

## Una teoría estructural del arte

*César Lorenzano*

Desde siempre, la filosofía se ha preguntado qué es el arte, y más recientemente, cuál es la especial cualidad de la actividad artística, tanto individual como social.

Mi respuesta a estos interrogantes surge de la necesidad en la filosofía moderna de abandonar la especulación simple para fundamentarse en los avances del conocimiento científico, y en la reflexión acerca de estos avances. Ciencia y filosofía de la ciencia, como pilares ineludibles del meditar filosófico a fin de construir con ellos estructuras conceptuales acerca de campos de la realidad, en este caso el arte que concuerden a tal punto con el conocimiento científico, que posean en algún momento de su evolución, características que las asemejen a las propias teorías de la ciencia.

Desarrollo para ello las consecuencias que tiene para el arte una escuela básica de la psicología, la genética de Jean Piaget, en la inteligencia de que se trata del más serio intento de integrar una psicología de hondas raíces experimentales con una teoría del conocimiento que abarque, al mismo tiempo, la afectividad, la percepción, la producción simbólica.

La tomo, entonces, como disciplina presupuesta, ya que sus diversas ramificaciones corresponden con exactitud a los elementos formales o de contenido presentes en la obra de arte. Pese a esto, salvo algunas indicaciones de Lucien Goldmann sobre la necesidad de incorporar un cierto estructuralismo genético en el análisis de la obra literaria, se desconoce la fertilidad que pudieran tener sus aportes en la teorización del arte.

Parto de un piagetismo radical: todo lo que existe en el psiquismo humano son estructuras piagetianas --el conocimiento formal y el fáctico, el afecto, la percepción, lo simbólico, el mito--, estructuras formadas por introyección de acciones reales efectuadas por un sujeto genérico, -- no individual--, sobre el medio que lo rodea y organizadas según la forma básica de la estructura matemática de grupo.

Mas un sujeto piagetiano no sólo interioriza el esqueleto formal de las acciones ya efectuadas; toda acción posterior que emprenda --sea cognitiva, perceptual, afectiva o práctica--, sigue el patrón de las estructuras que posee, lo que implica su exteriorización.

Sostendremos la tesis fuerte que la obra de arte es --en general--, la exteriorización, la proyección en un objeto construido específicamente para este fin, de estas estructuras.

Iniciemos nuestra argumentación mostrando qué significado puede asignarse a la expresión "x es una exteriorización de la estructura S".

Tomemos como ejemplo al esquema --nombre que adopta en la terminología de Piaget la estructura de la acción interiorizada-- de la más sencilla de las acciones, aquella en la que un móvil se desplaza desde un punto hasta otro y regresa, idéntico cualquiera sea el móvil en cuestión, una lancha, una mano, una persona.

El esquema de la acción de ir y volver puede ser representado recurriendo a un lenguaje lógico o a un lenguaje matemático:

i)  $A B = B A$

ii)  $4 + 5 = 9$

$9 - 5 = 4$

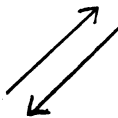
i es la representación lógica del esquema operatorio del desplazamiento y su inversa considerados conjuntamente (ir y volver); el móvil se desplaza desde A hasta B y nuevamente desde B hasta A; la reversibilidad lógica prolonga la reversibilidad de la acción interior, consecuencia de ser un modelo del grupo matemático.

En ii se considera el mismo esquema desde el punto de vista matemático. Si a 4 agrego cinco, llego a nueve; quitándole lo mismo que agregué, vuelvo al punto de partida.

Un mismo esquema operatorio aparece así como sustrato de operaciones en dos ciencias formales.

Pensemos a continuación en otra manera de exteriorizarlo:

iii)



Aquí el esquema de la acción se traslada como dibujo en la página blanca.

Es obvio que al dibujar el esquema de ir y volver no sólo se lo exterioriza en el papel, sino también simultáneamente en una acción real: la mano y el brazo se desplazan ida y vuelta mientras se trazan las líneas que van y vienen en el plano. La acción real primera, su esquema abstracto que es esa acción interiorizada, el movimiento que se exterioriza al dibujar, y el propio dibujo, son **isomorfos**, es decir, son conjuntos que pueden superponerse sin pérdida de información.

Si pensamos en la completa complejidad de la acción devenida interior, y en que la emotividad, la afectividad, la imagen, el símbolo, el mito, son sólo estructuras interiores, cobrará sentido la postulación fuerte de que toda obra de arte es su exteriorización isomorfa, por un mecanismo que sigue básicamente las intermediaciones que describimos para el esquema simple de ir y volver.

Resultará asimismo evidente, aunque no avancemos en su demostración, que las estructuras lógico-matemáticas de la teoría de Piaget sean las que se exterioricen en arte abstracto, equiparable a su otra exteriorización, la de las ciencias formales, lógica y matemáticas, y se comprenderá nuestra afirmación de que, así como la lógica y las matemáticas constituyen el armazón formal de las ciencias de la naturaleza, y aun de las sociales, simétricamente, las estructuras lógico-matemáticas subyacen a los ritmos y equilibrios formales que ponen orden en los distintos elementos de las obras de arte, sin los cuales, la obra desestructurada y amorfa, no devendría arte propiamente dicho.

Será posible comprender también, a partir de nuestro piagetismo radical, la compleja objetividad --que identificamos con la intersubjetividad--, que atraviesa tanto al creador, a la obra, como al espectador, merced a la que el arte pasa de ser un fenómeno individual a ser social.

Previamente, habíamos establecido un isomorfismo estructural entre la subjetividad del artista y su obra.

Agreguemos ahora, que el espectador se identifica con las estructuras de la obra --cuando esto ocurre--, pues al introyectarlas en un proceso que es perceptual mas no consciente, las hace coincidir con sus propias estructuras interiores, elemento por elemento y relación por relación.

Una objetividad isomórfica, pues, que comprende al artista, la obra, y el espectador, producto no de un a priori, sino de una evolución socio-cultural que determina la común intersubjetividad, expresada en la historicidad de las estructuras piagetianas, que es factible de construir sin contradecir la teoría originaria de Piaget.

Las precedentes son cortas referencias a un proyecto mucho más amplio en teoría del arte.

Bastan para situarnos en aquello que es nuestro tema, elegido pues al contrario de los comentarios que hicimos acerca del arte abstracto, y los equilibrios formales del arte naturalista, no resulta tan evidente e incluso puede considerarse anti-intuitivo afirmar que el arte naturalista es, de igual manera, la exteriorización de acciones interiores, y no un producto de la visión que percibe la realidad.

El piagetismo radical que propugnamos conlleva asimismo un kantismo radical. En la consideración del arte realista, conduce a una extensión del "giro copernicano" de Kant --el conocimiento de la realidad está dado por el orden que introducimos en ella por nuestra propias categorías--, expresable diciendo que la obra realista es isomorfa al esquema interior del objeto real, y no copia fiel o deformada del objeto mismo.

Cuando el más puntilloso de los naturalistas cree estar representando al objeto real, procede de la única manera posible: exteriorizar el esquema interior de ese objeto real.

Prescindiré en esta exposición del relato que hace Piaget acerca de la constitución del **esquema** del objeto, mediante la introyección de manipulaciones directas en un comienzo, mediadas luego, y que organizadas estructuralmente, **son su imagen**, de tal manera que la misma resulta formada por el conjunto de estas acciones, más que por la incidencia de estímulos lumínicos sobre la retina.

La imagen-esquema no se reduce, entonces, a una percepción simple del objeto, sino que es del objeto completo, en todas sus dimensiones, incluyendo su arquitectura interna, y tal como se vería desde cualquier perspectiva posible, dotado, como la estructura de grupo, de sistemas de transformaciones que permiten el pasaje entre todas ellas, para configurar así un sistema único.

Ilustraremos brevemente el punto, haciendo notar que mientras la visión que tenemos de una mesa cuando la rodeamos, es de infinitos trapecios trapezoides, siempre cambiantes a medida que nos

desplazamos, somos conscientes de percibir continuamente su forma real, la de un rectángulo, del que las visiones parciales son transformaciones isomorfas.

Piaget recurre a algunos argumentos para introducirnos en su concepción de la imagen como producto de la acción, que recordaremos sucintamente.

Por el primero de ellos indica que si la imagen fuera producto simple de la percepción, la mejor imagen interior sería la de aquellos que discriminan más finamente con su aparato visual. Sin embargo, se puede comprobar que mientras la visión de los niños es mucho más aguda que la del adulto, debido a que este sentido se empobrece con la edad, el adulto ve innumerables elementos más en los objetos que focaliza. Concluye Piaget que la inteligencia, la actividad perceptiva, ha enriquecido la imagen.

Señala además, que en algunas especies existe visión mas no imagen. Los peces, naturalmente, poseen órganos visuales y ven; en algunos se ha podido comprobar que padecen iguales ilusiones ópticas que los seres humanos; pero es asimismo un hecho de la biología el que carezcan de imagen interior, demostrable por la ausencia de **memoria** visual: ninguna percepción actual evoca la huella mnémica de otra pasada que le sea similar (siendo ésta la definición de Hume de imagen).

Una experiencia ejemplar e impresionante tiende a corroborar que la imagen resulta de la acción interiorizada y no de la visión. Si a un voluntario se le colocan un par de anteojos especiales que tengan la propiedad de invertir la imagen, al comienzo tropieza con los objetos, o acciona sin alcanzar jamás aquello que busca. Sin embargo, al cabo de tres días puede andar en bicicleta, caminar o peinarse sin ninguna dificultad. A fuerza de probar y corregir el error, las acciones sobre las cosas rectifican los datos de la percepción, que ahora aparecen en su posición correcta, pese a que los anteojos mantienen en la retina una proyección invertida con respecto a lo normal. La acción, la actividad perceptiva corrige a lo meramente visual, parando la imagen sobre sus pies.

Concordante con la primera argumentación, y ya adentrándonos en la actividad artística, agreguemos que el dibujo rígido, falto de detalles que realiza el niño desde los dos a los siete años, denominado **sincrético** por el que representa los objetos en forma

global, sin detallar las partes, se debería a que la actividad perceptiva, no enteramente desarrollada, corresponde a un esquema interior asimismo sincrético.

Cuando a partir de los siete años el niño desarrolla estructuras lógicas complejas --las operaciones lógicas concretas-- interiorizándolas, está en condiciones de superar el sincretismo y de comenzar a detallar los dibujos: los rostros tendrán ojos, cejas, pestañas y labios bien delineados; más tarde aparecerá en su dibujo la expresión.

Existe, además, una técnica de enseñanza de dibujo que ofrece la más completa corroboración a nuestra hipótesis originaria, la que establecía un giro copernicano a la interpretación habitual del dibujo naturalista como copia de la realidad para pasar a considerarlo una proyección isomorfa de esquemas interiores creados por introyección de acciones sobre objetos y personas, y organizados según la estructura matemática de grupo.

La técnica en cuestión ha sido desarrollada por K. Nicolaidis y es usada en el taller de dibujo del maestro Gilberto Aceves Navarro, de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Diversos ejercicios rondan la misma idea central. Expondré dos de ellos.

El primero recibe el nombre de **contorno lento**. Consiste en que el alumno fije su vista en un modelo inmóvil, mientras posa el lápiz en el papel; debe pensar que el lápiz se encuentra apoyado en el mismo punto de la silueta al que dirigió la mirada. El lápiz es el ojo, y viceversa. A continuación recorre lentamente la silueta con la vista al tiempo que desliza con un movimiento idéntico el lápiz sobre el papel coordinando ojo y mano. El lenguaje conjuntista, crea un isomorfismo entre ambos y la silueta. La particularidad más notable del ejercicio consiste en que se desarrolla sin quitar la vista del modelo, es decir, **sin mirar el papel** en ningún momento. El ejercicio dura 20 minutos.

El siguiente se denomina **contorno rápido**. Mientras el contorno lento es minucioso, tomando el tiempo necesario para captar los menores detalles, ahora el modelo cambia rápidamente de posición, cada quince o veinte segundos; las sucesivas posturas son dibujadas en ese lapso, tratando de aprisionar con un rápido boceto la expresividad cambiante del modelo, también **sin mirar el papel**.

---

Los ejercicios siguen en una secuencia de aprendizaje por la cual, a las líneas que tropiezan unas con otras, cerrándose y cortándose donde no corresponde, y proporciones alteradas del principio, sigue una corrección paulatina de esos defectos, hasta lograr en un período de tiempo extraordinariamente corto, dibujos ágiles, precisos, de una gran expresividad, alejados de todo estereotipo.

¿Cómo interpretamos el proceso?

Al comienzo, la mano que trata de seguir el contorno de lo que se ve --el ojo sigue el límite visible del modelo mientras la mano copia estos movimientos del ojo--, sólo puede trazar líneas torpes, en correspondencia con un esquema interior rígido y poco matizado.

Mas la continua ejercitación produce un cambio: las acciones emprendidas con el dibujo, isomorfas al modelo, se interiorizan enriqueciendo el esquema inicial, y dotándolo, además de un sistema de transformaciones que permite dibujar al modelo desde el punto de vista en que se encuentra el dibujante, pero **además**, y con la misma facilidad, tal como lo vería desde cualquier ángulo y en cualquier posición.

Ahora se puede, si se lo desea, realizar todos los dibujos sin mirar el papel, e incluso sin mirar el modelo; sólo recurre a nuevas percepciones para enriquecer la obras, y por cierto, el esquema, que aun con continuos complementos, es siempre más pobre que la realidad.

Interpretamos que cuando se apela francamente a mecanismos que provocan la interiorización de acciones --creando isomorfismos claros entre ellas y las cosas--, más que a análisis perceptivos, se logra una sorprendente aceleración del tiempo de aprendizaje y un notable dominio expresivo, merced a la integración de un esquema --componente activo de la imagen--, sumamente matizado.

Nuestra teoría del arte, extensión de la psicología genética a la actividad artística recibe así una corroboración completa proveniente del campo mismo del arte, incluso en un terreno en que su aplicación resultaba en un principio completamente anti-intuitiva, como lo es el arte naturalista.

Con lo expuesto basta para dar una idea acabada de dicha teoría.

Baste agregar que los demás elementos presentes en la obra de arte, su contenido latente --simbólico, mítico--, su geometría, su afectividad, y el impacto que produce en nosotros, sigue caminos semejantes de integración de acciones interiores, que se desarrollan en el curso de una vida que es sobre todo, cultural y social, por rutas

señaladas por la psicología genética en parte, y en parte teorías sociales compatibles con ella, trabajo de síntesis que explica la creatividad y la variedad infinita del arte a través de la historia, y por qué sus objetividades todavía nos llegan con una fuerza que está impresa en la materialidad de sus estructuras.

#### **Bibliografía básica**

Lorenzano, César. *La estructura psicosocial del arte*. Siglo XXI. México, 1982.

Piaget, Jean. *La formación del símbolo en el niño*. F.C.E. México, 1977.

*La construcción de lo real en el niño*. Nueva Visión. Bs. As., 1976.

Nicolaidis, Kimon. *The natural way to draw*. Houghton Mifflin Company. Boston, 1969.