría. En cambio, desde el ámbito II, la primera actitud aparece aisladora y estática, deteniendo la potencia creadora en la obra "acabada". Vista desde el ámbito III, la actitud I resulta falsificadora del arte, al sacarlo de sus conexiones histórico-sociales, que le dan carácter misional. Pero "una verdadera" estética contemplativa debe "ver", en el mismo ámbito I, las directivas que provienen de las dos restantes". (p.85).

Veremos en el ser de la obra su fecundidad creadora y su destinación histórica. La prioridad del primer dominio se debe a que encontramos allí la experiencia genuina de la actualidad de nuestro trato con el arte. Hoy tanto el contemplador como el artista implican en el ser de la estética contemplativa la "puesta en obra" de la creación artística, reconociendo también su obediencia a un reclamo. Así se instituye la obra por la fuerza de un requerimiento que proviene en nuestros días de la esencia del propio arte.

La "insularidad" o "abstracción" de la obra, se explica por la doble desvinculación del ámbito de las tareas y del de las potencias artísticas. De tal manera, ella se mani-

fiesta como algo que se presenta por sí misma. Sin embargo, "se nos revela el ser de la obra de arte por una paulatina o súbita iluminación a partir de sus fundamentos, en las potencias creadoras y las tareas histórico-sociales". (p.87). Lo manifiesto y configurado se dibuja sobre un fondo tácito o pre-establecido. Debido a ésto podemos "ver" sólo ser, en vez de ver también potencias y tareas. Pero no podemos olvidar que el aislado ser proviene de una potencia creadora que parte de un reclamo o tarea artística, a menudo desconocida para el propio creador.

"... la vinculación sintética que ata de antemano a la existencia humana con la obra de arte constituye el sentido de la misma y su textura analítica son las redes significativas que elaboramos para explicitar aquella implícita comprensión"... "... el artista, como el tejedor, trabaja la trama por el revés, para que luego el contemplador se deslumbré mirando la obra por su lado derecho". (p.89).

La existencia humana convive la obra de arte cuando su temple de ánimo "vibra" respondiendo al llamado o expresión de la obra. Cuando nos ponemos "a tono" con el mundo imaginario de la obra, nos "expresamos por medio del sentido que ella manifiesta. Este "sinfonismo" o coincidencia de sentido entre la obra y nosotros, es el último horizonte de todas nuestras experiencias de revelación y acogimiento y el primer estrato de la apreciación estética.

El temple de ánimo se diferencia de los sentimientos al no poseer un carácter intencional en sentido estricto, siendo un "estado" de la existencia total. Constituye, además, el fondo común y permanente de todas nuestras activida-

des psíquicas. Incluye un sinfronismo entre nuestro mundo interno y el exterior, otro entre nuestra constitución anímica y nuestra constitución corporal y, finalmente, un sinfronismo de todos los aspectos de la vida psíquica concordantes en una totalidad unitaria fundamental. El temple de ánimo adquiere una dimensión estética al ser templado por el fondo último y puramente implícito de la obra de arte. Sobre el "fondo de mundo" no-objetivado de ésta, se destacará una "figura de mundo" y un "proyecto existencial".

La totalidad que concuerda con nuestro temple de ánimo, acogida por nuestra sensibilidad, y que habita en la obra, se designa como "sentido". El significado es una referencia intelectual que va más allá del objeto singular (-percibido o imaginado), hacia un contexto que lo incluye. La significación orienta al objeto por su referencia a un conjunto, en parte presente o, más a menudo ausente y motivo de múltiples y sutiles alusiones. Los significados objetivantes surgen de un "proyecto existencial" implícito en un "bosquejo de mundo" que es la base de un sentido total. La diferencia entre sentido y significado consiste en que el sentido es una totalidad no objetivable convivida por nosotros, un modo de ser, y los significados son redes de referencias, menciones o significaciones de entes, es decir, contextos referenciales elaborados por la comprensión humana. Las significaciones radican en la trama remisional del sentido de la obra, que posibilita una múltiple confluencia y orientación unitaria de nuestras redes significativas. La comprensión pre-intencional del mundo ya estructurado de las remisiones sirve de base para toda actividad intelectual de entes en general y de la obra de arte en particular.

La "anti-naturalidad aislante" de la actitud estética postula un esfuerzo de exploración del contemplador, creador o promotor, que no se detiene en una simple actividad perceptiva, ni escapa a un dominio imaginario, sino que supone un saber de abstracciones comprensivo de las posibilidades inherentes a la realidad y actuantes, a la vez, al márgen de la misma.

En la estética de las manifestaciones artísticas distinguimos: ^{2/}un fondo de adhesión al mundo en general, a la propia cultura y sensibilidad epocal; ^{3/}una figura imaginaria de múltiple adhesión a los sedimentos precitados y, al mismo tiempo, aisladora e irrealizante en la proyección normativa de sus materiales y significados; ^{4/}por último, una posición del espectador que, al conservar distancias frente a la realidad, conserva la posibilidad de ver y actuar en aquella dimensión imaginaria. Debemos distinguir entre dos estratos o niveles en la presente investigación: el óntico, en que tratamos con el propio fenómeno, pero sin llegar a dar una razón del mismo, y el ontológico, en el cual consideramos a un fenómeno en relación con su razón de ser. Siendo la característica óptica del hombre ontológica, éste no se limita a ver, producir o actuar artísticamente, sino que comprende implícitamente la razón de ser de éstos ejercicios ónticos.

La fundamentación ontológica explicitante de los comportamientos operatorios es la tarea propia de la estética filosófica, que sabe dar razón de sí misma, a diferencia de las múltiples ciencias del arte. La correlación óntico-ontológica es establecida por Guerrero mediante la noción trascendental de "horizonte". Esta implica un horizonte de posibilidades trascendentalmente objetivas, dentro del cual todo ente puede ser ex-

plorado en su fundamento o razón de ser. No es ya la subjetividad trascendental la que constituye la objetividad del ente solo como horizonte de posibilidades de comprensión. La correlación se da en una pluralidad de capas o niveles en cada uno de los dominios de que se trata. Cualquier objeto cultural muestra una serie de estratos históricos, culturales y sociales correlacionados con una serie de estratos trascendentales de interpretación.

"...únicamente dentro de tal o cual "disponibilidad" de índole estética tienen cabida (hablando en un orden objetivo) y son interpretables (subjetivamente hablando) tales o cuales fenómenos estéticos!" (pág.101). Lo fundante -un particular fenómeno estético- es primario, dándose lo fundado como su explicitación o razón de ser. Pero es únicamente a través de lo fundado que se manifiesta lo fundante. Aventamos, aclarando, tanto al idealismo como al empirismo intransigentes. Tal o cual ente particular sólo se entiende a partir del ser de dicho ente y en última instancia, del ser total y absoluto, intercalándose entre ambos múltiples horizontes trascendentales.

Cada horizonte ontológico se constituye a partir del ser mismo y no de la conciencia. Su "descubrimiento" es una tarea histórica. El trato con los entes particulares supone una comprensión pre-ontológica del horizonte trascendental inmediato, es decir, del contexto que hace posible a ese ente. Podremos o no, posteriormente, explicitar y tematizar ésta comprensión precedente, pero al tratar con el ente particular, poseemos ya, pre-temáticamente, hasta su último horizonte, aunque la situación histórica nos lo vele. El nivel ontológico se ontifica cuando la tematización metafísica convierte al ser en ente, o al sustituir el trato histórico al ente con el ser, me-

diante la investidura ontológica que determinada interpretación puede brindar al primero. Tematizando el horizonte ontológico-histórico de "instrumentalidad", ascenderemos con Heidegger por sucesivos estratos conceptuales del ser hasta llegar al contexto trascendental del "cuidado", o al ámbito ontológico-histórico del "hombre menesteroso", nuestro último estrato histórico actual. El mundo, como contexto fundamental, relativamente invariable, es descubierto preontológicamente por el hombre tratando con las cosas, constituidas en lo que por sí significan precisamente por su pertenencia contextual.

En la explicitación del propio mundo descubre el hombre la naturaleza de las cosas. La humanidad, en toda constelación histórica, siempre acuerda un quieto fondo tras la figuración que el cambio ofrece, el esquema de un orden que requiere la transformación de confirmación y redescubrimiento, más allá del apoyo que brinda. La estética de Guerrero, al querer centrarse en la naturaleza ontológica de la obra de arte, se ubica en la perspectiva de lo Uno, correlacionado y reconciliado con la historia y las ciencias empíricas del arte, orientadas en la perspectiva de lo Múltiple. De éste modo pretende evitar el fracaso de la especulación filosófica encerrada en el intuicionismo intelectual o en la fragmentaria investigación positiva de lo múltiple.

Triple articulación de las disciplinas estéticas

Cada una de las disciplinas estéticas anteriormente esbozadas se extiende entre un comienzo y un fin preestablecido o elegido; cada una nos despliega el proceso del arte dentro de ciertos límites. Estos definen los ámbitos en que se manifiestan los aspectos del fenómeno estético, los cuales

se suponen y condicionan unos a otros.

La estética de las tareas artísticas "... comienza con una disponibilidad trascendental para proponer y fomentar empresas de índole estética y termina reclamando el cumplimiento de ciertas exigencias específicas". (106). Ellas son la promoción y el requerimiento de tareas artísticas dentro de un medio histórico-cultural determinado. La estética de las potencias artísticas "... comienza con una disponibilidad trascendental para crear y ejecutar aquellas tareas artísticas... y termina con la realización o ejecución de una obra de arte, o de un "movimiento", "escuela" o "tendencia" de obras de arte, dentro de una determinada orientación estilística". (p.106). La estética de las manifestaciones artísticas "... comienza con una disponibilidad trascendental que permite la auto-revelación de una obra de arte... o de un estilo "amonestado" en obras insulares y termina con el pleno acogimiento del arte en la existencia humana." (p.107).

En la permanente marcha del arte todo devenir se hunde y toda terminación es un nuevo comienzo. El movimiento del arte es una marcha hacia el ser que se va estableciendo por sí mismo. Para Guerrero "... el Ser de la Estética de las Manifestaciones artísticas no es la pasividad opaca de un "ser-en-sí", ni es la receptividad pasiva de una subjetividad, sino la disponibilidad de mostración de la obra que se revela por su peculiar acogimiento en la existencia humana". (p.109). Se considerarán cuatro escenas particulares dentro de cada una de las tres disciplinas estéticas. El "complejo escénico" remite a un contexto de sentido reunidor de sus factores internos, en una instancia siempre abierta a la novedad que la captación del fenómeno procura. La escena, como elemento originario de la exis-

tencia sensible, prescribe a todo factor subjetivo y objetivo que la integra, el papel que le cabe desempeñar.

La primera escena será la entonación de la obra de arte o compenetración del arte con nuestra sensibilidad; nuestra mutua consonancia con la obra hace que algo cobre sentido estético para la existencia humana, ya sea para la sensibilidad del contemplador (estética I), para la fibra creadora de la inspiración artística (estética II) o para la promoción y los requerimientos en torno a las actividades de celebración que dan nacimiento al arte (estética III). La segunda escena es la constitución de la obra de arte, en tanto penetramos, analizando la estructura interna, su trama constitutiva. Se trata de la trama que la obra misma revela al contemplador (estética I), de aquella que surge del proceso plasador que constituye a la obra como tal (estética II) o de aquella que señala la tarea de fomentar una actividad elaboradora hasta su consumación artística.

La tercera escena es la instauración de la obra de arte en el mundo de los hombres, por el arraigo real de su figura imaginaria (estética I), por la potencia de invención del artista creador (estética II) o por las tareas de consagración que indican el sentido del arte en la comunidad humana (estética III). La cuarta escena se llamará orientación de la obra de arte, referida a la dirección estilística que la obra misma implica (estética I), al proceso de metamorfosis de toda iniciativa creadora (estética II) y a las actividades de conducción, transmisión y conservación que renuevan permanentemente la marcha histórica del arte (estética III). No obstante la peculiaridad irreductible de los tres comportamientos esté-

ticos desplegados en las respectivas disciplinas, descubrimos que ciertas escenas (en cada uno de ellos) obedecen a las mismas estructuras. Se trata, por tanto, de un iso-morfismo parcial, que hace a una identidad funcional y no substancial.

ESCENA DE ENTONACION: PRESENCIA Y LLAMADO

La escena de entonación nos muestra la totalidad de la actitud de revelación y acogimiento de la obra de arte, desde la perspectiva de la correlación entre la "patencia" de la obra y el "con-sentimiento" humano. Se trata de una mutua entonación. Las referencias significativas apuntan, en esta escena, hacia el mundo inobjetivado del sentido de la obra con el propósito de explicitarlo en un puñado de objetivaciones. La consonancia de sentido se da en dos manojos significativos denominados "presencia" y "llamado", que serán analizados por separado para luego estudiar la dialéctica implicativa de ambos momentos. La obra es revelada y acogida por nuestra sensibilidad mediante el juego recíproco de uno y otro.

Presencia

La obra, en su "presencia", se auto-exhibe y aun auto-impone como un complejo significativo de factores presentes y ausentes que componen su totalidad. Siguiendo a Heidegger, Guerrero diferencia la obra como tal de la cosa en general y del utensilio o instrumento en particular. En el desarrollo del pensamiento occidental han dominado tres interpretaciones del ser de la cosa: 1) el ser de la cosa como una sustancia invariable dotada de accidentes cambiantes. Este concepto de "cosa" co-

mo el soporte de sus propiedades, es demasiado amplio y ambiguo; 2) el ser de la cosa como la condición sensible de algo que nuestros sentidos captan por medio de las sensaciones. Pero la "familiaridad" con que percibimos las cosas no condice con la "abstracción" que supone la captación de una muda sensación, a la que se adosa toda una carga de conceptualidad pregnante; 3) la cosa como materia formada. Aquí se superpone la "formación" artística a la materia de la "cosa real". Este amplio esquema conceptual escapa también al dominio estético. En una mera cosa la forma no pasa de ser un recuadro localizador.

En el instrumento la utilidad funda la dotación de forma y la elección del material, articulando en suma, materia y forma en "instrumentalidad". El instrumento se asemeja a la cosa en tanto descansa en sí como algo terminado, pero su servicialidad le resta la indiferente autonomía de la primera. Por otra parte, tanto la obra de arte como el instrumento han sido hechos por el hombre, aunque la primera posee una presencia que se basta a sí misma y que la acerca a la cosa. El instrumento es "más" que el soporte material de la cosa, y "menos" que la autonomía insular de la obra de arte; ocupa un lugar intermedio entre los dominios señalados.

Privilegiando al ente instrumental como complejo de materia y forma, en la interpretación de los entes no instrumentales, estamos convirtiendo a éstos en un residuo indeterminado para utilizar conforme a un fin; pasamos de este modo, por encima de la cosa misma. La metafísica occidental siempre englobó la "cosidad" de la cosa, la "instrumentalidad" del instrumento y la "operatividad" de la obra en una concepción del ente en general. En Platón y Aristóteles la obra de

arte se asimila a un artefacto humano, también en la Edad Media.

En la interpretación renacentista y moderna se añade a la "infraestructura" de artefacto una "superestructura" de valor propio (belleza, estilo), que sustituirá el valor instrumental anterior. Los caracteres del "ser operatorio" de la obra de arte, vistos desde su "infraestructura" de cosa, son: el ser la obra una composición y una exposición. Según lo primero, una producción unifica orgánicamente los más variados qualia sensibles, constituyendo, en un plano imaginario, un nuevo ente; según lo segundo, pone por procedimientos intencionales específicos, una variedad de hechos, acciones, caracteres y situaciones, a través de las cuales mienta un mundo. La obra es premonitoria de la existencia humana, conmemora sus acontecimientos fundamentales y glorifica la actividad humana en general.

El destino del "ser operatorio" de la obra consiste en exponer el horizonte último de recuerdos y esperanzas que constituye un "mundo". La diferencia fundamental entre los ámbitos instrumental y artístico surge, por ejemplo, del consumo que el albañil hace de los materiales en el producto formado, en tanto que "... el arquitecto hace que la piedra se muestre como tal y se perpetúe en el ordenamiento estético de la obra". (p.128).

El artista no "consume" el material que emplea, llámeselo piedra, metal, color o palabra, sino que lo conserva, exalta y perpetúa en sus más hondas cualidades. La obra de arte escapa del esquema filosófico tradicional que la confina al ámbito de producción de cosas, para penetrar en

el dominio de la exaltación y celebración de la vida, en que el metal luce plenamente y la palabra nombra. El arte se impone por sí mismo irrumpiendo en nuestro mundo, procedente del suyo, próximo o lejano en tiempo o espacio. No guarda relación con lo útil o cotidiano que nos rodea habitualmente, resaltando de este modo su índole "descomunal". Su fuerza de perduración esplendorosa nos golpea, conservando su "empuje" inicial y proyectándose a través de épocas y culturas. De la diversa modalidad del trato con las cosas proviene la separación entre obra, instrumento y cosa inanimada. En la elaboración de la obra de arte pueden coexistir los más variados destinos extraestéticos, ya sean éstos religiosos, culturales o utilitarios, pero ella impone su presencia autónoma sobre toda finalidad ajena. Apela a nuestra capacidad de dotar lo real de un nuevo sentido, para lo cual se sustrae a los reclamos de la cotidianidad. Lo inédito de la obra de arte nos golpea como por azar, templándonos, sin embargo, consigo. La silla que se muestra centralmente sobre la tela de Van Gogh, expone, en un arabesco de líneas y colores, un mundo de seres humanos, resaltando en su ser esencial de silla. Ontológicamente el hombre es aquel ente a quien le va la existencia en la revelación del ser. Esta pre-comprensión, que es condición de su humanidad, se ve coartada por la instrumentalidad de sus referencias mundanales. Por el empuje propio de una puesta en obra artística es "desrealizado" el ente en el mundo de los imaginarios, descubriendo enteramente su más íntima esencia en el libre "dejar ser" de la obra.

Llamado

Ante la revelación de la obra de arte, nuestro acogimiento de su presencia es la respuesta adecuada en cuanto contempladores, con la consiguiente sensibilización que preside nuestra apreciación estética. El "llamado" de la obra fluye de su misma índole y está necesitando la acogida correspondiente del espectador real o posible al que está dirigido. En su capa sensible la obra "comunica" su presencia, existiendo en tanto invoca un destinatario cuya capacidad acogedora implícita una latente respuesta. Siendo el llamado la cumplida entonación de una presencia, supone una concordancia sobre la base de un consentimiento. Las teorías tradicionales de la contemplación estaban referidas a la influencia que sobre la subjetividad del contemplador ejercía la presencia "objetivada" de la obra de arte.

La más antigua es la teoría aristotélica de la catarsis, que como agregado extra-estético cargado de ambigüedades, oscurecía la nota de presencia contemplativa. La influencia subjetiva también se estructuró en teorías sentimentales o emotivas como conmoción del alma o desequilibrio vital. Esta estética sentimental del siglo dieciocho fue ásperamente criticada por Kant, para ser restaurada por el positivismo psicologista del siglo diecinueve. Una de sus variantes es la teoría de la simpatía estética elaborada por Herder y los románticos. Dentro del marco de una filosofía de la historia fue reelaborada empíricamente en la época post-hegeliana.

Contemporáneamente, las teorías de la promoción existencial pretenden señalar el enaltecimiento de la existencia humana por la acción del arte, aunque permaneciendo en el

bles. Al acentuarse la preeminencia de la configuración primaria, realta el carácter de "pura" de la obra de arte. El llamado arte "abstracto" de hoy, configura los abstractos mundos que la ajetreada vida cotidiana recorta; mundos cuyas configuraciones secundarias no-representativas tanto difieren de las tradicionales. El advenimiento de la obra es la orgullosa revelación de sus propias tensiones internas, reflejo de sus labores.

ESCENA DE INSTAURACIONES

En nuestra primera escena encontramos la consonancia entre el trato de la existencia humana y la obra de arte; en la segunda, una penetración en los dinamismos de la constitución interna de esta última, y en la escena de instauración reconocemos su disposición "ec-stática", su modo de estar en el mundo de los hombres. Se trata de la relación entre arte y realidad, aunque señalando que no es aquí cuestión de corresponder o adecuarse a una realidad previa, sino inversamente, del nuevo significado de la realidad instaurado a través de la obra; ella se establece, con su peculiar estructura imaginaria, en el mundo de los hombres.

La entidad artística irrealiza su sustrato real, instaurando un poder imaginativo que penetra un ámbito de posibilidades automarginadas de lo real; éste es irrealizado a su vez por una actitud acogedora que conjura su insólita presencia. Por otra parte, la obra instaura un poder real de sostén del ámbito imaginario, apoyándose en un "soporte real" o aspecto de la realidad que sustenta su arabesco, y también en un "contexto real" o conjunto de significados mundanos que se dejan "ver" en nuestro trato con las cosas.

Postura imaginaria

"Postura imaginaria" dice "... la capacidad de la propia obra para instaurarse como una estructura o complejo imaginario independiente de la realidad. O también para "conjurar" una disposición coherente de posibilidades irrealizadas". (p.267). Cuando imaginamos un objeto ausente, de golpe se nos da cargado simultáneamente con todos los caracteres sensibles recortados en sucesiva labor por la percepción.

La imagen es incapaz de acrecentar nuestro saber más allá del comercio nutricional de la percepción con el objeto real. El ente perceptivo es el tema de un conocimiento que se da como el progresivo enriquecerse de un esbozo o perfil, con amplio margen de posibilidades no realizadas. El objeto imaginativo, por el contrario, se agota en las notas que le asigna nuestra conciencia imaginante. Mientras el objeto de la percepción desborda constantemente los actos particulares dirigidos hacia él, el objeto imaginario no es más que el correlato de una actividad momentánea de la conciencia. La percepción pone su objeto como existiendo; la conciencia imaginante pone el suyo como "ausente", como existiendo en otra parte, o simplemente como no existiendo, "como una nada" para nuestra experiencia presente.

La conciencia imaginaria es posicional de objetos irreales. Hemos de diferenciar las funciones estrictamente imaginativas de las de "reactualización" o "representación" de objetos. Las primeras incluyen aquellos actos que nos revelan un objeto irreal, directamente presente ante nuestra conciencia actual, en tanto imaginante. Las segundas se caracterizan por hacer presente lo que no es tal en este momento, poniendo frente

a nosotros objetos inexistentes en tiempo presente, pero dotados de realidad pasada o futura, o en otro lugar distinto del nuestro. Las funciones de reactualización ponen sus objetos como inactuales en la dimensión temporal del pasado o del futuro, constituyendo el recuerdo o la expectativa.

El recuerdo es una operación mediante la cual el yo actual penetra en el mundo de un pasado, reconstituyéndolo y volviendo sobre sus anteriores vivencias en conjunto, dándonos un sentido para la vida presente. En la anticipación tampoco se nos revela un ente aislado, con el cual esperamos tomar contacto en el porvenir, sino una posibilidad de vida que lo incluye en un conjunto de relaciones con el presente. Se trata de una posible situación nuestra en el mundo, vinculada a nuestra situación actual. En pos de lo que ha de cumplirse, la conciencia pro-constituye un mundo. La imagen es "el correlato objetivo de un acto intencional de la conciencia, por el cual se nos presenta, de la manera más directa y corporal posible, un objeto "inexistente". (p.273). Este objeto posee, entre otras vinculaciones con el mundo real, un "soporte" para instalarse en el mundo de nuestra realidad. Presuponemos la existencia de hechos reales como las propiedades del lienzo o las cualidades de las sustancias cromáticas, aunque no nos dirigimos hacia ellos sino hacia la configuración imaginaria dada en éste soporte. "La cosa real es siempre el correlato objetivo de un sujeto en actitud realizante, que se refiere al ente por medio de su conciencia perceptiva. En cambio, el complejo imaginario es el correlato objetivo de una actitud subjetiva que hemos llamado conciencia imaginante". (p.275).

El soporte real varía según el arte particular de que se trate; la materia real de la producción imaginativa puede ser pintura, mármol, sonido o un complejo verbal hablado o escrito. Los movimientos del cuerpo humano producen ciertos ritmos coreográficos en la danza, mientras en la representación dramática el cuerpo y la vida anímica del actor, junto con sus gestos y su voz, sustentan su personificación. El personaje no se realiza en el actor sino que es éste quien se irrealiza en su personaje. El objeto estético desnuda el ser de las cosas, revelando su más recóndita esencia; es siempre un extraño que nos viene de afuera. Aun cuando es objeto de nuestro mundo, alude a cosas arrancadas del mundo, a entes desvinculados y exóticos.

La obra de arte es como un islote de irrealidad en medio del mundo circundante. Sólo hay una momentánea posibilidad de pasaje de nuestro comportamiento realizante al imaginante. El pasaje de regreso a la tierra es una desencantada caída. El sujeto del mundo real, al ser capaz de penetrar, por intermedio de ciertas cosas reales, en la constelación de un trasmundo irreal, es también el sujeto de un mundo imaginario. Según el contacto más o menos directo del mundo imaginario con ciertos aspectos del real, se patentizarán algunas entre las muchas posibles relaciones del ámbito estructural de la obra. La habitual dicotomía entre imaginación y percepción es inadecuada. La más humilde percepción ya incluye una gran variedad de ingredientes imaginarios. Las imágenes abren el camino de las percepciones; ellas no constituyen una simple "negación" de la realidad, sino una postura de posibilidades irreales pero "realizables". La imaginación, - como alteridad de una rea-

lidad preestablecida, hace "perceptible" una nueva figura posible de la realidad. Así, el sujeto sólo puede penetrar en un mundo imaginario a través de sus posibilidades reales, como su sujeto de un mundo real. La postura imaginaria de la obra de arte nos obliga a comulgar con su presencia única, en una visión última de las cosas mismas. La postura imaginaria, como trama trascendental operatoria, pone las condiciones estéticas que nos permiten percibir una obra instauradora de su propia configuración imaginaria desbordante de la realidad que la circunda.

Ella desnuda sus ingredientes de significados preestablecidos, poniéndolos de manifiesto en su exterioridad y descubriéndolos en su secreta interioridad. El poder de instauración imaginaria es apertura de perspectiva hacia las cosas, en tanto cubre y descubre posibilidades latentes en todos los entes. Más aun, es una apertura de mundo que integra simbólicamente la realidad cotidiana transfigurándola y, en la revelación de su destino último, es un órgano de intuición metafísica de esencias.

Instalación real

Instalación real dice el establecimiento real de un complejo imaginario. La obra es capaz de conjurar un sustrato que le asegura permanencia y reconocimiento entre otras manifestaciones históricas, sociales y culturales. La obra arraiga doblemente mediante un soporte y un contexto reales. El primero es aquel aspecto de la realidad que sustenta el arabesco de la obra de arte; el segundo es la trama de significados reales que sirven de sustento a sus significados imaginarios. Las propiedades del soporte real, captables por una conciencia perceptiva o realizante, pierden toda independencia al ser configura-

das artísticamente, se convierten en "material artístico". De una manera similar, los significados mundanos del contexto real, al ser transfigurados artísticamente, sólo quedan como sustratos alusivos que orientan nuestra comprensión del universo imaginario que la obra nos propone. La instalación real cumple una función dialéctica negativa, en tanto funciona como trampolín anónimo para saltar al mundo de los imaginarios; cumple también una función dialéctica positiva, al desempeñarse como un símil microscópico del orden universal de la realidad, condensando con ésta una relación analítico-simbólica que permite apoyar la obra de arte en el mundo de los hombres, en tanto apertura al mundo de sus posibilidades imaginarias. La instauración estética de un vínculo entre mundo del arte y mundo real se establece, negando y afirmando a la vez, una gama cualitativa sensible y un contexto de significados reales.

El soporte es un modo peculiar de localización del ámbito imaginario en el conjunto de la realidad; su función ambivalente se cumple en el terreno intermedio entre el apoyo real y la postura irreal del ente artístico. Así como exalta positivamente el perdurar de la constelación imaginaria sensible, opera una "reducción" que lo aleja de la órbita de las cualidades del mundo circundante, para instaurar precisamente lo imaginario de la obra en el arabesco de la composición. El contexto real, que cubre o descubre la configuración secundaria de la obra, incluye sólo aquellos significados reales que "soportan" la estructura imaginaria de un contexto artístico. El soporte real es el lugar de apertura del arte en el mundo circundante; el contexto artístico lo es, a su vez, en medio del mundo histórico-social.

En definitiva, el "contexto artístico" es la trama entitativa mentada en la exposición de la obra, o sea, la red de referencias imaginarias que constituyen su ámbito de irrealidades. "La obra de arte, para instalarse en el mundo de los hombres, se fabrica un contexto totalizador de los significados de ese mundo, como sólida base para su propio mundo imaginario". (p.295). El contexto real nos remite al ámbito interno de la obra, pero también se hunde en una ordenación última de la realidad, que "vemos", en simultaneidad con la constelación imaginaria del caso, como trata totalizadora del sentido y los significados esenciales del mundo. La conjuración imaginaria, por medio de la función de "reducción" del contexto real, despoja a las cosas y personas de sus ingredientes inesenciales, contingentes y cuasi-significativos, para instaurar el sentido último de la propia existencia y de la propia historia. Una obra de arte es frágilmente irreal, por una parte, aunque también sólida, acabada y resistente; es una perspectiva del mundo imaginario que se ha fabricado un sustrato complejo y resistente para perdurar entre los hombres, obligándolos a consentir en un acto de encantamiento estético. El arte no es un desdoblamiento de una realidad extra-estética previa, sino un ente imaginario capaz de fabricarse una realidad estrictamente estética y de instalarse, mediante ella, en el mundo humano. Asimismo, el contexto real no preexiste a la obra ni forma parte de su constitución interna, pero adquiere sentido en función de ella. Esta condensa ciertas significaciones reales, actúa como un símil microscópico del orden universal de la realidad.

La creación artística convierte a la obra en una totalidad homogénea y articulada en su constitución imaginaria

y en su vinculación con el mundo real; los ingredientes con que ha sido modelada son a un tiempo muy reales y cargados de potenciales significaciones estéticas. Es por ello que podemos contemplarla como un irreal y comprenderla como un testimonio de lo real.

Procedimientos significativos de la instauración artística.

Entre las innumerables teorías que trabajan con procedimientos significativos de carácter simbólico, el neo-positivismo posee las ventajas de una presentación cómoda y simple de los problemas, estableciendo una nítida diferencia entre signo y símbolo. El primero indica la existencia pasada, presente o futura de una cosa, acontecimiento o condición; el segundo no es un simple representante del objeto, sino un medio de comunicación para la concepción del objeto. El signo remite por indicación directa a otro ente, mientras el símbolo es un vehículo que remite a la actitud, estado o respuesta de un sujeto ("concepción" del ente). El signo anuncia sus objetos al sujeto; el símbolo lleva al sujeto a concebir sus objetos. Wittgenstein, Carnap y Russell, entre otros, sólo admiten como fuente válida de experiencia humana el simbolismo discursivo del lenguaje o su forma discursiva de conocimiento como único medio de un pensamiento articulado. Todo el resto queda relegado al dominio irracional de sentimientos e instintos. Según Susana Langer las formas visuales y auditivas lo son de un simbolismo no-discursivo con propia capacidad de articulación. Este simbolismo es "presentativo" en tanto presenta directamente un objeto individual. El signo se convierte en noción genérica de todo procedimiento significativo, incluyendo "señales"

y"símbolos". El hombre, a diferencia de los animales, usa los signos no solamente para indicar cosas, sino también para representarlas; los signos le anuncian las cosas junto con sus recuerdos y esperanzas. Los símbolos desarrollan una actitud puramente mental hacia objetos ausentes, remotos o imaginarios. Dice Susana Langer en "Philosophy in a new key": "El edificio del conocimiento humano se levanta frente a nosotros, no como una amplia colección de datos sensibles, sino como una estructura de hechos, que son símbolos, y leyes, que son sus significados". (p.304).

"... las mismas cosas que son signos para nuestros reflejos animales, se convierten en contenidos de ciertos símbolos de un sistema conceptual. Y de este modo la inteligencia práctica tendría sus raíces en esa visión práctica que hace de los signos para comportarse, símbolos para pensar". (p. 305). El símbolo podemos caracterizarlo como 1) indicativo de otra cosa; 2) bajo una forma sensible; 3) valiendo por sí mismo, ya que sólo a través de sus notas peculiares se nos revela el ente simbolizado, 4) remitiendo a un contexto supra-sensible, espiritual o connotativo. Tanto la conciencia de signo como la de imagen mientan un objeto ausente por medio de otro presente, pero en el segundo caso el objeto presente es una figura sensible capaz de llenar la conciencia en lugar del objeto irreal, mientras que en el primero el objeto intercalado la dirige hacia otros objetos que se mantienen ausentes.

La conciencia simbólica conoce, al mismo tiempo que una inexistencia, una plenitud, mentando a través de una imagen sensible una totalidad significativa suprasensible, como ocurre en un cuadro, por ejemplo. Las notas esenciales que toda

referencia simbólica muestra desde la perspectiva de la postura imaginaria de una obra de arte son: 1) la presencia directa e inmediata de un complejo imaginativo; 2) la figura imaginaria se puede manifestar en el dominio de la configuración secundaria o en el de la configuración primaria; 3) el complejo imaginario actúa en el símbolo por procuración de una totalidad significativa suprasensible que no posee una traducción sensible específica. Mientras la imaginación en su funcionamiento corriente nos revela la presencia directa de ciertos entes, aunque irremediamente irreal, la conciencia simbólica no se detiene en las cosas que nos presenta, sino que al mismo tiempo nos remite a otros entes "suprasensibles". "La conciencia simbólica se diferencia de la imaginante, en tanto establece una relación entre cierta imagen sensible y cierto complejo significativo superior (o ente "espiritual", "ideal", etc.) El cual, por supuesto, es incapaz de una traducción sensible directa. Y, por lo tanto, necesita la transcripción indirecta que le ofrece el símbolo". (p.308); 4) la imagen, en el símbolo, se presenta unida por íntima necesidad con aquel ente suprasensible; el ente simbolizado está como sobreimpreso a la imagen. El signo siempre es transpasable hacia otra cosa mientras el símbolo encarna un significado superior en su única "autorizada" figura imaginaria.

La imagen artística se presenta como configuración primaria proyectada sobre un bosquejo de mundo o configuración secundaria mediante múltiples significados que van dando el sentido de la totalidad de ese mundo. En el símbolo ambas configuraciones se proyectan a la vez sobre un fondo último de carácter espiritual. Aquí no interesa fundamentalmente

el arabesco de las figuras, sino la estructura morfológica secundaria referida a un cierto mundo histórico-social. El símbolo remite ambas configuraciones imaginarias con todas sus alusiones reales a un ordenamiento superior que recoge todas las referencias simbólicas. Sin embargo, este ente supra-sensible exige, necesariamente, esta única representación que le es verdaderamente esencial. La disposición simbólica no sólo exige una transfiguración de las referencias puramente reales por la magia del arte, sino que las exalta simultáneamente por su alusión a un significado último del mundo real, como meta ideal en el seno de una comunidad histórica.

La relación simbólica se constituye sobre una base tética de creencia, sea esta política, religiosa o de otra índole. Entre lo simbolizado y la figura simbolizante hay una esencial compenetración; no se trata de una simple relación bilateral de dos términos sino de un mismo término significante y una pluralidad indefinida de referencias simbólicas. Así, el símbolo religioso nos revela la unidad fundamental de diversas zonas o estratos de la realidad mediante la simultaneidad de sus significaciones. Los objetos simbólicos, como "signos" de una realidad trascendente, dejan de ser fragmentos aislados para integrarse en un sistema. En el ámbito estético el símbolo pone en obra la transfiguración del ente aludido por la figura imaginaria, liberándolo de toda contingencia temporal o local, en tanto lo refiere a un significado superior. El símbolo como significación de un contexto espiritual, se presenta necesariamente en su especificidad de tal, pudiendo ser convencional cuando la relación esencial que implica no es puesta de antemano por un acto de fe constitutivo de la conciencia simbólica.

El acuerdo convencional que hace perdurar al símbolo puede ser sustituido por un saber intelectual que opera como base previa de una imagen representativa que es una alegoría. El acoplamiento simbólico arranca de la praxis más profunda de la existencia humana en el mundo, revelándose a los contempladores por la operatividad de la obra misma. En el dominio del arte la figura simbólica se sustenta en una instalación real de carácter operatorio que remite a un mundo de significaciones ideales instaurado por la propia obra. La obra de arte es una apertura de mundo a través de sus propios procedimientos significativos; no se limita a transcribir la realidad en un lenguaje simbólico pre-establecido, ni a reeefctuar sus contenidos simbólicos. En un cuadro o poema hay una potencia operatoria capaz de constituir su propio sistema simbólico; el sentido simbólico opera como testimonio de la realidad histórico social y como el fondo de constitución del universo puesto y propuesto por la obra.

Dialéctica de los poderes instauradores:

La "postura imaginaria" de la obra se establece un mundo autónomo de peculiar exotismo, pero como ente sólido y acabado, el producto artístico se instaura como "instalación real", actuando en nuestro mundo histórico-social. Ambos momentos existen el uno por el otro. La realidad incluye todas las tareas del trato de la vida humana con las cosas, no puede ser reducida a un mero correlato objetivo de nuestros comportamientos prácticos y de nuestras elaboraciones intelectuales. Su noción presupone una atadura de las cosas entre sí y de todas ellas con nuestra propia vida. Aquello que se nos presenta desligado de tal atadura es "irreal". La noción de realidad cu-

bre todas nuestras actitudes de confrontación con las cosas y con nosotros mismos; sin esta previa vinculación no hay "realidad" ni "irrealidad". La "irrealidad" de la actitud imaginaria consiste en una posible confrontación con las cosas y con nosotros mismos. Dicha "irrealidad" tiene sentido como disponibilidad para cualquier posible vinculación con la realidad; los ingredientes imaginarios de la obra de arte son "reales" referidos a una última actitud de cuidado o preocupación, siendo en sí mismos "irreales".

Desde el punto de vista de la autonomía estética de la obra, ella se agota en la doble instauración de su constitución interna: la de la configuración material de su soporte, y la de una trama contextual significativa. También por ella configurada. Desde el punto de vista de la trascendencia estética en el mundo humano, niega y afirma la realidad, hundida en su seno. De este modo, por una parte, lo "real" es cómplice de lo "irreal", en tanto lo soporta, pero, por otra parte, sostiene la excepcional densidad de ser de un "irreal" en sus calidades materiales y en la riqueza que como microcosmos deja entrever. La instalación real del arte en el mundo del hombre constituye un problema de instauración estética, no tratamos aquí con la realidad extra-estética. Por el trabajo paciente del arte se modela un sustento que puede cumplir funciones analógico-simbólicas.

Sólo en la época moderna, que seculariza el dominio sagrado, pudo el hombre constituir un "mundo imaginario" al margen e incluso en oposición al "mundo de la realidad" (natural-perceptiva y conceptual-científica, según las versiones de la modernidad). Hoy el arte se revela como una experiencia específica, frente a su anterior destino anónimo, al servicio

de fines sagrados; la configuración de las cualidades sensibles se destaca sobre el fondo de un mundo convertido en imagen. "En éstas últimas épocas representativas, el artista y el contemplador mientan, a través del contexto real, un mundo real en esencia, pero se preocupan de una manera deliberada por su estricta manifestación estética. De ahí la doble preocupación conciente de exaltar el soporte y de dar valor analógico simbólico al contexto. O sea de asentar concientemente a la obra de arte en su propia instalación real". (p.327).

El arte de nuestro tiempo sustituye la prioridad moderna de un contexto convivido por los hombres en su representatividad, y que apela con todo vigor a los sentimientos por la preeminencia de un soporte captado abstractamente en su reducción a las "cualidades de las sensaciones". Este soporte sólo se deja descifrar a través de un juego caleidoscópico de cualidades sensibles, transparente por la evocación y el símbolo; el deleite estético es concebido como una reflexión en torno a una presencia puramente sensible que oculta la angustia de una actitud materialmente bárbara. Todo arte es "realista" en tanto pone en obra un horizonte último de la vida humana, al revelar adecuada y esencialmente un determinado momento histórico; nos permite acceder en el plano de la más espontánea contemplación, aun en la inmediación del ámbito perceptivo, a la "escondida" significación de las cosas reales y al "oculto" sentido de la realidad fraguada por los hombres.

El proyecto de desencubrimiento artístico puesto en obra, nos permite leer la verdad en un centro de apertura e iluminación del ente, que así se muestra en la concordancia convivida de la contemplación estética; por ella transparece el ser en el mundo. El arte recupera la densidad del ser per

dida en la vida cotidiana, presentándola a la libertad del hombre como a su fuente. La obra de arte es una perspectiva operatoria de las esencias del mundo. Su poder instaurador establece la apertura de un horizonte último para la puesta en obra de la verdad esencial del mundo. Un cuadro, una poesía o una danza son siempre una iluminación del ser de las cosas en tanto exponen una configuración de imágenes y exhiben operativamente un sentido y una trama significativa, es decir, en tanto ponen en obra una verdad esencial del mundo.

ESCENA DE ORIENTACION: ESTILO Y ORIGEN

La actual escena comprende el advenimiento temporal de la obra, penetrando en su potencia manifestante. Esta es una polémica de integración y desintegración de estructuras, cumplida en la marcha histórica del arte. La escena de orientación consiste en una trama de contribuciones y compromisos que ubican una obra de arte particular en el contexto real de un itinerario histórico. En el proceso de advenimiento y transformación de la obra, su potencia configuradora tiene que ser considerada desde el punto de vista de un incesante trajín de conservación y cancelación que se abre hacia otras obras en una dinámica inmanente al arte. Este se transfigura en un juego procesual de integraciones y desintegraciones. En la escena de orientación la obra de arte es una contribuida y contemporizada totalidad direccional; ella puede hacer resurgir una marcha histórica o "estilo" e iniciarla originalmente.

Estilo

El estilo es el advenimiento de una orienta-

ción histórica en la revelación y acogimiento de la obra de arte; es la capacidad manifestada por ésta para orientar una historia del arte. Tanto para Grecia como para el Cristianismo la noción de belleza constituía una idea trascendente de origen cosmológico o divino, recibida en estado de pasividad contemplativa. A partir del pensamiento humanista del Renacimiento se transforma en una "belleza artística" producida por el hombre, relativa y operatoria, la denominamos "estilo". La noción de belleza es unitaria como último criterio valorativo para la totalidad del ámbito artístico, mientras que la de estilo es esencialmente pluralista y comparativa.

La noción de belleza artística elaborada por el Clasicismo moderno es de un carácter estático y contemplativo, mientras la de estilo es dinámica y alusiva al proceso de producción artística, atenta a un cierto cumplimiento normativo. Un primer concepto de estilo no se refiere a las estructuras específicas de una obra, sino al aspecto formal que permite incluirla en un esquema general, tanto si es implicada en la estructura típica dominadora impuesta por un escritor o pintor, cuanto en la de una época o escuela. En esta matriz formal de carácter general caben todos los casos particulares con sus notas individuales. Junto al significado que hace de la noción de estilo una tipología podemos reparar en otro que remite a problemas rigurosamente estructurales. Se trata del estudio de la estructura misma de la obra, de su forma y figura y de las leyes que rigen esa configuración. Al investigar las distintas modalidades del ser artístico, mediante el puro análisis de sus articulaciones objetivas, prescindimos de todo "juicio de valor" y de toda consideración sobre el destino metafísico de la obra de arte.

Este concepto de estilo nada nos dice de la calidad peculiar de cada obra, sino que unifica cierto conjunto de ellas desde el punto de vista de las antedichas articulaciones formales (estilo clásico o barroco, ejemplos del común denominador de una misma matriz estilística respecto de las obras que incluyen). El investigador estilístico puede consagrarse al estudio del aspecto formal permanente de una determinada época, escuela o manifestación particular del arte, sin descartar las posibilidades inmanentes de desarrollo que cada estilo ofrece.

Si bien se toman en cuenta los grandes cambios de tiempo, espacio y demás condiciones que encuadran la obra artística, no se intenta reducir el ámbito de su variabilidad histórica sujetándola a una dependencia externa de factores sociales, económicos o culturales. Se pretende más bien descubrir los cambios internos en la estructura de una sucesión histórica de obras de arte. Al hablar de estilo es preciso conjugar junto con su sentido histórico pluralista, el estructural-formal en que consiste todo centro significativo de referencias. Para penetrar en la intimidad de las modalidades de cada obra en particular, es menester acudir a una combinación de descripciones estilísticas, que al integrarse complementariamente descubren los secretos de su consistir por la eficacia de su pluralismo funcional.

El empleo de la noción de estilo ha terminado por designar la forma o figura estética de toda producción humana estrictamente artística, instrumental o cultural. Esta libre iniciativa de orden estético completa la determinación de cualquier entidad producida por el hombre, siendo siempre una

manifestación de libertad frente a las determinaciones extra-estéticas. El hombre pone, en el acto mismo de fabricar una cosa para sus fines prácticos, una cierta complacencia amorosa, que es como un destello de capacidad creadora". (p.349). El estilo es un orden invariable de elementos cambiantes, "invariabilidad" que no excluye los cambios incesantes que dan curso a su vida histórica; la especificación en obras concretas produce, por continua reacción, una transformación de la matriz estilística original, procedente de la libertad humana.

"... el fenómeno del estilo encierra distintos niveles de especificación, cada uno de los cuales aparece como invariable con respecto a los inferiores, que lo especifican, y en cambio como variable con respecto a los niveles superiores que éste especifica". (p.352) (El estilo de la pintura del Renacimiento es un esquema invariable con respecto a las diferentes especificaciones de las escuelas de Florencia, Siena, Venecia, etc., mientras que el mismo estilo renacentista es una de las variantes del orden invariable de la pintura occidental en general).

El estilo es, por una parte, el conjunto de las normas vigentes en la apreciación de la marcha histórica que pasa a través de una obra de arte, y por otra, el conjunto de los principios generadores, también vigentes dentro de cierta orientación histórica, que regulan la producción de configuraciones artísticas. La disposición normativa de los principios generadores que actúan en la producción artística se revelará más tarde en el producto logrado, en el juego de las estructuras de todas las obras de un itinerario histórico. La única vigencia histórica de las normas estilísticas ex-

plícitamente formuladas consiste en que ellas están encarnadas en entes estéticos concretos. En las obras de arte y en general en todos los productos de la capacidad humana, el orden que aparece como estructura normativa en el producto debe haber operado como norma de producción en el proceso generador; inversamente, la norma que ha determinado el proceso generador debe aparecer como una estructura en el producto terminado, ya sean concientes o no de ello el productor y el contemplador. La matriz operatoria a la cual se obedece en la producción y contemplación de las obras de arte, es un esquema o pauta en tanto opera como norma, constituyendo una estructura de cumplimiento que nos propone una dirección que debemos asumir libremente; integra máximamente un cierto dinamismo estructural que orienta el proceso histórico de la creación artística y dirige la contemplación estética. El estilo no encierra ningún criterio teleológico en el sentido metafísico; sólo es una contemplación normada históricamente por la que revelamos y acogemos una norma que orientacierta marcha histórica del arte. El contemplador que comprenda el estilo de una obra de arte, debe obedecer a la estructura de cumplimiento respectiva según su libertad, contribuyendo a aquél en un acto de dar y garantizar en común un tributo histórico.

El orden de los estilos es una significación normativa dotada de una orientación histórica que encierra su propia norma de cumplimiento como unidad significativa. Gracias a ella penetramos en la implícita orientación de cada obra en particular, comprendiendo su empuje para llevar adelante la marcha del arte. Debe atenderse a la capacidad inmanente de transformación estructural de un cierto estilo para impulsar una direc-

ción y contribuir a su mayor desarrollo. "... la Estilística es una especie de "fisiología" de las metamorfosis históricas que constituyen las grandes etapas de "la vida del arte" (p.361). Lo que el estilo marca con su esquema se convierte en arte, evidenciando su potencia directiva y refiriendo genéricamente las obras entre sí. De este último modo el arte "genera" arte, contrastando su patencia con la presión del mundo exterior.

Origen

La obra de arte es su propio origen en tanto inicia su revelación y acogimiento en la orientación histórica de una estructura estilística. Un objeto fabricado por un artesano nos remite a su destino utilitario y no a lo que es; la obra de arte, en cambio, para aparecer como tal, necesita romper este circuito del uso, siendo en plenitud al sintonizar nosotros con ella previamente, para llegar luego a comprenderla explícitamente. La obra hace acontecer la historia misma manifestando su advenimiento como "comienzo". La obra de arte, al hacer acontecer una marcha histórica, permite que los entes en total resurjan transfigurados por ella, escapando así de toda órbita consabida, como comienzo de una nueva orientación histórica de la existencia humana. Ella entrega a la historia una iniciativa, la posibilidad de un punto de partida desde un nuevo proceso de revelación de la verdad escondida en las cosas. El arte actual no se conforma con imponernos su propio advenimiento, al no conformarse con exponer de manera ingenua un mundo; angustiosamente se convierte en la búsqueda de su origen y quiere identificarse con él.

La obra, al margen de toda afirmación histórica o comprensión estética, declara la fuerza primigenia del ser, en tanto, como profundidad vacía, se convierte en la búsqueda sin fin de su origen. Quien no contribuye a la obra como origen no es capaz de contemplarla como tal, al no penetrar a su profundidad vacía que es búsqueda del ser.

Procedimientos significativos de la orientación artística

Hallamos en la disposición puramente formal de un estilo una serie de estratos de distintas significaciones, unas más básicas o fundamentales, otras más condicionadas por razones históricas o socioculturales, y sobre todo por la actividad creadora cada vez más individualizada de los artistas. Los distintos estratos históricos van quedando grabados en las sucesivas obras de arte, siempre superadas o superables por la dirección última que ellas mismas buscan. Los "modos de ver y comprender" correspondientes a los estilos pretéritos que han sedimentado culturalmente en la obra, quedan como estratificados, subsistiendo en la apreciación contemplativa.

Una obra original instauro en el seno de una cultura histórica el pleno poder de un estilo, constituyéndose por su intermediación sucesivos horizontes de significaciones artísticas. Es entonces que nos es posible apreciar al estilo retrospectivamente como condicionamiento de la producción artística y de su revelación, a la vez que prospectivamente es conducción de una cierta tarea artística. La obra de arte libremente cumplida por el contemplador, está condicionada por una situación estilística que ella misma transforma originalmente, elaborando nuevas exigencias que se convierten en nor-

mas tanto para la apreciación artística como para la elaboración creadora. El significado estilístico de una obra se produce siempre en una específica dirección histórica, hacia un futuro, como proyecto artístico concreto perteneciente a una particular orientación cultural. Diremos que "... elegimos nuestro estilo, pero también que el estilo al cual pertenecemos nos elige, a través de la originalidad de una obra. Nos dejamos elegir por ella, y sólo de esa manera podemos continuar una elaboración artística de raigambre histórica". (p. 386).

Es a partir de las condiciones de nuestra propia existencia humana que podemos introducirnos en una cierta dirección artística efectiva. Estas condiciones son estructuras trascendentales que integran contextualmente los perfiles de nuestro mundo. En la existencia histórica humana se advierte una modalidad personal y conciente, intencionalmente libre, y por contraste, otra pre-personal, cuya intencionalidad trascendental latente se manifiesta a través del vitalismo corporal y de la coexistencia social anónima. Una puesta en obra puede partir de un proyecto enteramente libre o de las más diversas tradiciones y creencias, sedimentadas oscuramente sobre una base de afinidad y convivencia en toda interpretación...

Sentido y significado"... se ofrecen a nuestra libre decisión conciente, aunque al mismo tiempo, nos conducen en una cierta dirección y nos exigen el reconocimiento de un cierto orden normativo que gravita sobre nosotros con toda intensidad". (p.388). La vigencia de un estilo como fondo de una militancia artística original se constituye en las an-

tedichas estratificaciones históricas para contempladores y creadores por igual. En el orden de la contemplación las estructuras propias de la obra se sustentan en una base de afinidad y convivencia que es apertura a toda comprensión artística; en un segundo estrato se elaboran los significados como una perspectiva de entes encaminados hacia un previo sentido total. En él destacan signos y señales aparentemente referidos a objetos aislados pero contextualmente significativos. La interpretación del momento histórico de una obra exige penetrar el sentido y los significados de las obras que integran el mismo estilo, u otros que representan diversas etapas de especificación de ciertas normas estilísticas comunes. El orden noético, correspondiente al de la estética de las manifestaciones artísticas, comienza con el proyecto de mundo o sentido de la obra, siguiendo con la trama de los significados de la configuración expositiva del mundo, y luego con la de la configuración compositiva de las cualidades sensibles, tras la cual podemos acceder a los más elementales juegos de los materiales artísticos. Las referencias estilísticas relacionan la originalidad de la obra con la marcha histórica del arte. El orden productivo es el que sigue el artista en tanto produce la obra; corresponde al de una estética de las potencias creadoras. El artista opera con signos que componen primeramente la configuración sensible de la obra, y por medio de ella, la configuración expositiva del mundo, con sus redes sutiles de significados, sustentadas en normas estilísticas heredadas. Estas asoman gracias al empuje original de la obra misma.

Marcha dialéctica del advenimiento histórico de la obra de arte.

Siempre vemos la orientación de un estilo a través de la originalidad de una obra; ésta se orienta prospectiva y retrospectivamente en un proceso histórico mediante sus propias protenciones y retenciones, normándose con criterio estilístico. Un alterno momento dialéctico dentro del mismo proceso histórico, la obra se pone originalmente como nueva norma frente a la precedente marcha del arte. Cuanto más complejo sea el estilo actualizado por la obra, tanto más comprensiva y matizada deberá ser la respuesta del contemplador, requerida por la "retención" de un largo proceso de configuraciones artísticas.

La obra es un estilo que ella originariamente pone en marcha, actualizando una cadena de retenciones y normando nuestra contemplación estética mediante una cadena de protenciones, como asimismo orientando la creación de nuevas obras. En su apreciación estilística de la obra de arte el contemplador se compromete con ésta, respondiendo a su llamado que incluye tanto la presencia inmediata como la corriente del arte asumida en ella. El contemplador anticipa también los desarrollos del porvenir artístico de la obra. No es posible comprender un advenimiento estilístico sin conjugarlo con el ciclo histórico y cultural en que halla promoción, requerimiento y ejecución. Sabemos que en épocas sagradas la obra servía a los dioses, ocultando su orientación estilística y su propia originalidad; hoy sirve con exclusividad a su propio estilo, volviéndose una búsqueda angustiosa de su origen. Contemporáneamente, la originalidad de la obra de arte parte de la indeterminación del ser en que "todo es

inagotable e intacto", abismo fontanal de desaparición y pertenencia a sí misma.

El pluralismo con que nuestra época atestigua la carencia de un estilo unitario en el dominio de las manifestaciones artísticas condice con el autonómico poder de advenimiento de la obra como tal. Una presupuesta actitud de individualismo contemplativo pretendería discernir la coherencia del fenómeno del arte manifiesto en su historicidad. La característica lejanía de todo anclaje comunitario en el dominio de lo sagrado, hace principalmente al contraste con el pasado. "... el estilo no es exclusivamente una manera de arrancar las cosas al mundo de los hombres para darle un nuevo significado en el universo del arte, sino que también se nos revela en la manera original de estar en el mundo de cada hombre, de cada época, pueblo y cultura". (p.408).

La originalidad de la obra transfigura los ingredientes que el mundo humano le ofrece en estilo. El advenimiento común de estilo y origen se gesta en una novedosa perspectiva de la vida humana. La escena de orientación hace acontecer la historia en la trama de la obra misma, la cual manifiesta al ser revelado por todo acogimiento artístico del contemplador. Podemos compendiar la estética de las manifestaciones artísticas destacando a la obra de arte como: 1) presencia llamativa de una red significativa que apunta hacia un sentido último del ser; 2) como composición expositiva de una configuración estructural del ser; 3) como instalación imaginaria de una instauración social y cultural del ser, y finalmente 4) como origen estilístico de una orientación histórica del ser. La obra obra, sentido de su propia ley, determina lo que es en tanto adviene y acontece. Ella es

siempre lo que fue, a la par que "otra cosa", en su invencible empuje de trascendencia.

CREACION Y EJECUCION DE LAS OBRAS DE ARTE

Estética de las potencias artísticas.

La estética de las operaciones creadoras se centra en la "puesta en obra" de ciertas "disposiciones" o "potencias" artísticas, y en la correlativa actitud del creador que gesta ejecutivamente aquella puesta en obra. El tema actual es la gestión de un proceso de gestación reiniciado por la propia ejecución de la obra. La gestión operatoria de la que aquí se habla es "consumatoria" en sentido heideggeriano, el de la realización de algo en la plenitud de su esencia, producida desde lo que ya es, en la propiedad de un desarrollo. Si revisamos la historia de la interpretación del proceso productivo, dentro del pensamiento estético occidental hallaremos, entre los griegos, que la puesta en obra es una artesanía guiada por la razón, mientras el inspirado es el intermediario entre dioses y hombres.

Con el cristianismo ambos comportamientos se unifican, aunque la puesta en obra, como hacer artístico específico, sigue ignorada. El renacimiento exalta el poderío humano con argumentos extra-estéticos, sin penetrar la índole peculiar de la actividad artística. Sólo con el romanticismo la estética se centra en la creación de una específica obra de arte. El reconocimiento del arte como tal exige ser valorado y justificado positivamente en sí mismo, y no con respecto a otro fin. Un ideal humanista de tipo artístico preside la ac-

La primera de las precedentes condiciones se manifiesta tímidamente con Aristóteles, aunque sin llegar a desarrollarse. Plotino sostiene que la fuerza creadora de la divinidad impulsa a la creación artística, transmitiéndole una suerte de aliento divino. Este ideal artístico humano quedó limitado en los hechos con el menosprecio griego por el trabajo manual del artesano. El cristianismo medioeval reliega al artista a la filiación divina del creador de la naturaleza por su imitación de esta última. Sólo con el renacimiento surge el orgullo humanista de la creación artística. La sensibilidad renacentista concibe al arte como "creación" humana, a semejanza de la de Dios. La fundamentación filosófica intentada arraiga en la "mímesis" aristotélica, aunque interpretada, no como mera copia de aquello que es, sino como la producción de entes, tal como pueden y deben ser. Se da a la nueva realidad elaborada un sentido y una espiritualidad propia. El arte quiere rescatar la esencial verdad de las cosas. Esta aflora desde el interior de la realidad y es escandida proporcionalmente según un esquema ideal. La belleza se convierte, en sentido plotiniano, en norma de medida y valor de la nueva realidad idealizada que surge de la libre creación del artista. En 1.435 León Bautista Alberti, en su Trattato della pittura, expone la índole estructural de la obra de arte en términos estrictamente científicos, así como los requisitos a cumplir por el artista productor.

La pintura, al guiarse por principios físicos y matemáticos y por las leyes de la perspectiva, requiere un nuevo sistema de estudios para su aprendizaje, dejando atrás la enseñanza gremial. El arte muestra característicamente en esta

época su doble faz de conocimiento racional y de actividad espiritual. El pintor se convierte "... en un hombre de educación delicada, que se refina en la convivencia de sabios y poetas y que, además, por medio de su arte busca la gloria y los honores". (p.18). La obra de Alberti testimonia el desarrollo íntegro de la individualidad y fantasía creadora del artista del renacimiento. Este se había emancipado de los criterios tradicionales y de los grandes temas de la tradición cristiana, inspirándose en la mitología antigua y la historia contemporánea.

El Trattato asigna a la orientación moderna del arte un significado pedagógico, el del público educado artísticamente. Es el aficionado a las artes quien juzga cada obra por sí misma, fomentando un arte enteramente individualista. La filosofía del renacimiento humaniza el concepto tradicional de belleza, que ya no será un atributo de Dios o de la naturaleza, sino un valor que puede ser intencionalmente creado por la producción del hombre. La belleza referida a las diversas posibilidades de producción del ente humano recibe el nombre de estilo o norma de producción para plasmar un valor artístico fundamental. Con el renacimiento el hombre deviene "creador" de una naturaleza más elevada, convirtiéndose en "un dios, aunque mortal" (Ficino). Coincidentemente con la conciencia de esta recreación de las cosas por el espíritu humano el artista supera su condición anónima. Se forma una conciencia reflexiva de la creación artística que no llega a determinar su proceso mismo, resultándole éste velado al artista por su propio hacer. El artista que trabaja no posee una superestructura reflexiva, sino un primario pensamiento operatorio en que afloran las tendencias e

impulsiones directivas y constructivas de su hacer; éste escapa al planeamiento y a la deliberación conciente. La gracia del arte sólo es posible en el ámbito abierto por las decisiones esenciales de un pueblo histórico, aunque superando siempre toda exigencia cultural y todo requerimiento comunitario. La actual conciencia artística, como actitud reflexiva acerca de las posibilidades creadoras del hombre, ha dejado de ser inmanente a la obra misma para volverse puramente sobre sí.

Las sucesivas etapas históricas de la actual estética de las potencias artísticas pueden distinguirse: bajo el libre desarrollo de la individualidad creadora que caracteriza al renacimiento; por la conversión racionalista que transforma la convivencia con el mundo en una imagen racional producida por la conciencia y finalmente, por la exaltación de la "intimidad" creadora que se produjo en el siglo diecinueve con el romanticismo. El artista moderno adquiere los caracteres que la antigüedad atribuye al héroe como hombre de acción, y la edad media al santo, como intermediario de la Divinidad. Siendo la gloria privilegio de la clase artística, en tanto se refleja en el mecenas, lo convierte en custodio generoso de un panteón de creaciones inmortales.

Surge la obra de arte como la mutua participación de un artista creador y de un sensible contemplador. Las obras del siglo diecinueve son las proyecciones de nuestro yo en la órbita de los imaginarios, zanjando los límites de este último ámbito y el de la vida cotidiana. La llamada crítica artístico-literaria y la filosofía sistemática, bajo el título de estética, transformaron las vivas imágenes del mito del artista en

temas de un discurso racional. Al transformarse el mundo en "imágen del mundo" y nuestra confluencia con las cosas en "condiciones de la subjetividad", la pausada producción artesana de otros tiempos se transfiguró en "creacionismo lírico" y finalmente en remanso emotivo de una pura "actividad cognoscitiva". La seducción de las puras formas de la belleza de un clasicismo italianizante y de una extremosa originalidad romántica, continuaron signando el pensamiento estético moderno, con la consiguiente mitología de la apreciación vulgar del arte, manifestada en la aparición de la "belleza", auto-expresión del incontrolable y abismático "genio". Sin embargo el artista se reconoce como tal en su hacer operatorio. El perdura en la obra como una fuerza latente que la conduce a través de todas sus transfiguraciones.

El artista graba en las entrañas de la obra la actividad creadora misma. Quien crea la obra objetiva se justifica por el propio crear como autor de un sentido plasmado en un sistema de significados artísticos; al poner en obra la verdad del ser por su trabajada voluntad, en la alternancia innominable de fatum y libertad, el creador se regala un destino que incandesce en el propio logro y que es expansivo en tranquila auto-pertenencia. La crisis del arte y la estética de nuestro tiempo se presentan con la ausencia de una pauta directiva y de un entendimiento comunes a la mayoría de los hombres, ausencia que el artista intenta salvar con la potencia de su voluntad creadora.

Perdido el rumbo de la propia actividad, el arte acude a una incesante reflexión sobre el conjunto de todas las obras de arte, munido del saber operatorio de nuestra época, me

diante el cual interpreta el de todas las épocas de la humanidad. De este modo, la búsqueda de la propia esencia fontamental del arte moderno, acontece en la profundidad abierta por la obra misma, en persecución lúcida y consumatoria. Antes la creación artística era entendida como un proceso de producción integrado en la totalidad de la vida humana y como saber estrictamente operatorio. El arte estaba destinado a propósitos extra-estéticos. La creación se ha vuelto hoy patente, conciente y reconocida como tal, pero se ha alienado de la existencia humana.

La creación sólo se encuentra a partir de la obra y dentro de ella, se trata de una introcreación, su acontecer. La potencia operatoria que hace acontecer la obra, también produce a su propio productor. El artista se halla hoy entregado al servicio de su propio obrar, pudiendo encontrar "... a través de su propio destino, el destino del hombre en la actual encrucijada de la historia". (p.32).

Los hilos del comportamiento productivo

La estética de las potencias artísticas ofrece en su dominio un proceso "operatorio" en su sentido más estricto, ni ente aprehensible por la pura contemplación, ni exclusiva tarea requerida. Se trata del proceso de creación de las obras de arte. Así como las condiciones de posibilidad de todas las manifestaciones del ámbito contemplativo se encuentran en un horizonte trascendental de revelación y acogimiento de obras de arte, algo se da dentro del actual ámbito productivo a partir de un horizonte trascendental de creación y ejecución de obras de arte. Recordemos que en nuestro

primer ámbito estético la obra se aparece al hombre de actitud contemplativa como "ente de contemplación"; en el ámbito productivo es considerada inicialmente "obra en gestación", y finalmente, "obra lograda o ejecutada"; por último, quien requiere tareas artísticas, considera al ente estético como "promoción de una actuación" que devendrá "normada".

Sólo la previa experiencia no-objetiva de convivencia y comprensión por la que coexistimos con prójimos, cosas y mundo, permite al artista responder al llamado de una tradición cultural próxima o remota. Esto lo realiza en tanto descubre en su propia época sedimentos culturales que develan estructuras fundamentales de la historia. La posibilidad del contemplador de penetrar en la perspectiva del creador y ejecutor de la obra -próxima o remota- no surge de una subjetividad aislada, sino del hecho de ser la intersubjetividad el correlato del mundo. Las evidencias del ego, como sujeto de relaciones intencionales, parten de un "ser con" que permite reconocerlas en su propiedad, sin usurpar el lugar del "otro". Para acceder a la reciprocidad de las conciencias que el proceso que nos ocupa supone, el contemplador debe, mediante una imaginaria ejecución reproductora, ser capaz de alcanzar el nivel existencial que la obra de arte le propone en el ámbito estético de su propia ley formativa. La circularidad de su vida ubica al arte, como puesta en obra, sobre un fundamento propuesto por la estética de las tareas artísticas, llegando a plasmarse bajo la influencia de otras obras existentes de antemano (estética de revelación y acogimiento de la obra de arte). El proceso creador sólo se manifiesta en la revelación de la obra cumplida, obedeciendo reclamos de un mundo histórico.

La obra no debe falsificarse al convertirse en exclusivo tema científico o en simple objeto gnoseológico; tampoco debe "interiorizarse" el proceso creador, esperando encontrar en los "secretos del alma" de los artistas la "clave" de la obra maestra. El creador se pone al servicio de esa posibilidad real de ser plasmada e instaurada que palpita en la propia obra en gestación. Concluido el proceso productivo, lo exaltado por el arte es la obra misma. La disponibilidad operatoria que acontece en el proceso de producción se manifiesta por sucesivas sedimentaciones histórico-culturales: a) el plano anónimo de la vida social y cultural; b) los mandatos y reclamos de ciertos grupos dirigentes; c) las direcciones artísticas y d) la ejecución personal, el estrato final y más condicionado.

La creación de índole individualista se restringe notablemente en las experiencias artísticas de la radio y el cine de nuestra época, sustentados en el esfuerzo operativo de equipos competentes en que destacan ciertas actividades personales. El obrar creador implica el cumplimiento de dos condiciones previas: la "pasividad", que consiste en saber escuchar el reclamo de determinada cultura y época, y la respuesta "activa" u operatoria de creación. Todo comportamiento estético es la actualización de una potencia, y ésta es concebida por Guerrero como la disponibilidad trascendental de algo para cumplir una función. El arte nunca está orientado por una finalidad externa, sino que sólo marcha por su propio proceso, siendo fin de sí mismo. En el dominio estético, el paso de la potencia al acto implica una conservación de la potencia en la energía. En la obra, el acto creador pasa enteramen

mente a lo creado, es por eso que el comportamiento estético consiste en un recomienzo del movimiento de la potencia que se efectúa al reiterarse su reactualización. En la estética I la "potencia" es la posibilidad de revelación de la obra de arte, cumplida en el "acto" de la contemplación acogedora. En la estética II la "potencia" es disponibilidad de creación de la obra cumplida como "acto" en el resultado logrado. En la tercera estética la "potencia" es la posibilidad de promoción de la obra de arte, y el "acto" correspondiente es la empresa promovida. La potencia artística se presenta como "posibilidad real" al contemplador, como potencial práctico al requeridor de tareas artísticas, y como potencia creadora al artista que realiza la puesta en obra.

La potencia es creadora de sí a través del ente mismo, se recrea continuamente en la instauración de sus configuraciones irradiantes de significados. Al poder que opera en las entrañas del ente artístico, configurándolo y transfigurándolo incesantemente, corresponde tanto la noción de "potencia" como la de "esencia". El desarrollo de la potencia de creación se convierte y realiza en un proceso de ejecución; la obra es un conjunto de indicaciones para su ejecución. Las cuatro escenas del proceso productivo son: 1) la de una potencia inspiradora, que corresponde a la entonación de la obra de arte; 2) la de una potencia de plasmación que corresponde a la constitución de la obra de arte; 3) la de una potencia inventiva que corresponde a la instauración de la obra de arte, y finalmente 4) la de una potencia iniciadora correspondiente a la escena de orientación de la obra de arte.

ESCENA DE ENTONACION: POTENCIA DE INSPIRACION

La tradicional "inspiración" es una potencia de hacer obras, en la que destaca la trascendental anterioridad de éstas respecto del propio creador y ejecutor. El artista existe estéticamente en la servicialidad de la obra en trance de gestación; el proceso operatorio concluye en la obra que se exalta a sí misma, marginando al creador. La inspiración es esa regresión que busca en pretéritas raíces el advenir de una justificación. Pero para ser fecunda sólo habrá de cumplirse en el lúbrico tránsito del hacer creador, atajo decisivo y cancelante que excluye, en la oblicuidad de su movimiento, toda frontalidad cognoscitiva, toda estabilidad. En un mundo presidido por la interpretación científico-natural de la realidad, con su determinación objetiva rigurosa de todo dato fiscalizable, el dominio estético es conducido a un subjetivismo definitivo. Se recurre al testimonio de los artistas para rescatar "datos objetivos" no contaminados de este ámbito refractario a la metodología de la ciencia. Contradictoriamente, un escondido sentimentalismo romántico impregna todo interés por la extraversión "intimista" de las antedichas fuentes. El subjetivismo ha fracasado en su intento de penetrar el proceso de creación al no advertir que la inspiración se cumple en la obra misma, que los impulsos y derivaciones del estado de inspiración del artista transcurren en una convivencia de sentido irreductible a todo conocimiento discursivo. El acceso a la capa de sentido de la obra de arte, que antecede su capa temática explícita, es posible mediante procedimientos adecuados de traducción e interpretación que transpongan aquellas experiencias estéticas germinales al lenguaje de las objetividades intelectuales.

La situación que dispone al ejecutor a operar es téticamente implica un estado de encantamiento consentido, al cual sigue el comportamiento productivo. Esta situación es un estado de reposo y también la convivencia del sentido oculto de las cosas, que es el consonar del de nuestra propia existencia. Allí se manifiestan los rasgos de la convivencia humana con los entes y el mundo, pero sólo en tanto el hombre se recoge sobre sí mismo, penetrando las silenciosas profundidades de su ser. Entonces es suscitado por la conciencia imaginativa un complejo de imágenes iniciales y directoras de toda labor ulterior. La conjunción de imágenes primigenias de que hablamos, sólo acontece en la actividad operatoria misma. La memoria, entendida como disponibilidad recolectora, convierte los datos de la experiencia externa en sustancia espiritual, librando al ejercicio de la potencia inspiradora sus últimas figuras arquetípicas.

En tanto el hombre vive en íntimo contacto con la esencia de las cosas, descubriendo el secreto de su destino en un estado de recogimiento interior, puede orientarse hacia la filosofía, la religión o el arte. Se interroga metafísicamente por el desnudo ser de las cosas, accede a una experiencia germinadora de obras al convivir la producción del arte en un estado de encantamiento, o es conducido a la experiencia religiosa en general, especialmente a la mística. La configuración de la experiencia estética adviene al inventar el hombre el complejo imaginario que pone en obra, exaltando una presentida concordancia entre su temple de ánimo y el sentido de la constelación de imágenes convocadas. El encantamiento estético es una suerte de participación "mágica" en el mundo del arte, promovida por una de sus orientaciones

histórico-estilísticas. Si el artista privilegia ciertos instantes en que el mundo se le revela, es porque busca en ellos el servicio de su arte, tenso en su propósito de asimilar las lecciones de los grandes maestros que lo precedieron. Quien quiere trascender la "participación mágica" del mundo del arte se dispone a conquistar sus propios medios y procedimientos operatorios para convertirse en "poseedor" de arte, ingresando en la fecunda andadura histórica que contribuye a hacer.

Los artistas eligen a sus maestros y son requeridos por ellos en la atmósfera de una permeabilidad común inherente a todo proceso de entonación estética. Este momento inicial en que la sensibilidad se templea en un proceso de afinamiento de las potencias creadoras será posteriormente superado por el logro de nuevas estructuras y procedimientos expresivos. El velo mítico de la potencia inspiradora como fuerza sobrenatural que trazaba por anticipado su camino, ha sido conservada por la tradición occidental desde los griegos hasta cerca de nuestros días, para ser reemplazada por una interpretación subjetiva que puede ser parcialmente caracterizada por apelar a un temple fundamental del alma. Se ha descrito este estado como de entusiasmo y también como una impregnación sin conocimiento que fecunda anticipadamente el derrotero de la obra.

El temple inspirado ha sido comparado en otras oportunidades al lento proceso de una maduración orgánica. La entonación productiva del temple de ánimo es la "intima" experiencia germinadora de obras. El creador, inspiradamente dispuesto a la obra, hace que ésta posea en su gestación un cierto temple común con él. Así como no hay temples encerrados en

sí mismos, sino "siendo en el mundo", tampoco existe un espectáculo objetivo que posea un temple propio. Los entes del encantamiento estético son vividos como concreciones de ciertas situaciones globales que producen los comportamientos correspondientes. Estos comportamientos implican una disposición del cuerpo propio que colabora con las capacidades del ejecutor de la obra. El saber peculiar que el artista tiene de su objeto estético proviene de su hacerlo y rehacerlo psicosomáticamente. La inspiración sintetiza los reclamos que el cultivo de la obra requiere con el esfuerzo persistente e inacabable por superar todo obstáculo y llegar más allá de todo éxito. Su sentido más verdadero se halla en el temor de no saber cuidar del germen fecundo descubierto, frustrándolo. "... la obra sólo se logra si se la hace como si se hiciera por sí misma". (p.93).

El artista se sostiene en el trance en que la inspiración no suprime el ensayo, ni la paciencia anula la espontaneidad. El arte no apunta al desnudo esclarecimiento del ser en su totalidad vacía e indeterminada, sino a destacar de este todo, como afirmación operatoria, un mundo de sentido en que se cubra y descubra el ser de los entes. Las cualidades artísticas particulares nos invitan a una convivencia de sentido que incluye nuestro cuerpo y que es anterior a los significados objetivos que mediante ella podemos elaborar. La convivencia templada de un simbolismo tradicional artístico conlleva la vivencia de qualia según una determinada sedimentación histórica en los ámbitos de la contemplación, ejecución y requerimiento de obras de arte.

Las cualidades sensibles adquieren su peculiaridad en el proceso de la puesta en obra, denunciando un cierto

ritmo de la existencia que gesta la obra de arte, y manifestándose como actos intencionales por los que el creador se relaciona con el producto en ejecución. En el mundo de los entes reales, tanto la materia de las cosas como la experiencia humana adquieren y explicitan paulatinamente un sentido, unificado con la existencia misma. En el dominio del arte, en cambio, un sentido "previo" crea una "existencia" producida para manifestarlo expresamente. La templada sensibilidad en pos de la obra abre a una totalidad de la que adviene la ocasión de convivir el sentido del ser de ciertos entes, para llegar a la presencia del ser en la existencia. El sentido cabal de la existencia de una vida humana en el mundo, nos es accesible en el ámbito primordialmente expresivo en que se constituye nuestra experiencia. Manifestaciones expresivas aparentemente triviales nos conducen al último fondo de los comportamientos. Asimismo, los rasgos de la realidad no se traducen directamente en un registro primario de ciertas notas sensoriales, sino que permiten transparentar el índice personal de habitar en el mundo que el hombre refleja en su trato con las cosas. La totalidad objetiva que nos rodea cambia según la entreveamos desde determinada disposición templeanímica, expresada concordantemente. El poder expresivo permite al hombre un "más allá" de todo determinismo por parte de lo real, y de una sujeción inter-humana meramente instrumental.

Pero nuestra capacidad expresiva habitual queda irremisiblemente condicionada al mundo de nuestro comportamiento pragmático. Por contraste, la característica de la expresión artística es la de constituir un mundo habitado por un sentido imaginario que nos irrealiza. Su permanencia se

instaura por la operación creadora de entes templados en la encarnación del sentido latente de sus propias estructuras y configuraciones, al par que con las posibilidades de un acogimiento humano. Por la operación expresiva el creador revela externamente el sentido de la obra, configurándole una existencia física capaz de mostrarse por sí misma.

La expresión es la respuesta de la inspiración creadora a los llamados de una cierta orientación del arte, "... una transfiguración de las estructuras tradicionales hacia las estructuras expresivas de los valores requeridos". (p.104).

ESCENA DE CONSTITUCION: POTENCIA DE PLASMACION

Mientras la potencia inspiradora se cumple en el proceso de exaltación de la puesta en obra como una totalidad de sentido traslucida por una llamativa red de significados, potencia que posibilita toda creación y ejecución de una obra de arte, la actual escena de constitución penetra en las polémicas internas de un proceso productor de configuraciones, de una contenciosa totalidad estructural, en tanto es creada y ejecutada.

Mientras en el ámbito de la inspiración actúa una potencia artística de entonada producción, en el de plasmación la potencia constituye internamente a la obra de arte como anterioridad trascendental. El esbozo o traza inicial de la obra opera guiando el proceso plasmador hacia la meta final que es la obra lograda. Este primer bosquejo es "...el núcleo inicial de toda puesta en obra, en tanto se manifiesta como

una colocación de signos que, a tientas, aluden a posibles redes de significados, sobre la base implícita de un sentido latente, aunque todavía ambiguo, todavía indeterminado." (p.115) El esbozo se presenta como elección de operaciones plasmadoras que presagian el cumplimiento de la obra en marcha, apuntando hacia su conclusión para consolidar lo ya efectuado. Estos presentimientos actúan como criterios de elección en su propia eficacia ejecutiva.

Los juegos eurítmicos o combinaciones armónicas definen y organizan los elementos de un lenguaje estético peculiar de determinado género artístico, llegando a conferir a la singular obra de arte su particularidad. La obra no cuenta con su específica materialidad como pretexto de puras figuraciones formales en dinámico interjuego. La obra es la exaltación de su propia materialidad, mediante la actividad plasmadora que la transfigura, en la característica resistencia por ella ofrecida.

El resistir del material artístico y la actividad plasmadora se reclaman para la unión nacida de una mutua confrontación. Inicialmente, la creación y ejecución de obras de arte se apacigua en la comunión con un estilo o dirección artística imperante, para romper posteriormente con este estado de fascinación en un momento de conflicto. Entonces el artista intenta liberar su obra de las formas heredadas, aunque tal liberación consista en orientar originalmente en la historia su heredad constitutiva. Esta dialéctica de comunión y conflicto mantiene el proceso histórico del arte y debe ser llevada a las entrañas de la obra misma, en su proceso de desarrollo y en su estructura definitiva. Es así como ella

conquista la unidad de su composición y de su exposición.

De la configuración secundaria irrumpe un mundo que abre la posibilidad de un patrón de medida y un criterio permanente de decisiones para la vida histórica del hombre. La trayectoria de la potencia plasmadora se continúa en el esquema o proyecto a partir del esbozo. El esquema es la trama de los significados a que aluden los signos tentativos de un esbozo originario: La obra avanza con el ardor de la disputa de sus dinamismos configuradores. La composición y la exposición, desde una perspectiva contemplativa, se compenetran fundamentalmente, mientras que desde la actual perspectiva productiva, su formación y deformación mutua se renueva sin cesar. El bosquejo las hunde, fundiéndolas a partir de una muda pertenencia. La apreciación de la traza debe reconducir el brote de las significaciones artísticas a las cualidades sensibles en disputante procedencia. El esquema implica la unificación de los ingredientes del bosquejo y su pleno desarrollo, sugerente y denso, en un entramado de juegos cualitativos y redes significativas.

La obra en gestación reclama desde el comienzo, como estructura de cumplimiento, su vida propia. El esbozo originario es evocado y constituido a la vez, en la preparación de sus cualidades y en la institución de su independencia. A la intencionalidad formativa de la servicialidad artística corresponde una tendencia hacia la propia configuración existente en la obra misma. La obra se crea finalmente, cuando exhibe su plena configuración plasmada como propia disposición consumada.

La creación artística es una introcreación en lo creado, en el sentido del hacerse de la obra de arte que acon

tece en sus mismas entrañas. Allí queda constituída su única y auténtica perfección: la reviviscencia de su permanente disposición, cifrada en la disputa de su intimidad.

La obra es un interminable proceso, ya sea porque traduce un mensaje absoluto del que permanece un atisbo sensible, ya porque, como fragua de los dinamismos configuradores que exhibe, vive en la sucesión de nuevas comuniones y conflictos y en las demandas cambiantes de la sensibilidad contemplativa, así como en los requerimientos de la cultura. Se detiene, sin embargo, en cierto sentido, por el distanciamiento del creador en el cese de la potencia productiva, se independiza de él para proseguirse en la historia.

El boceto no tiene que ser siempre, como en la perspectiva clásica, un estado preparatorio o etapa inicial de un camino; puede también constituir la definitiva obra de arte en lo no-acabado de su configuración, descubriendo las fuentes originarias del proceso creador. Estas reflexiones sobre la fatal gravidez de ciertos bocetos y esquemas, evoca el memorable juicio de Baudelaire: "Una obra hecha no está necesariamente terminada, ni una obra terminada está necesariamente hecha". La obra es consumada en un proceso inagotable que acontece en ella misma por partida doble: tanto en el orden de sus configuraciones internas como en el de sus transformaciones históricas. "La obra "terminada" se coloca como una etapa del devenir artístico y, a su vez, como el origen de una nueva marcha del arte". (p.138). La potencia artística de plasmación es la vía móvil por la cual toda identidad se mantiene en un tránsito; la del ejecutor en el temple de ánimo por el que adviene la creación, la de la obra ejecutada en que renace, novedosa, la legalidad original de su per

viviente coherencia, y la del ámbito de una cultura histórica, acogedora, de estilos incidentes en su inestable fisonomía.

Para los tratadistas del renacimiento la obra de arte "bella" se caracteriza por la sabia proporcionalidad externa de los factores que han intervenido en el proceso plasmador. Dice Alberti que "la belleza es una manera de acuerdo y sintonía de las partes de un todo, organizadas según una de terminada cantidad, relación y ordenación, tal como lo existe la concordancia (concinntas), la suprema y más perfecta ley de la naturaleza". Al descubrimiento operatorio de la más elevada ley de la naturaleza sucede la distinción entre una "forma exterior" traducible en medidas cuantitativas y una "forma interior" o íntima potencia configuradora de la obra, propugnada por los románticos. Ellos acentuaron el conflicto acendrado que el proceso plasmador protagoniza y libra a sí mismo en definitiva.

La obra de arte consiste en una síntesis de algo que se nos manifiesta de manera inmediata y distante a la vez. Ella es extremadamente sensible al menor cambio de su constitución interna, debido a un descuido de su productor o de quien la contempla; lo cual se traduce en desalentador desajuste entre la más alta transfiguración a la que la obra nos invita, y el brutal factum de la realidad que pretende desautorizarla. La obra de arte representa un triunfo de las potencias imaginativas sobre lo real, tras su lograda plasmación; surgida del mundo circundante, extrema sus inabordables exigencias, como suspensa en el abismo.

ESCENA DE INSTAURACION: POTENCIA DE INVENCION

Mientras la inspiración era la entonación que producía la obra ausente en el propio productor, la invención es lo que el artista establece y construye en pos de la obra en gestación. La plasmación era lucha inmanente de los ingredientes operatorios que la obra imponía, mientras la invención funda a esta última en el mundo de los hombres, conjurando aquellos mismos ingredientes en trascendencia. La actual escena supone, como las demás, la anterioridad trascendental de la obra de arte con respecto a su creador. "...inferimos la potencia inventiva del artista... por el proceso de transposición de una trama de ingredientes reales en un orden de virtualidades. E inversamente, por su capacidad para dotar de buena presencia y sólido arraigo a un mundo de frágiles ficciones". (p.156).

La potencia inventiva de la obra conquista y descubre operativamente una perspectiva coherente e inédita del mundo, alumbrándolo a una dimensión esencial antes oculta. El saber artístico coincide con la efectiva puesta en obra y escapa al dominio del planeamiento y la deliberación en sentido técnico. Por la conjuración de un complejo imaginario, acordado a los secretos trasfondos del ser y grávido en el temple de ánimo creador, adviene la obra en trance de ser instalada entre los entes de la realidad. Su bifronte unidad polémica sugiere que su designio infinito se anuda a los arduos perfiles de las cosas.

Hay interpretaciones de la plasmación de la obra de arte que la hacen consistir en la creación interior de una "forma" ejecutada luego exteriormente; según otras, la forma nunca preexiste a la producción artística, ya que la configu-

ración resulta de la ejecución cumplida. Ya sea que la "forma" se conciba existiendo con anterioridad a la ejecución o con posterioridad a la misma, ella es pensada al margen de la puesta en obra. Sin embargo, la configuración que se elabora es inventada en la ejecución de una búsqueda tentativa y fiel a una presentida promesa de cumplimiento. La dicotomía entre forma "formada" y proceso formador engendra soluciones que oscilan entre la supremacía de una "potencia espiritual formadora" o inteligencia "constructiva", y una energía operatoria residente en el propio "crecimiento" de la obra de arte.

Este dualismo de posiciones sólo puede resolverse como dualismo de perspectivas referido a la obra en gestación. Los puntos de vista del hacer artístico y de la obra hecha no son excluyentes; por el contrario, únicamente cuando el azaroso proceso operatorio protagonizado por el creador madura su propia ley, tras pretendido camino, es posible comprender el sentido que el ente artístico recapitula en sí, como autónoma disposición realizante. La actividad de invención organiza una producción imaginativa germinadora en figuras que se independizan libremente de lo cotidiano, trabándose con intensidad en complejos cada vez más amplios.

En ellos se articula significativamente lo ya convivido en el temple de ánimo. La modulación de una entidad real conjura sus ingredientes, orientándolos prospectivamente hacia el cumplimiento del propio sentido en el manifiesto desarrollo de su existencia. Si bien la creación de la configuración imaginaria es "alter" de la realidad en su contraposición a ella, halla sus límites en las posibilidades de la entidad real trabajada. En la experiencia estética el hombre revela el ser de las cosas, trayéndolo a la luz bajo la forma

de una imagen.

A los entes mismos es inherente una "esencia", activo poder ser real instaurado en nuestro mundo por la magia de la invención artística. La esencia estética da forma y figura a una constelación imaginaria, como potencia de configuración en el trans fondo de todo ente real; ella aparece como potencia configurada en imagen sensible, y ésta nos abre a un ámbito de amplias posibilidades en trance de realización artística. El dinamismo esencial que el proceso de invención convoca en la apariencia sensible cumple sus propias posibilidades en el alumbramiento estético. La configuración imaginaria de una obra de arte nunca se deja reducir a una actividad puramente subjetiva, ya que el mundo y las cosas se revelan por sí mismos, instando a ejercer una tarea operatoria de revelación mediante una creación imaginativa promotora de su propia entidad real sustentadora y de su reconocimiento histórico y cultural.

Mediante la imaginación el hombre descubre una secreta afinidad entre las posibilidades latentes de su propia existencia y las que puján por manifestarse en las cosas, haciéndose consciente de tales poderes formadores "trascendentales". En la Crítica del Juicio de Kant hallamos elaborada la doctrina de la unidad transcendental de arte y naturaleza, mientras que Schelling, sobre la base de la teoría de la imaginación de Fichte, presenta al élan natural como la odisea de poderes formadores que se manifiestan en sucesivas etapas, desde las creaciones de la vida inorgánica hasta la plenitud consciente de las obras de la imaginación humana. En Goethe, el conjunto total de las potencias que configuran incesantemente al universo es asimilado a una natura naturans, dinámi-

ca en su ilimitada capacidad plástica. El arte traduce los más íntimos secretos de la fuerza plástica originaria del cosmos a través del hombre. Quien crea reaviva el común origen del todo y es su vocero. Por obra del idealismo alemán la imaginación surge de la naturaleza, aunque elevándola y superándola. La actividad artística ha descubierto la consistencia en el dominio de lo sensible, relegado a la esfera de las puras apariencias por una ontología en búsqueda de hipostática estabilidad.

Por la puesta en obra de una constelación imaginaria el hombre dialoga con el ser de las cosas, accediendo a la profundidad del ente respetando su naturaleza propia. El arte, en la perspectiva de una potencia instauradora, es un proceso de esclarecimiento, una promoción de esencias ocultas en los entes. Hay una doble posibilidad de ocultamiento: la de las cualidades sensibles y la de los significados mundanos. El artista pugna por poner en obra la verdad revelándola, en permanente disputa con todo encubrimiento esencial. Es el genio quien logra el alumbramiento fundamental, liberándose del predominio de los moldes heredados por la prevalencia de sus protenciones, testimoniada en la futuridad de la obra de arte; ella es fuente y origen de su excelencia única.

ESCENA DE ORIENTACION: POTENCIA DE INICIACION

El comportamiento productivo en la escena de orientación se cumple al continuar el ejecutor de la obra de arte la marcha histórica de un estilo, transfigurándolo según una nueva dirección. "... la iniciación es el horizonte

transcendental donde se produce el advenimiento de una obra en gestación, dentro de un determinado curso histórico". (p. 202). La obra iniciada está cargada de futuro a la vez que anclada en un pretérito original exigente de coherencia. La comunión buscada con un estilo vigente permite, por la congenialidad con obras preexistentes, hallar en un desarrollo cada vez más espontáneo, la ley confirmante de la propia dirección. El estilo es la presencia real y directa de ciertas grandes obras en aquella que está siendo gestada. Cuanto más rico es el estilo heredado, más compleja deberá ser la respuesta del ejecutor que lo asimile. La apreciación de un estilo operante permite recorrer la evolución de una etapa histórica del arte en sus más diversas facetas. El proceso estilístico se constituye con múltiples estratos de retenciones que se incorporan a las sucesivas obras de arte, como superpuestos horizontes de significados estéticos. El proceso creador transfigura las obras del pasado desde novedosas perspectivas, conservándolas en una cadena móvil de protenciones y retenciones que permiten la persistencia y filiación de su avance.

El estilo no es previo a la obra sino instaurado operatoriamente por su creador y ejecutor, quien niega al arte precedente en su valor significativo, proyectándose hacia nuevos logros. Tras la apreciación, creación y promoción de una obra hay otras muchas sedimentadas culturalmente. La originalidad de la puesta en obra modifica el sentido de una tradición del arte prospectiva y retrospectivamente. En este último caso otorga una nueva coherencia a todo lo ya definido, para lo cual debe desconstruir operatoriamente lo que la precede, amenazando con sumir la clara estabilidad de toda configuración lograda en la salvaje actividad de su búsqueda.

La potencia de iniciación convulsiona al artista en su pretender ser la lúcida justificación de lo que ha producido. En ella una azarosa meta desconocida se le esboza al filo de la nuda decisión. Su despunte surge de la disolución de los patrones previos y se mantiene en la afirmación impersonal de la obra que llega, secreta y salvadora finalidad. La repetición artística de un modelo, cuando es auténtica, retoma un pasado, transfigurándolo en presencia abierta al futuro. La ejemplaridad de la obra de arte consiste en la capacidad que posee su propia configuración para incitar a una interminable metamorfosis, al extraerse del movimiento que la ha constituido el secreto operatorio que funda la regla de la obra seguidora.

Los cánones y preceptivas estéticas pretenden recoger en un sistema de normas explícitas los caracteres esenciales del estilo, respondiendo al gusto imperante de una época. Este proviene a su vez de las modalidades operatorias de una pauta estilística, que en última instancia otorga eficacia histórica al código estético que sanciona el gusto dominante. Responden originalmente al llamado de la época, tanto la escuela colectiva como el artista individual, acogiendo en imprevisto sentido las significaciones recibidas de los últimos grandes maestros.

El genio, al romper una larga cadena de retenciones en su lucha con un estilo heredado, inicia una nueva orientación merced al poderío de sus protenciones. La conservación novedosamente integrada de numerosos factores del arte antecedente, así como la cancelación de infinidad de ellos, marcan su derrotero. La "obra maestra" del genio promueve nuestra máxima capacidad admirativa por el peso ontológico

de sus llamados, al par que reordena la realidad en torno suyo. En la dimensión estilística las obras en gestación y las consumadas sólo existen las unas por las otras, induciendo con múltiples llamados y respuestas una recíproca transformación estructural, mediante las respectivas actividades productivas que les otorgan significados inéditos.

La producción artística debe hacerse cargo del pasado cultural, recortándose su individualísima posteridad por la parcial afirmación de su autonomía. El acrecido peso de nuestra actual experiencia estética se traduce en una conciencia vigilante y crítica. "... el arte se carga de retenciones tanto más profundas, cuanto mayor es el predominio que llegan a ejercer sus protenciones". (p.225). La obra que se inicia recupera un estilo vigente al transformarlo en un proceso de orientación artística. Esto lo lleva a cabo mediante una destrucción transfiguradora de anteriores obras de arte que inaugura su propia originalidad histórica, como legado en comunión con el pasado.

Toda obra hecha viviente por el logro exige pervivir en la disputante iniciación de contemporáneos o en la de la posteridad. Mediante la gestión consumatoria de su obra, el creador transfiere su impronta imaginaria al ámbito histórico-social; abre las posibilidades del ser realizables en el hombre, superando el extrañamiento de los entes.

PROMOCION Y REQUERIMIENTO DE LA OBRA DE ARTE

(Estática de las tareas artísticas)

El dominio de la estética de las tareas artísti-

cas es aquel en el cual hombres anónimos de un conglomerado cultural hacen propuestas operatorias recogidas por el arte, en su traducción de las demandas de una sociedad y una época. La obra de arte preexiste a sus contempladores y ejecutores en la empresa requerida por una comunidad; proviene de un futuro capaz de rescatar a un pasado en la configuración de una actualidad. En este sentido el arte abre el mundo histórico de un pueblo inaugurándolo. Cada época promueve la invención de su propio lenguaje estético, capaz de conducir las nuevas exigencias de la sociedad.

Nuestra individual experiencia estética moderna nos impide participar de la marcha comunal del arte que pone en obra el destino de la existencia humana. La actividad artística fue acotada por los griegos como perteneciente al ámbito de la praxis bajo el nombre de "poiesis". La interpretación intelectualista del hacer estético lo confundió con la "productividad" en general. En el medioevo la analogía que se establece entre arte y Creación divina dignifica la praxis estética, aunque sin referirla a su humana especificidad histórico-social.

Su secularización en la época moderna se patentiza en elaboraciones míticas de una idealizada antigüedad, que se quieren arquetipos del hacer y pensar humanos, y también en la búsqueda de una originaria toma de posición conciente de toda praxis, inauguradora del racionalismo. Para los filósofos pre-platónicos el ente era producido por el ser, perteneciendo la operación por la cual destacaba el primero a la physis misma; el arte era concordantemente una "elaboración cosmológica". Cuando, con Platón, la iluminación de la Idea, "haciendo ver" al ser, expone al ente a la mirada del hombre,

la techné se separa de la physis como su otro. Así como antes la obra se auto-revelaba en su ser, ocultándose su elaboración histórica, ahora el hombre historializa al ser mediante una elaboración desocultadora de la verdad, llevada a cabo en la obra misma.

El clasicismo normativo de la modernidad se apoya en un retorno al helenismo, acogido en su latente racionalidad. Para el clasicismo el arte es propuesta estética de una comunidad y testimonio de una cultura. Agotada la moderna dialéctica entre autonomía y funcionalidad, la obra deviene conciente de su independencia frente a toda servicialidad ajena y busca angustiosamente su propio origen justificante. Antaño, quien creaba era el destinatario de un llamado que configuraba su vocación. Hoy la obra se exhibe como tal, desvinculada de todo explícito requerimiento histórico-social, y testimonia con su alienación la crisis de nuestro mundo. Los nuevos reclamos del arte de la actual organización social no llegan a constituirse sobre un fondo permanente de vinculaciones humanas, Debido a ello la tarea artística se perfila en su negatividad como inútil, desinteresada y no-servicial.

La máxima conciencia estética de nuestra época está desintegrada de su destino. El sentido estético de los reclamos artísticos se cumple en un mundo histórico abierto por la obra. Estos requerimientos son propuestas de autotransformación del hombre, a través de la obra de arte que cambia los significados del mundo. Ella es retransferida de continuo al ámbito histórico-cultural de quienes la incorporan a sus propias vidas, siendo mediadoras entre los hombres y las épocas, como testimonio de las transformaciones históricas humanas pasadas y futuras. El artista, trascendiendo la exigencia de las

tareas, convierte su medio social y su tiempo en proyección universal.

Los hilos del comportamiento emprendedor

Mientras el ente artístico es considerado por el hombre contemplativo un ente de contemplación, y por el productivo como operación a ejecutar, el hombre emprendedor lo considera un momento o etapa de una actualización a cumplir. A la disposición estética de los reclamos de una comunidad o época responde el artista creador, transfiriendo su poder a la modalidad de revelación de la obra misma. Pero para obtener una plena comprensión del ámbito de manifestación de la obra, es preciso penetrar las posibilidades creadoras del proceso productivo, reconociendo su significación histórica y cultural, con lo cual se cierra el círculo de la vida del arte.

Si bien el comportamiento emprendedor es fundamental como base de los dos restantes, sólo se cumple en la revelación de la obra, resultado de un proceso productivo. Además, este tercer ámbito de las tareas artísticas presupone siempre otras obras de arte a partir de las cuales surge todo reclamo ulterior. El arte vive tan solo en la plena compenetración de los tres dominios ya acotados. Toda promoción y requerimiento de propuestas artísticas obedece a un esquema significativo de cumplimiento o norma. Esta se entiende como categoría racional que permite comprender y dar sentido al actuar humano en general. La disponibilidad normativa para promover y requerir tareas artísticas se ofrece a la manera de múltiples capas transcendentales de sedimentación histórico-social, con

vertidas en disposición concreta al transcurrir en una actividad emprendedora de obras.

La actuación promotora acontece en la obra misma, siendo el promotor quien ayuda a dar vigencia histórica a un proceso del arte que lo ha solicitado. La obra se manifiesta en las tres estéticas como disponibilidad trascendental que es sucesivamente posibilidad teórica de revelación y acogimiento, potencia creadora que transcurre en un proceso de producción, y potencial práctico de empresas artísticas. La obra de arte nos revela en el primer caso una perspectiva del propio ser, para luego patentizar su disponibilidad de auto-creación y finalmente potenciarse como estructura de cumplimiento al promover nuevas actividades humanas dentro del dominio del arte.

Las tareas artísticas transcurren como el desarrollo de una tarea de promoción que se convierte en los requerimientos de una propuesta de obra de arte: una tarea de celebración promueve y requiere un propósito operatorio de laudación; una tarea de elaboración se cumple en una propuesta operatoria de superación; una tarea de consagración se cumple en un establecimiento operatorio de proclamación, premonición o anunciación; finalmente, una tarea de conducción promueve y requiere una marcha operatoria de innovación o resurgimiento.

TAREA DE CELEBRACION

En esta escena hallamos la anterioridad trascendental de un horizonte estético que es la entonación históri-

co-social del arte por parte de la comunidad. La vida del hombre es transpuesta a un plano imaginario, como llegada a su plena consumación en símbolo de totalidad; esta vida "total" es "protagonizada" por un pueblo histórico en el espectáculo del festival. Para averiguar la índole del festival conviene retrotraer el análisis a sus vínculos con el juego. Este es un tipo de conducta caracterizable negativamente por no tener a un fin prefijado y por agotarse en la propia inmanencia. El sentido de la conducta lúdica está dado por la situación configurada entre el jugador y su mundo. Hay en el objeto de juego una disponibilidad que surge de su falta de nexo con el resto del mundo real. En todo juego se establece una dinámica entre el jugador y su objeto. La actividad lúdica no se da desarrollada desde el principio, sino en el ir y venir del trato con un objeto parcialmente desconocido, elaborador de posibilidades nuevas y cambiantes.

El jugar potencia su propia configuración e intensidad. El objeto lúdico posee, en su indeterminación, una serie de rasgos cambiantes que permiten, sobre una base real, la constitución de una serie de entes imaginarios. Estos se relacionan con el ser vivo a partir de un fondo oscuro de posibilidades de vinculación con su mundo peculiar. Los significados fijos de la realidad niegan la alianza afectiva entre ser vivo y cosa propia del juego. El comportamiento lúdico puede manifestarse en un nivel de conductas fuertemente regidas por los aspectos biológicos del individuo; tal el caso del niño y del animal.

Cuando la estructura conductal se hace mejor organizada y más estable, aparecen los hábitos y reflejos condi

cionados, ciertos juegos infantiles de carácter casi ritual e inclusive algunos adultos, en los cuales se reitera un proceso afectivo placentero que sigue las viscosidades del proceso lúdico exterior, reemplazando la sorpresa por el sentimiento de afirmación del propio yo. En el nivel de las conductas simbólicas del hombre adulto priva la conciencia reflexiva de la libertad que crea jubilosamente sus objetos de juego. Los verdaderos objetos del ajedrez son las relaciones inventadas en la partida.

El festival puede emparentarse con la vivencia sincrética del juego, mientras que el arte, en sus manifestaciones más evolucionadas, pertenece al nivel simbólico precedentemente descrito. El juego enseña al hombre a captar lo virtual en lo actual, a conducirse libremente con las cosas y a comportarse de acuerdo con sus propias reglas. La conducta simbólica es capaz de crear nuevos mundos culturales por sobre la realidad más inmediata, y el juego ilustra la operación de esta posibilidad preparándola. En el trabajo seguimos las leyes y estructuras de los objetos mismos para transformarlos, mientras que en la actividad lúdica actuamos libremente con los objetos, pudiendo ocuparnos o no de ellos. Las actividades prácticas poseen, por su carácter apremiante, permanencia en la totalidad de la existencia humana, a diferencia del juego. Según Aristóteles éste no tenía un fin en sí mismo, sino que estaba referido al trabajo, como reposo reparador antes de emprender una nueva actividad. En el mundo lúdico tenemos la capacidad de cambiar continuamente las leyes de la realidad, y aún de modificar las cosas mismas. En este sentido el juego es autónomo al tener sus propias reglas.

Es también autosuficiente al no apuntar a ningún

fin trascendente, bastándose a sí mismo. Por último es autógeno, por generarse en la determinación de sus propios objetos y leyes. El festival es la actividad lúdica de un pueblo histórico, en tanto juego total de la vida. La fiesta es el lugar originario en que todas las tareas artísticas de una comunidad se reúnen, y el locus nascendi de todo ulterior desarrollo del arte. El festival rescata, por su transposición simbólica, el sentido último de nuestra existencia en todo cuanto acontece en nuestra vida cotidiana; es la consumación de la vida del hombre en el mundo, en la que participante y espectador, creador y contemplador, son uno y el mismo.

La fiesta, en la época mítica, suspendía las reglas vigentes de ordinario en el cuerpo social, fomentando las mayores licencias. Lo sagrado, manifestado casi exclusivamente por interdicciones, era transgredido por lo sagrado de la fiesta, que forzaba el advenimiento de un mundo virgen, tras haber caducado un pasado decrepito. La fiesta actualizaba la virtualidad creadora del tiempo originario del universo. El cauce de la dimensión festival de la vida, que consiste en penetrar los arcanos de esta última por el poder de instauración imaginativa del ser de las cosas, madura en el fondo irreflexivo del individuo y los grupos sociales. El artista recupera, en el nivel de la producción conciente, el goce del espectáculo del mundo. La celebración es la disponibilidad estética u horizonte trascendental del festival. Ella promueve y requiere una tarea artística o propuesta operativa de laudación. La alabanza celebrada es entrega incondicional al objeto de laudación, existiendo una analogía de esencia entre el objeto encomiado y la exaltación poética, en

que destaca su excelencia. La laudación no conoce un fin expreso, y es una total afirmación del sentido del mundo, cuyo objeto ocasional es elevado a una significación universal dignificadora de su singularidad. La existencia humana en el mundo adquiere un sentido universal mediante el gran juego del arte que exhibe su totalidad significativa; él hace de las realidades fragmentarias una existencia plena y articulada.

El individualismo de una época puede encerrar todo valor en la existencia ensimismada del autor de la obra, convirtiendo la laudación en autoexpresión apartada del mundo. Pero el artista celebrará, sin embargo, la contraposición de la negatividad del mundo y la propia originalidad. A modo de resumen podemos señalar el isomorfismo de las escenas de entonación: el ser que revela la obra no le es previo, sino inaugurado por ella como aspecto del ser manifiesto y oculto a la vez; por otra parte, la obra expresa su sentido operante que, como exigencia, el artista ha intermediado, ampliándolo. Esta exigencia proviene de una comunidad descubridora de un mundo significativo, cuyo presentimiento reclama una consagración glorificadora al artista.

TAREA DE ELABORACION

En la actual escena de constitución la comunidad promueve y requiere un plan de trabajos para la elaboración de las tareas artísticas. La constitución interna del arte es entrevista como tarea histórica, cultural y social, cuyo sustrato es el trabajo. El mundo de la praxis se ofrece como el esquema global de las actividades productivas de

una comunidad, que al ser apropiado por el hombre, permite contribuir con la propia vida al mundo humanizado de la cultura.

Por trabajo se entenderá toda actividad por la cual el hombre se apropia el mundo circundante conduciendo una tradición de orden cultural que lo reintegra a determinado género de existencia. El trabajo cambia el ser de las cosas y obliga a surgir a una parte de la vida interior humana, en recíproca transformación con su entorno. El hombre no puede dejar acontecer su vida como los animales, abandonada a las mismas tendencias de la naturaleza, sino que debe hacerlo en tratos con el mundo que la circunda. Toda praxis puede concebirse entre los extremos de un trabajo determinado exclusivamente por exigencias externas y de una actividad determinante y libre. Sin embargo, en todo desempeño humano hallaremos un índice de libertad que es su codeterminante estético. Elaboración significa, en nuestro contexto, el horizonte trascendental que nos permite comprender todas las actividades empíricas destinadas a promover y requerir empresas artísticas configuradoras de la misma comunidad.

Mientras el hacer instrumental agota una materia, la puesta en obra la exalta; ella no está destinada a la servicialidad, sino que abre un mundo mostrando una totalidad sensible que destaca por su propia impulsión. Con el descubrimiento de la total apertura del ente como tal se inicia un nuevo mundo histórico. El arte está más allá de todo resultado de un proceso de elaboración, por estar al servicio del objeto de su propia búsqueda.

La tarea de elaboración que promueve y requiere una

empresa estética, se cumple en una propuesta operatoria de excelencia superadora. La excelencia se muestra por sobre la producción misma, conservando la eficacia del hacer artístico que transfigura en el logro de una consumación. La obra es la cosa totalmente "otra" de la que no se tenía más que un vago anuncio; desde la novedosa distinción de su manifestarse, el hombre deviene a su vez "otro". Mientras el artesano cumple un quehacer establecido, el artista dispone libremente de su hacer.

No obstante este distingo, todo arte tiene sus raíces productivas en un oficio, y la labor artesanal se realiza sin exclusión del ensayo inventivo. Hay que señalar que la excelencia de la obra, anteriormente mentada, proviene de la integración dialéctica entre la eficacia instrumental y la perfección manifestada por el ente artístico. La oposición de instrumento y valor es propia de la modernidad, y contrapone un determinismo de la objetividad a una libertad subjetiva. Pero la obra hunde ambos términos como momentos suyos. La producción de la obra de arte es una operación existencial en la que la expresión y lo expresado se unifican; acogemos su sentido acordado templeanímicamente a nuestra existencia.

TAREA DE CONSAGRACION

La institución del arte como tarea histórica supone un horizonte trascendental estético, entendido como disponibilidad de la comunidad para dedicarse a él. En toda época el arte consagra lo absoluto de una comunidad. A diferencia de lo que ocurre en los mundos del trabajo y

del juego, signados por la parcialidad y el límite, el arte alcanza la adecuada exposición de un horizonte último de la vida humana. La obra, un compositum, propone un mundo que es un totum. Por eso "...toda elaboración creadora es una composición que apunta, precisamente por su valor de significación, hacia una totalidad". (p.145).

Cuando la actividad religiosa pone en juego toda la vida del hombre y toda la realidad del mundo, según el sentido de su fe, transpasa el último horizonte de la existencia humana que la confina en la inmanencia. La filosofía, en cambio, permanece más acá de esta linde, pues los problemas liminares que plantea atisban la coherencia racional del todo. El arte no es una tarea estrictamente cognoscitiva, sino una "...glorificación imaginativa "puesta en obra" del horizonte último, que hace patente la totalidad de la existencia proyectada y realizada, a la vez, por los hombres que conviven un mismo destino histórico". (p.146).

Antaño el arte fue una consagración ingenua e inocente, sin una reflexión conciente de sí. En el mundo prehistórico el artista revelaba la presencia de fuerzas originarias, que al adquirir una configuración específica y adoptar un nombre propio se convierten en dioses del ámbito histórico de lo sagrado. Ante la obra actual, el hombre se complace en la manifestación de sí mismo, surgida con frecuencia de la desintegración de las significaciones del mundo. Cuando el arte estuvo consagrado a lo religioso, logró mantener su oculta reserva frente a la eficacia de las demás tareas históricas, resguardando su propia potencia al servicio del horizonte postrero que lo absoluto proponía.

Hoy, relegado en nosotros, proclama su soberanía como una nueva consagración de lo absoluto. Al afirmar la profundidad secreta de su origen contra el mundo, suele convertirse en su testimonio crítico que, desconstruyéndolo y negándolo, lo invierte al declararlo absurdo. No obstante ello, la actividad consagratória del arte afirma por contraste su procedencia real. "... en la misma medida en que se debilita el poder tradicional del arte (su función de testimonio sagrado e histórico) se desarrolla su poder mostrativo (su capacidad de auto-exhibición)". (p.153).

La obra es búsqueda rigurosa de su origen y sentido, un querer justificante del propio ser. Ella siempre indica un porvenir que instauro operatoriamente dentro de un horizonte de posibilidades consagatorias. De este modo modela una nueva forma de existencia para un pueblo o una época. La creación artística es un proceso de autotransformación del hombre en la medida en que pone en obra el sentido de su vida y el de la comunidad. El hombre pone su propia vida en marcha mediante la obra consagratória de un mundo que adviene.

El mismo artista "... a través de la obra creada -sincronizando con ella su vida- llega a adquirir un estado de alma original, que imprime un nuevo rumbo a su existencia y a su visión del mundo". (p.165). Las posibilidades esenciales que el arte devela surgen de una relación epocal con las esencias de las cosas y los acontecimientos humanos. El arte obedece las exigencias de su tiempo, aunque interpretándolas en una invención estética transformadora que expone lo que se ha hecho real en la historia. El artista logra revelar el cumplimiento de aquello que todos esperaban se consagrara. Las

obras del pasado son "sidas" en su pertenencia a un horizonte último de la vida humana en el mundo, que a través de ellas se abre y manifiesta.

TAREAS DE CONDUCCION

Las tareas de conducción artística se dan dentro de un marco de un horizonte trascendental u horizonte de conducción, que es la disponibilidad de una comunidad para transmitir y propagar determinada orientación artística como tarea histórica, social y cultural. En el ámbito de una peculiar tradición habita el artista, transfigurando el pasado desde el presente, y abriéndose cada vez más ricamente vías que desandar desde la perspectiva del pasado en continua reconquista.

Toda tradición estética, merced a su legalidad estilística imperante, elabora un cauce histórico para las posibles metamorfosis de cierta dirección artística, cuyo desarrollo efectivo lleva al creador a encarnar en la obra, el sentido de las sucesivas transformaciones que acontecen en la historia de un pueblo. La conducción auténtica es una siempre renovada conservación del arte por la afirmación de una tradición que se convalida en su lucha contra el pasado inmediato, resarciéndolo de una preterida inmovilidad. En el dominio literario "... los requerimientos para una nueva producción llegan, en todos los casos, cargados de una larga tradición de manipulaciones artísticas, pero también en todos los casos, constituyen un impulso de trascendencia, que supera el ordenamiento de los textos tradicionales.. (p.192).

En todo ámbito de la vida artística, la conducción transformada en simple acatamiento de normas estilísticas que regulan de antemano la ejecución de obras se convierte en habitualidad vacía. Si bien las obras de arte pertenecen al mundo inaugurado por ellas, pueden hablar su idioma original a través de los acentos de sus sucesivas metamorfosis históricas. Lo hacen al ser conjuradas por los llamados de hombres de una nueva época, a quienes dan respuestas consonadas con su sensibilidad. Las tareas de conducción requieren obras de la trama de un estilo orientado al momento de su desarrollo, correspondiendo su respuesta histórica.

Todo estilo es un complejo de intenciones libres y virtuales que encierran capas de sedimentación artística y de sensibilidad estética concomitantes. Ellas constituyen una orientación normativa ya dada, susceptible de ser continuada libremente hacia un dominio de soluciones epocales imprevisibles. La escuela y el artista testimonian el diálogo con la comunidad a que pertenecen, plasmando su facticidad en el ente estético. Las fuerzas histórico-sociales, sobre la base de la propia tradición, resurgen con demandas de innovación cumplidas en la capacidad transfiguradora de la creación artística y manifestadas por la originalidad de la obra. Este sentido originario se pierde en la marcha del arte, aunque ésta se enriquezca con múltiples capas de significaciones, tanto sucesivas como simultáneas.

La historia del arte es un despliegue contingente e inacabado, esencial en su tener-que-hacerse. La "conservación" del arte a través del tiempo se realiza primeramente al revelar la obra misma su pauta estilística al contemplador

que la acoge en su originalidad; dicha pauta señala el rumbo marcado por las grandes obras del pasado. En segundo término, el arte se conserva al enrolarse el productor en el proceso de solicitudes y respuestas que la norma del estilo provoca y finalmente, lo hace al requerir el promotor una operación renovadora dentro de la conducción tradicional de aquella pauta.

La filosofía trascendental en que Guerrero se ha apoyado a lo largo de su investigación, postula la perspectiva "objetiva" de un orden estratificado de constitución de sentido que termina en un horizonte trascendental universal, como constitución del sentido universal de todos los horizontes anteriores; postula asimismo, en su perspectiva subjetiva, un ordenamiento de comprensión que acompaña la anterior búsqueda fundamentadora.

Partiendo de la experiencia estética contemporánea, se ha abierto el panorama del arte de todos los tiempos, constituido desde el presente histórico como reviviscencia de posibles imágenes de la condición humana. Según Guerrero "...solamente dentro de las posibilidades que brinda a la sensibilidad humana la actual coyuntura histórica, se puede constituir una órbita de posibilidades estéticas que nos permita trazar, en un plano imaginario, el mapa de nuestra empresa imperiosa de humanización del hombre, el proyecto estético para una inminente trayectoria humana". (p.224).

Nuestra época ha perdido la propiedad de los entes en su ser, que es como decir, en su significación y vinculación familiar con nosotros. Como consecuencia, se nos im-

ponen con su maciza extrañeza, extraviándonos, impulsándonos a una renovada apertura al ser. Guerrero quiere el desocultamiento del ser del hombre en su actuar comprensivo con las cosas, y el de éstas, en el significado concreto que asumen frente a aquél. Ello sucederá con la reintegración de la humanidad a un mundo en que pueda reconocerse espontáneamente en su transcendental proyección comprensiva. El arte será la pantalla imaginaria abierta hacia el futuro, donde se perfilarán los caminos hacia una reconciliación de la existencia. El artista no puede ser explicado como una consecuencia histórica mecánicamente predeterminada; es, como libertad, la antítesis dialéctica de la situación en que fácticamente se halla, la cual asume por el cumplimiento de una negatividad operatoria que al develarla conduce más allá.

BIBLIOGRAFIA

Escenas de la vida estética, (comunicación al Primer Congreso Nacional de Filosofía, 1949)

Torso de la estética actual (comunicación al Primer Congreso Nacional de Filosofía, 1949)

¿Qué es la belleza? (Editorial Columba, 1965)

Estética operatoria en sus tres direcciones: I) Revelación y acogimiento de la obra de arte (Estética de las manifestaciones artísticas) (Editorial Losada, 1956).

II Creación y ejecución de la obra de arte (Estética de las potencias artísticas) (Editorial Losada, 1956).

III) Promoción y requerimiento de la obra de arte (Estética de las tareas artísticas) (Editorial Losada, 1967).

