

**REALIDAD(ES): MIMESIS Y CONSTRUCCIÓN.
UNA LECTURA DEL IMPRESIONISMO Y
LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS COMO
PRECEDENTES DEL CONSTRUCTIVISMO**

*REALITY(IES): MIMESIS AND CONSTRUCTION. A READING
OF IMPRESSIONISM AND HISTORICAL VANGUARDS AS
PRECEDENTS OF CONSTRUCTIVISM*

René Araya Alarcón*

Universidad Santo Tomás
Iquique-Chile

*Recibido 4 de marzo 2008/Received march 4, 2008
Aceptado 7 de octubre 2008/Accepted october 7, 2008*

RESUMEN

Durante las últimas décadas se ha producido la revisión de nociones epistemológicas que han tendido hacia la instalación de la concepción de la realidad como construcción. Estas ideas constructivistas, que deben entenderse desde la lógica de la crítica posmoderna, suponen el rechazo a una realidad sostenida en un orden único y aprehensible y la supuesta correspondencia entre el objeto y la representación de éste. En este trabajo se examina el traslado de la noción de *punto de vista* desde el objeto al sujeto y el desarrollo del Impresionismo y las Vanguardias históricas a la luz de la teoría Constructivista, señalando cómo los movimientos artísticos de finales del XIX y principios del XX pueden ser leídos como antecedentes o precedentes de tales fundamentos teóricos, en la medida en que insinuaron no sólo en la práctica sino también en el discurso teórico muchos de sus

* Pasaje Playa Chauca 3477, Iquique. Chile. E-mail: renearay@gmail.com

principios respecto a vislumbrar la realidad como un proceso subjetivo que no existe con independencia del observador.

Palabras Clave: Realidad, Objetividad, Constructivismo, Arte, Impresionismo, Vanguardias Históricas.

ABSTRACT

During the last decades the revision of epistemological notions that have tended to the installation of the conception of reality as construction has been produced. These ideas that must be understood from the logic of the postmodern criticism suppose the rejection of a reality supported in only one and apprehensible order and the supposed correspondence between the object and the representation of it one. In this work, it is examined the shift from the notion of the point of view from the object to the subject, and the development of the Impressionism and the historical vanguards at the light of the Constructivist theory, indicating how the artistic movements at the ends of the XIXth and beginning of the XXth, can be read as precedents of such theoretical foundations, as they insinuated not only in the practice but also in the theoretical speech, many of their principles with regard to reality as a subjective process that does not exist with the independence of the observer.

Key Words: Reality, Objectivity, Constructivism, Art, Impresionism, Historical Forefronts.

1. REALIDADES (IN)ACCESIBLES

“¿Cuál es el objeto del arte? Si la realidad golpeara directamente nuestros sentidos y nuestra conciencia, y si pudiéramos entrar en comunicación inmediata con las cosas y con nosotros mismos, creo realmente que el arte sería inútil” (Henri Bergson).

Aunque la cuestión de la (in)accesibilidad a una realidad objetiva es rastreable desde muy remoto y puede considerarse un debate epistemológico histórico y transversal, la puesta en duda de la existencia de una realidad objetiva, en tanto orden único, en el que se encontraban predeterminados los significados de las

cosas y situaciones, sólo se configuró hacia las últimas décadas del siglo XX, en particular con el advenimiento de miradas Constructivistas radicales (Mahoney, 1991; Neimeyer, 1993), las que han derivado en cambios epistemológicos que obligaron a revisar los conceptos de realidad, conocimiento, objetividad, percepción y relación entre objeto y observador (Saavedra, 2005). La revisión de esos conceptos ha instalado el cuestionamiento de la concepción de realidad objetiva, al considerar al ser humano un organismo activo que es capaz de transformar la información que recibe y cuyo conocimiento no correspondería exactamente a lo existente fuera de él, sino que se constituiría como una construcción subjetiva.

Estos cuestionamientos deben entenderse en el marco de la crítica posmoderna que se ha instalado en la discusión de las disciplinas sociales durante el último cuarto de siglo XX, y que se ha formulado como una crítica a la epistemología moderna, en la medida en que postula que el conocimiento está construido socialmente, que no puede configurarse una representación directa del mundo, cuyo acceso estaría limitado a nuestra experiencia de éste (Anderson, 1997) y rechaza por tanto concepciones positivistas, que suponen la existencia de una realidad separada del observador, susceptible de ser conocida de manera objetiva.

Hasta mediados del siglo XX se concebía aún el conocimiento como una copia del objeto externo, sin considerar que la persona actúa frente al medio, partiendo desde su subjetividad y siendo parte integrante de lo que observa, variándolo y dándole coherencia (Balbi, 1994). Lo que se pone en juego al momento de hacer un cambio epistemológico es básicamente la noción de relación entre observador y observado. La concepción clásica atribuía al observador una posición privilegiada en la observación de la realidad, ya que podía tener acceso directo a ella y conocerla de manera objetiva. Se proponía entonces una realidad igual para todos los sujetos, única y externa (Mahoney, 1988). La renovada concepción de la relación sujeto-objeto considera que el observador es parte de lo observado, en cuanto a que su

conocimiento refleja, más que al objeto mismo, la estructuración que el organismo está dando a esa experiencia. De tal modo que toda observación implicaría una interpretación desde la posición del sujeto y haría siempre referencia a sí mismo y a lo observado por él. Este proceso se conoce con el nombre de autorreferencialidad (Mahoney, 1988). No existiría, por lo tanto, una realidad única y objetiva, sino que un espacio construido en tanto realidad, en donde la experiencia no tendría lugar con independencia del observador y de sus marcos de referencia (Ibáñez, 1991).

Es interesante, desde esta lógica, analizar cómo muchas de las concepciones que hemos mencionado se encuentran vislumbradas y parcialmente *enunciadas* en movimientos artísticos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en particular el Impresionismo y las Vanguardias de entreguerra con antelación a los postulados teóricos Constructivistas más radicales, y que guardan relación precisamente con la concepción de una realidad subjetiva, a la que no puede accederse de modo unívoco u objetivo, perspectivas que permitirían considerar tales expresiones en *miradas* precursoras de la crítica posmoderna.

2. DESDE EL OBJETO AL SUJETO

El arte del siglo XX está caracterizado por renovadas modalidades de “representación” en relación a ejecuciones artísticas anteriores, las que pueden calificarse de miméticas y figurativas y que intentaban reproducir la realidad con pretensiones de objetividad o univocidad, centrándose en la imitación del objeto más que en la mirada del productor o el espectador.

En efecto, desde el Renacimiento hasta el siglo XIX (más allá de los diferentes énfasis y orientaciones) los artistas habían intentado retratar la realidad de acuerdo a un orden natural y único, como una estructura absoluta y aprehensible en su totalidad (Wallace, 1999), respecto a la cual la pupila del pintor había girado ptolomeicamente en torno a cada objeto siguiendo una

órbita servil (Ortega y Gasset, 1955). Puede distinguirse aquí la alusión a una realidad estática, continua¹ y objetiva, donde los objetos de conocimiento existen y son con independencia de quien observa.

El giro desde el objeto hacia el sujeto, que se volverá evidente en el siglo XX, comenzó a gestarse en el Impresionismo, que es considerado el eje de partida del arte contemporáneo. El Impresionismo, movimiento artístico surgido en las últimas décadas del siglo XIX,² se planteó como referente conseguir una representación del mundo centrada en los efectos que produce la luz natural sobre los objetos, preocupándose más por captar la incidencia de la luz sobre el objeto que por la exacta representación de sus formas, debido a que la luz tiende a difuminar los contornos y reflejar los colores de los objetos circundantes en las zonas de penumbra (Hess, 1994). En esa revelación, acerca del distanciamiento de los colores de las formas, los ejercicios impresionistas dieron el primer paso hacia la abstracción del arte y la desaparición del arte figurativo, que pondrá en lugar de privilegio al sujeto como constructor u organizador del objeto estético.

Esto se vislumbra debido al cambio en el “punto de vista” que ensayan y practican los impresionistas. Esto ha sido examinado por Ortega y Gasset (1950), quien señala que los impresionistas deben considerarse el primer antecedente que modifica el punto de vista del arte, trasladándolo desde el objeto hacia el sujeto. Si hasta entonces los artistas se habían centrado en una realidad aprehensible, con la pretensión de que esta podía ser retratada objetivamente, los impresionistas modificarán esta orbitación alrededor del objeto (que es metáfora del observador privilegiado en torno a la realidad o experiencia que capta, atrapa y conoce

¹ De absoluta continuidad entre los fenómenos y el lenguaje.

² Dentro del cual pueden considerarse como exponentes relevantes: Edgar Degas, Claude Monet, Camille Pissarro, Auguste Renoir y Alfred Sisley, entre otros.

de modo objetivo)³ y dejarán de centrarse en el mundo que lo rodea para recogerse sobre sí mismos.

El arte, con esto, ha comenzado su retirada del mundo y ha empezado a atender la actividad del sujeto, como “lector” de aquello que le rodea. Las sensaciones se convierten en estados subjetivos por medio de los cuales las cosas aparecen. Este cambio en el “punto de vista” aparece sugerido precisamente por la preocupación de los impresionistas por los efectos de luz sobre los objetos, los que modificarían sus contornos. En esta modificación de la figura de los objetos el Impresionismo está proponiendo que es el sujeto el que debe organizar las formas del mundo. El centro está puesto en el sujeto como organizador y no en el objeto como fuente de conocimiento o de apreciación. En este punto, el arte Impresionista está abriendo un horizonte de reacción a los límites de la epistemología moderna y, por tanto, debe considerarse posmoderno, pues está rompiendo con la metáfora de un universo ordenado, al que se accede sin restricciones (Polkinghorne, 1992).

Los impresionistas se han percatado que la realidad sólo puede ser retratada desde lógicas subjetivas. Se comprende que la realidad del mundo exterior no es algo indudablemente dado, sino que se convierte en mundo fenoménico, en apariencia, en un conjunto imaginativo convencional que no se sustenta ya en un contexto cerrado de sentido y de interpretación. Como señala Ortega y Gasset en *Ideas sobre la novela* (Martínez Bonati, 1995), antes del Impresionismo el arte conceptualiza y define (entrega un producto acabado), pero a partir de sus ensayos cromáticos se presenta un materialidad incompleta, sin definir, para que el espectador lo dote de significación. Para el artista, la realidad se convierte en algo que él primero tiene que crear (Hess, 1994).

³ Sin embargo, la primera insinuación del giro o cambio en el punto de vista desde el Objeto al Sujeto debe encontrarse en Velázquez, el primer artista que resuelve fijar despóticamente el punto de vista (Pensemos en “Las Meninas” [1656], respecto al cual nadie puede acertar a señalar quién es el protagonista), y dejar de dar vueltas alrededor del objeto para dar un lugar de privilegio a la mirada *sobre* el objeto.

Esto equivale a decir que desde el Impresionismo se asume que el sujeto/espectador es parte de los sucesos ocurridos y no un observador ajeno a la experiencia. Dicho de otra forma, nunca explicamos la experiencia externa, sino que es nuestra propia experiencia la que se explica al comprender el fenómeno (Pérez, 1994). Los impresionistas juzgaban que el arte anterior no daba cuenta de un mundo “real”, pues sólo ofrecía una mirada *amaestrada*. Es, paradójicamente, en el intento de representar un mundo “real” que el Impresionismo abre bases para la instalación de la subjetividad en el arte:

Las especulaciones realizadas por los impresionistas a fin de ofrecer los efectos luminosos y los juegos exactos del prisma, corresponden a una voluntad de figurar una realidad en su objetividad total. Sin embargo, al término de este movimiento que les llevaba a querer dar cuenta del mundo tal cual es, reintroducían necesariamente la subjetividad. En efecto, en la medida en que confundían el objeto tal como es percibido y el objeto tal cual es en sí mismo, autorizaban al pintor a reproducir su propia visión (Ventós, 1989, p. 54).

Al suponer el cambio de punto de vista, desde el objeto al sujeto, se está diciendo que la experiencia es construida por el observador: el objeto ha dejado de ser el centro de interés, y ese lugar ha pasado a ser ocupado por el sujeto; en el caso del Impresionismo, es la visión⁴ la que actúa como sinécdoque⁵ del sujeto. La propuesta de los impresionistas es poner el ojo (aunque todavía no la mirada) y la visión del sujeto en el eje central, como organizador de estímulos. Esto es muy interesante además porque instala una cuestión que había sido desdeñada desde Descartes en adelante,⁶ respecto de un evidente anti-ocularcentrismo o des-

⁴ La córnea, dirá Ortega y Gasset (1955).

⁵ Figura tropológica que funciona como sustitución del nombre de un objeto/sujeto como unidad, al nombrar a uno de sus componentes. En este caso nombrar visión por sujeto.

⁶ Al menos por la tradición de la filosofía francesa.

confianza en la visión, que es precisamente la función sensorial que el Impresionismo quiere colocar en el centro de interés.

3. EL MUNDO DE LAS IMPRESIONES

La concepción de realidad que se tenía hasta el Realismo⁷ suponía que los estímulos de percepción (sustentados en el mero hecho de ver) emanaban de la superficie de los objetos físicos. Esto concuerda con la idea que se tenía de la realidad previo advenimiento de los cuestionamientos epistemológicos de fines del siglo XX, respecto a que un solo mundo era posible e igual para todos los sujetos y que las probables distintas visiones entre sujetos serían el efecto de distintos niveles de distorsión, dificultades en la recepción y elaboración de la información (Guidano, 1990).

El Impresionismo suponía, en cambio, que en la visión pura sólo existen sensaciones determinadas por relaciones instantáneas de luz y por estados subjetivos; no objetos fijos que existen independiente del hombre que los ve y los pinta, sino un diálogo entre el impulso exterior y la reacción de los sentidos, es decir, fenómenos, impresiones... construcciones. Lo que hará el impresionismo es separar o liberar a los colores de su relación con las cosas corporales instalando un mundo en que los colores centellean e irradian como fuerzas liberadas, el fragmento casual de la naturaleza se convierte en unidad artística, gracias ante todo a las sutiles relaciones que establecen con él moléculas de colores (Ventós, 1989). El impresionismo debe comprenderse, por lo tanto, desde la mirada de un proceso “desorganizador” de una realidad orgánica, que debe reconstruirse en el espectador,

⁷ Se hace alusión al movimiento artístico que comenzó a mediados del siglo XIX, como reacción al Romanticismo. Se hace la aclaración, pues la tendencia ha existido como manifestación a través de la historia en todas las artes, apareciendo esporádicamente.

ejercicio que será llevado más lejos durante las Vanguardias de entreguerra.

Es particularmente relevante en este punto aludir a la importancia que los impresionistas otorgaban a la visión, en tanto fenómeno biológico, como sentido organizador de los estímulos que se recibían, valorando entonces las nociones de estructuración o reelaboración.⁸ Los impresionistas suponían que la gama de colores dispuestos podría ser (re)significada por el espectador. Esta noción fue llevada un paso adelante por los Neoimpresionistas,⁹ los que procuraban que mediante la minuciosa y calculada yuxtaposición, en la superficie del cuadro, de diminutas manchas multicolores, el espectador consiguiera efectos de síntesis en su retina (Hess, 1994).

Esto es particularmente importante de acuerdo a la lógica de autores como H. Maturana respecto a cómo lo biológico determina la percepción. Maturana señala que el conocimiento sólo puede darse en un organismo y que consiste en la capacidad de autoorganizarse y de ordenar la experiencia (Maturana en Guidano, 1990). Se trata de un orden interno que depende de la biología del organismo, más que del estímulo externo. Entonces, cada observación, lejos de ser externa y por lo tanto neutra, es referida al mismo sujeto. Eso es precisamente lo que está proponiendo el Impresionismo, que la gama de colores liberada de las

⁸ Este lugar de privilegio, otorgado por los impresionistas al ojo y la visión como organizador de estímulos decromatizados de color, reaparecerá luego en la primera década del siglo XX en algunos artistas abstractos, particularmente en Adolf Hoelzel (1853-1934), que llega a decir que son los ojos los que otorgan a los colores real significación.

⁹ Movimiento artístico (también denominado Puntillismo) desarrollado a partir del Impresionismo, y cuyo objeto era del mismo modo que el de su inmediato precedente, la descomposición de los colores para conseguir su mezcla en los ojos del espectador. Pero mientras la técnica del Impresionismo era instintiva y fugaz, la de los neoimpresionistas (sobre todo en Georges Seurat –a quien debemos el término Puntillismo, ya que suponía que la yuxtaposición de pinceladas como puntos lograrían el efecto de descomposición de colores– y Paul Signac) era meditada y constante, regido por reglas sistemáticas (Hess, 1994). También Neoimpresionistas pero menos rigurosos respecto de la adhesión a las reglas estrictas propuestas por G. Seurat, son V. van Gogh y P. Gauguin.

formas fenoménicas, sea reconstruida, interpretada u ordenada por el sujeto y sus funciones ópticas. Por eso la preocupación está dirigida más por captar la incidencia de la luz sobre el objeto que por la exacta representación de sus formas. Es decir, “la percepción no es un reflejo pasivo de un mundo externo semejante a una fotografía en colores; más bien las informaciones recibidas quedan organizadas para construir un universo mediante un acto creador” (p. 127).¹⁰ O bien:

Cuando veo o algo, o escucho un sonido, o gusto, es mi cerebro, o acaso debería decir mi mente, soy yo quien crea una imagen en la modalidad del órgano sensorial apropiado. Mi imagen es mi agregación y organización de información acerca del objeto percibido, agregada e integrada por mí (Bateson, 1977, p. 237).

De manera que es el organismo en su condición biológica el que organiza los estímulos sensoriales de acuerdo a lógicas propias e internas. Al proponer esto se está proponiendo distinguir las formas de los elementos que nos permiten visualizar las formas y que a partir de esos elementos es que se construye una forma que siempre será subjetiva y por eso el color (que es un fenómeno óptico) no puede estar encapsulado dentro de una forma, pues se da la apariencia (irreal) de que sólo esa forma es la visible. En cambio se plantea la propuesta de un estímulo de color *dispuesto* o *disponible* para ser resignificado por el espectador. Lo que están planteando los impresionistas es que la realidad no puede retratarse objetivamente, pues la realidad única no existe; lo que queda es expresar la condición biológica: la captación de las partículas de color, que luego se adecuan a una forma según la percepción de cada sujeto.

Estos “ejercicios” del Impresionismo inician la abstracción en el arte. Deja de tener sentido la imagen figurativa, con pretensiones de convencionalismo y objetividad, pues los artistas

¹⁰ Bertalanffy, 1974, p. 127.

entienden que es el espectador quien debe dotar de significado la imagen. Y si bien es cierto en el Impresionismo se trata aún de una insinuación, debe considerarse el principal antecedente de dicha concepción. A partir de entonces comenzará a establecerse una cada vez mayor distancia entre los objetos y sus significados. Lo que está ofreciendo esta propuesta es el paso más decisivo a la instalación del arte abstracto y la ruptura definitiva de la supremacía de la mimesis figurativa, de manera que las figuras, como señala Ortega y Gasset (1955), comienzan a ser (aparentan ser) incognoscibles, puesto que los objetos dejan de pintarse como se ven y lo que se pinta es el ver mismo. Desde ese punto de vista (aunque no todavía de manera explícita en los impresionistas) desaparecerán las pretensiones de representación objetiva. El Impresionismo es por tanto el primer eslabón en la desaparición del consenso en lo descrito o reproducido, y que provocará más tarde la indeterminación de las imágenes, es decir, la ausencia de correlación exacta entre los fenómenos exhibidos en las imágenes y los referentes extratextuales. Esa correlación no unívoca es la que, precisamente, generará la indeterminación textual o imposibilidad de verificación, de manera que sólo el acto de contemplación o lectura de una obra artística es que la reemplazara la indeterminación por un significado.

El espectador se convertirá entonces en sujeto de un acto de producción de significación. Comienzan a insinuarse las bases que luego harán urgente (entrado el siglo XX) la teoría de la receptividad, pues el quehacer artístico está transitando en su interés desde la producción a la consumición (Jofré, 1985). En esta cuestión puede además leerse otra cuestión de relevancia. La mirada “objetiva” del autor será reemplazada por la(s) mirada(s) posibles del espectador/es. La obra pasa a ser una obra abierta que se completa en el espectador. La realidad deja de ser vista como un orden único, y comienza a verse como una red de múltiples procesos interconectados, que darán como producto diferentes órdenes y puntos de vista válidos (Ruiz, 1992). Esto debe leerse a la luz de la epistemología de la complejidad que

admite la existencia concreta de una realidad, pero ésta resultaría, al mismo tiempo, imposible de conocer en su totalidad (Morin, 2003), pues no se puede acceder a todas las “lecturas” posibles que conforman la realidad.

Se ha producido un desplazamiento. Desde el objeto al sujeto. Pero ese desplazamiento no está completo, sino apenas sugerido en el Impresionismo:

¿Se advierte el cambio que esto significa en el punto de vista? Parece que al buscar éste el objeto más próximo a la córnea había llegado lo más cerca posible del sujeto y lo más lejos posible de las cosas. ¡Error! El punto de vista continúa su inexorable trayectoria de retraimiento. No se detiene en la córnea, sino que, audazmente, salva la máxima frontera y penetra en la visión misma, en el propio sujeto (Ortega y Gasset, 1955, p. 151).

Sólo entrado el siglo XX se apreciará el verdadero acceso del “punto de vista”¹¹ al sujeto, pues aunque en el Impresionismo se abren espacios, éste acceso se ha detenido en la córnea, la que sigue (re)construyendo una realidad orgánica.

4. LA REALIDAD (DES)COMPUESTA

Las Vanguardias de entreguerra –conjunto de movimientos artísticos de las primeras décadas del siglo XX (de distribuida

¹¹ La traslación del punto de vista desde el objeto al sujeto es todavía más evidente en la literatura, en la que puede apreciarse explícitamente la instalación de la realidad como construcción con anterioridad a las concepciones Constructivistas radicales. El narrador sufre, desde la novela decimonónica, donde es omnisciente y omnipresente (metáfora del observador que aprehende la realidad en su total extensión), y a lo largo del siglo XX, la transformación hacia un narrador que conoce apenas dimensiones de lo vivido, que incluso presta su voz a los personajes (estilo indirecto libre), o narra desde la conciencia (corriente de conciencia: Faulkner, Woolf, Joyce) hasta terminar danzando en un coro de voces, en el que la realidad asoma explícitamente como una construcción. Sería muy interesante observar el tránsito desde el proyecto moderno hacia la crítica postmoderna en las transformaciones de los narradores desde la mitad del Siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX.

aparición desde 1905-1924,¹² es decir, inmediatamente después del Impresionismo, el que es su principal antecedente artístico)—¹³ deben considerarse uno de los principales y primitivos hitos en la lógica de la crítica posmoderna, pues las concepciones de la modernidad serán atentadas desde sus propuestas: a la idea de sujeto estático, opondrá un sujeto móvil, siempre en tránsito, que pierde unidad y se deconstruye (Morales, 2004); al discurso lógico y estructurado, un discurso que se hace y se rehace a sí mismo, y a la noción de realidad organizada y aprehensible, una realidad descompuesta y transformada en fragmentos perceptibles que el espectador debe dotar de significado o reconstruir.

El arte impresionista era aún orgánico, es decir, aludía a unidad identificable. A partir de las Vanguardias de entreguerra el arte se volverá inorgánico: piezas, fragmentos, cuya (re)construcción y dotación de significado quedará, en últimos términos, en manos del espectador. Entonces, más que nunca, las obras de arte no estarán dotadas de un significado previamente otorgado, sino que será fundamental la “lectura” del espectador como constructor del significado de lo observado.

Esta cuestión debe verse evidentemente a la luz de una mirada constructivista, que plantea que el ser humano posee la propiedad de autoorganizar la experiencia, lo que como producto dará tantos ordenamientos de la realidad como órdenes internos haya en los sujetos. Esto es relevante, pues nunca antes como en el período de las Vanguardias se produjo la convivencia de tantos movimientos artísticos, y tan diferentes, a pesar de sus puntos de

¹² En el transcurso de esos casi 20 años puede circunscribirse la aparición de las Vanguardias desde el Fauvismo hasta el Surrealismo, transitando por el Expresionismo, Cubismo y Dadaísmo, entre otros movimientos.

¹³ Además de lo estrictamente artístico, el contexto político y social debe considerarse relevante en la aparición de las Vanguardias históricas, toda vez que se trata de movimientos con connotación artística, pero también política. Las Vanguardias llevan consigo una explícita crítica al proyecto moderno, la noción de progreso y el sistema de valores de la burguesía. Para indagar en la materia se remite a De la Fuente, J. (2005). Las Vanguardias: ¿una estética que sigue interpelando? *Literatura y Lingüística* (16), 31-50.

encuentro.¹⁴ Se instalan miradas distintas que coexisten y conviven: Fauvismo, Expresionismo, Cubismo, Futurismo, Surrealismo, etc. Existe, sin embargo, un punto en común: la desaparición absoluta de representación mimética o figurativa, que tenderá hacia la desaparición del objeto.¹⁵ Esta es una noción que se vuelve visible no sólo en los procedimientos constructivos de las obras de arte, sino también en el discurso artístico. Picasso, uno de los cubistas más lúcidos, dirá: “Observé que la pintura tiene valor por sí misma, independiente de la representación objetiva de las cosas” (p. 86).¹⁶ Y Robert Delaunay, otro cubista, dirá: “Mientras el arte no se independice del objeto, se condena a la esclavitud” (p. 120).¹⁷

Es debido a esta distancia que se asume respecto de una realidad objetiva que las apariencias naturales comienzan a tratarse con absurda arbitrariedad (como en el Fauvismo). Desaparecen las alusiones a una realidad natural: aparecen rostros sin facciones, pinceladas desordenadas que simulan siluetas, objetos en contextos inusuales, figuras estereométricas que rompen las perspectivas. Una realidad distinta cuyo significado es un rompecabezas para armar sin respuestas correctas o unívocas. La representación artística se vuelve ensayo,¹⁸ no estructuración definitiva, sino búsqueda y propuesta. Esto se aprecia explícitamente en la titulación de las obras, que asoman como versiones o

¹⁴ Hasta entonces siempre hubo grandes núcleos organizadores de la mirada artística, en torno en la cual existía consenso en la producción. Es decir, perspectivas o miradas únicas. En el Renacimiento, la perspectiva aérea y la imitación de formas clásicas concitaba el consenso; en el Manierismo, fractura del Renacimiento, se instalan las figuras exageradas, el tratamiento irreal del espacio, los efectos dramáticos, es decir, el rechazo del equilibrio anterior; en el Barroco, los efectos escenográficos, el énfasis en el detalle, el contraste y la tensión, etc. Esto es, la instalación de una perspectiva dominante (paradigmática si se quiere) que era removida por nuevas propuestas.

¹⁵ Efecto que sólo llegará a ser concreto y evidente en la posvanguardia.

¹⁶ Hess, 1994, p. 86.

¹⁷ *Ibidem*, p. 120. Así se refiere Delaunay a la representación mimética: “Se les hace copiar, como una *kodak*, el aspecto exterior de las cosas... vasos y frutas [...] Nosotros también fuimos niños, pero yo por mi parte hace tiempo que me rebelé: mi vitalidad y paciencia lograron imponerse” (Delaunay, 1913).

¹⁸ En su sentido etimológico, como “intento” o “prueba”.

intentos numerados. Todo es aproximación y relativo, desaparece la certeza en órdenes únicos.

Es, además, durante las Vanguardias que empiezan a incorporarse dimensiones emocionales en la configuración de las formas. Pensemos en el Expresionismo,¹⁹ corriente artística que buscaba la expresión de los sentimientos y las emociones del autor más que la representación de la realidad objetiva. En efecto, el artista expresionista trató de representar la experiencia emocional en su forma más completa, sin preocuparse de la realidad externa sino de su naturaleza interna y de las emociones que podía generar en el observador (Ventós, 1989). Esto es muy relevante atendiendo a las perspectivas ofrecidas por el Postracionalismo, respecto a la atención que debe darse a la emoción en los procesos de conocimiento y autoorganización, en la medida en que el pensamiento siempre requiere de un estado emocional que los defina. Desde este punto de vista, la construcción de significados depende de la experiencia emocional y de la exploración activa que realiza el sujeto en contacto con otros y con su entorno y, por tanto, la construcción de significados no es nunca una actividad solitaria, sino que se hace posible en la interacción social (Guidano, 1994). Ahora bien, no podría señalarse que la expresión de emociones y sentimientos no ha sido desde siempre una cuestión capital en el arte. Sin embargo, nunca hasta el Expresionismo la expresión de la emoción tuvo la relevancia de determinar la forma de lo exhibido; es decir, la forma era trabajada para exacerbar una expresión, lo que equivale a señalar que la emoción determinaba la percepción y era eso lo que el artista quería representar. Esta es una cuestión, y he ahí su relevancia, que no depende del análisis

¹⁹ Se alude aquí al Expresionismo más primitivo, dentro del cual pueden destacarse a Edvard Munich, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel y Karl Schmidt-Rottluff. No se alude a movimientos surgidos en torno al Expresionismo, como *El Jinete azul* (Der Blaue Reiter) o el Expresionismo abstracto (heredero de ambos movimientos anteriormente nombrados) y surgido en Estados Unidos luego de la Segunda Guerra Mundial, del cual Jackson Pollock es uno de sus principales exponentes, y el *Action Painting*, una de sus más relevantes expresiones.

crítico posterior, sino que los propios artistas eran conscientes de esas transformaciones. Leamos a Matisse:

Lo que más me importa es la expresión. Para mí, la expresión no reside en la pasión que estalla por ejemplo en un rostro o que se revela en un movimiento violento; se encuentra más bien en el ordenamiento total de mi cuadro; el espacio que ocupan los cuerpos, los espacios vacíos que los rodean, las proporciones: todo ello tiene su arte en la expresión (Hess, 1994, p. 48).

Es decir, ya no la expresión *dibujada*, sino la realidad (*de*) *formada* por la expresión. La emoción configurando la expresión y los significados posibles de la realidad. Evidentemente, se afirma la imposibilidad de la objetividad: el centro de gravedad de la experiencia de conocer está en el sujeto. No se niega la existencia del objeto, pero se niega la imposibilidad de acceder a él, al menos de manera objetiva.²⁰ Se traslada la discusión desde el objeto a los criterios con que el observador está operando, por lo tanto el observador es quien define al objeto y no las características del objeto mismo.

La realidad se asume como constructible, cuyo proceso de construcción y organización queda en manos del observador: “Antes la situación del espectador era pasiva. Ahora se le exige la prueba de una actividad auténtica, el espectador debe ser intérprete, el observador como creador” (p. 208).²¹ El propio autor pasa a ocupar un rol pasivo, ya que sólo dispone los elementos que el espectador en últimos términos organiza.

Estos procesos sugieren otros elementos rastreables en las Vanguardias Históricas. El arte no sólo intuyó que la realidad o la naturalidad es una construcción, sino que intuyó que era una construcción desde el fragmento que se retrotrae a partir del todo. Bürger (1987) al analizar el contexto de las vanguardias del siglo XX, lo hace utilizando el concepto de alegoría, formulado por

²⁰ En últimos términos el escaso valor estético de intentarlo.

²¹ Masson, 1956, p. 208.

Walter Benjamin a propósito de la literatura barroca alemana (Benjamin, 1990). Lo que hace Bürger es aplicar dicho concepto a las obras de arte inorgánicas,²² propias de las vanguardias históricas. Siguiendo a Bürger lo alegórico arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función. La alegoría es, por tanto, esencialmente un fragmento, en contraste con el símbolo orgánico. De manera que lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad. Se trata de un sentido dado, que no resulta del contexto original de los fragmentos. Pero un sentido reconstruido por el espectador/lector que construye una realidad que no está previamente otorgada. Por lo tanto, desde una lectura *alegórica*, advienen dos ideas de la producción estética:

- a) La separación de las partes de su contexto.
- b) El ajuste de fragmentos y fijación de sentido.

Esto permite establecer una distinción entre las obras de arte clasicistas orgánicas y las inorgánicas: en las primeras, el creador manejará el material como totalidad y, en las segundas, la obra será producto de un montaje sobre fragmentos. Así la obra de arte orgánica se propone como artificio, y la inorgánica como artefacto. De ahí que en la obra de arte de vanguardia sólo se puede hablar en sentido restringido de totalidad de la obra, sólo en tanto suma de la totalidad de los sentidos posibles, tal y como los constructivistas plantean que no puede hablarse de una realidad u orden único, sino que de una realidad construida, que deviene de la totalidad de las construcciones, esto es, del consenso. No hay una lógica objetividad/subjetividad, sino una lógica *participativa*,

²² La distinción que debe hacerse entre obra de arte orgánica e inorgánica es que las primeras, que imperaron hasta las primeras décadas del siglo XX, tienen el carácter de simbólicas, y las segundas de alegóricas. Aún así siguen manteniendo el principio de que existe una unidad entre generalidades y particularidades. En las orgánicas representan un todo, en la inorgánicas cada fragmento representa una unidad/todo, cuyo significado es develado en últimos términos por el espectador/lector/receptor.

es decir, donde la(s) realidad(es) adviene(n) producto de nuestra participación en comunidades lingüísticas unidas por una forma común de trazar distinciones (Tarragona, 1999).

El arte clasicista en ese sentido al proponer una totalidad absoluta propone también una realidad absoluta y única. Esa idea es abandonada en las Vanguardias. Como los sujetos forman arte de los fenómenos, la distancia con ellos disminuye, generándose un proceso participativo. En últimos términos al proponer una obra de arte como construcción de fragmentos que los espectadores completan, se está proponiendo una realidad que debe construirse:

La obra de arte se transforma esencialmente al admitir en su seno fragmentos de realidad. Ya no se trata sólo de la recurrencia del artista a la creación de cuadros completos; también los cuadros mismos alcanzan un status distinto, pues parte de ellos ya no mantiene con la realidad las relaciones que caracterizan a las obras de arte orgánicas: no remiten como signo a la realidad, sino que son la realidad (Hess, 1994, p. 97).

La idea de la realidad como una construcción de fragmentos fue explícitamente llevada a ejecución por el Cubismo. Los pintores cubistas fueron los primeros en utilizar el montaje como principio artístico (a diferencia del cine que lo usó como principio técnico). Al utilizar el montaje de fragmentos (*collage*), el Cubismo quiebra la perspectiva central en la representación plástica e instaura la perspectiva simultánea (Stangos, 1986), compleja diríamos. Con las Vanguardias la idea de construcción termina de asomar. Los Impresionistas, como hemos dicho, fueron los primeros en instalar el movimiento desde el objeto al sujeto y así cambiar la lógica de la mirada (desde la objetividad a la subjetividad). Aun así se sigue aludiendo a una realidad. Pero con las Vanguardias la construcción es total y explícita. Hay una obra de fragmentos que debe completarse, construirse y leerse, el propio artista es un constructor que desconoce todos los niveles de su obra. Señala Robert Delaunay: “No sé nunca de antemano

qué forma tendrá un objeto representado” (p. 123),²³ y Guillaume Apollinaire dirá:

Lo que diferencia al cubismo de la pintura antigua es que no se trata ya de un arte de imitación, sino de un arte de concepción que tiende a elevarse hasta la creación, al representar la realidad-concebida o la realidad creada (Apollinaire, 1957, p. 101).

Las nociones de arte orgánico-inorgánico son muy relevantes también atendiendo a otras dimensiones epistemológicas. Son relevantes, en ese sentido, los principios que introdujo el arte inorgánico, concebido como unidad de fragmentos (sistema) que configuran un sentido (alegórico) por medio de su reunión. Esta relación entre partes y todo, o entre entorno y sistema, evidentemente pone de manifiesto nociones sistémicas. Y además pone de manifiesto la lógica del paradigma holográfico, en la medida en que cada fragmento inorgánico de la obra posee el sentido de la totalidad de la obra (Wallace, 1999). Es decir, igual que en un holograma cada parte/fragmento contiene la totalidad de la información del objeto representado, en toda organización compleja no sólo la parte está en el todo, sino también el todo está en la parte. Por otro lado, la pluralidad de sentidos posibles que puede extraerse de una obra de arte instala la noción de complejidad, como número de posibilidades hechas posibles mediante la construcción de un sistema (Zagmutt, 1999). Una obra vanguardista es polisémica en sí misma y en todas las direcciones posibles, ya sea a nivel descriptivo, conceptual o interpretativo. Esto es relevante, porque si bien es cierto el arte siempre tuvo/pudo tener una dimensión plurisemántica a nivel interpretativo,²⁴ a nivel descriptivo el arte llegó a tener tal característica sólo a partir de las Vanguardias históricas.

En la dirección del desplazamiento del “punto de vista” que ha ingresado ya al sujeto (esto es, ha ido más allá de la córnea

²³ Hess, 1994, p. 123.

²⁴ Una obra figurativa puede admitir distintas interpretaciones.

Impresionista) con el Expresionismo y el Cubismo, es que advendrá el arte abstracto o absoluto. Aparecen propuestas como las de Kandinsky o Mondrian en las que no se revela ya ninguna relación con el aspecto natural de las cosas (Stangos, 1986). Los esfuerzos se dirigen hacia el despojo de la pintura de toda representación y de toda conexión temporal o espacial, para reducirla a una forma plástica absoluta y duradera. Simplemente se disponen los elementos, estímulos inestructurados que el espectador debe organizar y estructurar como significados. Cualquier lectura es posible, la imagen se transforma en un predicado constante para sujetos variables que proponen distintas lecturas. Pensemos en Mondrian y *Composición* (1929-1935), en esa suma de cuadrados y rectángulos, amarillos y blancos: ¿la urgencia de la fundación de una nueva realidad por medio de la descomposición de sus elementos?²⁵ Al menos en la desaparición del objeto en la representación, ya no hay vinculación con el aspecto natural de las cosas y los objetos son construidos por los sujetos. Queda aún, sin embargo, trecho que caminar en la dirección de la traslación del punto de vista.

Esos desplazamientos son dirigidos por el Surrealismo, la última de las Vanguardias en asomar.²⁶ El movimiento surrealista apostará por la inclusión de dimensiones no atendidas hasta entonces: la influencia onírica, la apertura al inconsciente y el caos

²⁵ Mondrian es precisamente vinculable a movimientos como el neoplasticismo y suprematismo, que perseguían la composición de una nueva realidad plástica.

²⁶ El Futurismo (Vanguardia inaugurada por la publicación de su manifiesto, redactado por F. Marinetti, que representa un futurismo conservador [el desarrollado en Italia], a diferencia del Futurismo ruso, cuyo principal representante es V. Maiakovski, el que le imprimió un carácter más rupturista), no ha sido considerado pues de alguna manera en sus principios (más allá de proyectarse desde la ruptura del orden anterior) pueden detectarse todavía improntas “modernas”, como su fascinación por la máquina. Pese a esto es posible encontrar también en el Futurismo elementos tendientes hacia nociones epistemológicas estructuradas formalmente en las últimas décadas. Los futuristas, por ejemplo, pensaban que la realidad no era ya un mundo de objetos en el espacio (y opuestos al sujeto), sino una *compleja* interpenetración de procesos externos e internos; además, creían que las sensaciones subjetivas debían ocupar una posición de privilegio en la representación de la realidad (Hess, 1994).

como organizador. En los surrealistas son esos mismos elementos los que permiten visualizar la crítica posmoderna. Las obras son construidas desde lógicas opuestas a los principios de la razón:

Vivimos todavía bajo el reinado de la lógica. Pero ella se agita en una jaula de la que es cada día más difícil hacerla salir. Con el pretexto de progreso y civilización, se ha llegado a desterrar del espíritu todo lo que, con razón o sin ella, pueda tacharse de superstición o quimera (Breton, 1965, p. 22).

La realidad aparece ampliada a aspectos no explorados. La noción de construcción aparece dada (al igual que en los Dadaístas) por el ready-made (cosa prefabricada) o el object trouvé (hallazgo emocional):²⁷ Se experimenta con el azar, como recurso de descomposición de la lógica y liberación del inconsciente. La realidad *exterior* ha sido descompuesta,²⁸ sólo queda (re)construirla (y ampliarla) mediante los procesos de significación, configurando una realidad *interior* que se proyecta hacia la intersubjetividad.

²⁷ Pensemos en Marcel Duchamp (considerarlo dadaísta o surrealista es tema de debate) y sus experimentos con autómatas (mecanismos absurdos formados con piezas mecánicas) y con objetos insignificantes recogidos en cualquier rincón. Con tales piezas arrancadas de su contexto normal y colocadas en otro muy distinto [como el *secador de botellas sobre el pedestal* (1914) se provocaba el aspecto “totalmente otro” que perseguían los surrealistas.

²⁸ Es precisamente esta desintegración de la realidad la que permitirá el advenimiento del Pop-art (Andy Warhol, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein) en Estados Unidos e Inglaterra luego de la Segunda Guerra Mundial, como reconstrucción irónica de la (anti)representación artística que visualiza en la parodia su única salida de emergencia. Y sólo en ese contexto es que debe comprenderse también la aparición del Hiperrealismo o *photorealism* (Richard Estes, Robert Nottingham, Chuck Close, entre otros) que intenta representar anuncios de neón, cafeterías y lugares públicos urbanos y suburbanos, imitando meticulosamente la técnica fotográfica: la lectura que debe hacerse de ese gesto es precisamente que la realidad (descompuesta) ya no puede representarse, sino fotografiarse, esto es, registrarse por medio de procedimientos mecánicos o técnicos. La aparición del Op art (por oposición al Pop art), en Europa en las décadas de los 60 y 70, debe considerarse ya (en su intento por retornar al concepto de Vanguardia racional, a diferencia de la producción irónica e intuitiva del arte pop) un *debate* menor y focalizado, terminada ya la *era de la historia del arte* [al menos del arte como novedad, como supone Hervé Fisher (Fisher, 1984)] e instalado el devenir y desarrollo de focalizaciones paralelas de desarrollo.

5. EL DESTIERRO DEL OBJETO

Es particularmente interesante observar cómo en el proceso de distinción y vinculación entre observado y observador –en la perspectiva de la evaluación artística de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX– termina asomando la metáfora de autor-espectador, en una frontera que se disuelve. Si el sentido de la obra se completa en el espectador, entonces el espectador es coautor, incluso autor de la versión que desde sus marcos de referencias él construye.

Una de las cuestiones más relevantes que “afectan” el quehacer artístico desde la época de su reproductibilidad técnica es que de alguna manera el autor se vuelve un sujeto alienado, en la medida en que como nunca podrá conocer a todos los espectadores de su obra, nunca podrá conocer todas las lecturas que se hagan de ella, y la dotación de esos sentidos quedará incompleta (Benjamin, 1973). Del modo que sea, cada lectura propuesta por un lector/espectador lo vuelve autor de su propia versión/significación. Esta idea (evidentemente postmoderna) ha llegado a su dimensión más visible y radical en el arte-acción, el happening, la performance o la instalación,²⁹ nociones que además rompen con el concepto de arte no como objeto acumulable, y la instalan como experiencia, como acto o construcción, en la que el espectador interviene y es autor en el hecho, más allá de la metáfora. El “punto de vista” no sólo ha entrado en el sujeto, sino que ha disuelto la frontera entre productor y espectador, entre productor

²⁹ Lo que caracteriza a estas propuestas artísticas (segunda mitad del siglo XX, posvanguardia) es la instalación de un paradigma de interactividad con el espectador, que plantea el arte como suceso y no como objeto acumulable. Se trata de expresiones heredadas del teatro experimental y el arte corporal, cuyos primeros antecedentes son las acciones en vivo que realizaron a comienzos del siglo XX los futuristas, dadaístas y otras Vanguardias históricas. En lugar de centrarse en un objeto, lo definitorio del género era lo que el artista hacía en un espacio y tiempo determinado, y la relación que establecía con la audiencia. Su máxima popularidad tuvo lugar en los años 60 y 70 en Europa y Estados Unidos y entre sus representantes más conocidos estuvieron figuras como Yves Klein o Andy Warhol. Sin embargo su vigencia es incuestionable; sin ir más lejos, el 2006 se realizó en Chile la Primera Bienal de Performance en el país.

y lo producido, pues el arte se ha vuelto suceso y su preservación termina con su puesta en acción. El objeto desaparece incluso como objeto visible o acumulable en los museos y su permanencia es construcción y memoria subjetiva.

6. CONCLUSIONES

Los cuestionamientos epistemológicos instalados hacia las postrimerías del siglo XX, comprensibles desde la lógica de la crítica posmoderna, y que han supuesto la instalación de la noción de realidad como construcción, asumiéndose una nueva relación entre observador y observado o sujeto/objeto, pueden ser reconocibles con antelación a las propuestas teóricas configuradas como tales, en el quehacer artístico de finales del siglo XIX y XX, particularmente en el Impresionismo y las Vanguardias históricas.

Puede contemplarse cómo a partir del Impresionismo empieza a vislumbrarse el desplazamiento desde el objeto al sujeto (y con ese movimiento un desplazamiento desde el proyecto moderno a la crítica posmoderna), explicitado en los ejercicios pictóricos tendientes a la descomposición de la gama de colores y su distanciamiento de formas objetivas, para que sean estructurados en la visión del espectador. Con este movimiento se daba el primer paso hacia la instalación de la subjetividad en la construcción artística, la que sólo llegará a ser evidente y radical a partir de las Vanguardias históricas, cuando la realidad es descompuesta, tratada de modo inorgánica, trabajada desde el fragmento y la noción de montaje, completándose el ideario de la realidad (metaforizada en la obra de arte) como construcción. Esta cuestión es relevante, pues el arte en tanto espacio de “reproducción” de la realidad asoma como un espacio privilegiado para constatar la noción o concepción de realidad que se tiene/tendrá en un momento sociohistórico determinado. Es en esa dirección que siguiendo el tránsito del “punto de vista” en el arte puede apreciarse (en una evolución lógica) cómo la historia de arte en los siglos XIX y XX es el tránsito desde la

objetividad a la subjetividad/participatividad, hasta llegar con las expresiones artísticas más característicamente posmodernas (como la performance o la instalación) a la desaparición del arte como objeto acumulable, elemento que debe distinguirse como metáfora del destierro de las nociones epistemológicas (desde la crítica al proyecto moderno) del objeto como existente, independiente de quien observa.

REFERENCIAS

- Anderson, H. (1997). *Conversation, language, and possibilities. A postmodern approach to therapy*. Washington, DC: Basic Books.
- Apollinaire, G. (1957). *Los pintores cubistas. Meditaciones estéticas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Balbi, J. (1994). *Terapia cognitiva postracionalista*. Barcelona: Biblos.
- Bateson, G. (1977). *Afterword*. En J. Brockman (ed.) *About Bateson*. Boston: Dutton.
- Benjamin, W. (1973). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Traducción de José Muñoz Millanes. Madrid: Taurus.
- Bertalanffy, L. (1974). *Teoría General de Sistemas*. México, DF: Fondo de Cultura Económica.
- Breton, A. (1965). *Manifiestos del Surrealismo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- De la Fuente, J. (2005). Las Vanguardias: ¿una estética que sigue interpelando? *Literatura y Lingüística*, (16), 31-50.
- Delaunay, R. (1913). *Über das Licht*. Traducción de Paul Klee. *Der Sturm*, 144/145, 11-23.
- Fisher, H. (1984). *L'Histoire de L'Art est terminée*. París: Balland.
- Guidano, V. (1990). De la revolución cognitiva a la intervención sistémica en términos de complejidad. *Revista de Psicoterapia*, 1 (2), 24-43.
- Guidano, V. (1994). *El sí mismo en proceso*. Buenos Aires: Paidós.
- Hess, W. (1994). *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- Ibáñez, J. (1991). *El regreso del sujeto*. Buenos Aires: Amerinda.
- Jofré, M. (1985). Gramática del Texto y Estética Literaria. *Taller de Letras*, (14), 56-71.
- Mahoney, M. J. (1988). *Cognición y psicoterapia*. Buenos Aires: Paidós.
- Mahoney, M. J. (1991). *Human Change Processes: The Scientific Foundations of Psychotherapy*. Washington, DC: Basic Books.
- Martínez Bonati, F. (1995). El sentido de algunas transformaciones en el arte narrativo. *Revista Chilena de Literatura*, (47), 5-26.
- Masson, A. (1956). *Métamorphose de l'artiste*. Ginebra: Rahn.
- Morales, L. (2004). *Diámetra Eltit: El ensayo como estrategia narrativa*. *Atenea*, (490), 131-144.
- Morin, E. (2003). *Educación en la era planetaria*. Barcelona: Gedisa.
- Neimeyer, G. (1993). *Constructivist Assessment*. Nueva York: Sage.
- Ortega y Gasset, J. (1950). *Papeles sobre Goya y Velázquez*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente.
- Ortega y Gasset, J. (1955). *Velázquez*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente.
- Pérez, G. (1994). *Investigación cualitativa: Retos e interrogantes*. Santiago de Chile: La Muralla.
- Polkinghorne, D. E. (1992). *Postmodern epistemology of practice*. En S. Kvale (Ed.), *Psychology and postmodernism*. Nueva York: Sage.
- Ruiz, A. (1992). *La terapia cognitiva procesal sistémica de Vittorio Guidano*. Madrid: Cecidep.
- Saavedra, E. (2005). Conocimiento y Desarrollo emocional desde el enfoque cognitivo procesal sistémico. *Límite. Revista de Psicología y Filosofía*, (12), 31-49.
- Stangos, N. (1986). *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza.
- Tarragona, M. (1999). La supervisión desde una postura posmoderna. *Psicología Iberoamericana*. 7 (3), 68-76.
- Ventós, X. (1989). *Teoría de la sensibilidad*. Madrid: Península.
- Wallace, D. (1999). (Des)construyendo un sistema: Notas sobre "Sistema sombrero" de Pablo Neruda. *Anuario de Postgrado de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile*, (3), 461-470.
- Zagmutt, A. (1999). El problema de la delimitación del Constructivismo en Psicoterapia. *Journal of Constructivism in Psychotherapy*. 4 (19), 117-127.