

# El Estructuralismo como Método de Análisis Plástico

Arturo Saúl Mujica Jiménez  
UPEL-IPC  
arturosaulmujicajimenez@yahoo.es

## Resumen

*El propósito de esta investigación consiste en estudiar el método estructuralista de Juan Acha como modelo para el análisis de la obra plástica. El objetivo general es analizar las posibilidades investigativas que ofrece el método estructural como una herramienta para abordar la creación artístico-plástica. En tal sentido, se realizó un estudio documental a nivel descriptivo de las referencias relacionadas con el tema de la crítica propuesta por Acha (1981). Como marco teórico se describen las diferentes relaciones estructurales del producto artístico dentro de un sistema cultural articulado a toda la realidad económica y social. Se explican los tres niveles de aproximación al producto creativo: material, formal y significativo; y las respectivas subestructuras. El método aporta una perspectiva novedosa para el estudio crítico y sistemático de la obra de arte y sus complejas relaciones sociales, lo cual implica la posibilidad de enriquecer la crítica de la cultura visual contemporánea y ampliar la visión del panorama artístico local.*

**Palabras clave:** Arte; crítica; estructuralismo; Juan Acha.

## The Structuralism like Method of Plastic Analysis

### Abstract

*The intention of this investigation consists of studying the structural's method of Juan Acha as model for the analysis of the plastic work. The general mission is to analyze the investigative possibilities that it offers the structural method like a tool to approach the artistic-plastic creation. In such sense, a documentary study at descriptive level of the references related to the subject of the propose critic by Acha was made (1981). As theoretical frame the different structural relations of the artistic product within an articulated cultural system are described from all the economic and social reality. The three levels of approach to the creative product are explained: material, formal and significant; and the respective substructures. The method contributes to a novel perspective for the critical and systematic study of the art work and its complex social relations, which implies the possibility to enrich the critic of the contemporary visual culture and to extend the vision of the local artistic panorama.*

**Key words:** Art; critic; structuralism; Juan Acha.

# L'Estructuralisme comme Méthode d'Analyse Plastique

## Résumé

*Le but de cette recherche consiste à étudier la méthode structuraliste Juan Acha comme modèle pour l'analyse de l'oeuvre plastique. L'objectif général est d'analyser les possibilités de recherche qu'offre la méthode structurale comme un outil pour aborder la création artistique-plastique. Dans ce sens, on a effectué une étude documentaire au niveau descriptif des références en rapport avec le sujet de la critique proposée par Acha (1981). Comme cadre théorique on décrit les différentes relations structurelles du produit artistique dans un système culturel articulé à toute la réalité économique et sociale. On explique les trois niveaux de rapprochement au produit créatif : matériel, formel et significatif ; et les sous-structures respectives. La méthode apporte une perspective nouvelle pour l'étude critique et systématique de l'oeuvre d'art et ses relations sociales complexes, ce qui implique la possibilité d'enrichir la critique de la culture visuelle contemporaine et d'étendre la vision du panorama artistique local.*

**Mots clef:** Art; Critique; Structuralisme; Juan Acha.

## Introducción

Toda la creación cultural humana está enmarcada por motivaciones de variada índole, de allí el complejo de posibilidades constitutivo del quehacer creativo, el cual puede observarse en los diversos géneros expresivos existentes. El artista no es inmune a esa realidad, él se conmueve ante la belleza de la creación, toma el complejo de posibilidades expresivas como formas posibles de experimentar el placer estético, por eso su sensibilidad está siempre en configuración, presta a hacer de los impulsos exteriores e interiores un sueño, una meta, una obra de arte (Acha, 1992, p. 17).

El artista plástico, en este marco, está en constante necesidad de diálogo, de expresión de ideas y sentimientos. Elige y crea a partir de los diversos medios y recursos técnicos disponibles para hacer frente a sus necesidades expresivas. Su búsqueda se vuelve en incansable renovación de caminos arduos e inseguros para la creación: "Este complicado juego de propósitos, vaguedades, certezas, preferencias, cálculos y sentimientos es el proceso creador" (Marina, 1998, p.191).

El marco cultural de desenvolvimiento se vuelve, para él, en algo significativo para la realización de su producción. Toda búsqueda de sentido artístico se va a encontrar orientada y condicionada por su marco existencial, el cual implica experiencia, vivencias, y

el conocimiento sobre el quehacer plástico tanto histórico como contemporáneo. La propuesta novedosa no surge de la nada, se realiza sobre la base de premisas que otros han colocado como aporte de una investigación iniciada antes, con los esfuerzos de otros, una indagación que es patrimonio de muchos, de tal manera, que los conocimientos que se obtienen: “se dan en el marco de la actividad histórico-social y nunca fuera de él” (Marta, 1975, p.19).

Pero el artista que indaga en el mundo cultural también está obligado a contribuir con su aporte al crecimiento del saber. Cuando realiza su propuesta, en ella toma concurso un conjunto de ideas rectoras a través de las cuales su mirada se dirige con intención, en actitud decidida de construir nuevos sentidos, de comunicar.

El hecho es que las imágenes se encuentran funcionando socialmente, ellas están en el medio como un lenguaje para expresarse y el investigador no puede comportarse ingenuamente ante ellas, debe hacer uso de estrategias que le permitan fundamentar sus apreciaciones. En tal sentido, el objeto del presente estudio consiste en analizar las posibilidades investigativas que ofrece el método estructural propuesto por Juan Acha, como una herramienta para abordar la creación artístico-plástica.

## **La obra como problema y el Estructuralismo como método**

La aproximación a la obra de un artista implica una experiencia diversa, muy rica en contraste y posibilidades de consumo. Una pieza puede ser juzgada de modos diversos por una misma persona en diferentes tiempos. La evaluación que hace el receptor de una obra varía en la misma medida que en él se van agregando modos de significar los productos culturales con los cuales interactúa. Este fenómeno explica, de alguna manera, la dificultad que se enfrenta al momento de emitir un juicio respecto a una obra, ya sea para disfrutarla a modo individual o para intentar una interpretación orientada a sugerir modos de consumo en otros receptores o “legitimación de la contemplación inmediata” (Jappe, 1980, p. 140).

Mucho más compleja se vuelve la obra para quien la consume cuando no se tiene la simple intención de consumirla sino cuando se

pretende conocer el modo en que fue construida y concebida por su creador. Éste es más complejo porque se trata de una aproximación a las herramientas que han hecho posible la obra misma para luego hacer uso de ellas en otra distinta.

El artista en esta dirección, abre sus sentidos a todo lo que de las obra en estudio le viene. Presta la mayor atención posible e intenta escudriñar en la obra la alternativa ofrecida por su autor para afrontar el problema que ella resuelve. La obra vista desde esta óptica se convierte en un modo de resolver situaciones, es un modelo o paradigma de solución de un problema y su estudio puede contribuir en el orden de ejemplificar un modo de solución, pero también puede ser el acceso a otros caminos para la creación.

El método estructural, al servir de fundamento para el análisis de obras plásticas es una herramienta que permite una mayor aproximación a los modos de creación presentes en una determinada obra de arte. Como modelo explicativo, tal método es un modelo creado sobre otros modelos que son las obras de arte misma, pero aún siendo así no puede negarse que esto sea inevitable y que constituya una forma de avanzar en la producción de nuevos conocimientos.

Este método reconoce la limitación que tiene en común con todos los modelos de investigación científica y artística. Su experimentación a este nivel implica el diseño y confrontación de diferentes modelos para ser sometidos a validación en contraste con las relaciones reales concretas, esa realidad es aquí las obras de arte. Así, dicho método no pretende alcanzar un modelo explicativo en exacta correspondencia con lo real.

El método estructuralista, sin pretender ser una explicación total de la realidad, sin pretender ser una filosofía, por sus postulados teóricos se convierte finalmente en una concepción global, en una filosofía, en una teoría de amplio alcance para la comprensión de los fenómenos de la sociedad y de la cultura, de allí que encuentre aplicaciones en el ámbito metodológico y conceptual en otras prácticas investigativas distintas a la antropología, la etnología, la psicología y la lingüística, como es el caso del análisis de la obra plástica.

## **Concepción Estructural de Juan Acha**

A partir de sus investigaciones acerca de la plástica en América Latina, Acha (1979) introdujo en la teoría social del arte la necesidad de estudiar el fenómeno artístico en el encadenamiento dialéctico de la producción, la distribución y el consumo.

Acha ha planteado los aspectos centrales de su enfoque en tres (3) de sus obras teóricas. La primera y la segunda son dos volúmenes de un mismo trabajo (*Arte y Sociedad: Latinoamérica*). El primer volumen (1979) fue publicado con el subtítulo: "El sistema de producción" y el segundo (1981) con el subtítulo: "El producto artístico y su estructura". En la tercera obra se trata exclusivamente el problema de la distribución y el consumo: "Crítica del arte" (1982).

En estos tres trabajos se encuentran esbozados los aspectos centrales del esfuerzo integrador de Acha. En principio trató el problema de la relación teoría-praxis en la creación artística. Introdujo la noción de subjetividad estética al nivel de la práctica, y la noción de sistema artístico cultural en el ámbito teórico, como conocimiento acumulado con relación a operaciones manuales, proposiciones teóricas, percepción sensitivo-visual, etc.

La intención del autor fue integrar en forma diacrónica (sucesión temporal) los análisis estéticos, sin establecer separaciones entre historia y sociología del arte.

En el segundo trabajo, el autor centró su atención en la estructura del objeto o producto artístico, y en él introdujo el concepto de estructura como recurso o instrumento para aprehender la dinámica de los procesos.

En el tercer trabajo (1982), se detiene en un aspecto muy peculiar de la sociedad moderna, en la cual la alta especialización y la intensa división del trabajo manual e intelectual e intelectual, desautoriza a los individuos no especialistas para emitir juicio respecto a las producciones artísticas del sistema cultural.

Si en la obra anterior estudiaba las relaciones internas contenidas en el producto artístico, en ésta se estudia la medicación producto-consumo como un terreno exclusivo de la crítica del arte.

El crítico es definido como un generador de significaciones, de posibilidades de consumo. Ante un público desautorizado, el crítico hace de mediador para suplir las carencias conceptuales del público alienado de la sociedad moderna: los críticos ofrecen a los receptores los medios intelectuales adecuados para consumir las obras de arte (Acha, 1982, p. 12).

Este análisis sintético de los productos artísticos está destinado a conocer la realidad estética del tercer mundo, su evolución y su situación actual. Acha ha procurado tomar en consideración al producto artístico en la complejidad de sus dimensiones materiales, sociales, ambientales, culturales, psicológicas, simbólicas, etc.; es decir, el producto artístico visual como un fenómeno sociocultural, resultante de un sistema de producción cultural con una evolución o trayectoria particular y al cual se corresponde una determinada sensibilidad estética operante a nivel colectivo.

El autor se ha propuesto reinsertar el producto artístico en la sociedad y en la cultura, y conocerlo en su historicidad, cargado de las significaciones procedentes del conjunto de condiciones o relaciones sociales, y destinado a producir efectos en esa sociedad de la cual resulta.

En esta dirección, el análisis propuesto pretende ser sintético, considerando tanto lo sincrónico como lo diacrónico, lo político y lo ideológico, lo artístico y lo estético; en fin, las estructuras formales y las significativas.

## **El método estructural de Acha**

Acha considera que todo producto artístico, independientemente del tipo que se trate, posee una forma y un contenido material, susceptible de múltiples usos por sus características formales y materiales. Acha denomina estructura formal a los aspectos gestálticos y materiales a través de los cuales es posible el reconocimiento del producto considerando las características materiales como una subestructura de esa estructura formal. Y a la cual denomina subestructura material. La estructura formal contiene, entonces, los aspectos formales y los aspectos materiales.

Acha (1981,1982) ve en el producto artístico una confluencia de toda la sociedad, con un efecto social complejo: lo examina como un sistema de producción cultural articulado a toda la realidad económica y social imperante. Él ha definido su enfoque como socio-estético, porque en su visión social predomina la consideración de los aspectos sociales al lado de la visión de lo estético, siendo esta la que se estudia predominantemente con criterio estructuralista.

En términos del producto artístico (lo interno), los objetos se reconocen por sus relaciones internas (aspectos formales y materiales), pero al mismo tiempo suponen un contexto de funcionamiento, un ambiente cultural, y un sujeto receptor también determinado socialmente.

Con esta visión totalizante en el análisis del producto material del arte, la pregunta: ¿Qué es lo específico del producto artístico? se torna mucho más compleja, porque no se trata de la consideración de un objeto y sus conexiones internas, sino de un producto social que envuelve en la materialidad de su forma y de su contenido un complejo de relaciones capaces de sobrepasar su apariencia formal. Acha hace uso de la noción de “estructura” como un “recurso metodológico” (1981, p. 377) para denominar ese conjunto de correlaciones sociales objetivas, internas y externas, que está contenido en el producto artístico.

Todo objeto tiene una forma, una totalidad que engloba su configuración y a partir de la cual puede ser reconocido, pero esa gestalt resulta una simple apariencia cuando el objeto es estudiado en sus relaciones internas solamente y se descuidan los aspectos sociales contextuales.

Lo real y lo concreto de la obra de arte es:

... su existencia social, o sea, la correlación de lo físico con lo artístico de las formas y de los significados a través de un sujeto, en primera instancia, y en términos de ampliaciones, correcciones y renovaciones sensitivas de utilidad colectiva (Acha, 1981, p. 378).

Precisamente, Acha (1981) se propone conocer el producto artístico, más que reconocerlo, y conocerlo significa determinar sus correlaciones internas, y sus correlaciones contextuales, ambientales o sociales, apreciables en el coproductor o consumidor del mismo. Todo objeto posee un formato que lo individualiza y lo convierte en una *gestalt* con dimensiones y proporciones coincidentes con su materialidad, pero esa *gestalt* es una apariencia que no refleja todo lo social contenido en él. Los objetos funcionan en la sociedad y en ella tienen valores sociales fenomenales, diferentes a su materialidad.

A través de esta conceptualización del producto artístico como una resultante del binomio sujeto-objeto, Acha logra, haciendo uso del método estructural para determinar las contradicciones entre la apariencia y la esencia, reinsertar la obra de arte en el sistema cultural. A diferencia de los enfoques tradicionales, el examen de la obra de arte en forma relacional objeto-sujeto-contexto en la confluencia de lo social y lo estético ha permitido un enfoque sintético de la producción artística, en el cual no se conciben en forma separada la sociología, la historia, ni la crítica del arte.

La consideración del producto artístico visual como un objeto que sólo puede conocerse a partir de la complejidad de las relaciones estructurales permitió dar respuesta al problema de la determinación del conjunto de relaciones sensitivas contenidas en un producto artístico.

Acha califica su propuesta como una articulación teórica del método estructuralista, en la visión estética, con una visión histórico-social del producto artístico:

En nuestro estudio hemos definido la estructura del objeto o producto como el conjunto de relaciones sensitivas que poseen los componentes materiales. Es decir, se trata de relaciones mutuas que producen efectos sensitivos directos, los cuales no existen sin un sujeto afectado ni se limitan a los sentidos de las formas, como tampoco se reducen a binomio objeto-sujeto (Acha, 1981, p.374).

En este enfoque se articulan los aportes metodológicos de los métodos tradicionales de análisis del producto artístico:

- Se toma en cuenta la correlación sujeto-objeto, al considerar que el objeto sólo existe como tal cuando empieza a ser percibido por un sujeto;
- Se toma en cuenta su forma, pero en el marco de un sistema racional mucho más global en el cual el objeto suscita significaciones; y por último,
- Se lo considera en relación con otros elementos sociales no necesariamente estéticos.

A todo este complejo relacional es a lo que Acha denomina estructura artística del producto.

## **El análisis estructural de la obra de arte**

### **Concepto de estructura artístico-visual**

Todos los productos materiales son portadores de una estructura artística-visual. Alguna clase de objetos la poseen en mayor medida, pero toda clase de objetos, independientemente de su forma, tiene en común ese substrato. La clase de productos que portan esta estructura en mayor medida es conocida con el rótulo de "obra de arte", puesto que son las portadoras principales de lo específico del arte, de "las ideologías estéticas de los grupos sociales" (Hadjinicolaou, 1980, p. 212)

Sin embargo, no es suficiente con establecer una distinción cualitativa entre productos culturales que portan una estructura artístico-visual en menor grado y otras que la portan en grado mayor; es preciso significar y diferenciar la producción artística de las estructuras no artísticas, definir lo específico de los productos materiales de las artes visuales en tanto portadores principales de dicha estructura artístico-visual y establecer linderos, límites de demarcación para la producción artística.

Para ello, es necesario comenzar por precisar ¿qué se entiende por estructura artístico-visual? ¿Cómo llega a formar parte de los objetos tal estructura? para luego poder establecer las distinciones necesarias. Acha considera que el estudio de los productos materiales de las artes visuales no puede realizarse tratando todos los productos de un mismo modo, y esto permite marcar la distancia de las concepciones reduccionistas en las cuales se toma a las obras de arte como cosa, o de aquellas en las cuales, siguiendo el mismo criterio de ver al producto

cultural cosificado y estático, se toma un aspecto de la obra, ya sea la forma, el contenido o las imágenes, como lo decisivo del arte.

Frente a esta indiferenciación en el estudio del arte, Acha distingue siete tipos de productos artísticos-visuales:

1. Superficie-objetos.
2. Superficies icónicas.
3. Cuerpos-objetos.
4. Diseños:
  - Gráfico.
  - Industrial.
  - Arquitectural.
  - Urbano.
  - Icónico
  - verbal.
  - Audiovisual.
5. Artesanías.
6. Ambientación.
7. Acciones corporales.

Con la denominación de superficie-objeto, Acha designa a las pinturas, los grabados, los dibujos y las fotografías. Tal denominación responde a que estos productos artísticos pueden funcionar como objetos (debido a sus propiedades físicas y a sus dimensiones), como superficie y, asimismo, como superficie-objeto.

Sin embargo, lo determinante no es su carácter material. Los objetos no están separados del mundo, tienen su significación en un marco de relaciones sociales y sólo pueden ser conocidos en este marco. El producto artístico sólo puede estudiarse por los efectos sensitivos que produce en el sujeto afectado, y este sujeto, a su vez tampoco tiene sus sensaciones separadas del conjunto, su manera de sentir, de significar, es también social.

Vista la relación desde la perspectiva de la superficie-objeto, la función principal de esta estructura es la de incidir en los hábitos sensitivos predominantes. De manera asociativa, a través del establecimiento de la relación sensitiva, se activan sensaciones por otras relaciones paradigmáticas al momento de la recepción, pues el conocimiento de un objeto supone el establecimiento de conexiones

con sensaciones de otros objetos de igual índole, conocidos por el sujeto afectado y activadas asociativamente en el momento de significar el producto artístico. El arte “nos hace cambiar de ideas, cambiar de conceptos, cambiar de sentimientos (...) lo que nos transforma es a nosotros mismos” (Berger, 1976, p. 61).

De manera que en sí mismo el objeto es carente de significado aunque puede potencialmente adquirir significaciones muy diversas por su funcionamiento social, por la forma de constitución del sujeto de consumo y por los criterios dominantes (sensibilidad estética) en el contexto de consumo. El objeto, entonces, se considera como parte de otra totalidad social mayor porque está obligado a funcionar dentro de otras estructuras sociales, un ejemplo de ellas es la estructura familiar. Toda estructura es percibida siempre dentro de otra más amplia y ésta a su vez se encuentra formando parte de otra y así sucesivamente, el conjunto social no puede separarse de las acciones y las estructuras de acción de toda la sociedad. El recurso estructuralista permite tomar abstractamente un conjunto de esas relaciones para su análisis y estudiarlas con miras a integrarlas posteriormente a una totalidad mayor, lo cual posibilita conocer científicamente un conjunto de relaciones tomado como objeto de estudio.

Si, en caso contrario, se renuncia a considerar al objeto en conexión con otros objetos y se le toma exclusivamente en función de sus relaciones internas, entonces se desvanece la totalidad gestáltica de la percepción elíptica y el objeto se revela como una totalidad aislada, no contentiva de un complejo de relaciones.

El objeto tiene, en consecuencia, una doble configuración interno/externa. Por un lado cuenta con una forma física, material, expresiva de un conjunto de correlaciones internas que le son constitutivas; pero además de ello, cuenta con un conjunto de correlaciones externas que le son inseparables y le dan su acabado como objeto que son las contextuales, la ambientales, las sociales mediadas por el sujeto que se relaciona con él, que lo consume.

Acha se refiere al estudio de las correlaciones internas del objeto en un sentido metodológico, suspendiendo o separando momentáneamente de este conjunto de relaciones de la totalidad para abordarlas técnicamente, pues no todas las relaciones que permiten

conocer al objeto están contenidas en él, por el contrario todas estas relaciones son establecidas por el sujeto participante o receptor. Si bien lo importante es el binomio sujeto-objeto, las correlaciones internas del objeto tienen o adquieren significación en su interrelación con las correlaciones contextuales, ambientales o sociales, solamente apreciables a través del sujeto consumidor.

Todos los productos artísticos, al estar relacionados con un sujeto perteneciente a un contexto y portador de una sensibilidad estética, poseen relaciones sensitivas y sólo se distinguen en función de la magnitud de relaciones que contengan o susciten en el consumo. Aún así, los objetos no suscitan las mismas relaciones sensitivas en todos los consumidores potenciales, cada cual tiene o alcanza en la sociedad una configuración distinta y las relaciones sensitivas son la resultante de la confluencia entre el producto artístico y el hábito sensitivo, configurado socialmente, de allí que varíen, de un consumidor a otro, los criterios de clasificación o apreciación.

Acha considera que el conjunto de relaciones sensitivas puede verse afectado por:

- Sensibilidad (sentido individual, perceptual).
- Actividades sensitivas dominantes en la sociedad.
- Subjetividad estética colectiva, entendida como el conjunto de relaciones sensitivas (o estéticas) que todo sujeto mantiene con su vida diaria de manera consciente o inconsciente.

## **Correlaciones internas del objeto**

Acha estudia las correlaciones internas del objeto, pero en sus interacciones con el sujeto que lo percibe. Somete a crítica los diferentes métodos de análisis de los elementos estructurales del producto artístico a partir de una visión relacional del mismo: el objeto sólo funciona en su relación con el sujeto consumidor.

La consideración de los objetos como portadores de una estructura artístico-visual puede crear confusiones en cuanto se supone que los objetos portan un algo objetivo, esencial, que los define como productos artísticos. Pero la utilización del término estructura como “un recurso metodológico” que permite aprehender la dinámica de los procesos apunta hacia otra dirección. No obstante, Acha (1981) concluye que:

Las correlaciones intra y extraestructurales son objetivas, esto es, existen independientemente del receptor o consumidor (p. 377). Entonces, ¿es el concepto de estructura un recurso o instrumento metodológico o son las estructuras realidades objetivas? Este es el principal problema que enfrenta el enfoque estructural.

Acha sostiene que las correlaciones son objetivas y que siempre el receptor percibe un conjunto artificial seleccionado o aislado de toda la complejidad y que esa separación no es arbitraria, sino que se encuentra condicionada socialmente. De tal manera que así como antes se desvanecía la totalidad percibida con la aproximación a las relaciones estructurales, ahora estas últimas a su vez se desvanecen al ser apreciadas en el conjunto de los efectos sensitivos contenidos en cada producto artístico.

La visión de Acha enfrenta las mismas dificultades que ha enfrentado la tradición estructuralista: presenta a la estructura entre el concepto y la realidad, oscilando entre la existencia objetiva y el criterio metodológico, mientras que por otro lado está debatiéndose entre lo material e inmaterial.

Acha (1981) comparte la calificación de Mukarovsky de la estructura como algo inmaterial que se encuentra en forma fenoménica en los objetos. La realidad de la obra de arte es relacional; es constituida por un conjunto de correlaciones intra y extraestructurales, aunque se trata de un conjunto integrado por “relaciones que, en sí, carecen de materia y que acusan transformaciones, mutuas interdependencias totalizadoras y autorregulaciones” (p.377).

Acha (1981) referencia a Mukarovsky, y esto hace la cuestión todavía más compleja, ya que este autor considera a la obra de arte como una “imagen exterior fenomenal de una estructura inmaterial, es decir, de un equilibrio dinámico de fuerzas representadas por los elementos singulares” (Citado por Acha, p. 377). La consideración de las estructuras como algo inmaterial choca en cierto sentido con la consideración de “realidad objetiva” dada por Acha. Sin embargo, esta inmaterialidad es referida al carácter relacional y social de las estructuras.

A pesar de esta conceptualización de la obra como estructura inmaterial, Acha distingue en el producto artístico visual, varias subestructuras materiales, unas de carácter pasivo y otra de carácter activo. Además de la estructura material, considera otra estructura formal, contentiva de una subestructura morfológica y otra sintáctica, además de presentar ambas en una síntesis estructural a la cual define como estructura significativa. La triada de sus análisis es la siguiente:

- A.- Estructura Material:
  - A.1- Subestructura material pasiva
  - A.2- Subestructura material activa
- B.- Estructura Formal:
  - B.1- Subestructura Morfológica
  - B.2- Subestructura Sintáctica
- C.- Estructura Significativa.

## **La estructura material**

Por estructura material entiende Acha la forma física en la cual se concreta la producción artística, a los productos materiales de la misma. Toda producción artística tiene finalmente una forma de presentar su producto, bien se trate de un diseño, de una artesanía, de una ambientación, etc., cada una de ellas trabaja sobre un material determinado (material pasivo) sobre los que se aplican uno o varios materiales determinados (material activo).

A los productos materiales resultantes de la pintura, el dibujo, el grabado y la fotografía, Acha los engloba bajo la denominación superficie-objetos, porque en ellos destaca abiertamente su capacidad para funcionar como objetos (cosas) y como superficies, además de poder operar como superficie-objetos, forma bajo la cual portan una propuesta plástica.

La estructura material contiene una subestructura pasiva y otra activa. La primera es el objeto mismo, su materialidad, el soporte, y la segunda se identifica con los elementos dispuestos sobre el objeto, propiamente, la superficie. De manera que la subestructura material pasiva está constituida por aquellos materiales que sostienen la subestructura material activa: tela, madera, piedra, metal, cartón, o cualquier otro que sirva de soporte y presente un formato determinado para la producción artística pudiendo ser un mueble o inmueble.

La subestructura material activa está constituida por los materiales dispuestos sobre los formatos de trabajo: pigmentos, empastes, accidentes matéricos, objetos, colores, luces, espacios y monumentos reales. Incluso un segmento de la superficie material pasiva puede dejarse libre y funcionar como material activo, como es el caso de tela dejada sin cubrir en la pintura.

La subestructura material activa está compuesta por todos los materiales, distribuidos frontalmente sobre el objeto en forma manual o mecánica en atención a códigos establecidos y haciendo uso de solventes que luego se secan y permiten el secado. Esta subestructura es indispensable en todos los productos artísticos y varían según los géneros (pintura, dibujo, grabado); también es determinante de las operaciones manuales y mecánicas necesarias para su distribución en el formato, y hasta determina "...ciertas propiedades sensitivas de la subestructura morfológica, puesto que hay diferente visión si el vehículo de los pigmentos es el agua, el óleo, el temple o acrílico" (p.382).

## **La estructura formal**

Por razones metodológicas, Acha (1981) separó la superficie del objeto y denominó a una subestructura material pasiva y otra, subestructura material activa, pues asimismo, aunque es inconcebible la forma sin significado, separó la estructura formal de la estructura significativa, entendiendo por estructura formal la correlación existente entre los elementos distribuidos en la superficie, el modo de distribución y la forma de organización.

La estructura formal está constituida, en consecuencia, por dos subestructuras: una morfológica, que comprende los elementos visuales y su modo de empleo, y otra sintáctica, referida a la organización total de los elementos visuales en la superficie.

Acha considera que lo formal se identifica con la materialidad del producto, y en este orden, la estructura material antes explicada quedaría contenida en la estructura formal. No obstante, considera que la subestructura material pasiva no forma parte de la estructura formal, pero antes ha quedado muy claro la relatividad de la denominación

“activa” y “pasiva” y las posibilidades de la subestructura pasiva de funcionar de manera activa.

El aislamiento de lo formal de lo significativo es aparente. Acha considera que ni siquiera la crítica formalista (Wolffin, 1958/1979 y Marangoni, 1947/1962), la cual está basada en la pura visibilidad, se limita exclusivamente a la forma. Tampoco la crítica contenidista, la cual está basada en la relación entre los significados y la historia de la cultura (Jacob Burckhardt) o la del espíritu (Max Dvorak) logran separar los contenidos y significados de las formas. Sólo se trata de diferencias en el énfasis, en los formalistas las significaciones sensoriales y en los contenidistas las formas denotadas o figuras, pero que en ningún caso ocurre un aislamiento real.

En atención a estos mismos criterios de estructuras en sentido metodológico, Acha realiza otro corte metódico y distingue las unidades visuales contenidas en la estructura formal y las denomina subestructura morfológica, y la forma de organización total de estas unidades denominando a esta última subestructura sintáctica; el paralelo con el análisis tradicional en el ámbito lingüístico es evidente, pero el autor establece la separación paradigma para marcar la interdependencia de ...los qué y de los cómo de los componentes estructurales, entre los cuáles, los cómo son lo que están muy ligados a la sensibilidad (p.385).

## **La subestructura morfológica**

Por estructura morfológica se entiende el empleo de la materia activa sobre la materia pasiva. Cada productor artístico elige los elementos que más se ajustan al tipo de producción, variando en forma constante las posibilidades de incorporación de nuevos elementos. En el caso de los productos denominados superficie-objeto, los elementos morfológicos van desde las imágenes lumínicas hasta lo desnudo de los materiales, el empleo del objeto en forma activa. Depende del contexto cultural, la utilización de los diversos elementos visuales que forman parte de la estructura morfológica, la concepción artística predominante en Siglo XX ha posibilitado que lo concreto de la realidad material pueda funcionar como estructura artística.

De cualquier modo, cada sociedad ofrece una clase de elementos visuales entre los cuales el artista elige para expresarse. De modo que las clases de elementos no son arbitrarias y en ellas cada elemento posee algunas significaciones o es utilizado para denotar eventos sociales (Francastel, 1990. p. 12). El productor, al hacer uso de ellos para significar y comunicar, pone de manifiesto la existencia de esa sensibilidad estética, y su dominio de esos medios de expresión para significar aquello no verbalizable, que es lo definitorio del arte. Sólo en este sentido es el arte un lenguaje, y si se quiere un lenguaje de lo no verbalizable.

Pero si bien los elementos visuales son un producto histórico-social, también los modos de utilización de estos elementos se encuentran determinados históricamente, y en forma extensiva lo sensible de esos elementos hasta llegar a incidir en la percepción:...lo sensible de los elementos visuales va unido indefectiblemente a los modos en que éstos se hacen visibles o sensibles; modo individuales que junto con los de la subestructura sintáctica de la totalidad inciden el concepto y transforman la mecánica de su captación (p.388).

Acha considera que los elementos visuales que intervienen en la producción de superficie-objeto, además de las figuras, son los siguientes:

- Accidentes de la materia, formas, elementos geométricos, color puro, textos.
- Luces, espacios y movimientos reales.

Cada uno de estos elementos tiene su significación, o por lo menos el artista los maneja bajo el supuesto que el público receptor comprende o intentará descifrar los códigos contenidos en la propuesta. Mas estos elementos se encuentran, en forma individual, relacionados con la totalidad de los otros elementos, y de este encuentro de significaciones individuales y las significaciones de los demás elementos, resulta una significación total que en ningún momento puede considerarse como una sumatoria de significación de los elementos individuales. Esta es la visión dialéctica que subyace al enfoque estructural: la resultante es una estructura relacional diferente a la suma de las relaciones de los eventos y con una significación dialécticamente distinta a la

significación de los elementos. Así, la estructura artística del productor como del consumidor del mismo.

Además de los elementos visuales, Acha considera que la subestructura morfológica comprende los modos de utilización de esos elementos visuales. El autor aprecia que lo denotativo de las formas está contenido en el trazo, el coloreado, el formato y la intrasintaxis.

El trazo permite observar la configuración de cada elemento, es el modo que mejor muestra lo caligráfico y lo grafológico.

El coloreado es diferenciado por las calidades monocromáticas o policromáticas de los acordes del pigmento usado, con las características que le imprime el autor en las múltiples combinaciones, o en el uso reservado a cierto gusto personal relacionado con lo psicológico.

El formato tiene que ver con la manera en que han sido manejados los diferentes contornos individuales y grupales de los elementos figurativos, incluyendo las deformaciones o estilizaciones.

La intrasintaxis se refiere al modo en que están organizados los espacios y componentes internos de cada elemento visual.

## **La subestructura sintáctica**

En la subestructura sintáctica, a diferencia de la morfología, no se destacan los modos individuales en sus correlaciones, sino la totalidad de elementos en su correlación e interdependencia: los modos totalizadores o sintácticos. Aquí se establece una relación paradigmática con la lengua, en la cual la gramática estudia los morfemas y lexemas de las unidades, (nivel paradigmático) mientras que la sintaxis estudia las relaciones de sucesión y correlación de las unidades (nivel sintagmático).

En el campo de las tensiones o fuerzas de la subestructura sintáctica, tiene lugar lo más activo del proceso de relaciones que se desarrolla entre el producto y el receptor, puesto que aquí la dinámica objetual (que es virtual) y la perceptual se complementan y confunden entre sí. Porque quien consume el producto artístico realiza una

dinámica perceptual que consiste en un acelerado vaivén entre el todo y las partes, entre la síntesis y el análisis, alternándose repetidas veces la desarticulación y la rearticulación, la semantización y la resemantización, y produciéndose las consiguientes modificaciones relacionales hasta obtener una resultante satisfactoria (p.398).

## **La estructura significativa**

En la estructura significativa se analiza lo concerniente a las significaciones que la obra produce por sus relaciones morfológicas y sintácticas. Su función principal es la incidencia de los hábitos sensitivos existentes en el contexto de recepción.

El tiempo vivido por el artista tiene presencia en su obra, en la sintaxis y la significación de los elementos conectados. Se tiende a exaltar la presencia de la infancia, el pasado de la cultura y del pasado individual, pero en general todos los elementos se constituyen en determinantes y condicionantes históricos sociales del artista (Acha. 1992, P.49). Del lado de receptor también ocurre un proceso similar. Cada cual tiene su tiempo particular, su tiempo vivido que no coincide con el tiempo abstracto, general y uniforme de las ciencias naturales. La percepción está regida por un tiempo propio, relativo a la vivencia, tanto en lo individual como en lo relativo al grupo social tomado en conjunto, y son estos elementos constitutivos del contexto cultural de funcionamiento del producto. La percepción del receptor es variable; lo es tanto que puede concebirse al receptor como un coproductor, y a la obra misma como una confluencia de tiempos, de percepciones en una compleja dinámica denominada abstractamente distribución y consumo del producto artístico.

Pero, en verdad, la percepción artística penetra mucho más allá pues los productores de arte renuncian, por definición, a la importancia práctica y cotidiana de los significados, apoyándose en ellos, confieren a los medios de expresión de la vida diaria un uso figurado, virtual, imaginado, translaticio o como desee denominarse a los elementos topológicos y retóricos inherentes a todo producto artístico. (Acha, 1981, p.400). Los artistas buscan atrapar también el tiempo del otro, penetrar en él llevando una propuesta, un conjunto de sensaciones y percepciones a través de un lenguaje. Frente a las dificultades de la

palabra para producir en el receptor el mismo cuadro de significación que de ella tiene el receptor, el artista plástico apela a otro modo de significar y suscitar sensaciones y percepciones.

De allí que el artista se dedique a conferir nuevos significados a las formas que entreteje, produce y relaciona, despierta en el receptor un pasado propio, residente, pero también elabora en él la posibilidad de nuevas significaciones. Lo sensible aquí, juega un papel preponderante: es significado, junto a lo inteligible o lo comprensible. El lenguaje plástico activa, de manera simultánea, un juego de imágenes conectadas para producir significaciones verbalizables; por eso se orienta hacia lo sensitivo, pero también hacia lo intuitivo: “lo extraordinario está en lo ordinario, que la realidad está en la imaginación, que lo onírico irrumpe en lo cotidiano” (Alzuru, 1993, p. 88). El consumo o proceso de significación es un encuentro en el cual lo posible procedente de ambos lados (de las intenciones del productor y del lado de las posibilidades de significar del receptor) se realiza, dejando siempre una amplia gama de posibilidades. Esto es así, puesto que la sola presencia de otro receptor lo pone de manifiesto y adquiere su mayor grado de evidencia con la labor del crítico como especialista en la apertura de nuevas formas de consumo estético.

El receptor disfruta sensitivamente una obra, se emociona, siente placer, tiene una vivencia que le permite transformar lo no verbalizable en forma constante, lo lleva a su lenguaje, a su tiempo particular, generando nuevas significaciones. “La estructura artística constituye un proceso en constante transformación y autorregulación de las múltiples interdependencias que se entrecruzan en el producto y que componen la relación consumidor-producto”. (Acha, 1981, p. 407). El espectador se convierte en un traductor que recompone los elementos visuales en relaciones sensitivas, afectivas e ideológicas. La estructura significativa de una obra plástica está más allá de la obra misma, porque se ubica en un punto de encuentro que hace del receptor un aspecto estructural de la propuesta, del significado siempre abierto del producto artístico.

En conclusión, el método estructuralista propuesto por Acha, posibilita el develamiento de la compleja urdimbre que se entreteje con la creación plástica, y pone de manifiesto, en forma coherente,

sus estructuras esenciales. Frente a la ausencia de investigación y crítica de las artes plásticas en Venezuela, (Palenzuela, 1997, p.7) el método estudiado representa un valioso recurso para sistematizar y ampliar la visión del panorama artístico local, por tanto, constituye un aporte al campo de la investigación estética en particular y a las Ciencias Sociales en general.

## Referencias

- Acha, J. (1979). *Arte y Sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Acha, J. (1981). *Arte y Sociedad Latinoamericana: El producto artístico y su estructura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Acha, J. (1982). *Crítica del Arte*. México: Trillas
- Acha, J. (1992). *Introducción a la creatividad artística*. México: Trillas.
- Alzuru, P. (1993). *La sensibilidad finisecular*. Mérida, Venezuela: ULA, Consejo de Publicaciones.
- Berger, R. (1976). *El conocimiento de la pintura: el arte de verla* (Luís Monreal y Tejada, Trads.). Barcelona, España: Noguer.
- Francastel, P. (1990). *Pintura y sociedad*. (Elena Benarroch, Trad.). Madrid: Cátedra.
- Hadjinicolaou, N. (1980). *Historia del arte y lucha de clases*. (Aurelio Garzón del Camino, Trad.). (8ª ed.). México: Siglo XXI editores (Trabajo original publicado en 1974).
- Jappe, G., Combalía, V., Marchñan, S., Rubio, J., Suárez, A., Subirats, E., y Vidal, M. (1980). *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Barcelona, España: Blume.
- Marina, J. A. (1998). *Teoría de la Inteligencia creadora*. (9ª ed.). Barcelona, España: Anagrama. (Trabajo original publicado en 1993).
- Marta Sosa, J. (1975). *Socio política del arte*. Caracas: Equinoccio (Ediciones de la Universidad Simón Bolívar).
- Palenzuela, J.C. (1997). *El Mirón insistente: sobre la crítica de arte en Venezuela*. Venezuela: Ballgrub.