

Arte y diálogo

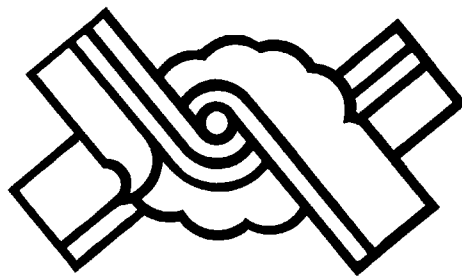
Presenta: María Patricia de la Fuente Medino

Asesora: Dra. Mariflor Aguilar Rivero

Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía

Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Filosóficas

Universidad Nacional Autónoma de México





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para G. que me ha mostrado el verdadero sentido de toda reflexión
y para M. que me ayuda a recordarlo cotidianamente.

ÍNDICE

Introducción	1
I. Una vez más :Sobre la imposibilidad de definir el arte	8
II. La recepción como condición para el diálogo	6
III. El carácter simbólico de la obra de arte	19
IV. El papel de la educación en el arte	21
V. El museo como propiciador de diálogo	23
VI. Un acercamiento a la particularidad de la experiencia artística	27
Simultaneidad	
Aplicación	
Experiencia	
Verdad	
Autocomprensión	
Transformación	
Solidaridad	
VII. El diálogo como forma privilegiada de conocimiento	39
VIII. El arte contemporáneo, un arte en tensión	38
IX. El lugar del autor en el diálogo con el arte	43
X. Arte y movimientos sociales	
XI.1968 Un año de frontera	50
XII. La revolución feminista en el arte	58
XIII. Nuevos medios, nuevas formas de diálogo	67
Performance	
Video y documental	
Arte multimedia	
Una mirada a dos artistas colombianos	
XIV. RAÍCES. Paráfrasis Contemporánea	85
Conclusiones	105
Bibliografía	110

Introducción

El presente trabajo tiene su origen, en gran medida, en la reflexión sobre la experiencia de un proyecto de interpretación de piezas arqueológicas realizado por jóvenes artistas de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, entre septiembre de 2007 y abril de 2008. Preguntas como: ¿Cuál es el papel del receptor en el arte contemporáneo?, ¿cuál es el lugar que ocupa el artista hoy en el diálogo con el arte? y ¿cuál es la función actual de los museos de arte? motivaron esta investigación. Otra gran motivación fue la inquietud por hacer evidente la relación entre la reflexión filosófica y actividades que no siempre se vinculan a ella de manera evidente, como son la creación artística y la difusión cultural, dos actividades a las que me he avocado por muchos años.

El proyecto *RAÍCES. Paráfrasis Contemporánea* surgió de la búsqueda por encontrar nuevas maneras de vincular las colecciones universitarias a la comunidad, y pronto se convirtió en la oportunidad para abrir un espacio de diálogo y reflexión sobre el arte y los papeles que autor y receptor tienen en ese diálogo.

Preguntas como ¿Nuestra comprensión de los objetos artísticos afecta la forma en que nos relacionamos con ellos?, ¿podemos entender el arte de culturas y épocas distintas a la nuestra?, ¿por qué el arte despierta una respuesta emocional?, ¿cuál es el papel actual de los museos?, nos llevaron a indagar sobre distintos aspectos del arte, esa actividad que nos vincula de manera tan característica y que propicia una comunicación tan importante entre las personas, más allá de épocas y culturas.

La serie de conferencias dictadas por el Dr. Adolfo Sánchez Vázquez en el marco de la Cátedra Extraordinaria Maestros del Exilio Español en la Facultad de Filosofía y Letras en septiembre y octubre de 2004, *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, nos permitieron ahondar en la comprensión de algunos de los temas que desarrollamos, gracias a la claridad y sencillez características de su erudición. La invaluable guía de Marifor Aguilar nos permitió adentrarnos en el estudio de algunas de las ideas que ocuparon el pensamiento

de esa gran figura de la hermenéutica contemporánea que es Hans-Georg Gadamer, facilitándonos el planteamiento de los problemas desde su base hermenéutica.

A través de temas como El carácter simbólico del arte; la importancia hermenéutica del diálogo para llegar a la formulación y respuesta de las preguntas que atañen a las inquietudes más profundas del ser humano, y otros temas como el papel de los museos en la formación de públicos; la forma en que han impactado a la sociedad algunos movimientos artísticos en las últimas décadas; el papel que tienen en el diálogo con el arte los artistas contemporáneos y la visión social de algunos de ellos, fueron cobrando importancia a medida que realizábamos la investigación. Hemos tratado de dar un panorama de la problemática de algunas de las técnicas del arte contemporáneo y su efecto en la sociedad. Algunos de estos temas fueron apenas señalados, estamos conscientes de que su desarrollo es tema de investigaciones particulares que requieren de una revisión más profunda, como es el caso del papel del autor en el diálogo con la obra. Sin embargo no hemos querido dejar de apuntar algunas reflexiones que han surgido de inquietudes por largo tiempo contempladas y que se relacionan con preguntas tan fundamentales como ¿qué es el arte? y ¿de dónde surge la necesidad de expresión que da lugar a obras capaces de decir mucho más de lo que como creadores o receptores podemos decir de ellas?

Este trabajo también ha sido la oportunidad de contextualizar en un marco teórico la experiencia de un ejercicio de interpretación; el proyecto *RAÍCES. Paráfrasis Contemporánea* nos ha permitido escuchar la voz de creadores y receptores en relación a la experiencia artística, permitiéndonos contrastar teoría y práctica y reafirmarnos en nuestra convicción de que el arte es la actividad por excelencia que nos permite satisfacer una necesidad humana fundamental, que Gadamer expresaría en una frase breve de gran trasfondo filosófico: “De lo que se trata es de que el hombre acceda él mismo a su morada.”

“La comprensión no requiere reconocer lo que uno ha imaginado. Se trata de algo más, de algo que ni sabe el poeta ni nadie más puede decir y que, sin embargo, no es arbitrario ni subjetivo. Cómo es, nadie lo sabe.”

Hans-Georg Gadamer

I. Una vez más: Sobre la imposibilidad de definir el arte

Tratar de definir *arte* es una tarea compleja como muchos, antes que nosotros, se han dado cuenta. *Arte*, dice el diccionario, es el “acto mediante el cual, valiéndose de la materia o de lo visible, imita o expresa el hombre lo material o lo invisible, y crea copiando o fantaseando”. *Arte* puede ser un término muy amplio que abarca una gran diversidad de actividades que van desde la carpintería, la jardinería o el peinado, hasta la diplomacia, siempre que éstas sean realizadas con *arte*.

Esta habilidad o disposición del hombre para crear objetos “bellos”, como puntualiza más adelante la entrada *arte* del diccionario, poco nos informa de la naturaleza del arte, misma que hace posible su recepción solidaria y el reconocimiento en él de algo común a todas las épocas y culturas.

La idea de que distintas formas de creación como la pintura, la escultura, la arquitectura, la música y la poesía tienen un elemento esencial que las relaciona entre sí y que a la vez las distingue de las otras actividades humanas, llevó a identificarlas como “bellas artes”, separándolas de habilidades más útiles o de actividades más teóricas. Sin embargo esta denominación común no parece ir más allá del siglo XVIII, y más tarde, durante el romanticismo y el modernismo, empezó a hablarse de arte a secas.

En los últimos 100 años el arte pasó a abarcar una gran variedad de nuevas expresiones, desde la fotografía y el cine hasta el performance, la instalación y las piezas realizadas con medios electrónicos.

Esta agrupación de formas de creación tan variadas nos lleva inevitablemente a reflexionar sobre qué es lo que llamamos arte y en qué consiste esta peculiar actividad humana que nos vincula de manera tan característica.

Una cosa parece constante, que los objetos que consideramos obras de arte son capaces de propiciar una comunicación muy importante entre las personas, estableciendo vínculos que van más allá de una época o cultura determinada.

La palabra *arte* parece designar algo más abstracto que tangible, ser más silencio que palabra elocuente, estar más cerca del símbolo que del objeto. El arte nos convoca a un diálogo de reconocimiento en el que podemos ahondar indefinidamente en nuestras inquietudes más profundas, donde nada está completamente dicho, porque el arte, como dice Gadamer, es “un diálogo auténtico en el que interviene lo imprevisto para indicar la dirección al progreso de la conversación”.¹ Y es aquí donde el papel del receptor de la obra cobra tanta importancia, porque como nos enseñan los diálogos platónicos, toda pregunta que formulamos es en realidad una auto indagación, y en eso estriba la inagotable aportación del arte al conocimiento de nosotros mismos.

Se ha argumentado mucho sobre la función del arte en nuestra vida y la manera en que lo experimentamos, surgiendo una y otra vez la reflexión sobre si el verdadero valor del arte reside en los objetos artísticos independientemente de la respuesta de un receptor o si depende de quien los percibe. En otras palabras, si hay una “cualidad artística” inherente al objeto que lo hace ser una obra de arte o ese valor depende de que alguien lo reconozca. Si optamos por la segunda

¹ Hans-Georg, Gadamer, *La herencia de Europa*, Barcelona, Editorial Península, 1990, p.78.

alternativa cabría preguntarse, ¿es el valor artístico algo meramente subjetivo o cual es el papel del receptor en el proceso artístico?

Muchos serán los que estén de acuerdo en que una obra de arte es un objeto que tiende a producir una cierta respuesta en quien la ve o la escucha, y que esta respuesta está relacionada con una experiencia de placer o agrado. ¿Sería ésta una explicación satisfactoria ante el arte contemporáneo en el que los artistas muchas veces tienden más a inquietar que a complacer al receptor, y en el que la belleza no parece una característica requerida?

Otra idea extendida es la que pretende justificar nuestras expectativas sobre cierto tipo de respuestas hacia el arte sosteniendo que dicha respuesta no surge de un gusto idiosincrásico, sino que tiene su raíz en la propia naturaleza humana, lo que hace que como “sujetos experimentadores” coincidamos en ciertas respuestas ante las características de un objeto.

Si aceptamos esta postura tendremos que ser muy claros sobre la raíz a que nos referimos y qué queremos decir por “sujeto experimentador”, ya que el valor artístico del objeto residirá en la respuesta adecuada de este receptor.

Y ¿cuál es esa forma adecuada? Una respuesta, tal vez extrema, la tendríamos en la teoría de Shopenhauer, según la cual debemos acercarnos a la obra con una actitud contemplativa, suspendiendo nuestra voluntad para que, al vaciar temporalmente nuestra mente, sólo quede el objeto contemplado. A lo que cabría preguntar, ¿por qué privilegiar al objeto artístico cuando una actitud contemplativa ante cualquier objeto puede llevarnos a una experiencia igualmente liberadora?

Por otro lado, la respuesta del receptor ante la obra puede estar determinada en cierta medida por su conocimiento de tal o cual forma de expresión artística, de la época o la cultura a la que pertenece y, por qué no, hasta de su conocimiento de la intención del artista. Pero estos datos, que sin duda nos ayudan a conocer más de la obra, ¿son fundamentales para poder experimentar el arte?

Y volvemos a la pregunta, ¿qué entendemos por arte?² Las primeras definiciones de arte que encontramos en el pensamiento filosófico occidental difícilmente nos permiten incluir muchas formas artísticas contemporáneas, ya que lo consideran como *mimesis* o reproducción del mundo en imágenes. En tanto que las definiciones surgidas a principios del siglo XX ponen el énfasis bien en la actividad artística o en la percepción de la pieza. Ejemplo de ellas son: el arte como “forma significativa” o como “expresión de emociones”.

Por otro lado, también habría que considerar que las obras de arte son objetos creados con una intención, que requieren ciertas formas de percepción y consumo. Estos patrones de creación y recepción dan lugar a otra pregunta recurrente en relación al arte: ¿qué papel tiene el mercado del arte al determinar el valor artístico de una obra?

El arte contemporáneo es a la vez un espejo y una ventana. Un espejo que refleja a nuestra sociedad, a nuestras preocupaciones y búsquedas; una ventana que nos permite observar y atestiguar para profundizar en la comprensión de nuestro momento.

Quizás es por ello que el arte contemporáneo toma formas tan variadas, desconcertantes y efímeras, tan difíciles de encasillar en una definición. Los artistas abordan hoy problemáticas tan diversas como la realidad en la que están inmersos, hacen por ello uso de sorprendentes recursos técnicos, que se han vuelto parte de nuestro lenguaje cotidiano, o de métodos tradicionales poco sofisticados y materiales muy simples que, muchas veces, más que mostrar un virtuosismo en el manejo de nuevos medios, constituye una manera de indagar, inquietar y comunicar, satisfaciendo un impulso de experimentación continua.

La dificultad al definir el arte es que, por un lado, nos da opciones tan estrechas que no abarcan las nuevas formas de expresión artística y, por el otro,

² Para una revisión sucinta pero muy completa sobre este tema, consultar la entrada *aesthetic, history of*, en el *Oxford Companion to Philosophy*, editado por Ted Honderich, Oxford University Press, 1995.

opciones tan amplias que difícilmente nos informan del por qué de la importancia del arte en nuestra vida. Esto ha propiciado que en la actualidad se tienda a responder a preguntas más específicas, enfocadas a ciertos aspectos del arte, como: ¿cuáles son las características del lenguaje pictórico?, ¿de qué manera expresa emociones la música?, ¿por qué se usa el lenguaje metafórico? La respuesta a este tipo de preguntas nos lleva a conceptos como: significado, intención, identidad, temas de los que los artistas contemporáneos tienen mucho que decir.

No pretendemos por ello que mirar los procesos creativos o escuchar las reflexiones de los creadores incremente el valor artístico de sus obras, pero, en algunos casos, ese acercamiento nos permite ahondar en la reflexión sobre el arte, su significado y la importancia que ha tenido a lo largo de la historia de la humanidad, invitándonos a escuchar y ver, pero sobre todo a disfrutar de la diversidad que el arte contemporáneo nos ofrece. Y también nos ayuda a comprender el lugar del receptor en el arte, en tanto que los mismos artistas le confieren un papel determinante para la concreción de sus obras. Por eso creemos importante escuchar lo que tienen que decir los creadores sobre el arte, como parte que son del diálogo al que éste nos invita, por ello les destinaremos un espacio importante.

*“Como si nunca se hubiera dicho antes y
como si acabara de decirse para nosotros.”
Hans-Georg Gadamer*

II. La recepción como condición para el diálogo

La consideración de los tres factores que intervienen en la experiencia artística: el creador, la obra y el receptor, ha recibido distinta atención por diferentes teorías estéticas. Por ejemplo, las estéticas románticas dan prioridad al artista, mientras que las estructuralistas y formalistas ponen el énfasis en la obra, considerándola como un producto acabado, independiente de su creador y del contexto en el que fue creada. Por otro lado, el receptor ha sido considerado por muchas teorías estéticas como un elemento pasivo al que se asigna una actitud contemplativa ante la obra, rompiendo así la concepción del arte como un símbolo que nos permite acceder a experiencias fundamentales, y del arte como diálogo, en el que los tres interlocutores: autor, obra y receptor, tienen un papel determinante.

Abordar la importancia de la recepción de la obra nos ha permitido identificar algunos temas importantes en relación a la experiencia artística. Empezaremos, pues, analizando algunos puntos sobre la recepción.

En el ciclo de conferencias *De la Estética de la Recepción a una Estética de la Participación*, dictadas en el marco de la Cátedra Extraordinaria *Maestros del Exilio Español* en septiembre y octubre de 2004, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, el Dr. Adolfo Sánchez Vázquez analizó con gran claridad la relación de la tríada autor, obra, receptor y la importancia de este último en el proceso de creación. De acuerdo con la dialéctica marxista, Sánchez Vázquez considera que la producción y el consumo se determinan de manera mutua. La obra de arte, en tanto producto, determina su consumo o recepción, a la vez que

está determinada por él. Esto asigna al receptor un papel determinante en el proceso artístico.³ Sánchez Vázquez hace un recorrido por algunas posturas filosóficas en relación al papel del receptor en el arte, entre las que menciona inicialmente a Platón y a Aristóteles, dos ideas encontradas. En el libro XI de la *República*, Platón afirma que los poetas deben ser expulsados de una sociedad ideal porque la poesía cautiva y seduce a sus lectores, apartándolos de la contemplación de las Ideas, o sea, de la Verdad. En tanto que Aristóteles en su *Poética* asigna a la tragedia el efecto positivo de provocar catarsis en el espectador, ya que las emociones mostradas en escena lo liberan o purifican de sus pasiones.

Revisa después las estéticas románticas, psicologistas o sociológicas, que dan primordial importancia al artista; y las formalistas, estructuralistas u objetivistas que ponen el énfasis en la obra como objeto autónomo. Ninguna de estas corrientes centra su atención en el tercer elemento de la experiencia artística, el receptor de la obra, al que consideran, dependiendo de la forma artística a que se refieran, como observador, lector o escucha, cuyo único papel es el de reproducir las intenciones del autor.

Este papel pasivo asignado al receptor de la obra artística se vio acentuado en la modernidad, en la cual se consideró a la obra como una pieza autónoma, como un objeto terminado con un fin en sí mismo, negando así su elemento simbólico, que nos permite acceder a otro tipo de experiencias, desde mágicas y religiosas hasta políticas. Se desconoció así la fuente de inspiración de muchas culturas y de muchas grandes obras, entre las que se encuentran desde obras arquitectónicas hasta retablos y murales; magníficas cerámicas rituales y máscaras ceremoniales.

Sostiene Sánchez Vázquez que “En la Modernidad, y sobre todo, desde el siglo XVIII, la obra de arte se concibe como un objeto autónomo, como aquello que por su belleza o forma, sin interés o fin exterior alguno es —como dice Kant—

³ Adolfo Sánchez Vázquez, *De la Estética de la Recepción a una Estética de la Participación*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2005, p.23.

digno de ser contemplado. La contemplación es, en consecuencia, la actitud adecuada ante la obra de arte autónoma; es decir, desvinculada de cualquier interés o fin externo a ella; o sea, al margen de sus orígenes o condiciones de producción individuales y sociales.” Y continúa, “Así, pues, a la autonomía de la obra, corresponde su recepción contemplativa. Y el lugar apropiado para su contemplación es una institución que surge también en y con la Modernidad, junto con esta concepción de la autonomía del arte. Y esta institución es el Museo”.⁴

Esta concepción de la recepción contemplativa y del papel pasivo del receptor no va a ser confrontada teóricamente, considera Sánchez Vázquez, sino hasta la década de los 60 del siglo XX, por la Estética de la Recepción, por Robert Hans Jauss y Wolfgang Iser, en la ciudad alemana de Constanza, en 1967.⁵ Es cierto que antes de ese momento ya se encuentran posturas claras sobre el papel activo del receptor de la obra de arte, como señala el propio Sánchez Vázquez. Paul Valery, al reflexionar sobre la poesía, la filosofía y la crítica, rompe con la idea de que la poesía tiene un sentido inmanente, mismo que toca al receptor reproducir, cuando afirma que sus versos tienen el sentido que el lector les quiera dar, y que la poesía sólo existe en acto, cuando entra en relación con el espíritu, ya que de otra manera las palabras son sólo signos ligados unos a otros por estar trazados de manera continua; o en Walter Benjamin que sostiene que la crítica de las obras del pasado no son sino actualizaciones de su recepción, acentuando en el carácter histórico de su recepción.⁶

De la misma manera Sartre, en *Qué es la literatura*, sostiene la necesidad de la cooperación entre artista y receptor, atribuyendo al escritor el papel de guía del lector, quien a su vez completa los espacios vacíos dejados por el autor. Para Sartre esta cooperación entre autor y lector es necesaria dado el papel redentor, liberador, de la literatura, que al negar lo real con la imaginación abre el camino a

⁴ *Op. cit.*, p.21.

⁵ *Cfr.* Sánchez Vázquez, *op. cit.*, p.22.

⁶ *Op. cit.*, p. 24.

la esperanza. El escritor revela por medio del lenguaje aquello a lo que el lector, por “un pacto de generosidad”, da existencia objetiva.

Hans-Georg Gadamer, Roman Ingarden y Jan Mukarovsky habían reflexionado también de manera sistemática, en el marco general de sus respectivas teorías, sobre la recepción de la obra de arte. La hermenéutica en Gadamer, la literatura en Ingarden y la teoría del arte en Mukarovsky, influyen en la Estética de la Recepción de Jauss e Iser.

Roman Ingarden desarrolla una teoría de la literatura basada en la filosofía de Husserl. Para él la obra literaria es lenguaje, significado, forma y representación de objetos, que forman una estructura esquemática del objeto representado. Para Ingarden, en su carácter esquemático la obra tiene puntos de intermediación, esto es, aspectos que no están en ella y que en el proceso de lectura, al encontrarse obra y lector, se completan, dando lugar al proceso que Ingarden llama “concreción”.

Concretar es, pues, precisar lo indeterminado en el texto. Pero esta concreción no puede ser arbitraria, sino que depende de las posibilidades fijadas por el autor mismo, es decir, por las posibilidades que la propia obra ofrece, lo que varían son las circunstancias en las que el lector lleva a cabo este proceso. Así resulta que si bien el texto es único e invariable, sus concreciones son plurales y diferentes y aportan algo nuevo a la obra, lo que convierte al receptor en co-creador de la misma.

Jan Mukarovsky, principal representante del Estructuralismo checo, considera a las obras de arte como signo o hecho semiológico siguiendo a Ferdinand de Saussure. Para él el objeto físico, lo que llama artefacto, carece de significado, porque el significado se da en la conciencia del receptor donde ha lugar el objeto estético. Mientras que el artefacto es único y punto de partida para llegar al objeto estético, este último es plural y variable ya que depende de las condiciones del receptor que percibe la obra.

Al igual que sostiene Ingarden, para Mukarovsky el objeto estético necesita de un soporte material que no varía, ese soporte es la obra y, dependiendo del

contexto en que ésta es percibida, el objeto estético cambia, ya que su percepción depende tanto de los valores literarios del momento, como de las normas morales, religiosas, sociales y hasta de los valores nacionales en los que se da.

Mientras que para Hans-Georg Gadamer, filósofo alemán discípulo de Heidegger y principal exponente de la hermenéutica moderna, la comprensión de un texto se da desde una situación determinada que llama *horizonte*, es decir, desde el presente del receptor, que al encontrarse con la obra provoca una *fusión de horizontes*.

En su obra fundamental *Verdad y Método* (1960), Gadamer trata de aclarar el fenómeno de la *comprensión* contrastándolo con la *explicación*, propia del pensamiento científico. Para Gadamer es evidente que tanto científicos como no científicos *comprendemos*, y lo hacemos en relación a otras personas, obras de arte, textos y hechos históricos; pero todo acto de comprensión está históricamente condicionado, la cultura cambia con la historia, con el tiempo, de tal suerte que al interpretar un texto, tanto éste como quien lo interpreta están siendo determinados.

La *comprensión* implica una interacción entre pasado y presente, entre el momento en que fue creada la obra y el propio momento del lector o receptor de la misma, una *fusión de horizontes*. Y, como cada época tiene su propio horizonte que está históricamente condicionado, la interpretación dada a la obra en un momento es susceptible de ser revisada en una época posterior. Por ello, en el mejor de los casos, una interpretación puede ser “auténtica”, cuando el receptor hace el mejor uso de la comprensión o de los prejuicios de los que inevitablemente parte. De tal suerte que la comprensión del pasado y su legado, no sólo depende del conocimiento de nosotros mismos, sino que lo genera.

Gadamer inicia *Verdad y Método* con la *comprensión* de la obra de arte, tema que continuará indagando a lo largo de sus obras; si bien su preocupación central es la experiencia artística, la cual describe minuciosamente, en sus escritos posteriores también aborda otros aspectos de la obra, por lo regresaremos a él una y otra vez a lo largo de este trabajo.

Volviendo a la tesis de Robert Jauss, Sánchez Vázquez considera que la conferencia que dio en la Universidad de Constanza, en abril de 1967, titulada *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria*, podría ser considerada como manifiesto o acta de fundación de la Estética de la Recepción, ya que en ella cuestiona los tres paradigmas en los que se sustentaba la teoría inmanentista y objetivista de la literatura.

Estos paradigmas son los siguientes:

1° El **clásico humanista** que juzga a las obras del presente conforme a los modelos de la poética que dominaron la escena literaria desde la antigüedad griega hasta el siglo XIX.

2° El **historicista positivista** que aparece en el siglo XIX como legitimador de la unidad nacional, afirmando los sentimientos nacionalistas.

3° El **estético formalista** que aparece en el siglo XX, después de la primera guerra mundial, que concibe la obra como un sistema autónomo, al margen de la historia y la sociedad. Este paradigma es sostenido tanto por el formalismo ruso como por la Nueva Crítica Norteamericana.

Jauss presenta su tesis en un momento de crisis tanto para la teoría de las concepciones de la autonomía del texto, como de la neutralidad ideológica del investigador en las ciencias sociales y humanidades, y, por consiguiente, tanto de la ciencia literaria del Formalismo Ruso, como de la Nueva Crítica Norteamericana y del Estructuralismo. En estas teorías se considera que el único papel del receptor de una obra de arte es el de reproducir lo que la obra es o contiene en sí misma, sin concedérsele un papel activo en dicho proceso.

El contexto social de ese momento es el de las demostraciones masivas contra la Guerra de Vietnam y los movimientos estudiantiles. Esta toma de conciencia llevó a los estudiantes a exigir que en las aulas se atendiera la función social de la literatura y el replanteamiento de la relación entre literatura y sociedad considerando su impacto en el receptor, en oposición al enfoque marxista que se impartía en la República Democrática Alemana donde sólo se estudiaban las

relaciones entre literatura y sociedad enfocadas desde la génesis de la obra y su contenido ideológico.

El nuevo paradigma postulado por Jauss pone el acento en el papel activo del receptor en el proceso de lectura, haciendo énfasis en tres puntos: Las relaciones entre texto y recepción del mismo, el papel mediador del horizonte de expectativas, y la función social de la literatura; y lo expresa de la siguiente manera: si bien el texto es fijado por el autor, la recepción es un proceso de concreción del texto que está condicionado por el lector (receptor), ya que el texto no es nada sin sus efectos y, para que éstos se den, es necesario un interlocutor que los concrete.

El texto es visto como el producto de las expectativas del autor, que al dialogar con el receptor, desde el presente en el que se da la lectura, origina la fusión de ambos horizontes, del autor y del receptor, y la posibilidad de que el texto pueda producir un efecto en el comportamiento social, cumplir una función social. A este proceso Jauss lo llama *horizonte del mundo de la vida*.

Por su parte Wolfgang Iser sostiene que el sentido del texto no es una cualidad objetiva sino que surge del proceso de recepción, en una interacción o cooperación entre texto y lector, ya que si bien el texto tiene una estructura, el lector puede decir lo que la novela no ha dicho, lo que ha quedado en los “espacios vacíos”, que estimulan la imaginación del lector a determinar lo indeterminado. Más aún, el sentido y la verdad del texto literario no están en el propio texto, sino en el proceso de lectura en el que convergen texto y lector. Iser hace una diferencia entre el componente artístico del texto, producido por el autor, y el componente estético, que es el texto transformado en el proceso de recepción. El primero corresponde al texto, mientras que el componente estético es la obra propiamente dicha. Se instaura así un diálogo entre autor y lector que no es arbitrario en tanto que la *actualización* se da a partir de las posibilidades que el mismo texto brinda, ya que los *espacios vacíos* son elementos del texto que deben llenarse en concordancia con el sistema fijado por él. La actualización se da, pues, gracias a una suerte de contrato entre autor y lector.

Al señalar las diferencias entre la teoría de Ingarden y la de Iser, Sánchez Vázquez dice que mientras para Ingarden la determinación es un medio, para Iser se convierte en el elemento fundamental, mediante el cual se ponen en contacto los componentes de la comunicación literaria: “Para Ingarden las cualidades metafísicas son cualidades propias, objetivas del texto, que sugieren posibilidades de concreción. La indeterminación no da lugar a la experiencia estética, aunque conduce a ella (...) Para Iser, en cambio, la experiencia estética se produce al llenar el lector los “espacios vacíos” o “puntos de indeterminación”; o sea, al determinar lo que en el texto está indeterminado.”⁷

La diferencia entre una tesis y la otra es que para Ingarden el énfasis de la experiencia estética está puesto en la obra, mientras que para Iser está puesto en el receptor. Iser remarca aún más al diferenciar al hablar de “componente artístico”, el texto fijado por el autor, y “componente estético”, el texto transformado por la acción del receptor. Esta distinción convierte al texto en el objeto real, soporte material invariable, mientras que el texto transformado, concretado por el receptor, es la obra. A través del diálogo con el texto, el receptor se convierte en coautor, pero la orientación del diálogo no es arbitraria, porque está dada por el autor en la obra misma.

Las críticas a la Estética de la Recepción se basan en la idea de que la obra clásica es algo permanente, que contiene en sí significados inagotables, y que la indeterminación del texto es algo “indescifrable” introducido por el autor y no un elemento que propicie la comunicación entre lector y texto. Estas críticas fueron formuladas tanto por los teóricos marxistas como por las corrientes inmanentistas, ya que en ambos casos la obra se concibe como una realidad terminada, inmutable a través del tiempo, por lo que la relación entre obra y receptor debe tener una forma fija.

Las críticas marxistas, formuladas desde la República Democrática Alemana, consideran que la indeterminación conduce a la arbitrariedad en la interpretación de un texto, y a una libertad de interpretación que sólo sirve para

⁷ Sánchez Vázquez, *op. cit.*, pp. 60-61.

ocultar la recepción de la “clase dominante”.⁸ A este respecto, me pregunto si la forma “correcta “ de recepción, independientemente de quien las determine, no es ya una imposición ideológica, mediante la cual se pretende orientar la lectura del receptor, disponiéndolo a una cierta recepción que surge, como diría Iser, de una decisión política, que conduce a una lectura única sujeta a una cierta ideología.⁹

Con relación a las críticas marxistas, Sánchez Vázquez señala que la concepción del arte como praxis creadora, necesariamente considera desde la producción artística a su consumo o recepción. Y cita a Marx cuando dice que “La producción proporciona la materia al consumo y, de este modo, actúa sobre una determinada forma de apropiación; el consumo orienta y traza el fin de la producción” .¹⁰

Si bien es cierto que la postura marxista reconoce la importancia del papel del receptor en la producción artística, creemos que queda muy corta ya que a partir de ese criterio no se puede establecer la cualidad o calidad de una pieza. Además cabría preguntar si es también la recepción la que define la relación entre autor y obra. No sólo en el caso de las obras por encargo o comisión, que fueron el motor económico de la creación artística hasta el siglo XIX, sino en sus nuevas modalidades del “arte de masas” o del mercado regido por la validación de críticos, curadores y museos. Tema poco tratado que requiere un espacio de reflexión.

Convendría recordar aquí la crítica de Marx, que por lo demás se aplica a cualquier ideología dominante, cuando afirma que “La sujeción... a las exigencias del mercado se traducen en una limitación de la libertad de creación y a esa limitación conduce la hostilidad del capitalismo al arte.”¹¹

⁸ Manfred Neuman, *Sociedad, Literatura y lectura*, 1972.

⁹ Cfr. Iser Wolfgang, “A la luz de la crítica”, *En busca del texto Teoría de la Recepción literaria*, UNAM, México, 1987.

¹⁰ Sánchez Vázquez, *op. cit.*, p. 79.

¹¹ *Op. cit.*, p. 82.

Sánchez Vázquez señala acertadamente que la disposición del lector, o del receptor de la obra de arte, en un sentido más amplio, está condicionada social e ideológicamente. Por lo que creemos que los alcances de dicho condicionamiento deben ser considerados de manera amplia por los educadores, como lo han hecho algunos pedagogos en los últimos 50 años, entre los que se encuentra el brasileño Paulo Freire que en sus textos reflexiona sobre la importancia de la determinación del individuo a través de la educación y la importancia del respeto a su libertad.

Por otro lado, las nuevas formas de creación artística nos llevan no sólo a reivindicar el papel activo del receptor en lo que se refiere a la interpretación de la obra, sino al papel participativo que tiene en su creación, ya que en muchos casos no sólo rellena los espacios vacíos dejados por el autor de la obra, sino que la interviene de manera formal, al requerirse su participación como parte del proyecto del artista para la materialización de la obra. De tal suerte que el arte no podría comprenderse sin el diálogo participativo entre artista, obra y receptor, lo que se acentúa en muchas piezas contemporáneas, por lo que el término “receptor” debe asociarse a la acción de recibir, de participar en un acto de comunicación.

Aunque presentadas de una manera un tanto esquemática, las teorías en relación a la Estética de la Recepción nos permiten identificar una serie de puntos convergentes. Si bien, cada una tiene sus matices y diferencias todas coinciden en la importancia de considerar que el receptor, la persona que percibe la obra y que es capaz de entablar un diálogo con ella, parte de su propio *horizonte*, que implica tanto su contexto histórico y social, como sus vivencias y prejuicios, y que es a partir de él que *comprende* a la obra, que a su vez presenta un *horizonte*, no de una manera perfecta y detallada, sino con *espacios vacíos* o *indeterminados*, que son llenados por quien la experimenta, el receptor, partiendo siempre del contexto dado por la obra. La acción de *rellenar* dichos espacios se da a partir del diálogo entre el receptor y las posibilidades de la obra. Ahora bien, estas posibilidades de la obra no sólo son múltiples sino innumerables, cuando hablamos de una verdadera obra de arte. De ahí que el diálogo con la obra pueda renovarse continuamente, en la medida en que el interlocutor profundiza, no sólo en el

conocimiento de la obra, sino en el conocimiento de sí mismo. En la medida en que es capaz de comprender el horizonte de la obra y expandir su propio horizonte.

Como lo expresa Gadamer: “En su calidad de algo logrado y bien terminado, la obra no es ni la simple consecución de un resultado planeado ni, visto desde el otro lado, puede la idea, que el receptor reconoce en él, reivindicar que comprende totalmente el asunto. Es como un diálogo auténtico en el que interviene lo imprevisto para indicar la dirección al progreso de la conversación.”¹²

¹² Gadamer, *La herencia de Europa*, op. cit., p. 78.

III. El carácter simbólico de la obra de arte

De nuevo surge la pregunta sobre qué es lo que diferencia a la obra de arte de otros objetos que hace posible esta inagotable fuente de experiencias, este diálogo interminable, no sólo a través de las épocas sino también a lo largo de la vida de un mismo interlocutor. Quizás la respuesta está en su condición de símbolo, porque en tanto que símbolo el arte propicia el encuentro.

El sentido que Gadamer da al símbolo, y que aquí retomamos, proviene de su origen griego, en el que símbolo significa “tablilla de recuerdo”, y se vincula a la tradición de la “tessera hospitalis”, que el anfitrión ofrecía a su huésped, después de romperla en dos y conservar para sí una de las mitades. Esta tablilla fragmentada era la manera de reconocer, al unir los dos pedazos, a un antiguo conocido o a sus descendientes, sin importar el tiempo transcurrido desde el primer encuentro. Así, el símbolo es lo que acerca, es lo que al unirse a la otra parte constituye un todo, lo que propicia encuentro, recepción y diálogo. Por ello, la obra de arte, en tanto símbolo, nos da un mensaje de integridad, de completitud.

Al analizar el carácter simbólico de la obra de arte, Gadamer dice que lo que se experimenta en el encuentro con el arte, en una obra particular, es la totalidad del mundo, y al tener esa experiencia tomamos conciencia de nuestra posición ontológica, de nuestra finitud.¹³ Eso es lo que hace de la experiencia artística algo tan excepcional e importante, que abre la posibilidad de vislumbrar la totalidad desde nuestra temporalidad.

En la obra de arte hay algo más que un significado, porque no es portadora de un sentido que pudiera haber sido depositado en otros portadores. La obra de arte re-presenta el significado, lo hace presente. Pero a la vez que lo devela, también lo oculta, es la estructura que lo resguarda, lo protege. Esta capacidad de mostrar y encubrir es lo que constituye su carácter especial, que nos invita a demorarnos en ella, pero que también evita que podamos abarcar, de manera

¹³ Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello* (Pensamiento Contemporáneo), Paidós/I.C.E.-U.A.B, 2ª. reimpresión, 1998, p. 86.

definitiva, su significado. Lo que el arte hace es mostrarnos en cada evento particular, en el encuentro con cada obra, la posibilidad de completitud y, por ello, nuestra condición de seres finitos. ¹⁴

El hecho de que “la obra nos habla como obra, y no como portadora de un mensaje” ¹⁵, la hace insustituible. Pero lo que provoca el impulso de comunicación entre el receptor y la obra no es el objeto en sí mismo, sino lo que Walter Benjamin llama “el aura de la obra de arte”, y que Gadamer trata de explicar como un salto que sucede entre lo que el artista planea y hace y el resultado final. No es un asunto de significado, sino de la presencia de aquello a lo que la obra nos remite, de lo que en ella reconocemos. Un reconocer que no requiere de conocimiento previo. Este encuentro es con la verdad que sólo se da en las obras particulares. De ahí que, como dice Gadamer, la esencia de lo simbólico consiste precisamente en que “no está referido a un fin con un significado que haya que alcanzar intelectualmente, sino que detenta en sí su significado”. ¹⁶ Este encuentro exige un trabajo del receptor que debe aprender a escuchar lo que la obra quiere decir y que solamente en ella puede encontrarse.

Así, la cualidad que nos permite llamar a un objeto obra de arte, no reside ni en una referencia determinada que podamos identificar como sentido de la obra, ni en la información que tengamos sobre ella, y tampoco depende de ellos la *compresión* de la obra. Como lo expresa Gadamer en la cita que incluimos al inicio de este trabajo: “La comprensión no requiere reconocer lo que uno ha imaginado. Se trata de algo más, de lo que ni sabe el poeta ni nadie más puede decir y que, sin embargo, no es arbitrario ni subjetivo. Cómo es, nadie lo sabe” .¹⁷

¹⁴ *Cfr., op. cit.*, p. 86.

¹⁵ *Ibid.*, p. 86.

¹⁶ *Ibid.*, p. 95.

¹⁷ Gadamer, *La herencia de Europa*, *op. cit.*, p. 78.

“Una obra de arte lograda es siempre un intento logrado de unir lo que se desmorona... Leo en ella lo que ha cambiado y lo que ha permanecido.”
Hans-Georg Gadamer

IV. El papel de la educación en el arte

Si bien el diálogo con la obra se entabla a partir del reconocimiento que se tiene de ella y que se da por su calidad de símbolo, también es cierto que se requiere de un cierto trabajo por parte del receptor para poder mantenerlo, por esta razón haremos algunas anotaciones en relación a educación y arte.

En la conferencia “La educación es educarse”¹⁸ Gadamer señala que la educación básica de todos los seres humanos es aprender a hablar, ya que el habla, la conversación, constituye el mejor medio, el más importante, en toda forma de aprendizaje.

Empezamos a educarnos al aprender a hablar, al poder nombrar al mundo que nos rodea; y ahí empieza un juego que nunca dejamos de jugar, el juego que se entabla entre el ver y el nombrar, en el que el educador tiene una contribución modesta. Aprendemos a mirar la relación entre las cosas y nosotros mismos, para llegar a ser conscientes de que también podemos ser nombrados y ser vistos. Y así continuamos toda la vida, inmersos en el juego de la comunicación.

“La comunicación, dice Gadamer, cumple este proceso de llegar a estar en casa que yo designaría con el mayor énfasis como la idea directriz de toda clase de educación y de formación.”¹⁹ Una formación que se desarrolla lentamente y que tiene como fin último la posibilidad de exponer nuestros propios juicios, sin por ello considerarnos poseedores de la verdad. Por lo que para Gadamer el fin de la

¹⁸ Publicada en Heildeberg en el año 2000, *s.p.i.*

¹⁹ Hans-Georg Gadamer, *La Educación es educarse*, Paidós, 2000, p. 17.

educación es permitirnos dialogar, despertar el placer de aprender, hacernos capaces de comunicarnos.

¿Qué es lo que debemos saber?, se pregunta Gadamer, y su respuesta es: lo que necesitamos saber para entendernos con el otro, poniendo de manifiesto la importancia de ese otro en nuestro estar en el mundo.

El diálogo implica un papel activo que lleva al individuo a comprometerse con su momento histórico y a respetar lo que el otro piensa, cree y hace, al tiempo que evita que se sienta poseedor de la verdad, en la medida en que está consciente de que ha sido el proceso del diálogo lo que le ha permitido llegar a sus propias ideas. El diálogo implica un trabajo de autorreflexión y de conciencia del otro, porque la posibilidad de dialogar nos da la convicción de que sólo llegamos a ser nosotros mismos en la medida en que el otro llega a ser él mismo.²⁰

De esta conciencia de la importancia del diálogo surge el entendimiento de que la cultura es una forma de relación con lo que nos rodea, que, en la medida en que es un factor de liberación, nos permite, como diría Gadamer, *sentirnos en casa*, esto es, nos hace capaces de expresar nuestros juicios y de compartirlos, encontrar las diferencias y, sobre todo, las coincidencias en nuestra búsqueda de respuestas a las preocupaciones fundamentales del hombre y reconocernos en sus símbolos, en sus expresiones artísticas.

²⁰ Sobre el papel fundamental del diálogo y las diversas funciones que puede cumplir, el artículo de Mariflor Aguilar Rivero, "Experiencia de la alteridad", *Entresurcos de Verdad y Método*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2006, nos ofrece una descripción muy clara del papel del diálogo como condición para la comprensión de la hermenéutica gadameriana. Después de analizar las formas fallidas de diálogo, en las que más que una apertura a escuchar al otro hay una actitud de manipulación o de argumentación autorreferente, expone la manera en que el diálogo nos mantiene abiertos a nuevas experiencias "en el vaivén entre familiaridad y extrañeza imposible de cancelar" lo que nos permite correr riesgos frente a nuestro propio saber, ejercitando el arte de no tener la razón y de reforzar el discurso del otro.

V. El museo como propiciador de diálogos

Pero, ¿cómo llegamos a *estar en casa* con el arte?, ¿cómo podemos establecer un diálogo que nos permita *comprender* a la obra y acceder a esa develación de la totalidad de la que participamos, si bien como seres finitos? Es aquí donde el museo, esa institución que surge, como señala Sánchez Vázquez,²¹ aparejada con la actitud contemplativa ante la obra, puede y debe tener un papel importante.

En los últimos 200 años el museo se ha convertido en una institución compleja con autoridad para legitimar el valor artístico y cultural de los objetos que expone. Las obras que entran en la sala de un museo parecen pasar por un proceso de sacralización, cuando en realidad su integración a un discurso museográfico depende del criterio de selección realizado por un curador.

Durante dos siglos el museo logró establecerse como una institución legitimadora pero su figura como mediador cultural se ha vuelto más polémica en relación al arte contemporáneo. ¿Cuál podría ser la función actual del museo en el proceso de formación del receptor del arte? ¿Cómo podría colaborar en la formación que permita al receptor aprender el lenguaje para dialogar con el arte a través de una obra?

La finalidad del museo sería la de ayudar al visitante a *estar en casa* con las obras de arte y, como dice Gadamer, apoyarlo para que se atreva a formular y exponer sus propios juicios, sensibilizándolo para que al estar frente a un original pueda establecer un diálogo. Por ello, debería buscarse desarrollar las herramientas que permitan una relación honesta y respetuosa entre público y museo, sobre todo en los museos de arte, en los que el múltiple significado de las obras puede y debe desarrollarse plenamente. En este proceso, como sucede en todo proceso educativo, el museo sería, a fin de cuentas, el que más aprendería del visitante.

²¹ Cfr., Sánchez Vázquez, *op. cit.*, p.21.

Douglas Worts, actual programador de interpretación e investigador sobre audiencias de la Art Gallery de Ontario, sugiere que exhibir una obra es un acto semejante al acto de arrojar una piedra a un lago. Podemos detenernos a examinar la piedra tanto como queramos, hablar de su composición, forma, procedencia, etcétera. Pero por esta vía nunca llegaremos a saber nada del elemento mágico que desata al ser arrojada al agua, no sabremos del movimiento ondulatorio, ni de los juegos de luz, que se crean. Por lo que Worts considera que los museos deberían dedicar más tiempo y energía a entender ese fenómeno maravilloso que se crea al lanzar la piedra al lago.²² Ya que si bien es verdad que “la obra de arte es un evento que entendemos de inmediato”,²³ tener más elementos para acceder a esa comunicación nos permite dialogar mejor, disfrutar del encuentro plenamente. Después de todo el arte es un lenguaje que debemos aprender, por ello los niños se acercan a él con la misma frescura y espontaneidad con la que descubren las palabras.

La experiencia artística es la posibilidad que tenemos de participar en el diálogo iniciado por la obra. Al producir una obra el artista lleva el proceso creador a la mitad del camino, el receptor debe completar el proceso. ¿Cómo lo hace?, siendo capaz de reconocerse en ella desde su propio espacio, desde sus propias vivencias. Volvemos así a la acción de *rellenar los espacios vacíos* que permiten al receptor reconocerse en la obra, sobre la que Gadamer dice, en relación a la poesía: “Me parece uno de los conceptos más esenciales en relación con la esencia de toda experiencia artística. ‘Rellenar’ significa aquí que el lector (o el oyente) capta lo que hay más allá de la imagen poética y que hace su aparición y así mismo se adelanta en la dirección de lo que quiere decir. De este relleno somos todos capaces cuando nos ha impresionado una imagen en lenguaje poético. Entonces abandonamos totalmente en ella nuestro propio mundo de

²² Douglas Worts, “Tossing a Pebble into a pond: Nurturing Public Creativity”. Partes de este texto fueron tomadas del artículo del propio Worts titulado “Extending the frame; Forming a new Relationship with the Public”, publicado en *Art in Museums; New research in Museums Studies; An International Reader*, ed. Susan Pearce, London, Athlone Press, 1995.

²³ Hans-Georg Gadamer, *Gadamer in Conversation, Reflections and Commentary*, edited y translated by Richard Palmer; Yale University Press, 2001, p. 49.

experiencias privado y subjetivo (...) y en esta participación forzosa inicia la obra de arte su auténtica realidad.”²⁴ Es esta experiencia de la realidad de la obra la que nos permite conocernos a nosotros mismos y reconocer su universalidad. Lo que Gadamer describe bellamente cuando dice: “Entonces desaparece todo contraste entre lo mío y lo suyo, toda contradicción entre lo que el artista querría decir y lo que el lector capta de ello. Se funde en una sola cosa. Tal es el motivo de que hayan perdido cualquier resto de privacidad... Por esta razón las obras de arte propician un auténtico encuentro con uno mismo a aquellos que entran en su órbita.”²⁵

Cada uno de nosotros tiene un papel central en nuestra interacción con el arte, que debemos llevar a cabo de una manera activa, no como experto o historiador del arte, sino desde la capacidad innata que poseemos de tener un encuentro creativo con la obra que involucre nuestras vivencias, pensamientos y sentimientos personales. Es a este nivel en el que los museos pueden contribuir a la formación de los visitantes, apoyándolos en el proceso de personalización del diálogo con las obras de arte.

En el 2007 el Cantor Arts Center, de la Universidad de Stanford, realizó una exposición experimental, convirtiéndose por unas semanas en un espacio de discusión que permitió al personal de las distintas áreas del museo tener la oportunidad de experimentar con todo el proceso que implica la creación de una exposición para conocer más sobre la manera en que el visitante aprende.

Partieron para ello de las preguntas realizadas por los propios visitantes, preguntas que todos nos hemos formulado y que los filósofos han tratado de responder desde sus distintas posiciones teóricas. Éstas son algunas de ellas:

¿Son las ideas más importantes que los objetos?

¿Nuestra relación con las piezas afecta la comprensión que tenemos de ellas?

²⁴ Gadamer, *La herencia de Europa*, op. cit., p. 82.

²⁵ *Idem.*

¿Por qué el arte despierta emociones?

¿Quién decide qué es arte?

¿Por qué debiera querer ver algo que me parece desagradable?

¿Por qué unos objetos se consideran arte y otros artesanía?

¿Están expuestas las piezas como deben de ser vistas?

¿Cómo se decide el valor de una pieza?

La experiencia del Cantors Arts Center mostró que los visitantes pasaban más tiempo durante esta muestra en los espacios designados para su intervención que en los dispuestos para la exposición de los objetos artísticos, lo cual nos parece que pone de manifiesto la disposición del público para escuchar y expresarse.

Acompañar al visitante en su proceso de búsqueda de respuestas a preguntas como éstas, es la posibilidad que se brinda hoy a estos espacios abiertos a la experiencia artística que son los museos.

“La hermenéutica no significa tanto un procedimiento cuanto la actitud de un ser humano que quiere entender a otro o que como oyente o lector quiere entender una manifestación verbal. Siempre es, pues: entender a un ser humano, entender este texto concreto.”

Hans-Georg Gadamer

VI. Un acercamiento a la particularidad de la experiencia artística

Quizá la peculiaridad del arte reside en que evidencia nuestras inquietudes más profundas, la experiencia de unidad y permanencia aunada a la conciencia de nuestra finitud, no sólo como creadores, sino también como receptores, en tanto que el arte nos permite entrar en un tiempo propio, en el que pasado, presente y futuro adquieren otro significado. Esta característica particular de la experiencia artística se pone de manifiesto de diferentes maneras, de las cuales hemos mencionado algunas: el conocimiento de nosotros mismos, que tiene su otra cara en el descubrimiento del otro y la posibilidad de diálogo; la conciencia de nuestro lento proceso de formación que nos permite acercarnos a la obra de arte de maneras diferentes en distintos momentos de nuestra vida, y la perspectiva que esto nos da de la verdad.

En un breve artículo, cuya claridad se convirtió para nosotros en una guía para la lectura de Gadamer, Richard Palmer sostiene que el evento/experiencia para leer un texto clásico puede ser descrito con siete términos usados por Gadamer, el desarrollo de estos términos es para nosotros una descripción de la experiencia artística.

Los términos que Palmer menciona son: simultaneidad, aplicación, experiencia, verdad, autocomprensión, transformación, solidaridad con otra experiencia humana.²⁶ Procederemos a hacer el desarrollo de cada uno de ellos, con el fin de mostrar cómo se complementan para brindarnos claridad con relación al significado de la experiencia artística y, en última instancia, del arte.

²⁶ Richard Palmer, “La experiencia acontecimental de leer un texto clásico: Siete palabras que pueden ser usadas en defensa de las humanidades”, *Gadamer y las Humanidades*, vol. I, coordinado por Mariflor Aguilar Rivero y María Antonia González Valerio, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2007.

Simultaneidad

La simultaneidad a la que Gadamer se refiere no es tan sólo el “darse al mismo tiempo” que nos brinda el diccionario, sino a la presencia total de la obra de manera tan vívida que el receptor la experimenta como lo habría hecho en el momento de su creación. En *Verdad y Método* Gadamer dice: “en nuestro sentido ‘simultaneidad’ quiere decir...que algo único que se nos presenta, por lejano que sea su origen, gana en su representación una plena presencia”²⁷ y que esta característica de la obra implica una tarea para la conciencia que “asiste”.

¿Qué hay de peculiar en el tiempo del arte que le permite a la obra tener la misma presencia hoy que cuando fue creada en la medida en que un receptor “asiste” al encuentro? Para explicarlo Gadamer hace un paralelismo entre el tiempo de la obra de arte y el tiempo festivo, y dice: “La fiesta que retorna no es ni otra distinta ni tampoco la simple rememoración de algo que se festejó en origen. El carácter originariamente sacral de toda fiesta excluye evidentemente esta clase de distinciones, que no son sin embargo habituales en la experiencia temporal del presente, en el recuerdo y en las expectativas”.²⁸ Esto se debe a que la fiesta se “celebra”, y la celebración le otorga un presente *sui generis*. La fiesta es su retorno, sólo hay fiesta cuando se la celebra, pero esta celebración no tiene el carácter subjetivo de quien la celebra, sino que se celebra porque está ahí, y el que “asiste” participa de la celebración de tal manera que su experiencia, aunque sea distinta cada año, está determinada por su asistencia, igual que sucede en el arte y en el juego.

El arte —a diferencia del juego que está estructurado por una serie de reglas, que son necesarias pero no suficientes para que el juego se dé, ya que su objetivo se cumple sólo cuando el jugador participa de sus reglas, abandonándose a ellas; “abandono” que es posible gracias a que la estructura del juego libera al jugador de su deber de iniciativa— requiere de una recepción activa, porque el

²⁷ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2001, p. 173.

²⁸ *Op. cit.*, p. 168.

arte “tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que lo experimenta.”²⁹

En la experiencia artística, el objeto que está ante nosotros cobra presencia plena por nuestra participación activa. Su ser depende de este acto de comprensión, el cual convierte al encuentro en una experiencia verdadera. El requisito fundamental para que se dé este encuentro, para dialogar con la obra, es estar presente para y con ella, no como si ésta fuera un modelo vacío que se llena subjetivamente, sino como ante un objeto que posibilita el reconocimiento. La experiencia del receptor ante el arte no es, pues, de abandono, sino de participación y transformación personal. La comprensión de la obra nos da el sentido vívido de su presencia y la hace contemporánea de cualquier presente, la vuelve clásica.

²⁹ *Ibid.*, p. 145.

Aplicación

Gadamer considera que comprender, interpretar y aplicar son acciones inseparables. La obra se nos presenta en una suerte de “celebración” y nos muestra la verdad, ésta es la simultaneidad, pero al comprenderla estamos actualizándola. ¿Cómo sucede esta actualización? Mediante la fusión de horizontes que se da en el encuentro con la obra, cuando el receptor *rellena* los espacios vacíos que hay en ella con sus propias experiencias y emociones, contextualizándola en su momento presente.

Esta posibilidad de actualización, que lleva necesariamente a la aplicación, es lo que ha hecho que en ciertos momentos de la historia se considere al arte como una verdadera arma de transformación. A eso es a lo que los jóvenes estudiantes de 1967 se referían cuando exigían la revisión del programa de literatura que se impartía en la Universidad de Constanza, al que hacíamos mención en el apartado sobre la Estética de la Recepción. Y es esa aplicación de la experiencia artística la que no podemos obviar al analizar el impacto que han tenido en el arte y en la sociedad movimientos como el feminista, que modificó el discurso artístico de todos los géneros y colaboró en la transformación de una actitud social. Por eso Gadamer dice con relación a la recuperación del problema hermenéutico fundamental: “La interpretación no es un acto complementario y posterior al de la comprensión, sino que comprender es siempre interpretar, y en consecuencia la interpretación es la forma explícita de la comprensión”³⁰ y más adelante continúa diciendo que considera que “La aplicación es un momento del proceso hermenéutico tan esencial e integral como la comprensión y la interpretación”³¹ y que “La hermenéutica supera expresa y conscientemente la distancia en el tiempo que separa al intérprete del texto, superando así la enajenación de sentido que el texto ha experimentado”³². Por estas razones, como en el caso de la teología o del derecho, en el arte “comprender es siempre aplicar”.³³

³⁰ *Ibid.*, p. 378.

³¹ *Ibid.*, p. 379.

³² *Ibid.*, p. 383.

³³ *Ibid.*, p. 380.

Experiencia

¿Cuál es la experiencia que nos permite no sólo conocer sino reconocer y conocer siempre algo más, algo nuevo en la obra de arte?

Después de revisar los distintos significados que se han dado a “experimentar”, Gadamer concluye que la dialéctica de la experiencia se consuma en la apertura a la experiencia misma, en saber que la experiencia no nos da un saber concluyente sino que nos abre a la posibilidad de nuevas experiencias. Una persona experimentada es la que está consciente de que la experiencia no es sino la refutación de una creencia previa, y esto la hace estar abierta a la confrontación y al cambio, y, sobre todo, a reconocer al otro y a dialogar con él.

El que aprende de sus experiencias sabe que ninguna nos da un saber irrefutable, sino que se van acumulando para formar lo que Gadamer llama “la experiencia histórica del hombre”, que no es otra cosa que un cúmulo de experiencias sobre la finitud humana, con los imprevistos y limitaciones que ella implica, es la “experiencia de la propia historicidad”.³⁴

La experiencia nos da la disposición a escuchar y a ser refutados, es lo que posibilita el verdadero vínculo humano, y la actitud que nos permite reconocernos en y a través del arte. Dice Gadamer: “Así aprendí que cada experiencia del arte nos quita la razón y nos la da”.³⁵

³⁴ *Ibid.*, p. 434.

³⁵ Gadamer, *La herencia de Europa*, *op. cit.*, p. 153.

Verdad

En *Verdad y Método* Gadamer se propone “rastrear la experiencia de la verdad... ahí donde se encuentre, e indagar su legitimación”³⁶ y hacerlo fuera del ámbito de la ciencia, en la filosofía, en el arte, en la historia, por medio de una hermenéutica que atiende a la experiencia de la comprensión de la lectura de los clásicos, en los que encuentra una pretensión de verdad más profunda que la verdad de la ciencia, una verdad acerca de la vida. Para defender su postura Gadamer se apoya en la experiencia artística, en el encuentro con la obra de arte.³⁷ Y continua su indagación sobre la verdad a lo largo de su obra, por lo que la tarea de resumirla en unos cuantos párrafos sería quimérica e ingenua. Sólo mencionaré aquí unas cuantas ideas esperando poder proporcionar algunos elementos que nos ayuden a comprender la naturaleza de la verdad en la experiencia del arte.

Hemos hablado de la calidad de símbolo de la obra y de cómo en tanto símbolo re-presenta su significado. Esto quiere decir que la obra no nos remite a otra cosa, sino que su significado está en ella misma. Es por esto que la verdad que experimentamos ante la obra de arte no requiere de argumentos que la validen, ni de nociones previas, ni de objetos externos, porque su significado no tiene que alcanzarse intelectualmente.³⁸ Su carácter de símbolo es el que garantiza la verdad de su significado. Es por esta razón que el encuentro con la verdad en el arte sólo puede darse en lo particular, en el encuentro con la obra y con cada obra, porque no se trata de “una mera revelación de sentido lo que se lleva a cabo en el arte. Antes bien, habría de decirse que es el abrigo del sentido en lo seguro, de modo que no se escape ni se escurra, sino que quede afianzado y protegido en la estructura de la conformación”.³⁹

³⁶ Gadamer, *Verdad y Método*, *op. cit.*, p. 24.

³⁷ Tomando como punto de partida las lecciones sobre “El origen del arte” de Heidegger.

³⁸ *Cfr.*, Gadamer, *La actualidad de lo bello*, *op. cit.*, p.95.

³⁹ *Op. cit.*, p. 89.

Como ya hemos dicho, en cada experiencia *rellenamos* ciertos espacios indeterminados en la obra, y lo hacemos a partir de nuestros propios recursos, nuestras vivencias y emociones, es por ello que la obra nos proporciona también, y de manera fundamental, el conocimiento de nosotros mismos. La verdad que nos ofrece no es una verdad subjetiva, porque nos permite acceder a nuestras intuiciones más básicas y vislumbrar la eternidad a través de nuestra temporalidad. Por esta razón “la verdad que nos habla desde el arte (tiene un) doble movimiento de descubrir, desocultar y revelar, por un lado, y del ocultamiento y retiro, por otro”,⁴⁰ porque si el encubrimiento es inseparable de la condición humana en tanto ser finito, el arte nos permite entrever lo atemporal, acceder a la experiencia de la unidad, y esto es lo que le confiere su carácter especial y lo hace irremplazable para nosotros. “Heidegger ha mostrado que el concepto griego de desvelamiento, *alétheia*, es sólo una cara de la experiencia fundamental del hombre en el mundo. Pues junto al desocultar e inseparable de él, están el ocultamiento y el encubrimiento, que son parte de la finitud del ser humano.”⁴¹

La diferencia entre el tipo de verdad que nos da el arte y la verdad científica es que ésta se considera verdadera en la medida en que satisface ciertas necesidades. Podríamos decir que en la medida en que pasa por la selección natural dictada por los resultados que ofrece. Pero en otro sentido, la verdad científica quizás no esté tan alejada de la verdad de la experiencia artística, como Arthur Koestler nos hace ver, en su historia del cambio de nuestra visión del universo,⁴² la mayoría de los grandes genios, responsables de las grandes mutaciones de la historia del pensamiento científico, parecen tener en común una apertura mental que los lleva a confiar en las ideas que les parecen prometedoras intuitivamente. De esa extraña combinación de escepticismo, que los hace romper con todo lo que en un momento parecía incuestionable, y credulidad en su

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ *Idem.*

⁴² Arthur Koestler, *The Sleepwalkers*, Pelican Books, 1977.

intuición, resulta una capacidad fundamental, la de percibir un objeto familiar, una situación, un problema o una serie de datos, bajo una nueva luz, en un contexto más amplio. Esos grandes hombres han visto con ojos de poeta, mostrándonos otra manera de percibir el mundo, haciéndonos ver la verdad, a través de las fisuras que se crean en nuestros patrones mentales, de una manera más clara y contundente.

Más allá de esa claridad, y aunada a ella, la verdad en el arte es algo que nos confronta, nos reconcilia. La verdad que alcanzamos por la experiencia del arte es capaz de armonizar el desequilibrio generado por la intransigencia, la inflexibilidad y las obsesiones colectivas a que estamos sujetos. Pero para lograr comprender lo que la obra nos dice tenemos que estar dispuestos a dialogar con ella.

Autocomprensión

La comprensión de una obra de arte, como puede ser un gran texto, permite que nuestro horizonte se expanda porque no sólo comprendemos mejor esa obra en particular, sino que nos conocemos mejor a nosotros mismos. En la medida en que somos capaces de integrar ese encuentro a nuestra comprensión del mundo, nos reconocemos, conociendo algo más de nosotros mismos a través del otro. Como en el caso de la *tessera hospitalis*, el símbolo que es el arte nos permite el reencuentro, nos identificamos al tiempo que nos reconocemos.

Palmer nos hace ver con gran claridad un aspecto importante de la autocomprensión en Gadamer cuando dice que al acontecer este encuentro con el arte lo integramos a la *continuidad* de nuestra propia existencia, no como un proceso psicológico, sino en nuestra historicidad.⁴³ Es en este sentido que Gadamer usa el concepto de autocomprensión para negar las apelaciones de algunas corrientes estéticas a favor de la *inmediación* de la experiencia estética y de las experiencias *intensificadas*, que ponen a la experiencia artística por encima del tiempo, separándolas de la continuidad de nuestra experiencia. Y, refiriéndose a Gadamer, Palmer dice que estas posturas "...no pueden soportar las demandas de la existencia humana de la continuidad y de la autocomprensión. La cualidad vinculante de la experiencia del arte no debe de ser desintegrada por la conciencia estética"⁴⁴ e incluye una cita de Gadamer: "Nos encontramos la obra de arte en el mundo, y encontramos un mundo en cada obra de arte particular, así que la obra de arte no es ningún universo extraño en el que somos mágicamente transportados por un rato. Antes bien aprendemos a comprendernos a nosotros mismos a través suyo".⁴⁵

Cuando nos abrimos a la verdad de la obra, establecemos un diálogo, un verdadero encuentro que cambia la forma en que nos comprendemos a nosotros mismos, dando lugar a una transformación.

⁴³ Cfr., Palmer, *op. cit.*, pp. 237-238.

⁴⁴ Cfr., *op. cit.*, p. 238.

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 237.

Transformación

La transformación del sujeto que establece un diálogo con el arte es inobjetable cuando hemos aceptado que tal encuentro es una experiencia que nos lleva a conocernos a nosotros mismos y a aplicar ese entendimiento en el presente.

Y esta cualidad transformadora del diálogo con el arte se pone aún más de manifiesto cuando vemos ese encuentro como una vivencia. Cuando logramos establecer un vínculo verdadero con la obra de arte la experiencia del encuentro parece un acontecimiento excepcional que, sin embargo, nos refiere a toda nuestra existencia, tal es la fuerza de la huella que deja en nosotros que podríamos decir que la convierte en la forma paradigmática del concepto de “vivencia”.

La palabra vivencia hace alusión no solamente al hecho de que algo se haya vivido, sino a la particular significación que dicho acontecimiento adquirió en nuestra vida. Una vivencia marca un suceso excepcional que pareciera suspender la continuidad de nuestra vida y que, sin embargo, por su importancia, se refiere a toda ella. A diferencia de lo que sucede con una aventura que por su carácter excepcional queda referida, al retorno a lo habitual, como una prueba superada de la que salimos enriquecidos, una vivencia permanece viva en nuestra conciencia, “...queda integrada en el todo de la vida, este todo se hace también presente en ella”.⁴⁶ La razón por la que la vivencia del arte es paradigmática la encontramos de nuevo en su carácter simbólico. El arte es un símbolo que contiene la experiencia de lo infinito y que representa el sentido de la vida, En palabras de Gadamer: “La obra de arte se entiende como realización plena de la representación simbólica de la vida, hacia la cual toda vivencia se encuentra siempre en camino.”⁴⁷

⁴⁶ Gadamer, *Verdad y Método*, *op. cit.*, p. 107.

⁴⁷ *Idem.*

Solidaridad

Si la simultaneidad permite que la intensidad de la experiencia ante la obra se repita cada vez que se participa en el acto de mirarla o escucharla, en un acto semejante al de la celebración de una fiesta, hay otra característica que es común a ambas celebraciones: la solidaridad, su capacidad de unir, de congregar en un mismo espíritu.

Si al participar en la fiesta nos volvemos solidarios con la comunidad que festeja, la experiencia de la obra de arte nos une en su permanencia, y así como la comunidad se congrega para celebrar bajo las formas que ordenan una determinada festividad, podríamos preguntarnos cuál es la intención que en la celebración de una experiencia artística nos impide disgregarnos en diálogos sueltos, dispersándonos en experiencias individuales.

Experimentar el arte, como celebrar una fiesta, no es alcanzar una meta, no se trata de llegar a ningún lado, porque ambas están ahí. Tampoco empleamos nuestro tiempo en una o en otra, porque ellas marcan el tiempo con su retorno. La fiesta tiene su propio tiempo, llega a su tiempo y nos lo ofrece, nos invita a demorarnos en él. En la celebración el tiempo pierde el carácter calculador que cotidianamente le atribuimos para convertirse, como diría Bergson, en el tiempo vivido. Esta vivencia del tiempo propio de los seres orgánicos es muy semejante a nuestra manera de pensar en el arte, porque nuestra vivencia de la obra no está determinada por una duración calculable por su extensión temporal sino por su propio tiempo, que no puede medirse.

La obra de arte nos invita a demorarnos, a trascender los momentos contingentes y a reflexionar, conectándonos con nuestro ritmo interior, de ahí que nos deleite. “Cuando más nos sumerjamos en ella, demorándonos, tanto más elocuente, rica y múltiple se nos manifestará. La esencia de la experiencia temporal del arte consiste en aprender a demorarse. Y tal vez sea ésta la correspondencia adecuada a nuestra finitud para lo que se llama eternidad”,⁴⁸ y

⁴⁸ Gadamer, *La actualidad de lo bello*, op. cit., pp. 110-111.

por eso es que en ella nos reconocemos solidarios los unos con los otros, en una verdadera experiencia de unidad.

Simultaneidad, aplicación, experiencia, verdad, autocomprensión, transformación, solidaridad, siete términos que describen la experiencia artística y que, por la claridad que nos ofrecen, bien pueden ser considerados como las siete virtudes hermenéuticas de la obra de arte, por lo que es importante que las mantengamos en mente al considerar las obras de arte contemporáneas.

“En escuchar lo que nos dice algo y dejar que se nos diga, reside la exigencia más elevada que se propone el ser humano.”

Hans-Georg Gadamer

VII. El diálogo como forma privilegiada de conocimiento

Para Gadamer, como para Platón, el diálogo es la búsqueda intensa, incansable e interminable de la verdad. Por eso el diálogo sólo tiene sentido cuando asumimos la posibilidad de que nuestro interlocutor esté en lo cierto y estemos dispuestos a aprender de su punto de vista.

Cuando dialogamos, ya sea con un individuo, un texto o una pintura, escuchamos y comprendemos, participamos desde nuestro presente. “Esta actualización del sentido es para Gadamer el arte de la hermenéutica.”⁴⁹ La hermenéutica no es, pues, un procedimiento, sino una actitud: querer entender al otro, querer entender una obra en particular. Y ese encuentro con el otro, con su horizonte de comprensión, enriquece y amplía nuestro propio horizonte, permitiéndonos aprender, cambiar de opinión y reestructurar la comprensión que tenemos de nosotros mismos; es también la búsqueda de un terreno común.⁵⁰

La conversación es lo que nos permite estar más allá de nosotros mismos, pensar con el otro y regresar a mí como si regresara a otro. Cuando esta relación se da experimentamos el surgimiento de la verdad,⁵¹ por eso el proceso hermenéutico implica no sólo la comprensión, la interpretación y la aplicación del nuevo conocimiento, sino también, y de manera privilegiada, el conocimiento de nosotros mismos, ya que nos lleva a indagar sobre nuestra motivación, a observarnos, a estar más allá de nosotros mismos y a abrirnos al diálogo, en la medida en que

⁴⁹ Mariflor Aguilar Rivero, “Metáforas hermenéuticas”, *Hermenéutica, estética e Historia*, Memoria cuarta jornada de Hermenéutica, 12 de julio de 2000, p. 26.

⁵⁰ *Cfr.*, Mariflor Aguilar, *La experiencia de la alteridad*, pp.162-164.

⁵¹ Gadamer, *Gadamer in Conversation*, *op. cit.*, pp. 10-12.

pensamos con el otro. Esta es la razón por la que Gadamer considera que la conversación es el corazón mismo de la hermenéutica.

Aún nuestra percepción y nuestro conocimiento de algo como algo es una comprensión hermenéutica de las cosas.⁵² El acceso a nuestro mundo y a nuestra tradición no se da tan sólo a través de la información genética, sino también por el proceso de socialización. Las características que se imprimen en nuestra mente a través de este proceso son las que abren nuestro horizonte y, por supuesto, las que lo limitan. Podríamos decir que es por ellas que tenemos un horizonte y que también por ellas somos capaces de acceder a lo que se encuentra más allá de sus límites, ya que nuestro horizonte se amplía en la medida en que nuestros prejuicios son cuestionados, y esto sucede con cada encuentro que nos permite comprender algo.⁵³

Por eso es importante que al realizar una investigación partamos de la conciencia de nuestra propia situación hermenéutica, que veamos el verdadero origen de nuestro interés, el espacio del que surgen nuestras preguntas, tarea que, como confiesa Gadamer, resulta interminable, ya que la completa claridad sobre nuestro interés por preguntar es inalcanzable. Siempre hay algo de lo que no somos conscientes, pero lo importante es “salir del objetivismo ingenuo y destruir la ilusión de una verdad separada del punto de partida del cual comprendemos o entendemos algo”.⁵⁴

La interpretación está siempre entrelazada con la comprensión que tenemos de aquello que interpretamos, y esto se aplica a toda obra de arte, por lo que para dialogar de manera genuina con una obra debemos estar conscientes del papel activo que desempeñamos y estar abiertos a las posibilidades que abre el diálogo.

⁵² El concepto de “algo como algo”, desarrollado por Heidegger en *El Ser y el Tiempo*, está vinculado a la idea de que todo simple “ver” es una manera de interpretar-comprender. La interpretación es para Heidegger el desarrollo de la comprensión, un comprender que no se diferencia del que comprende sino que es él mismo, en tanto que son sus propias posibilidades las que se proyectan sobre el objeto que comprende. La comprensión, es así, el acto de apropiación de lo comprendido, que en la interpretación cobra la estructura del “algo como algo”, en donde lo nombrado es comprendido como aquello por lo que se pregunta y se vuelve accesible, y el “como” es la interpretación misma.

⁵³ Gadamer, *op. cit.*, p. 43.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 46.

VIII. El arte contemporáneo, un arte en tensión

Quizá sería fácil lograr cierto consenso sobre la importancia del papel del arte en nuestra vida si pensamos en aquellas obras que nos hemos acostumbrado a reconocer como grandes clásicos. Pero ¿qué hay del arte contemporáneo?, ¿podemos decir que en términos generales se ajusta a la descripción de arte que hemos hecho? Al observar o escuchar una obra contemporánea ¿solemos reconocer esa vivencia transformadora que amplía nuestro horizonte y nos permite ahondar en el conocimiento de nosotros mismos? Muy probablemente la respuesta es que no siempre.

Para empezar el término arte contemporáneo es un término muy amplio que, por lo mismo, tiene una referencia poco precisa. Todo arte es contemporáneo del momento en que se crea y clásico en la medida en que perdura, independientemente de la época a la que pertenezca. Para Gadamer una obra es clásica en la medida en que la podemos oír una y otra vez, ver una y otra vez y siempre es correcta.⁵⁵ Sin lugar a dudas esa corrección tiene que ver con la posibilidad de que la obra nos siga diciendo algo, renueve nuestra experiencia y nos permita ahondar en el conocimiento de nosotros mismos. Como dice Gadamer “...lo moderno que se vuelve obsoleto no va a ser clásico”,⁵⁶ y la verdad es que no sólo las obras actuales sino las propias técnicas y formas de expresión contemporáneas nos resultan a veces desconcertantes, de tal suerte que no siempre nos es fácil captar los *espacios vacíos* en ellas que nos permitan *rellenarlos* con nuestras experiencias, abriendo la posibilidad a la fusión de horizontes que se da al escuchar lo que la obra dice, como si lo que expresa “... nunca se hubiera dicho antes y como si acabara de decirse para nosotros”, como dice Gadamer.⁵⁷

⁵⁵ Cfr., Gadamer, *op. cit.*, p. 65.

⁵⁶ *Op. cit.*, p. 66.

⁵⁷ Gadamer, *La herencia de Europa, op. cit.*, pp. 82-83.

A partir del siglo XIX los artistas se ven impelidos por la necesidad de formar una nueva asamblea, crear un nuevo “decreto” que los congrege en torno a algo común. La concordancia entre la idea y su manifestación ya no es una definición aceptada por consenso general, los nacionalismos tampoco permiten un acuerdo en relación a la función política y social del arte. Como se ve en el caso de la pintura, hay una tendencia a experimentar, a elegir nuevos temas y a transformar los antiguos, siempre en busca de nuevos desafíos, mismos que imponen al pintor una larga serie de intentos y al receptor un esfuerzo renovado por familiarizarse con la escritura del artista.⁵⁸

Hoy la pregunta sobre la verdad del arte se replantea con una nueva intensidad cuando los nuevos medios de comunicación y la globalización ponen a nuestro alcance el pasado y el presente del arte, anulando la distancia tanto temporal como espacial, haciendo presentes todos los reclamos, y creando una nueva tensión entre el arte del pasado y el arte actual.⁵⁹ A partir de la segunda mitad del siglo XX el estilo no es algo que se tenga, sino que se busca, y en esa búsqueda el artista actual, privado de una tradición válida, debe encontrar su propia caligrafía, precisamente la suya, pero debe también hacerla legible.⁶⁰ Por lo que es la posibilidad de su lectura lo que propicia el encuentro. Se trata, una vez más, de una relación de intercambio entre artista, obra y receptor.

Como señala Mariflor Aguilar al citar a Alexander Koyre “Ver y oír, visus y auditus, son fuentes e instrumentos del saber en diferentes épocas y culturas, relacionadas con formas de adquirir y transmitir el conocimiento.”⁶¹ La obra de arte dice, pero para comprenderla debemos aprender a leer su lenguaje. En palabras de Gadamer: “Es menester aprender, primero a deletrear cada obra de

⁵⁸ Cfr., Gadamer, *op. cit.*, pp. 73-75.

⁵⁹ Cfr., Gadamer, *op. cit.*, p. 70.

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 75.

⁶¹ Aguilar Rivero, “Metáforas hermenéuticas”, *op. cit.*, p. 21.

arte, luego leer, y sólo entonces empezar a hablar.”⁶² Uno de los objetivos centrales de la hermenéutica, es propiciar el diálogo, que podamos hablar y escuchar en el momento presente. Propiciar que lo dicho por la tradición se actualice, haciéndonos ver las diferencias y las coincidencias. “Oír” al otro en las diversas formas del lenguaje, participar aquí y ahora de lo que se “dice”, que las creencias de la tradición se utilicen para dialogar con ellas no sólo hoy, sino para lo que hoy nos atañe. Actualizar el sentido del “discurso” para que hable de nuestro momento histórico, de lo que hoy es importante para nosotros. Cuando “prestamos oídos” a la tradición, su verdad, como dice Gadamer, nos alcanza, nos habla refiriéndose a nosotros. Por eso Gadamer piensa que “el arte moderno es una buena advertencia para el que crea que, sin conocer las letras, sin aprender a leer, puede escuchar la lengua del arte antiguo,”⁶³ pero también a la inversa, porque para saber leer el lenguaje de las formas artísticas contemporáneas hay que integrar el lenguaje aprendido del arte del pasado con el vocabulario nuevo y desconocido del arte contemporáneo, para poder dialogar “estableciendo una tensión entre escucha y respuesta, entre lo conocido y lo desconocido. Lo familiar y lo misterioso.”⁶⁴

La necesidad de la recepción activa de la obra para poder establecer un diálogo se hace más patente que nunca en el arte contemporáneo que requiere del “impulso comunicativo”⁶⁵ del receptor para actualizarse, de su participación para construirse. “La obra de arte, dice Gadamer, ya no tiene que ofrecer un placer gratuito al consumidor. El artista desea provocar e irritar y algunos querrían ver su obra como una especie de proposición, mientras otros invitan a la actividad continua y sin forma”.⁶⁶

⁶² Gadamer, *La actualidad de lo bello*, op. cit., p. 115.

⁶³ *Idem*.

⁶⁴ Aguilar Rivero, op. cit., p. 28.

⁶⁵ Gadamer, *La actualidad de lo bello*, op. cit., p. 96.

⁶⁶ Gadamer, *La herencia de Europa*, op. cit., p. 76.

“La poesía es siempre más: y más de lo que el lector más comprometido sabe de antemano. De lo contrario sería superflua.”

Hans-Georg Gadamer

IX. El lugar del autor en el diálogo con el arte

La frase de Gadamer que encabeza este apartado expresa una verdad inobjetable: la obra de arte dice mucho más de lo que el más versado de sus receptores pueda decir sobre ella, más aún, nos dice mucho más de lo que el propio autor podría decir sobre ella, porque es algo que no podría ser mostrado de otra manera, ni expresado con otro lenguaje.

Cuando hablamos anteriormente de la necesidad de la recepción como condición para la actualización de la obra, mencionamos que en la experiencia artística intervienen tres factores: el creador, la obra y el receptor, los cuales han recibido un tratamiento diverso por distintas corrientes de pensamiento en distintas épocas, y mencionamos, entre otras, a las corrientes estructuralista y formalista que consideran a la obra como producto acabado, independiente de su creador y del contexto en el que fue creada; también mencionamos el distinto tratamiento que ha recibido el receptor, muchas veces considerado como un elemento pasivo cuyo único papel es el de contemplar la obra. Y cómo, al final de la década de los 60 del siglo pasado, empiezan a tener más presencia las corrientes estéticas que hablan de la importancia del papel del receptor de la obra, papel que hoy resulta inobjetable en el contexto del arte contemporáneo. Pero ¿qué lugar han dado los hermeneutas al diálogo entre autor y obra?

Federico Álvarez hace una revisión de las tesis que en el último tercio del siglo XX proclamaron *la muerte del autor*, y considera que: “La desaparición teórica del autor, fue un suceso relativamente lógico en un momento en el que, después de la Segunda Guerra Mundial, (...) la ciencia avanzó arrolladoramente

sobre la base de la objetivación total del mundo y la despectiva devaluación de la subjetividad del humanismo y de la historia”.⁶⁷ Como resultado de este afán de objetividad algunas de las figuras más influyentes del pensamiento filosófico, Roland Barthes, Foucault y Derrida, seguidos de una larga lista, “subrayaron de manera unívoca lo que el estructuralismo y la semiótica habían dejado bien plantado en toda la teoría de la cultura: la futilidad del autor”⁶⁸: A partir de ese momento se inauguraba así el análisis inmanente, estructural del texto, que considera que el valor del texto no puede surgir sino del texto mismo. Como señala Federico Álvarez, *la muerte del autor* proclamada por Roland Barthes, en su famoso artículo de 1966, se postuló como la mejor alternativa para satisfacer la necesidad de objetividad en las que Gadamer llama las ciencias del espíritu, con la intención de equipararlas a las ciencias exactas cuyo desarrollo había tenido ya consecuencias arrolladoras en nuestra forma de vivir y ver el mundo.

Con respecto al papel que ocupa el autor en la hermenéutica, Federico Álvarez estima que la postura de Gadamer, al igual que la de los filósofos mencionados, es la de considerar al texto como elemento único de interpretación, si bien encuentra que algunos argumentos en *Verdad y Método* son contradictorios y ambiguos. En relación a esto, Mariflor Aguilar⁶⁹ responde haciendo algunas precisiones sobre la reducción gadameriana del texto a la tradición, y señala que la postura de Gadamer sobre el tema del sujeto-autor había sido objetada por sus críticos, quienes consideraban que era una forma subrepticia de introducir el tema del sujeto, convirtiendo a la tradición en el elemento que él mismo había eliminado tanto de la autoría como de la recepción. Para Mariflor Aguilar, más que introducir a hurtadillas al sujeto, lo que Gadamer hace es aclarar que la complejidad de la tradición está presente de una manera absolutamente singular en cada texto. Que la intención de Gadamer al enfatizar la relación entre texto y tradición es “...con el fin de que siempre se le tomara en cuenta como *un elemento* de la realidad que no

⁶⁷ Federico Álvarez, “Gadamer: El sujeto de la hermenéutica y la muerte del autor”; *Gadamer y las humanidades*, op. cit., p.204.

⁶⁸ *Idem*.

⁶⁹ Mariflor Aguilar, *Hace unos años con Federico Álvarez*, trabajo sin publicar.

se debía soslayar”.⁷⁰ En la segunda parte de ese artículo, Mariflor Aguilar matiza algunas ideas sobre la eliminación del autor en Gadamer, contextualizando las frases citadas por Álvarez, sin discrepar en lo fundamental sobre la interpretación que Álvarez tiene sobre la postura de Gadamer en relación al tema del sujeto-autor y en particular sobre la importancia del autor como sujeto, que es el punto que parece interesar particularmente a Álvarez. Sobre ese tema el artículo de Gadamer *¿El fin del arte?* quizás nos presenta otro matiz de la postura de Gadamer sobre el tema del autor en sus obras posteriores a *Verdad y Método* cuando dice: “Preguntémonos cómo la obra tiene su puesto y conquista su vida en estas formas extremas del arte (arquitectura y poesía) entre creador y receptor. Formular así la pregunta significa por adelantado quitar la base a la falsa alternativa de producción y recepción, de estética de la producción y estética de la recepción. No solamente que el otro lado estará siempre rodeado por ambos lados. Por parte del artista está la mirada previa al resultado como cumplimiento de una esperanza, como triunfo de una esperanza o como efecto contrastante de una esperanza. Por el otro lado la obra encuentra al arte siempre de manera que el receptor le atribuya, a ella o al artista, que es su creador, una intención o una idea, y de manera que en ciertas circunstancias la propia obra deba permanecer detrás de su idea. Ambas intrusiones del otro lado siguen siendo por su parte anticipaciones, y la realidad verdadera tiene un aspecto diferente. En su calidad de algo logrado y bien terminado, la obra no es la simple consecución de un resultado planeado ni, visto desde el otro lado, puede la idea, que el receptor reconoce en él, reivindicar que comprende totalmente el asunto. Es como un diálogo auténtico en el que interviene lo imprevisto para indicar la dirección al progreso de la conversación”⁷¹.

En el texto arriba citado Gadamer habla de los dos lados que rodean siempre a la obra y entre los que ésta conquista su vida: el artista, cuya mirada previa, intención o idea, tiene un efecto constante en la consecución de la obra; y

⁷⁰ *Op.cit.*

⁷¹ Gadamer, “¿Fin del arte?”, *La Herencia de Europa, op. cit.*, p.79.

el receptor, cuya mirada la actualiza y da realidad, si bien en ambos lados, el resultado planeado por el artista y la comprensión siempre incompleta del receptor son parte de un diálogo cuyo desarrollo o progreso es imprevisible. Por eso coincidimos con la insistencia de Federico Álvarez por considerar al autor en el proceso de comprensión de una obra, aún a riesgo de que perdamos esa “pureza objetiva” que parece tan preciada a algunos pensadores, porque de otra manera lo que parece estar en riesgo de perderse es la obra misma, ya que, como afirma Álvarez, el texto dice primero lo que quiso decir el autor y, luego, lo que nosotros pensamos que dice al leerlo. Sin que perdamos de vista que la obra dice siempre mucho más de lo que ambas miradas, la del autor y la del receptor aportan, debido a su carácter simbólico universal. Esto no implica, como dice Álvarez, que al leer un texto no podamos pensar algo diferente de lo que el autor quiso decir, ni que el autor no sea a veces ambiguo,⁷² más bien, es la creciente concreción del significante⁷³ la que irá develando paulatinamente y parcialmente el sentido de la obra.⁷⁴ Pensemos en el caso de una obra literaria, en la que, el lector se va adentrando en una serie de datos que le permitirán comprender con mayor precisión los elementos determinados del texto: el lenguaje de la época, su peculiar sintaxis, el uso de la gramática; elementos que le permitirán entender una época, un lugar, el de la obra; pero también una manera peculiar de escribir, que muchas veces coincidirá con el horizonte de la obra, pero que siempre, de manera indudable, corresponde a la *caligrafía* propia del autor. Por ejemplo, en el caso de una novela histórica, el uso que hace el autor del lenguaje, la estructura gramatical que emplea, pueden o no corresponder a la propia época del autor, pero sí a su estilo y, por qué no, a su intención al elegir un tema, una época y un lugar para el desarrollo de su obra; todos estos elementos determinan también el horizonte mismo de la obra.

⁷² Cfr., Federico Álvarez, *op. cit.*, p.219.

⁷³ En la teoría estructuralista el signo lingüístico está formado por la unión de un concepto, *significado*, y la representación mental de su sonido, el *significante*.

⁷⁴ Cfr., *op. cit.*, p.230.

En el caso de la interpretación de una pieza musical del siglo XII o XV, los instrumentos usados darán cierto valor a las notas que el músico tendrá que considerar en su interpretación, pero la propia escritura del autor dará las pautas para la interpretación de la pieza y todos esos datos se irán integrando al descubrimiento paulatino de la obra.

Cuando se interpreta un texto antiguo, dice Federico Álvarez: “Ese tentativo sentido epocal deberá aproximarse hipotéticamente a la intención del autor y al revelamiento de su perfil ideológico, religioso, estético: a su ser histórico en una palabra; incluso, eventualmente, a ciertos rasgos de su biografía. Y este ser histórico nos devolverá de nuevo al texto para que prosiga la labor hermenéutica de desentrañamiento mediante esa tarea circular que irá una y otra vez de lo particular a lo general, y de lo general a lo particular, del pasado al presente, y del presente al pasado. Y también, muchas veces, del autor al texto —como ya hemos dicho— y del texto al autor.”⁷⁵

Y ¿qué pasa en el arte contemporáneo, en el que los rasgos característicos de cada autor se acentúan a veces de manera desmesurada creando una caligrafía que, en la medida en que nos familiarizamos con ella, nos permite acercarnos más a la obra? Esos elementos propios del lenguaje del autor, si bien son dispensables para la comprensión de la obra, le otorgan ciertas características que hablan tanto del autor como de la obra misma; ocasionalmente aún aspectos biográficos del autor que, al igual que el mundo privado y subjetivo del receptor que la “rellena”, se transforman en algo universal en la experiencia artística,⁷⁶ que nos permite dialogar con la obra como si lo que nos dice “nunca se hubiera dicho antes y como si acabara de decirse para nosotros”.⁷⁷ Porque si estamos ante una verdadera obra de arte, la pieza siempre dirá más de lo que el artista quiso decir, como siempre dice más de lo que podemos “escuchar” en un momento determinado. Y quizás algunos datos proporcionados por el autor nos permitan

⁷⁵ *Op. cit.*, p. 204.

⁷⁶ *Cfr.*, Gadamer, “¿Fin del arte?”, *op. cit.*, p.82.

⁷⁷ *Idem.*

penetrar en esa conversación misteriosamente interminable que es el diálogo con la obra, porque el artista también entreve la verdad de la obra, en esa comunicación especial que se da en el proceso de creación, en el diálogo entre obra y autor.

Por otra parte, si como considera Federico Álvarez: *la muerte del autor* se declaró dada la necesidad de alcanzar la objetividad, no estaría de más recordar lo que decíamos al hablar de la verdad como virtud hermenéutica del arte, refiriéndonos al papel que juega la intuición en los descubrimientos científicos; porque el científico, al igual que el artista, está en y entre las líneas de su teoría, y el avance en la ciencia requiere de que un sujeto o un grupo de sujetos sean capaces de superar los prejuicios que rigen cierta manera de ver el mundo para poder despejar el horizonte. De la misma manera se renueva la expresión artística, rompiendo patrones y siendo capaces de precisar intuiciones presentes en algunos autores.

Federico Álvarez también menciona el lugar que dan al autor los representantes de la Estética de la Recepción, y señala que Jauss considera que los significados que el lector ha dado a la obra a través de la historia, así como la contextualidad del arte son “un proceso de comunicación entre el autor y el público, el pasado y el presente”,⁷⁸ y que Ingarden no pone al autor en un punto ciego⁷⁹ sino que distingue muy finamente entre la personalidad psicológica del autor y los objetos a los que toma como asunto de su obra. “Distingue el psiquismo del autor, que genera falsas interpretaciones, de la objetividad de lo narrado o pensado que —en palabras de Ingarden— *son separables de las experiencias subjetivas que los crearon.*”⁸⁰ En el mismo sentido se encuentra la tesis de Iser que, como ya habíamos mencionado, presupone una suerte de contrato entre autor y lector por el que la concreción de los *espacios vacíos* se da de acuerdo al sistema establecido por el autor en el texto.

⁷⁸ Álvarez, *op. cit.*, p. 215, nota 51.

⁷⁹ Roman Ingarden citado por Federico Álvarez. *La obra de arte literaria*, México, Taurus / Universidad Iberoamericana, 1998, p. 37.

⁸⁰ *Cfr.*, Álvarez, *op. cit.*, pp. 215 –216.

Profundizar en este tema nos llevaría a la revisión de una extensa bibliografía que, considerando tan sólo a los autores citados por Álvarez, incluiría a Teodoro W. Adorno, Wylie Sypher, Jan Duvignaud, Jauss, Ingarden, Todorov, Linda Hutchon, Susan K. Langer, Stanley Fisher y Wayne Booth, empresa que excede el objetivo del presente trabajo, sin embargo nos parece que los argumentos expuestos apoyan la idea sobre la importancia de incluir en algunos apartados datos relevantes sobre los artistas, sus tendencias y técnicas, que nos permiten una “lectura” más adecuada de la obra, y la adquisición de elementos útiles para su comprensión. No pretendemos por ello que dichos datos sean necesarios para la comprensión de la obra, en el sentido de que la comprensión siempre se da como un re-conocimiento que no implica conocimiento previo, como hemos dicho al hablar de la *experiencia*, ya que este re-conocimiento es el que posibilita que podamos conocer siempre algo más, algo nuevo de la obra, y de nosotros mismos a través de ella, como mencionamos al hablar de la *autocomprensión*. Y, aún más, de ser capaces de integrar ese encuentro con la obra a nuestra comprensión del mundo, porque, como nos hace ver Richard Palmer, el encuentro con el arte no es un proceso psicológico, sino un acontecimiento que integramos a nuestra historicidad. Si no ¿de qué manera podríamos dar al arte una dimensión política y social?

Como dice Teodoro W. Adorno⁸¹ la conducta del arte “no puede quedar aislada de la expresión, y no hay expresión sin sujeto”. Es en ese sentido en el que el arte contemporáneo parece rechazar, de manera implícita, el objetivismo a ultranza de la hermenéutica.

⁸¹ Teodoro W. Adorno citado por Federico Álvarez, *op. cit.*, p.218.

*“Nos encontramos la obra de arte en el mundo,
y encontramos un mundo en cada obra de arte
en particular, así que la obra de arte no es
ningún universo extraño en el que somos
mágicamente transportados por un rato. Antes
bien aprendemos a comprendernos a nosotros
mismos a través suyo.”*
Hans-Georg Gadamer

X. Arte y movimientos sociales

XI. 1968 Un año de frontera

Los grandes conflictos de la primera década del siglo XXI han tenido un matiz innegablemente político, la globalización tanto económica como cultural ha afectado nuestras vidas y nuestra forma de expresión. Los desplazamientos y migraciones han llevado consigo un proceso de culturalización y adaptación a nuevos lenguajes y formas sociales de los que el arte no se ha visto excluido. La migración, el difícil proceso de adaptación, el esfuerzo por mantener vivas las raíces culturales en un mundo globalizado son temas que están presentes en el arte contemporáneo porque son las vivencias que lo nutren y sobre las que los artistas reflexionan. Escuchar su opinión sobre la influencia de estas situaciones en su obra nos da la oportunidad de mirar con mayor detenimiento y profundidad, desde el punto de vista del arte, la compleja realidad en la que estamos inmersos. Un claro ejemplo del diálogo que se da entre arte y movimientos sociales en dos momentos de la segunda mitad del siglo pasado son: el *movimiento estudiantil del 68* y el *movimiento feminista*.

En 1968 el mundo pudo presenciar, gracias a la internacionalización de los medios de comunicación, cómo en pocas semanas los mismos íconos y las mismas barricadas aparecían en las universidades de distintos continentes. Como

señala Eric Hobsbawm: “El carácter súbito e inesperado de los acontecimientos de 1968 en el mundo fueron impactantes y dramáticos, en el momento en que las economías de los países occidentales desarrollados se encontraban en la cima de lo que algunos observadores franceses iban a llamar los ‘treinta gloriosos’: el más fuerte periodo de prosperidad y crecimiento de la historia del mundo industrializado.”⁸² 1968 fue un año de sucesos importantes que convulsionaron al mundo en distintas latitudes: La gran Revolución Cultural en la China de Mao, la Primavera de Praga, la marcha hacia el Pentágono contra la guerra de Vietnam, los movimientos de la comunidad negra en Estados Unidos, el inicio de los combates en Irlanda del Norte, la guerra civil en Nigeria, la continuación de las acciones bélicas en el Medio Oriente después de la Guerra de los Siete Días, Cuba después del Che; y en medio de todo esto, la sorpresiva oleada de levantamientos juveniles en Francia, Japón, Inglaterra, Alemania, Italia... México.

La juventud vivía en ese momento una confrontación ideológica. Por un lado, la búsqueda consciente de una identidad, por el otro, una actitud profundamente hedonista. 1968 fue el año de los grandes festivales de rock y los primeros macroconciertos, la experimentación con las drogas y, también, el año de la toma de conciencia política para una generación que quedó marcada por acontecimientos como la invasión a Checoslovaquia y la matanza de Tlatelolco. Todo esto se refleja en los movimientos artísticos de los últimos años de la década de los años 60, en los que se experimentó incansablemente en técnicas y formatos. El arte se exhibía en salas alternativas, en su mayoría administradas por los propios artistas, para los que la comercialización no era el fin prioritario, ya que se creaba más como una inquietud que con la idea de vender. El uso de la cámara de video se hizo extensivo para la creación de cine independiente; el performance, cuyo término ni siquiera había sido acuñado, hizo su aparición, los artistas hablaban de “piezas a tiempo real” y algunos críticos de “artistas corporales”; la instalación se usó como un desafío al arte establecido y cuando una obra se presentaba por segunda vez, se modificaba mejorándola y adaptándola al nuevo

⁸² Eric Hobsbawm; “La fecha improbable”, 1968 *Magnum en el Mundo*, Lunwerg Editores, Barcelona, 1998.

espacio. Los artistas vivían para el ahora, sin tener en cuenta las posibilidades del coleccionismo. Los museos luchaban por adaptar sus salas a este arte mutable, en permanente evolución, que sólo el avance de la tecnología pudieron preservar y conservar adecuadamente.

Los años 60 marcan el nacimiento de la Vanguardia en el arte norteamericano. Como señala Noel Carroll quizás a excepción hecha del Dadaísmo y el Surrealismo, los movimientos artísticos de la posguerra se

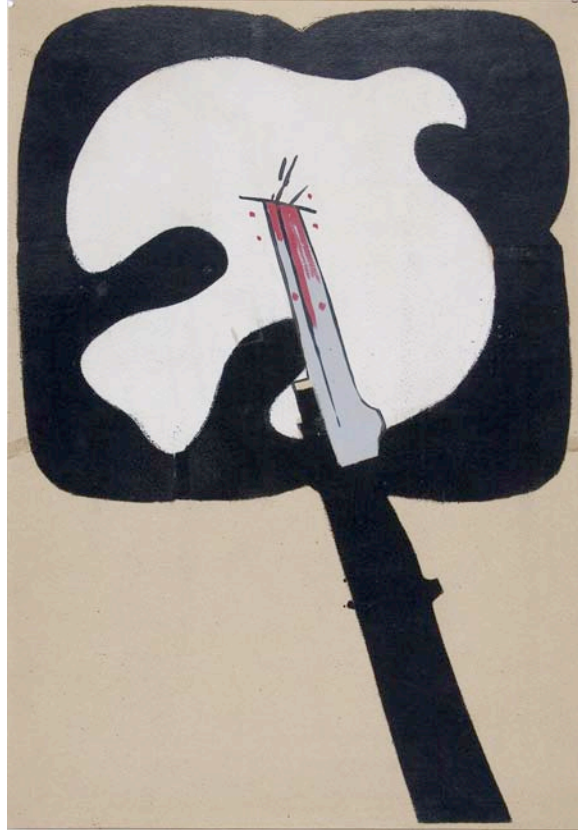


sustentaban en la idea del “arte por el arte” y las propuestas surgidas a finales de los 60 ampliaron esta perspectiva en la medida en que los artistas se interesaron más por la vida misma y sus propuestas hicieron que el arte fuera más accesible y cercano a un público más amplio. Así, la Vanguardia empezó a ver el potencial artístico de los objetos

comunes, sin que eso implicara un contenido social en su propuesta, lo que propició en muchos casos, la pérdida de la idea original con la que la obra había sido creada y que los objetos cotidianos, resignificados por los vanguardistas, fueran absorbidos por el mercado, diluyéndose la frontera entre el arte y las expresiones populares de éste. Esto marca una diferencia radical entre el arte de las Vanguardias en Estados Unidos, y el del Constructivismo soviético, en la medida en que en este último se puede apreciar un marcado sentido político que permeó la vida cotidiana, no sólo a través de los objetos que tenían una finalidad ideologizante como el cine y el cartel, sino a través de la ropa y el diseño de interiores.⁸³ En 1968, la exposición de Andy Warhol en la Rowan Gallery de

⁸³ Noel Carroll, *Arte, Igualdad y Vanguardia*, Conferencia magistral dictada en el marco de las actividades para conmemorar el 40 aniversario del Movimiento Estudiantil del 68, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 2008. Noel Carroll es especialista en filosofía del arte, teoría de los medios y filosofía de la historia, actualmente profesor de la Universidad de Temple.

Londres no sólo presentaba videos interminables en los que presentaba a plano fijo la imagen de un hombre dormido o una toma del Empire State, sino que exponía latas de sopas Campbell's, botes de Brillo y cojines inflados con helio que, a decir de Marc Weitzmann: "...era la invasión industrial de la trivialidad como única encarnación de la identidad moderna, la búsqueda del lirismo en lo cotidiano más banal y trivial." ⁸⁴



1968 fue un año en el que los acontecimientos políticos y sociales se enlazaron con el arte cambiando las formas de expresión artística y acentuando la relación entre el público y el arte.

La fotografía empezó a ser valorada, convirtiéndose en un medio incomparable para preservar la memoria de acontecimientos, en la medida en que captura en un momento toda la complejidad y contradicción que pueda haber en un hecho determinado. Surgía también el cine en *Super 8*, como una posibilidad accesible de hacer cine. La poesía encontró eco en la música: Bob Dylan, Janis Joplin, The Doors. En México y Sudamérica la música de protesta interpretada por grupos de jóvenes radicales que buscaban romper con las normas fue parte de la utopía del 68; su propuesta era romper con lo comercial y volver a las raíces latinoamericanas, cantando las décimas de Violeta Parra y Víctor Jara, o parodiando canciones populares como lo hizo Oscar Chávez.

Y ¿cómo pensar en los sucesos del 68 en México sin que éstos nos refieran de manera inmediata a las imágenes gráficas que inundaron la Ciudad?

⁸⁴ Marc Weitzmann, "El año que la Coca Cola ganó la Guerra Fría", *1968 Magnum en el Mundo*, op. cit.

En la presentación del libro *La gráfica del 68. Homenaje al Movimiento Estudiantil*, por el Grupo Mira se señala: “La importancia de la producción gráfica del movimiento radica en su carácter testimonial y en las particulares condiciones en que se realizó: sin otras intenciones que las de responder a las necesidades inmediatas de propagandización (sic)...de difundir con imágenes las decisiones de lucha y llamar a la participación... organizar y producir material suficiente, cientos de mantas, miles de pancartas, carteles y grabados cubrieron el acontecimiento.”⁸⁵



Si bien es verdad que la iconografía del Movimiento Estudiantil nos remite a la tradición de la Escuela Mexicana, también nos muestra la inquietud que prevalecía por buscar una expresión más contemporánea. Las imágenes utilizadas por el Movimiento Estudiantil toman con frecuencia los signos olímpicos que inundaban la Ciudad, manejando al mismo tiempo un lenguaje popular para transmitir la crítica social. “Utilizaron el logotipo de letras concéntricas diseñadas por

Lance Gimán o la señalización de las diversas actividades deportivas para denunciar las actividades represivas ejercidas por el gobierno, la paloma de la paz, uno de los distintivos de los Juegos Olímpicos de México, se representó

⁸⁵ *La gráfica del 68. Homenaje al Movimiento Estudiantil*; Recopilación, texto y diseño Grupo MIRA, 2ª. ed., 1988, México, p. 15.

atravesada por una bayoneta. De esta manera lograron una forma de subversión visual que subvertía la imagen gubernamental”.⁸⁶



El 68 significó también una experiencia determinante para muchos artistas plásticos, ya que incidió no sólo en sus temas sino en su estilo de trabajo. De ahí el surgimiento de los grupos, que en los años 70 tuvieron impacto en el medio artístico mexicano y una presencia relevante en la Décima Bienal de Jóvenes de París. Como señala Cristina Híjar: “La idea de artista que promovían (los grupos) no se reducía a ser propositivo y ocurrente en materia formal, sino también a ser consiente, crítico y autocrítico. Debía preocuparse por su aporte propiamente artístico, sin descuidar la calidad y el dominio técnico, A su vez, sus obras debían procurar la motivación sensorial, sentimental y reflexiva de los públicos, para que acabaran por afectar algo o al menos encendieran una alerta *sobre la situación concreta*.”⁸⁷

Alberto Híjar considera que si bien la experiencia de los grupos marcó de manera significativa la plástica mexicana de los años 70, la presencia más relevante de los mismos fue en el Salón Independiente, que después de su tercera exposición terminó por disolverse “con el pretexto de que como la mayoría eran extranjeros, no podían asumir posiciones políticas abiertas”, a más del vedetismo y la oficialización de que fue objeto.⁸⁸



⁸⁶ Alvaro Vázquez Mantecón, “La visualidad del 68”, *La Era de la Discrepancia. Arte y cultura visual en México*, UNAM/Turner, 2006.

⁸⁷ Cristina Híjar, *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*, UAM, 2008, p. 15.

⁸⁸ Entrevista a Alberto Híjar, *op. cit.*, p. 80.

Así como el 68 marcó una época en la creación artística, no se puede pensar en el periodo incluido entre las décadas de los años 70 y 80 en el arte sin hacer referencia obligada al feminismo, un movimiento que ha constituido un mito sobre cómo, en un periodo relativamente breve, la búsqueda de identidad se fundió con la cultura y la política para lograr una transformación social.



*“Una mujer que escribe piensa el pasado
a través de sus madres.”*

Virginia Wolf

XII. La revolución feminista en el arte

Si el 68 fue un momento de ruptura, cuestionamiento y solidaridad que impactó la forma de concebir y hacer arte, el Movimiento Feminista decantó

prejuicios y abrió senderos en la expresión para el arte de todos los géneros. Durante dos décadas, los 70 y los 80, y a partir de ellas, los artistas reflexionan sobre su quehacer; no es más el arte por el arte mismo, sino conscientemente articulado a una manera de ver y estar en el mundo. El arte de la Revolución Feminista se aventuró por nuevas técnicas, nuevos materiales, nuevas propuestas, como una forma de búsqueda de identidad, abriendo una brecha que se nos ha vuelto tan familiar que a veces parece que el camino ha estado siempre trazado.

Escuchar el testimonio de las artistas que participaron en el Movimiento nos permite tomar conciencia del espacio desde el que surgió ese torrente de creatividad que marcó la ruta del arte actual, a la vez que nos ofrece la oportunidad de escuchar esa parte del diálogo con el arte, el del artista con la obra, brindándonos elementos que nos permiten familiarizarnos con su lenguaje, al tiempo que nos permite ver a través de dos magnas exposiciones sobre el arte feminista presentadas en los últimos años, la manera en que los museos pueden jugar un papel importante en la formación de públicos.

Las exposiciones realizadas en el 2007 y en el 2008 nos brindaron una reseña histórica de ese momento, brillante y mítico, ocurrido en los 70 y 80 del siglo pasado: la Revolución Feminista en el arte. *WACK! Art and Feminist Revolution*, presentada inicialmente en Los Ángeles en 2007 y en PS1 MoMa Nueva York en 2008, reunió la obra de 120 artistas comprometidas con el movimiento feminista; mientras que *Worldwide Women*, en el Museo de Brooklyn, incluyó en 2008 el trabajo de 90 artistas de 50 países. Ambas exposiciones nos permitieron ver los matices del desarrollo del movimiento, así como la actividad artística del momento, mostrando la gran diversidad de técnicas y estrategias, que permitieron establecer el diálogo sobre el punto de convergencia entre arte y género.

Con motivo de *WACK!*, PS1 MoMa realizó una serie de entrevistas registradas en más de veinte audiocintas, que fueron transmitidas por Art Radio WPS1. org. en 2008. En estas entrevistas podemos escuchar a las artistas hablar de sus vivencias de esos años, así como de su evolución en la plástica.

En cuanto a *Worldwide Women*, el propio discurso curatorial nos permite hacer algunas consideraciones sobre la forma en que los museos pueden enfatizar la

manera de leer el arte. Pintura, escultura, instalación, fotografía, video y performance, fueron organizados en cuatro bloques temáticos: ciclos vitales, identidad, política y emociones. Mientras que la diversidad de nacionalidades se simplificó en la fórmula binaria: centro y periferia. La intención de los curadores era mostrar dos aspectos: el impacto global del feminismo y las múltiples miradas del Movimiento mismo, partiendo de una tesis fundamental: mostrar la diversidad de situaciones y significados que la palabra feminismo tiene en distintas regiones y culturas del planeta. Si bien, es verdad que, como sucede frecuentemente, la tesis se sostiene con mayor claridad en los artículos incluidos en el catálogo que en la lectura de la propia muestra.

Por su parte *WACK!* nos muestra los puntos de intersección entre la búsqueda personal de un lenguaje y la confrontación con los criterios artísticos imperantes en el momento. Más de la mitad de los trabajos incluidos en *WACK!* fueron producidos fuera de los Estados Unidos, lo que nos permite ver las marcadas diferencias en las condiciones de producción y la diversidad de fines que se buscaban. Muchas de las obras incluidas nos recuerdan que el socialismo era la ideología que guiaba a grandes sectores del mundo del arte y que la solidaridad con los trabajadores era un compromiso generalizado; tal es el caso de *Nightcleaners*, realizada por el Berweck Streeel Film Collective (1970-75), una película de 90 minutos en la que las mujeres británicas hablan de las exigencias físicas que implica el trabajo nocturno para las mujeres que, a la vez, tienen que atender a sus familias.

Por otro lado, la factura de los trabajos presentados nos hace reflexionar sobre la diferencia profunda que hay en la manera de hacer arte hoy y en los años 70. El período cubierto por *WACK!* terminó de manera abrupta en los Estados Unidos cuando el Gobierno Republicano cortó, en 1981, el apoyo a artistas individuales. El impacto que esto tuvo en la producción artística parece ser un buen contra argumento a la tesis que sostiene que el arte contemporáneo debe apoyarse en el mercado. La curadora de la exposición, Cordelia Butler, que dedicó ocho años a la preparación de *WACK!* piensa que el feminismo se convirtió en el estandarte de la plástica en 2007 y 2008, cuando la igualdad de géneros parece un ideal todavía

distante, debido a la nostalgia que los jóvenes artistas sienten por una época en la que el radicalismo era posible, a diferencia del conservadurismo que hoy nos caracteriza tanto social como políticamente, lo que los hace sentirse en deuda con un movimiento artístico que marcó una brecha social.

Al hablar de las obras incluidas en *WACK!* retomamos parte de las declaraciones de las artistas en los diálogos sostenidos con los curadores, en los que se abordan temas que van del arte abstracto a las artes decorativas; del compromiso social a la vida cotidiana; de la búsqueda de identidad a la experimentación con nuevas técnicas.

Una de las piezas presentadas en *WACK!* es la instalación de 13 fotografías del performance realizado por Lorraine O'Grady: *Mademoiselle Bourgoise Noire*. La serie de fotografías da una idea muy clara de la "acción" que se realizó en la Just Above Gallery en los años 80. Lorraine O'Grady recuerda, al charlar con Cordelia Butler, que la obra surgió como respuesta a la exposición *Black Abstraction* que se presentaba en PS1 en ese momento. La pieza *Mademoiselle Bourgoise Noire* es una crítica a la desigualdad de oportunidades, y una protesta contra la actitud que muchas artistas negras estaban teniendo en ese momento, al adoptar la misma táctica que los negros de la clase media habían adoptado por generaciones, que consistía en hacer un arte controlado y bello, abstracto y seguro. "*Mademoiselle Bourgoise Noire* usaba una bata y una capa hecha de 180 pares de guantes blancos. Llevaba un látigo tejido en macramé en el que estaban ensartados crisantemos blancos, que iba ofreciendo al auditorio al tiempo que decía: "¿No me ayudaría a aligerar mi pesado ramo?" Al entrar con su corona, su bata y la capa, parecía una quinceañera o la reina de un concurso de belleza. Una vez que había dado todas las flores, se quitaba la capa y con el látigo en la mano comenzaba a flagelarse. El látigo y los guantes eran una metáfora de la opresión tanto interna como externa, y el mensaje era la necesidad de correr riesgos, de olvidar que eran excluidas.

En la conversación sostenida entre Joan Zinder y el asesor curatorial Pong Bui, en su estudio en Brooklyn, Zinder recuerda cómo llegó al arte y cuál era su búsqueda. Era estudiante del último año de sociología cuando tomó una clase de pintura que le cambió la vida. Como había llegado “tarde” al arte se pasaba el día entero en su estudio, prácticamente sin ningún vínculo con el mundo exterior, tratando de ponerse al día en la



"Two sculptures" Louise Bourgeois. 1978.
Técnica mixta.

historia de la pintura. Estaba concentrada en construir su propio lenguaje, pintando con distintos estilos, pasando por diversos periodos de la historia del arte. Mientras sus compañeros construían cajas grises, ella hacía un ángel con piernas deformes y alas de triplay, sentado en una plataforma con ruedas, cubierta con flores de plástico. A pesar de haber estado al margen de las decisiones artísticas del momento, considera que su actitud contribuyó a abrir la brecha no sólo a las pintoras, sino a los pintores de todos los géneros que actualmente trabajan sobre su herencia cultural y el tema de la sexualidad.

Judy Chicago realizó sus estudios de licenciatura y posgrado en la UCLA, empezando como estudiante de pintura, pero había tal discriminación en ese Departamento que se refugiaba a menudo en el Departamento de Escultura. En su exposición para obtener el grado presentó pinturas y esculturas que hoy se consideran pro feministas, pero que en ese momento eran odiadas por todos los profesores. Debido a que las pintoras eran consideradas “fans” o esposas de pintores, aprendió pronto a no dejar que el género aflorara en su trabajo. Sin embargo el hecho de que estuviera haciendo obras más fuertes que la mayoría de los pintores, de que buscara aportar algo a la historia del arte y que no fuera una ama de casa en busca de la emancipación femenina, la aisló casi por completo y no



"Mlle Bourgeoise Noire Costume" Lorraine O'Grady. 1980. 180 guantes blancos, un maniquí, y otros materiales.

fue sino hasta leer los escritos de las feministas radicales de finales de los 60, Redstocks y S.C.U.M. Manifiesto, que se sintió en resonancia; a partir de ese momento decidió hacer una ruptura radical y trabajar desde su propia experiencia. También empezó a enseñar en Fresno, ayudando a las mujeres a encontrar su propia identidad. En la primavera de 1970, Paul Brach y Miriam Schapiro la invitaron a llevar su programa de trabajo a *Cal-Arts*, después creó *Womenhouse*, también con Schapiro. Su experiencia la ha convencido de que el arte feminista nunca habría podido alcanzar sus

metas sin la colaboración que se dio entre hombres y mujeres.

La artista danesa Kristen Dufour, fue entrevistada por Gretchen L. Wagner, curadora asistente del MoMa. Kristen formó parte del grupo *Kanon Klubben* que en 1968 impugnó el sistema de enseñanza de la Real Academia de Bellas Artes de Dinamarca y logró tener durante dos años un departamento autónomo en el que los foros de discusión abiertos sobre las formas de trabajo artístico eran parte fundamental del aprendizaje. De esta experiencia surgió un Manifiesto.

El performance que se presentó en *WACK!, Damebillider* (Retratos de mujeres), fue realizado en 1970 con la intención de denunciar la imagen de la mujer como un ser solitario que presentaban los medios, y tratar de cambiarla.

Damebillider versa sobre la solidaridad y la experiencia del trabajo grupal y, al igual que en sus obras posteriores realizadas en África, se siente en ella la unión indisoluble entre arte y vida, quizá en gran medida porque su obra no nace de una teoría del arte sino de la experiencia de dejarse ir, soltar todo lo que sabe para que la obra sea totalmente nueva.

Mary Beth Elderson, figura internacional del feminismo, empezó a participar en el Movimiento como parte de la búsqueda por su identidad, misma que resolvió de manera espontánea y transparente a través de la indagación sobre su sexualidad y el conocimiento de su cuerpo. Desde su punto de vista *WACK!* abrió la posibilidad de discutir y ahondar en la profundidad del feminismo como un movimiento colectivo que buscaba cambiar la jerarquía entre las personas a través de una transformación cultural.

Para Howardena Pindell el camino hacia el feminismo fue diferente. Se inició como artista figurativa en los años 70, cuando trabajaba como curadora asociada de grabado y libros ilustrados en el MoMa donde empezó a mirar más seriamente hacia el arte abstracto. Políticamente activa, siempre pensó que arte y activismo debían mantenerse separados. En marzo de 1997, con motivo de la exposición *Nigger Drawings*, en el Artist Space, la segregación racial y la actitud hacia el mundo artístico dentro del Movimiento mismo, le resultaron abrumadoramente evidentes. En 1997 dejó el MoMa y empezó a dar clases en la Stony Brooks University, donde el ambiente universitario le permitió ser más expresiva y empezar a refejar en su



"The Dinner Party" Judy Chicago. 1974-79.
Cerámica, porcelana y textil.

trabajo su postura ante el racismo, con obras como *Free, White and 21*, que provocan sentimientos de agresión e incomodidad en algunas personas. “No me importa, dice Howardena, porque tengo mi corazón puesto en ellas.”



"Big Ox, No. 2" Miriam Schapiro.
1968. Acrílico sobre lienzo.

WACK! incluyó también una serie de composiciones musicales realizadas por Pauline Oliveros, entre ellas el score que realizó en 1970 *To Valerie Solanas and Marilyn Monroe in Recognition of their Desperation*. Los principios estructurales de esta pieza, en la que no hay jerarquías entre los participantes, fueron tomadas del S.C.U.M. Manifest de Valerie Solanas. Otra de las piezas incluidas, *Sonic Meditations*, fue compuesta en la misma época como parte de las actividades del Women's Ensemble, un grupo que se reunía semanalmente en casa de Oliveros en California con el fin de improvisar sobre música, a partir de un trabajo exploratorio que incluía ejercicios físicos y compartir los sueños que registraban en sus diarios. A partir de ese trabajo empezó a meditar a través del sonido, cantando notas muy largas y observando cómo afectaban su mente y cuerpo; esta experiencia maduró artísticamente cuando empezó a confrontarla con el impacto social que podía producir.

Joyce Kozloff era una pintora geométrica, abstracta, buscando cómo dar contenido a su trabajo; una vez que se volvió a sus propias tradiciones dejó de buscar antagonismos entre abstracción y figuración, reconociendo su apetito por lo

intrincado, complejo y sensorial. Su trabajo nos lleva a reflexionar sobre las artes decorativas, el arte popular y su vinculación con el arte “formal”. En la década de los 70, como sigue sucediendo hoy en día, el que una obra fuera calificada como “bonita” y “decorativa” implicaba una valoración peyorativa. Joyce Kozloff decidió estudiar la asociación entre el principio implícito en la valoración de ese tipo de objetos y los realizados por mujeres anónimas en países no occidentales. Deconstruyendo la jerarquización entre el “gran arte” y el “arte menor”, se unió a un grupo en el que se encontraban varias feministas como Miriam Shapiro y Valerie Jaudon y colegas como Robert Kushner y Robert Zazanitch. Cuando empezaron a mostrar su trabajo mucha gente se horrorizó y hubo reseñas muy negativas, pero también hubo partidarios, lo que propició un diálogo muy vivo. Al ver ahora las obras producidas durante esos años le resulta difícil comprender el *shock* que causaron, tal vez porque fueron absorbidas culturalmente más de lo que ella misma fue consciente; sin embargo, el término “decorativo” continúa teniendo un significado peyorativo, y muchas artistas se sienten horrorizadas de que sus obras sean consideradas así. El interés de Joyce Kozloff por el arte decorativo no es un interés nostálgico, lo que le importa es la posibilidad de redefinirlo en el momento actual, de vincularlo con la vida del creador.



Los testimonios de estas artistas nos muestran la faceta humana de la que surgen las obras, no las justifican ni las valoran, pero la

"Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain", Martha Rosler. 1966-72. Collage.

sitúan en un contexto sociocultural que nos brinda un horizonte de interpretación desde los propios creadores. El valor simbólico de ellas, lo que develan o no, está en otro ámbito, y no será sino a partir del encuentro con las obras mismas que podamos entablar nuestro propio diálogo. Lo que el diálogo con el artista nos da, es en gran medida, la familiaridad con su lenguaje y el contexto cultural y social que nos permitirá leerlas con mayor facilidad al encontrarlas.

*“Lo que el escondido demiurgo crea es una
red técnica, mágica y poética a la vez...
al tiempo que solicita de nosotros, hombres
y mujeres de la era de la técnica y de la
informática, activar el medio fundamental,
del que felizmente disponemos aún:
el brote de poesía que anida en nuestro interior.”*

Víctor Stoichita

XIII. Nuevos medios, nuevas formas de diálogo

La amplia perspectiva del arte feminista presentada en las exposiciones *WACK! Art and the Feminist Revolution* y *Worldwide Women* nos permite darnos una idea de la variedad de búsquedas y vivencias que influyen en las elecciones estéticas de los artistas, así como de algunas de las formas en las que arte y sociedad se vinculan estableciendo un diálogo fructífero para ambas partes.

Como hemos mencionado, a partir del último tercio del siglo XX empezaron a surgir nuevas formas y técnicas que antes de los años 50 no se contemplaban en el panorama artístico. La instalación, el video y el arte electrónico, entre otras, han dado lugar a que las obras no sean tan fáciles de definir ni delimitar; las nuevas tecnologías han propiciado el surgimiento de nuevos lenguajes artísticos, que a su vez se insertan en un discurso cultural que cada vez incluye a sectores más amplios de la sociedad, tal es el caso, por ejemplo, de las instalaciones e intervenciones realizadas con medios electrónicos.

Como señala Gadamer, el artista actual tiene que luchar contra una auténtica lluvia de estímulos que embotan la sensibilidad del receptor, por lo que tiene que “ofrecer excentricidades para que la fuerza persuasiva de su obra resulte efectiva y la excentricidad se convierta en una nueva familiaridad. El pluralismo de la experimentación es por ello inevitable en nuestra época. La excentricidad hasta el límite de lo incomprensible es la única ley bajo la cual la fuerza creadora del arte puede realizarse en una época como la nuestra.⁸⁹ Éste es el panorama del arte actual, en el que las nuevas formas de creación y los avances tecnológicos propician la diversificación de los lenguajes artísticos. Pasemos a considerar algunos de ellos.

Performance

Una técnica que nació en los años 60 y que se popularizó de manera inmediata es el performance. En los 70 fueron muchos los artistas que incursionaron por ese medio dando lugar, como consecuencia, a una producción de calidad muy variada en la que se incluyen piezas que son consideradas

⁸⁹ Gadamer, “¿El fin del arte?”, *La herencia de Europa*, op. cit., p.83.

clásicas. A partir de los 90, con artistas como Jan Fabre, Pina Bausch y Jerom Bel, el performance se mezcló con la danza contemporánea, al tiempo que se convirtió en un elemento presente en muchas instalaciones.

Las peculiaridades del performance ponen de relieve ciertas situaciones que nos permiten considerar aspectos relacionados con las obras de arte que no se presentan, al menos de manera tan evidente, en otras expresiones artísticas, como es el caso de la ambigüedad para establecer el criterio de autoría. ¿Corresponde al creador de la idea o a quien la representa? Disyuntiva inimaginable en el caso de la literatura, al considerar, por ejemplo, una obra de teatro, y que, sin embargo, en el caso del performance surge al decidir si la obra es el guión o la representación del mismo; si se elige la primera opción ¿qué sucede cuando el creador del guión no tiene la capacidad histriónica para representarlo?, o en el caso de que el artista no pueda seguir representando su repertorio por diversas circunstancias, como la edad, ¿cómo rescatar del olvido piezas importantes sin afectar la autoría?, porque es usual que diferentes artistas representen la misma pieza y una mala interpretación puede destruir la idea original, lo que ha provocado resistencia por parte de algunos creadores a permitir que sus obras sean representadas por otros. Sobre temas como éstos hay discrepancia de opiniones, quizás hay un consenso más amplio sobre el hecho de que no se puede hablar de performance si no hay un momento de comunicación con el receptor, es decir, que la obra sólo es en la medida en que se presenta frente a una audiencia, ya sea en un espacio público, en una galería o a través de un registro fotográfico o fílmico, en suma, cuando hay la intención de presentarla como arte. El problema surge porque no todos los artistas tienen conciencia de la necesidad del registro de sus obras; mientras que algunos, como el checoslovaco Jiri Kovand, parten de un guión perfectamente establecido, en el que describen los gestos y movimientos a realizar, posibilitando una representación fiel a su idea original mientras que hay piezas de las que se conservan tan sólo videos de mala calidad o fotografías en mal estado.

Un icono del performance, cuyo trabajo puede dar respuesta a algunas de estas preguntas, es Marina Abramovic que por más de 40 años ha estado activa en este medio, lo que le permite considerarse a sí misma como “la abuela del

performance". Las primeras obras de Abramovic pueden verse como verdaderos rituales de purificación o como una manera de explorar los límites del receptor para atestiguar dolor y sufrimiento. En ellas lleva su cuerpo hasta el límite de lo controlable, mientras el receptor se ve atraído con tal fuerza por la "acción" que su único punto de enfoque es el momento presente. Desde esas primeras piezas, en las que la acción física, y aún la violencia corporal, eran elementos definitorios, hasta sus piezas más recientes, en las que su capacidad de interiorización le permite permanecer durante días enteros ante el público, en espacios reducidos y con un mínimo de acción, el trabajo de Marina Abramovic nos parece uno de los ejemplos más claros del arte del performance.

Entre 1975 y 1995 Abramovic trabajó con Ulay, realizando performances que exploraban los parámetros del poder y la dependencia, en una relación triangular entre ambos y el receptor, que bien puede verse como una indagación sobre los límites de la tensión a que puede someterse una audiencia, como en el caso de su famoso performance de 1998, *Rest Energy*, que consistía en mantener un arco en tensión con la fuerza de sus cuerpos, mientras una flecha apuntaba al corazón de Abramovic y la aceleración de sus pulsos era reproducida por medio de micrófonos. En su última obra juntos, una caminata de 2000 Km a lo largo de la Muralla China, que iniciaron en sus extremos para encontrarse en el centro, lo que el video muestra no es tan sólo el reto físico, sino el largo camino interior que implicó el recorrido.

Marina Abramovic considera a la audiencia parte de la obra, de hecho piensa que en gran medida la fuerza del performance proviene del público, por lo que es fundamental mantener la presencia consciente del receptor, lo que requiere de un intenso trabajo tanto físico como mental por parte del artista.

En noviembre de 2005 presentó en el Guggenheim de Nueva York *Seven Easy Peaces*, en la que incluía algunos de sus performances de los años 60 y 70 así como obras de Joseph Beuys y Valie Export, en homenaje a sus creadores y como un intento por recuperar piezas clásicas. Esto pone de manifiesto su postura ante temas como la autoría intelectual y la validez de que una pieza sea representada por diversos artistas.

Al abordar estos problemas, que surgen en gran parte en la medida en que se considera el papel del autor en el diálogo con el arte, los problemas de

interpretación parecen multiplicarse, sobre todo en estas nuevas formas de expresión artística. Pero tal vez conviene preguntarse si el arte contemporáneo, más que el fin del arte, no es una experiencia que confronta una y otra vez nuestros esquemas de lo que es arte, esquemas que tal vez lo mantienen idealizado y distante de lo que somos hoy en día. ¿No es en gran medida la consideración de estas problemáticas lo que nos permite identificarnos con él, en un mundo en el que la sorpresa ha sustituido a la belleza, dando lugar a una experiencia igualmente profunda y vital?

Video y Documental

La documentación del performance a través del video y la fotografía hace surgir otra pregunta: ¿Hasta qué punto el documento es otra forma artística, diferente de la “acción real”? lo que nos lleva a una pregunta más general

relacionada con el video y la fotografía: ¿Hasta qué punto el registro de ciertas acciones puede considerarse un arte en sí?

Tradicionalmente el documental se ha visto como la forma de mostrar situaciones reales, situaciones que no son representadas a través de la ficción; sin embargo, paradójicamente, el documental siempre ha utilizado ciertos elementos de ficción, aunque sólo sea para hacer mención de un contexto. Por ejemplo, en el cine, el Neorrealismo y el Cinema Verita de la posguerra tomaron la estética del documental insertándola de tal suerte en la ficción que resulta muy difícil diferenciarlas.

El realismo pareció romper para siempre sus propios códigos cuando las Vanguardias decidieron que



“Rest Energy” Marina Abramovic
1998.



"Rythm O" Marina Abramović, 1974
Performance en Morra, Naples.

debían estar siempre en renovación y declararon que su forma de expresión era un realismo mucho más fuerte,⁹⁰ esa actitud hizo que hasta cierto punto resultara inútil distinguir entre realidad y representación, sobre todo en un medio como el documental, en el que los artistas cruzan continuamente la frontera entre realidad y ficción.

Si la intención actual del documental es la de establecer una nueva relación entre ficción y realidad, quizá sería más pertinente preguntar ¿qué clase de realidad social, política o personal se está abordando hoy con el medio documental? En el artículo *Reality in the Age of Aesthetic*, Mark Nash⁹¹ explora el panorama actual del documental. Para Nash, el documental parece ser la manera de inyectar una forma nueva de realismo al arte contemporáneo. De hecho considera que muchos artistas hacen documental porque lo ven como una técnica capaz de renovar el lenguaje estético, y que no sólo lo está renovando, sino que está revitalizando la dimensión social del arte.



"Waiting for an idea" Marina Abramović, 1991
Performance en Maraba, Brasil.

Entre las piezas que Nash reseña hay una que nos parece que muestra un aspecto interesante relacionado con esa dimensión social del arte, es la instalación de Emily Jacir *Where we come from?* (2001-2003). La pieza está motivada por la pregunta: ¿Qué puedo hacer por ti? ¿Qué puedo hacer que tú no puedas hacer? Una pregunta simple dirigida a palestinos que, dada la situación política de su país, están imposibilitados de realizar actividades cotidianas que pueden parecernos muy triviales. Y es en esa cotidianidad interrumpida en la que radica la intensidad, la fuerza de la obra de Jacir. *Where we come from?* documenta acciones que van desde el envío de

⁹⁰ Citado por Mark Nash haciendo referencia a Roman Jakobson, *On Realism in Art*. Readings in Russian Poetics, Ladislav Matejka y Krystyna Pomorka editors, Cambridge, Mass, 1962.

⁹¹ Mark Nash es curador, escritor y jefe del Departamento de Curaduría de Arte Contemporáneo del Royal College of Art, Londres. Su libro más reciente es *Screen Theory Culture*, Palgrave, 2008. En 2008 fue curador de "Pere Portabelle" en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

cartas y el registro de un automóvil, hasta la realización de un acto de duelo, acciones que Jacir puede hacer por el simple hecho de tener un pasaporte americano. Estas necesidades tan simples muestran la realidad palestina de una forma que difícilmente podrían comunicarse de otra manera con la misma fuerza y claridad, creando en el receptor una suerte de catarsis.

Otra gran exponente del video-documental es Shirin Nashat, representante del grupo de exiliados políticos que llevan una nueva vida en su interior, conscientes de al menos dos culturas simultáneas, que muchas veces se contraponen. Nashat habla con imágenes y sonidos el lenguaje universal de los que habitan entre dos mundos, entre pasado y presente, entre las costumbres de oriente y occidente; de la convivencia entre violencia y poesía.

El video realizado por Shirin Nashat, *Pasaje* (2001), surge del momento en que la artista de origen iraní, formada en Berkeley y residente en Nueva York, fue testigo de las tremendas imágenes de la *intifada* que resurgió en el 2000 y, en particular, de las procesiones fúnebres de los palestinos, en las que masas enardecidas cargaban en hombros los cuerpos de sus mártires.

Las imágenes de Nashat son minimalistas, concisas, fuertes, críticas de la sociedad, y a la vez de una belleza extraordinaria. Nashat borra la especificidad de los hechos en los que se inspira para crear imágenes con una gran carga poética, plenas de ritmo y armonía. En *Pasaje* vemos un ritual de purificación que habla de la muerte y de la posibilidad de una nueva vida.

Nashat ha explorado la idea del martirio con la que han crecido dos generaciones en el mundo islámico y su lectura es mucho más compleja de la que se difunde en occidente. El mártir islamita se encuentra, por un lado, entre la fe, el amor y la devoción y, por el otro, con una situación difícilmente comprensible para la mentalidad occidental en la cual la religión y los preceptos morales se han vuelto flexibles, adaptables a cualquier situación.

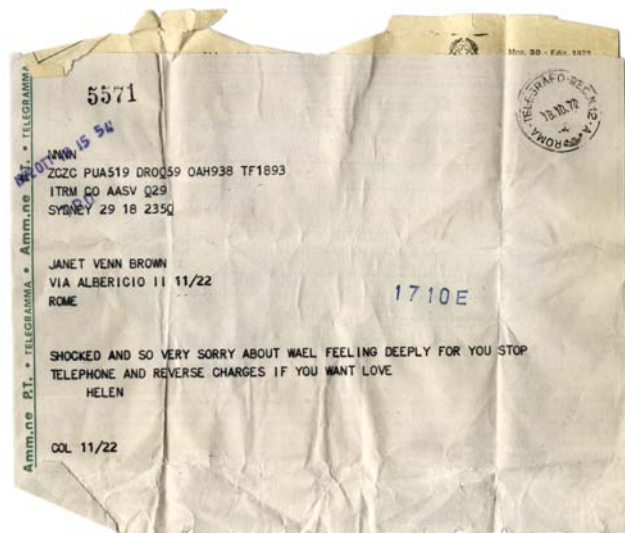
Shirin Nashat profundiza en su papel como creadora en un lugar intermedio entre dos visiones del mundo que se oponen y rechazan mutuamente, tratando de no imponer una opinión, pero sí cuestionando los supuestos que conlleva una visión miope de la situación en Oriente Medio y de la relación Oriente y Occidente.

Quizás en otro extremo se encuentran los videos realizados por Piero Addis⁹² cuya investigación estética nos lleva a tocar una sensibilidad frecuentemente olvidada por el arte contemporáneo: La búsqueda de nuevas lecturas de las cosas comunes. Lecturas que nos conectan con la capacidad que tenemos de concebir relaciones múltiples, paradójicas, ambiguas.

Su antología de *video-rebus*, video “con las cosas” sería la traducción de la expresión, hace referencia a juegos enigmáticos en los que el mensaje se presenta en forma cifrada, a través de la iconografía de objetos, números y letras, que permiten la comprensión de una palabra o frase. Addis nos hace mirar atentamente, con una mirada que nos permite cuestionar nuestra relación con el mundo, a través de imágenes que esconden un mensaje en una realidad aparente.

Familiarizado con las nuevas tecnologías, Addis logra atrapar al espectador con sus breves videos, de un par de minutos la mayoría de ellos, mediante su manejo del tiempo, el sonido y la suspensión de las escenas, elementos que parecen acompañar la mirada del artista.

Un claro ejemplo del espacio en que convergen distintas técnicas para lograr un resultado que no deja de sorprendernos, es la obra de Pipilotti Rist,⁹³ ganadora del premio Jean Miró en 2009, sus sorprendentes videos son el resultado de su formación en distintas técnicas. Presentados en grandes paneles de vidrio



"Material for a Film" Emily Jacir, 2005.
Técnica mixta.

⁹² Piero Addis, *Antología de video – rebus*, presentación de Mirtha Mazzocchi, Instituto Italiano de Cultura, México, junio 2006 (hoja volante de la exposición, 4 pp.).

⁹³ Elizabeth Charlotte Rist, llamada desde la infancia Pipilotti, por la novela de Astrid Lindgen *Pippi Calzaslargas*, nació en Suiza en 1962, estudió en el Instituto de Artes Aplicadas de Viena y video en la Escuela de Diseño de Basilea; entre 1994 y 98 fue miembro de la banda y grupo de performance *Les Reins Prochaines*.

suspendidos o casi acariciando los muros, Rist logra que sus videos cobren tercera dimensión con la calidad de la composición de sus imágenes, el ritmo que les imprime y la música. Dos de sus últimas obras son: *Pour your Body Out*, 7354 m3, instalada en el MoMa, Nueva York, en el 2009 y *Site Specific*, Rotterdam, marzo-mayo de 2009, 1500m2 de imágenes presentadas en muros transparentes que conducen al receptor a través de la obra, de lectura tan clara como los paneles en los que las presenta.

Al respecto de la facilidad de lectura de sus piezas Pipilotti dice: “No quiero robarle tiempo al espectador, quiero ser tan precisa como me sea posible. Nunca he compartido la idea *underground* de que ser incomprensible sea una cualidad... En los 60, cuando surgieron todas estas definiciones expansivas del arte, el sueño era que algún día el arte llegara realmente a las masas y que se disolviera totalmente en la sociedad. Después ese sueño se convirtió en algo académico, en un campo de investigación y en algo para un pequeño grupo muy elitista. Pero, por otro lado, lo influenció todo: el arte comercial, el cine, el diseño gráfico... muchos estilos, intereses y rituales cambiaron drásticamente desde los 60. (En esos años) tenías la posibilidad de alejarte de las normas y encontrar tu identidad, pero cuando (ese alejamiento) se convirtió en moda ya no hubo más posibilidades de ser anti-nada. Técnicamente había menos libertad, pero era más sencillo distanciarse de las reglas. Hoy parece que hay más libertad, pero las reglas se han vuelto más sutiles. Si te comportas mal, no es tan obvio como en los 60, pero cada afirmación que haces te margina de un grupo y te inserta en otro”.⁹⁴

Arte multimedia

Para hablar del arte multimedia el mejor ejemplo es quizá la obra de Rafael Lozano-Hemmer, cuyas piezas evidencian el lugar del autor y del receptor en la expresión artística actual.

Bárbara London dice: “Como artista multimedia, Rafael Lozano-Hemmer entiende que el reto radica en derribar los estereotipos y desarrollar nuevos

⁹⁴⁹⁴ Entrevista realizada a Rist por Michele Robecchi, editor de Phadon Press, Londres, y editorialista de *Contemporary*. *Contemporary* n° 92, 2007, pp. 54–57.

lenguajes creativos.”⁹⁵ Pero también en las obras de Lozano-Hemmer está siempre presente el tema de la socialización, tanto entre las personas como entre éstas y sus creaciones tecnológicas.

Para Lozano-Hemmer, la obra es una plataforma que, desde su autoría, permite múltiples interpretaciones. Como autor nos muestra sus “trampas”, sus actos de magia, por medio de breves cédulas de obra en las que describe los mecanismos con los que realizó la pieza. Como dice Victor Stoichita: “En cierto modo el técnico se retira a favor del dispositivo que parece excluir a su creador para incluir a quien participa en la pieza, el espectador.”⁹⁶ Por otro lado, como dice Lozano-Hemmer, la computadora misma se ha convertido en un medio de diálogo, porque “...cuando uno trabaja con photoshop está colaborando con cientos de ingenieros que ya dejaron plasmadas sus preferencias en el software. En ese sentido podemos decir que los programas e incluso los mismos lenguajes de programación no son neutrales, vienen acompañados de una estética y de una “voluntad de poder” nitzcheana. La misma computadora, interpretando otro programa, quizás escrito en otro lenguaje, te permite simular instrumentos musicales o te permite sentir la presencia del público... Es decir: la máquina puede tener cierta autonomía y expresión porque uno simplemente plasma “condiciones iniciales” algorítmicas pero no pre-programa el desenlace.”⁹⁷

Así, la tecnología digital enfatiza la posibilidad de múltiples lecturas, la idea de que la pieza no existe sin la participación del receptor, mientras que el autor parece no intervenir. Como dice Victor Stoichita: “...lo que el artista hace es preparar un dispositivo técnico simple y al mismo tiempo refinado, un aparato que se presenta de la manera más abierta y sincera para ser manipulado por el visitante.”⁹⁸

⁹⁵ Bárbara London, “Lozano-Hemmer y la situación social”, *Lozano-Hemmer. Algunas cosas pasan más veces que todo el tiempo*, México, Turner, 2007, p.109.

⁹⁶ Victor Stoichita, “Tecnología, magia y encantamiento del mundo”, *Lozano-Hemmer. Algunas cosas pasan más veces que todo el tiempo*, *op. cit.*, p. 125.

⁹⁷ Cfr., “Reflexiones sobre Cabos sueltos”. Diálogo entre José Luis Barrios y Rafael Lozano-Hemmer, *Lozano-Hemmer. Algunas cosas pasan más veces que todo el tiempo*, p.134.

⁹⁸ Stoichita, *op. cit.*, p. 121.

La novedad de las obras de Lozano-Hemmer consiste en la manera como concibe sus propios dispositivos y los ofrece al espectador. Cito nuevamente a Victor Stoichita: “En el acto de dar, tal como este artista lo concibe, descubrimos, tras una atenta mirada, una mezcla muy bien disimulada, lúdica y casi maliciosa de libertad y coacción. Ante los dispositivos de Lozano-Hemmer el espectador puede o no actuar. Es al espectador a quien incumbe (en apariencia al menos) escoger.”⁹⁹

Esa “apariencia de elección” a la que se refiere Victor Stoichita, es la posibilidad de dejar de participar en una obra que ofrece un escenario fascinante, que invita al receptor a entrar a ella y ser parte de ella, a jugar un juego en un espacio para el que se ha creado un ambiente de intimidad, al tiempo que se participa públicamente. “El lazo (la atadura) instauro el diálogo, hecho de asombro, de humor, de ironía y (a veces) de violencia. Lo que es seguro es que, una vez ALLÁ el espectador actúa (debe actuar) con todo su cuerpo y es precisamente esta misma acción la que constituye la obra.”¹⁰⁰

Para Lozano Hemmer la tecnología se ha convertido de manera inevitable en el lenguaje a través del cual pensamos, algo que no es nuevo si consideramos que muchas de las búsquedas en las artes visuales se han visto apoyadas, incluso iniciadas, por desarrollos científicos y tecnológicos, por eso, sus lecturas son principalmente sobre ciencia: teoría del caos, la incertidumbre, el extraño mundo cuántico y los fenómenos no lineales, temas que considera que son un terreno muy fértil para el arte, y del que desgraciadamente las humanidades siguen teniendo una visión muy anticuada, casi del siglo XIX.¹⁰¹

En *Under Scan*, quizá su obra más conocida y en la que nos centraremos en este trabajo, el receptor es el transeúnte habitual de una plaza pública que se encuentra sorpresivamente con personajes que surgen del pavimento, provocando, con el encuentro de sus miradas, una experiencia de comunicación.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 123.

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ *Cfr.*, “Reflexiones sobre Cabos sueltos”, *op. cit.*, p. 131.

Esta emergencia de personajes virtuales requiere de la participación del receptor, que con su sombra activa el mecanismo para que se realice una acción previamente registrada: la proyección de alguna de los cientos de fotografías de personas cuyo único requisito para participar en el proyecto fue el hacer contacto visual con la cámara, para participar en un juego de interpelación con el receptor. Encuentro que, como dice Cuauhtémoc Medina, no por estar técnicamente dispuesto y ser elegido al azar deja de ser conmovedor.¹⁰²

Sobre *Under Scan* Víctor Stoichita dice: “El espectador se encuentra al mismo tiempo con su yo-sombra y con la imagen del otro. En este encuentro, el espectador actúa y reacciona. Puede también huir u ocultarse (lo que no deja de ser una acción o una reacción) pero generalmente nadie lo hace. El hecho que de *Under Scan* no se puede escapar (ni incluso huyendo), nos descubre su carácter de trampa. Una trampa *sui generis*, ya que no encierra ni el cuerpo ni el espíritu, sino que al contrario, los fuerza a actuar, a reaccionar, confrontándolos con la propia libertad.”¹⁰³

Una mirada a dos artistas colombianos

Como hemos comentado anteriormente, el diálogo con el arte implica la consideración de los dos extremos que abrazan a la obra: el artista y el receptor.

Del segundo hemos hablado extensamente en la primera parte de este trabajo, al autor incumbe la gestación de la obra, el proceso mediante el cual la obra puede llegar a ser, no sólo en un sentido estrictamente material, si bien ese aspecto también encierra un tema apasionante que nos permite descubrir, como

¹⁰² Cuauhtémoc Medina, “De entre las sombras”, *Lozano-Hemmer. Algunas cosas pasan más veces que todo el tiempo*, *op. cit.*, p. 115.

¹⁰³ Stoichita, *op.cit.*, p.123.

dice Víctor Stoichita en relación a la obra de Rafael Lozano Hemmer, al *demiurgo escondido*, sino en tanto autor, como sujeto insertos o inconscientemente sus recuerdos al trabajar en su obra.

Ciertamente la obra de arte dice más que la biografía o la autobiografía de su autor, pero la universalidad de lo que dice surge de la capacidad del artista de vincularse con ese espacio común a todos en tanto que humanos. La finitud diría Gadamer, la capacidad de vislumbrar la compleja simplicidad del todo, dirían otras tradiciones.

Hablar de arte y política conlleva un doble riesgo: el que se considere que se habla de la experiencia particular del artista o que se le vincule a un discurso de propaganda política, como sucede con el Formalismo ruso. Consciente de ese riesgo y por desmitificar el tema, quiero mencionar la obra de dos artistas colombianos, Doris Salcedo y Oscar Muñoz, que por ser colombianos, pero no sólo por ello, eligen temas que parten de la reflexión política, como algo que invade todos los aspectos de la vida, logrando comunicar a través de ellos otros tan universales como la memoria, el olvido, la ausencia y el silencio.

En las obras de Doris Salcedo los objetos se transforman en metáforas, que si bien no proveen respuestas, invitan al receptor a reflexionar, tomar distancia e indagar sobre la coexistencia de lo humano y lo inhumano en ciertos hechos, no como algo extraño y ajeno, sino como una condición que nos atañe de cerca. Su trabajo se centra en la violencia política para mostrarnos, desde ahí, la fragilidad de la vida y la manipulación que quienes detentan el poder hacen de ella.

En la base de cada una de sus obras hay un testimonio, por lo que ella piensa que versan sobre la experiencia, entendida como la manera de atravesar el peligro, razón por la que las considera como mapas que nos guían en el peligro. “Yo veo la obra de arte, dice Doris Salcedo, como un *memorando* en el que inscribo las experiencias de las víctimas políticas, que no debe de ser reducida a una experiencia solitaria”.¹⁰⁴

Sin embargo sus obras no son una narración nostálgica de un suceso, sino la marca de la ausencia de algo vivido, una marca que lo hace presente en medio de lo

cotidiano, ausencia que es silencio en dos sentidos: en tanto que el arte se sitúa en un lugar paradójico entre el silencio y la elocuencia,



"Bajo reconocimiento" Rafael

Lozano-Hemmer. 2006. *Proyectores, computadoras y cámaras de vigilancia*.
¹⁰⁴ Guerra y Pá. *Simposium sobre la situación social, política y artística en Colombia*, Daros-Latinamérica, A.G. Zurcí, 2006, p.124.

como un lenguaje que está en la esfera del silencio; y como elemento que caracteriza a la violencia política, donde el lenguaje y la posibilidad de diálogo están completamente excluidos. “Por eso, para Salcedo, la manera más elocuente de dirigirse a estos problemas (de violencia política) es a través del silencio.”¹⁰⁵ Y al silencio se vincula la idea del testigo, que toma de Paul Celan, y que ella considera que es algo que caracteriza al arte contemporáneo.

Esta manera de ver al autor en relación a la obra nos hace reflexionar nuevamente en el diálogo entre autor y obra, al respecto dice Doris Salcedo: “El arte contemporáneo no está hablando en primera persona... el centro del otro se coloca en mi centro y yo miro al otro desde mi centro y mi centro se coloca en el centro del otro y me miro desde fuera.”¹⁰⁶ Por esa razón su obra no es una narración de una experiencia directa sino la memoria de esa experiencia que está siempre en proceso de olvido.¹⁰⁷ Esto convierte a la obra en “...el único lugar donde los eventos olvidados pueden ocurrir. Ocurren en tiempo presente.”¹⁰⁸ Ese estar en el presente nos remite a la virtud hermenéutica de la simultaneidad, porque la obra propicia una yuxtaposición de sucesos que si bien existen en un lugar determinado, no en un tiempo preciso, lo que permite que todos los que conocemos la violencia podamos relacionarnos con la obra.¹⁰⁹

Para esta artista, el mensaje político en su obra se caracteriza por mostrar la ausencia, el silencio y la muerte, y lo hace de manera realmente sutil, mostrando una silla que nadie puede usar. Pero no muestra la silla sino que la instala de tal manera que es imposible usarla, ocuparla, lo que hace que su sentido como objeto quede trunco y su significado se expanda.

Así, la pieza que realizó a partir del hecho de la toma del Palacio de Justicia en noviembre de 1985, muestra la ausencia de huellas después del

¹⁰⁵ *Op. cit.*, p. 130.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 146-48.

¹⁰⁷ *Cfr.*, *op. cit.*, p. 126.

¹⁰⁸ *Op. cit.*, p. 128.

¹⁰⁹ *Cfr.*, *op. cit.*, p. 144.

acontecimiento. Al respecto nos dice: “Como escultora no había ninguna huella material que me permitiera reelaborar este acontecimiento. Lo único que quedaba era una fecha: noviembre 6 y 7 de 1985. Esa fecha yo creo que marca un cambio en el deterioro del conflicto armado en Colombia... está en el pasado pero, sin embargo, cuando pensamos en el aniversario, nos anuncia su retorno espectral”.¹¹⁰ De ahí su idea de que la obra de arte es una especie de *memorando*, en el que se inscriben las fechas de acontecimientos que de otra manera sería casi imposible recordar, cuando todo rastro del hecho ha sido borrado y sólo queda en la memoria de los familiares de las víctimas y en los sobrevivientes que no tienen el derecho de hablar.

“El 6 y 7 de noviembre de 2002 hice una obra efímera sobre la fachada del Palacio de Justicia. A las 11:35, cuando la primera persona fue asesinada... empezó a bajar una silla sobre la fachada del Palacio de Justicia y fueron cayendo más y más asientos a lo largo de dos días. La obra tiene exactamente la duración que tuvo la toma del Palacio... Yo quería hacer una obra en la que no estaba narrando absolutamente nada, la obra ocurría en la memoria de las personas que pasaban por ahí y querían enfrentarse a ella. Yo quería proponer una imagen que estuviera en la intersección entre el deseo de recordar y el impulso de olvidar”.¹¹¹

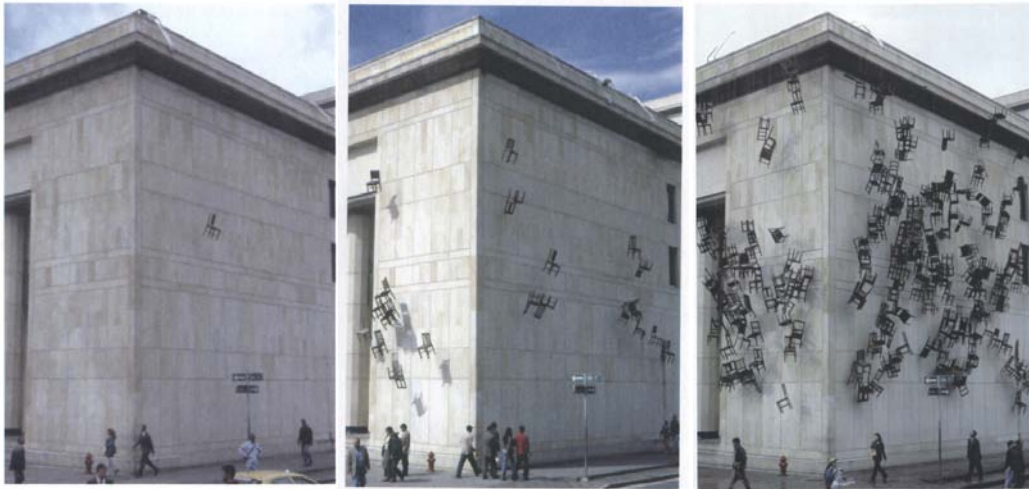
Las reflexiones de Doris Salcedo sobre su obra nos remiten a nociones que hemos revisado en la hermenéutica de Gadamer: es evidente la participación del receptor al “rellenar” los espacios indeterminados que deja el autor en la obra, propiciando una fusión de horizontes en la que si bien hay referencia a un hecho, lo importante es el recuerdo de la vivencia de violencia de una manera general, de tal suerte que la referencia al hecho determinado se convierte en un pretexto que nos remite a una experiencia universal. Ciertamente podemos hablar de

¹¹⁰ *Op. cit.*, p. 138.

¹¹¹ *Idem.*

solidaridad, de auto comprensión y, por ello, de transformación. Algo que nos impacta especialmente es el hecho de que para Doris Salcedo la palabra que define su obra es: impotencia.

La obra del artista Oscar Muñoz, es resultado del entramado creado entre trabajo y vida, que confluyen en un momento en una obra determinada. Al respecto dice Muñoz: “El hecho de haber vivido y crecido en Cali, Colombia, en un país con tantos conflictos, tan complejos y tan difíciles, indiscutiblemente



"Noviembre 6 y 7", Doris Salcedo. 2002. *Instalación.*

desarrolla una cierta mirada, no sé, una pulsión, una necesidad de trabajar sobre eso. Pero yo siempre he pensado que una obra no se puede sustentar sobre esos motivos, sino que necesita una elaboración. Elaborar esa realidad, elaborar esas experiencias y llevarlas a un nivel político, a un nivel que tenga que ver con el lenguaje artístico.”¹¹² Esa es la labor del artista.

Una de las características que más llaman la atención en la obra de Oscar Muñoz es la simpleza de los medios que utiliza. Su formación como dibujante brinda a su obra una cierta maleabilidad, comprensión del espacio y capacidad de síntesis, que son elementos inherentes al dibujo. Hablando sobre el dibujo Muñoz dice: “Alguien decía que el lápiz tiene dos extremos, la punta que hace la línea y el borrador, y la mano del dibujante está entre la agudeza y el error, se debate

¹¹² *Ibid.*, p. 98.

entre esos dos extremos”¹¹³ Como suele suceder con los dibujantes, su habilidad lo ha llevado a compenetrarse de tal manera con sus materiales que le ha permitido dar una nueva dimensión a su obra. Tomando al carbón como reducto final de la materia, realiza una serie de trabajos en los que las imágenes, retratos de personas desaparecidas, son realizadas con polvo de carbón sobre el agua contenida en un recipiente. Al paso de los días el agua se va evaporando, quedando en el fondo de la charola el sedimento de carbón, la imagen. El juego entre el carbón y el agua alude a la impermanencia del recuerdo, a la dificultad del soporte para contener la imagen.

En la obra *Alientos*, Oscar Muñoz toma las imágenes de los obituarios de los periódicos, fotografías de personas muertas, ya que considera que la fuerza evocadora de la fotografía descansa en la ausencia del referente, y las transfiere a pequeñas placas circulares pulidas a espejo. La delicada película, depositada en una superficie grasa, se vuelve visible en el momento en el que el receptor exhala, dejando vaho sobre la imagen. Se establece así una relación entre el receptor, que al exhalar puede ver la imagen, y la desaparición de ésta, en el momento en que el aliento se evapora cediendo su lugar a la imagen del receptor reflejada en el espejo.

La intención de Muñoz en esta obra es contrastar una de las características de la fotografía: la imagen fija susceptible de archivarse y convertirse en pasado, con las imágenes en constante cambio de esta pieza. La imagen en la placa nos presenta al otro, al que damos existencia con nuestro aliento, para luego desvanecerse y permitirnos ver nuestra propia imagen.

Oscar Muñoz dirige actualmente *Lugar a Dudas*, un espacio para promover el arte contemporáneo en Cali, una de las ciudades en las que el narcotráfico ha cimbrado todos los espacios sociales, resintiendo también los procesos artísticos. Sobre este espacio Muñoz comenta: “Los artistas siguen haciendo arte en las condiciones que sean. Pero la relación con la comunidad es cada vez más difícil.

¹¹³ *Idem.*

Si es difícil en cualquier lugar del mundo, aquí es bien difícil la relación entre artista, su producto y la comunidad. Es una cosa bien complicada y he pensado, a partir de mi experiencia personal, abrir un espacio: *Lugar a Dudas*. Precisamente propone ser una plataforma de discusión, un laboratorio de experimentación para nuevas prácticas artísticas o para prácticas artísticas contemporáneas que, de alguna manera, pueden crear una mejor dinámica y acercar a la audiencia a los procesos artísticos. También se llama *Lugar a Dudas* porque le da más énfasis al proceso artístico, a la deliberación y al ensayo que al producto final, que a la obra terminada como una certeza.”¹¹⁴ En la última parte de esta cita Muñoz vuelve a darnos motivo para reflexionar sobre la importancia del diálogo entre el artista y su obra, y nos presenta también la idea del arte como búsqueda, y la búsqueda misma como forma de comunicación, de diálogo.

*“Donde dos horizontes se unen
surge algo que no existía antes.”*

Hans-Georg Gadamer

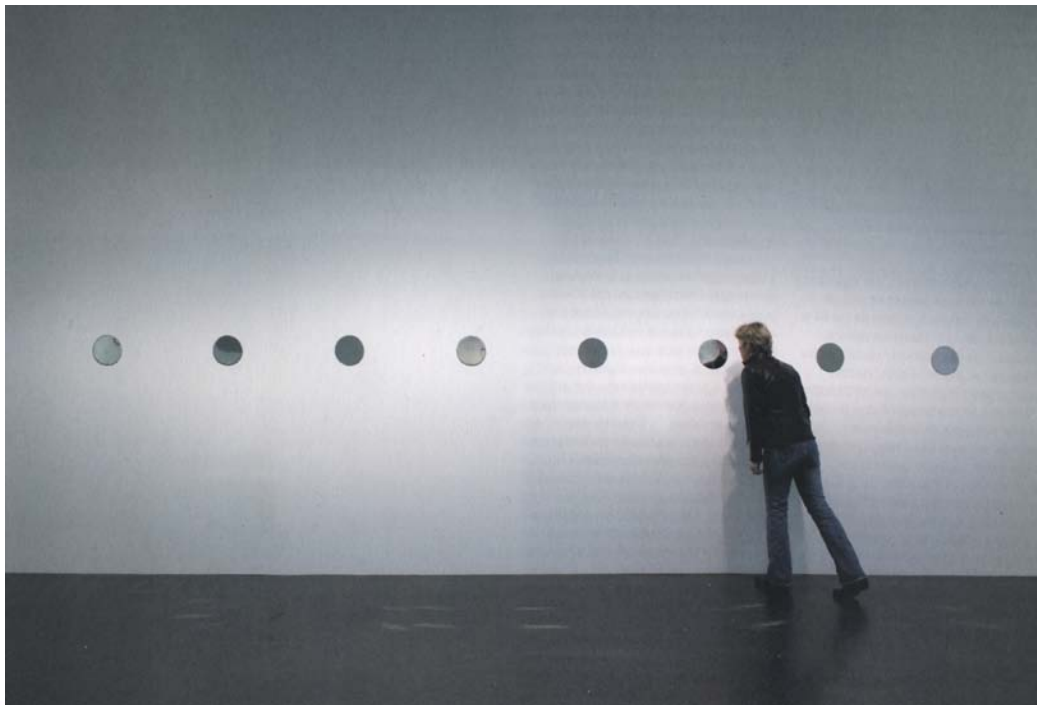
XIV. RAÍCES. Paráfrasis Contemporánea

Un proyecto de interpretación de piezas prehispánicas en un lenguaje artístico contemporáneo llevado a cabo por estudiantes de la Escuela Nacional de Artes

¹¹⁴ *Op. cit.*, pp. 112-116.

Plásticas de la UNAM, de septiembre de 2007 a abril de 2008, dio lugar a la experiencia que en gran medida motivó las reflexiones vertidas en el presente trabajo.

RAÍCES. *Paráfrasis Contemporánea* surgió inicialmente de la inquietud por encontrar nuevas maneras de vincular las colecciones universitarias, en particular las colecciones en resguardo del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), a la vida universitaria, inquietud que se fue insertando en un cuestionamiento más amplio sobre el papel que deben jugar los museos universitarios en la formación de públicos.



"Aliento" Oscar Muñoz. 1996-2002.
Fotoserigrafía en grasa sobre discos de metal.

S i
renovar
e l
interés
por las

colecciones permanentes es una preocupación compartida por los museos en general, en el caso de los museos universitarios esta inquietud no responde a una cuestión de mera mercadotecnia, sino que debe

de ser la respuesta ante la sociedad inscrita en su vocación. De ahí que, más allá del resguardo y mantenimiento de los bienes artísticos, la función de estos museos sea generar experiencias interdisciplinarias que fructifiquen en la renovación y el fortalecimiento de las diversas expresiones culturales que se generan en el ámbito universitario y, en especial, en el de la creación artística, que es campo privilegiado para la expresión de la singularidad de una cultura que a la vez muestra su dimensión universal.

El proyecto **RAÍCES. Paráfrasis Contemporánea** se inició con la selección de diez piezas de la colección de arqueología del MUCA y la invitación a 35 estudiantes de la Escuela Nacional de Artes Plásticas a reinterpretarlas en diversas técnicas: pintura, escultura, fotografía, animación digital, animación tradicional, gráfica e historieta.

Una preocupación inicial fue el tipo de información que era necesario proporcionar a los participantes en el proyecto, ya que la invitación debía motivar a los jóvenes artistas a indagar sobre las raíces culturales que las piezas seleccionadas expresan, para propiciar el inicio de un diálogo con ellas, ya que interpretar es, como sostiene Gadamer, tratar de dar respuesta a los interrogantes que las piezas del pasado nos presentan.

Partíamos de escasa información sobre las piezas debido al hecho de que proceden de donaciones de coleccionistas particulares, lo que las descontextualiza arqueológicamente hasta el punto en el que, en algunos casos, ignoramos la función que cumplían como parte de los rituales en los que se insertaban y su significado preciso en la cosmovisión de las culturas que les dieron forma. Dada la naturaleza del proyecto y su duración, no pretendíamos que se realizara una investigación de tipo arqueológico o etnográfico, la idea era sembrar una inquietud que permitiera el acercamiento, inicialmente de los artistas y después del público en general, a la calidad simbólica de las piezas, desde una perspectiva plástica. Por ello, la posibilidad de diálogo se situó inicialmente en un plano estético, desde la empatía visual que los potenciales intérpretes sintieran hacia una pieza determinada, para que, desde ese primer contacto, naciera el interés por investigar más a fondo y la necesidad de autoindagación que

permitiera la iniciación de un diálogo auténtico. Se partía, pues, de la fuerza expresiva de las piezas, de la estilización de sus formas, así como de un contexto cultural muy general; por ello era importante la motivación que recibieran de sus maestros.

¿Hasta qué punto se logró ese diálogo?, es una pregunta que el receptor debe responder al ver las obras. Sin embargo, nos parece que muchas de las piezas realizadas muestran una mirada cuidadosa y un oído atento a su carácter simbólico, así como un magnífico empleo de las técnicas seleccionadas.

De las preocupaciones iniciales empezaron a delinarse preguntas más generales como ¿Cuál es el papel actual de los museos? ¿Nuestra comprensión de los objetos museales afecta la forma en que nos relacionamos con ellos? ¿Podemos entender el arte de culturas y épocas distintas a la nuestra? ¿Por qué el arte despierta una respuesta emocional? ¿Por ser una reinterpretación la pieza tiene un valor menor?

La naturaleza misma del proyecto nos llevaba a tratar de entender de qué manera el arte actual nos acerca a viejos interrogantes desde nuevas perspectivas y en qué medida abre nuevas preguntas. Cuando hablábamos de la posibilidad o imposibilidad de definir el arte decíamos que algo común a los objetos artísticos es su capacidad de propiciar la comunicación entre las personas, estableciendo vínculos que van más allá de una época o cultura determinada. En el caso de las piezas prehispánicas se nos convoca a un diálogo de reconocimiento en el que inquietudes humanas universales nos salen al encuentro: La muerte, la relación con lo divino, los ritos de fertilidad o la asociación entre los ciclos vitales y las observaciones astronómicas.

Una peculiaridad de este proyecto fue que del diálogo inicial entre los objetos arqueológicos y los jóvenes artistas dio como resultado nuevas obras, susceptibles a su vez de ser interpretadas. Se daban, así, dos momentos de recepción: uno relacionado con las piezas prehispánicas y otro con las piezas contemporáneas. La respuesta del público asistente a la exposición fue entusiasta con respecto a este doble diálogo, resultando interesante ver cómo las piezas contemporáneas abrían nuevas vías de aproximación a las piezas prehispánicas.

Esto confirma nuestra opinión sobre la importancia de que los museos realicen este tipo de ejercicios para mantener vivas sus colecciones; ejercicios que, a la vez, reafirman la conciencia de identidad a través del arte, como vía importante para llegar al reconocimiento de su valor universal, empresa urgente en esta época de globalización.

A continuación incluimos algunas de las reflexiones que sintetizan la intención que tuvieron los artistas al realizar sus obras, así como una breve muestra de los numerosos comentarios recibidos de más de los 25,000 visitantes a la exposición, que en sus tres sedes, Ciudad Universitaria, Palacio de la Autonomía y Facultad de Estudios Superiores Iztacala, al sur, centro y norte de la ciudad, respectivamente, nos permitió tener un espectro amplio de la respuesta de distintos sectores de la población hacia la muestra.

En los comentarios de los jóvenes artistas, en la fuerza de los elementos que utilizaron y en las técnicas que eligieron, encontramos la resonancia de algunas de las reflexiones que nos han ocupado en el presente trabajo: el carácter simbólico del arte, su cercanía a la vida y las inquietudes que como seres humanos compartimos, así como el deseo de despertar en el receptor una participación creativa ante las piezas; y también su eco en los comentarios de los visitantes a la exposición, receptores de los símbolos prehispánicos y contemporáneos que unimos en este ejercicio de reinterpretación.

Pintura

Fernando Aranda González

Ollín

El músico generador del sonido, el sonido creador de la música, y con la música el ser que canta y danza. El guerrero de la música, mueve el aire para re-crearse en su esencia de danzante; desde las *tumbas de tiro* se escucha el ritmo de las percusiones donde se agita, vuela y brinca.

En tanto movimiento de su danza, se fragmenta el tiempo para quedar presente en los bastidores, cuyo formato alude al quiebre de su estructura rítmica. Los

colores de la tierra y las transparencias se deslizan desde la escultura hasta los diferentes puntos de visión sobre-puestos en la pintura de nuestro danzante para re-generar el ciclo de su baile y del ollín, que en náhuatl significa movimiento.

Amanda Jimena Monroy Chargoy

Huitzilo

Esta pieza titulada *Huitzilo*, se encuentra inspirada en el colibrí de la tradición Mezcal y cuenta simbólicamente el mito de Huitzilopochtli, dios tribal de los aztecas que los guió de Aztlán hacia el Valle de México.

La palabra “Huitzilo” significa colibrí de la siniestra, es decir colibrí del sur, punto cardinal en donde se localiza a Huitzilopochtli, a quien se representa con un colibrí y cuyo color es el azul.

El mito cuenta que este dios nace de la Cuatlicue, diosa de la tierra, y que se levanta en el cerro de las estrellas para defender a su madre, matando a su hermana la Luna y a las

estrellas, sus hermanas enemigas, por medio de la serpiente turquesa Xiuhcóatl, que es símbolo del fuego terrestre y celeste. El colibrí encarna al joven sol, al amanecer, al verano y al sur, es símbolo de la resurrección y la vida. Así es como este mito se refiere ante todo, al movimiento cósmico y a la sucesión del tiempo representado en la lucha



El Músico o Cantante



“Ollin” Fernando Aranda

cósmica de los dioses: Huitzilopochtli como dios de la vida y Tezcatlipoca “El dios negro”, dios de la noche, en el que las manchas de jaguar simbolizan a las estrellas.

Rubén Maldonado

La colgadita

Esta xilografía (grabado en madera de seiba) conformada por 25 módulos, es una representación de una pieza zoomorfa hallada dentro de una *tumba de tiro* perteneciente a las Culturas de Occidente.



El Colibrí



"Huitzilo" Amanda Monroy

La técnica gráfica de la xilografía consiste en grabar con gubias de metal sobre una plancha de madera, que después de grabada se entinta para transferir la imagen a papel o tela por medio de una prensa llamada tórculo.

Generalmente uno intenta expresar en su obra las cosas que más le impactan en su vida y encontrar cabos que unan la vida con el acto de crear. Los rasgos de la pieza arqueológica que elegí me sugirieron dos personajes: un hombre cargando de espaldas a una mujer.

Pero mas allá de la explicación de por qué o cómo realicé la pieza, para mí la importancia de este texto radica en invitarlos a ustedes a crear sus propios tiempos y espacios, a no ver al arte como un simple campo de entretenimiento, sino como un lugar en el cual todo ser humano puede participar activamente.

Escultura

Soren Godínez Quezada

Origen

Al realizar una propuesta escultórica teniendo como punto de partida la cultura prehispánica es difícil dejar de pensar en el tiempo, la trayectoria, el recorrido desde este punto hasta nuestros días y la pertenencia innegable de nuestras raíces a nuestra propia conciencia.



El Reclinatorio



"La Colgadita" Rubén Maldonado

Origen es resultado de una reflexión desde el lenguaje de la madera que me permite hablar del tiempo remarcado en los anillos de las rodajas (cada anillo un año). Comenzar un recorrido visual desde el elemento más pequeño de la escultura que es el origen natural del árbol (duramen) y que ha sido escarbado, recuperado y expuesto en una búsqueda arqueológica para liberar el punto atrapado entre anillos. La trayectoria inicia y en algún momento se percibe la forma del colibrí, símbolo de fortaleza, mensaje de Dios, de la guerra, de la valentía, del amor, que en la escultura es memoria de la cultura prehispánica que rodaja a rodaja se va disolviendo sin dejar de ser nunca parte de nuestra conciencia. La trayectoria continúa hasta un momento que pertenece a algo mayor, un todo que puedo ser yo, tú, el pasado en el presente y la memoria que recuerda que tenemos un origen.

Perla Nataly Ayala

La otra fertilidad

"La otra fertilidad" toma en cuenta la importancia que tenían en el pasado las representaciones femeninas como seres generadores de vida, en las que las partes del cuerpo que intervienen en esta fantástica posibilidad que tiene



"Origen" Soren Godinez

la mujer eran resaltadas: senos, genitales, vientre y caderas, descuidando la representación del resto del cuerpo. Actualmente la mujer sigue teniendo esta opción maravillosa que es dar vida, sin embargo no es ésta la única, pues hoy en día se desenvuelve no sólo biológicamente sino que su presencia ha generado impacto a diferentes niveles: intelectual, político, científico, docente...en fin, múltiples son los campos que la mujer se ha atrevido a explorar. He aquí un homenaje a la presencia que hemos ganado.

Madeline Jiménez Santil

Deidad de una generación contemporánea

Mi intención fue contrastar el momento actual con las culturas prehispánicas, haciendo énfasis en lo importante que era para éstas la comunicación verbal. De hecho todas sus tradiciones se transmitían de manera oral. Los jóvenes de ahora tenemos acceso a mucha información por medios electrónicos, pero somos incapaces de comunicarnos entre nosotros.



Nicolás Caro Rodríguez

Relevos increíbles

¿Cuál puede ser la personificación de un buen guerrero actual, digno de un homenaje sin ningún cuestionamiento? Muchos dirían: el ejército "fuerza que vela por las libertades y por los derechos de nuestra sociedad", tan promovido y homenajeado por la administración federal. Yo no lo creo; por lo tanto mi investigación se tornó hacia la teatralidad del deporte-espectáculo: la lucha libre. De esta manera busqué un luchador que tuviera iconos prehispánicos en su



“Deidad de una generación contemporánea” Madeline Jiménez

identidad, el elegido fue el *Último Guerrero*, también llamado *El último de su estirpe*.

Hay hombres que luchan un día y son buenos
 Hay hombres que luchan un año y son mejores
 Hay quienes luchan muchos años y son muy buenos
 Pero hay quienes luchan todos los domingos, esos son los chidos.

“El Guacarrock del Santo”, Botellita de Jerez.

Animación tradicional

Koosuke Julián Amescua Furuya

Hilando nubes se va mi tiempo

La elección de esta pieza fue de manera inmediata el día de la revisión formal de las piezas. En un principio me llamó mucho la atención su columna vertebral; su posición de canto se prestaba para muchos análisis; la posición de sus piernas y brazos, parecida a una posición fetal; era como si la pieza observase lo que nosotros hacemos y no que nosotros analicemos su construcción.



Máscara



“Relevos Increíbles” Nicolás Caro

que

La animación tradicional es un proceso de producción de un soporte cinematográfico realizando imagen por imagen, que como resultado da vida a lo que no la tiene, generando movimiento, sentimiento y espíritu gracias al que hacer del animador.

Esta animación es el resultado de la ilustración de un poema, que pretende plantear el problema de pérdida de identidad a través del deterioro cultural,

partiendo de la reflexión sobre una pieza que pertenece a la tradición de *tumbas de tiro* del estado de Nayarit, y hace referencia al ciclo que nos hace ver al hombre y a la naturaleza como uno mismo.

Arelyly Grettel Cuevas Pérez

Luis Arturo Aguilar Ruíz

Huitzilli

La animación fue realizada en técnica tradicional, dibujos secuenciados realizados con tinta china roja y negra. La intención principal fue representar la dualidad del mundo prehispánico, partiendo del principio rector de la vida y la muerte, ciclo que genera a su vez la interacción entre el mundo de los hombres, tangible, y el de los dioses, intangible, espiritual. Esta idea es representada por el colibrí, que se convierte en corazón para enlazar los dos mundos en el momento espiritual de los seres humanos, que es a su vez es un principio creador de vida que lleva envuelto en sus plumas el elemento vital.



“Hilando Nubes” Koosuke Amescua

Fotografía

ESSTRO9 (Eduardo Medina Salazar)

Cambio de vida (De la tierra al agua)

Esta pieza consiste en una transición de texturas que parte de elementos que van de la tierra al agua. Me interesa entender a la textura como sistema de ritmos, una estructura cargada de ritmos, ritmos táctiles que pueden detonar ritmos visuales que a su vez pueden detonar ritmos sonoros. He estado construyendo imágenes

que tienen que ver con esta idea de rescatar de las texturas de diferentes elementos su potencial como detonador sensorial y me he valido de la fotografía (específicamente del escaneo de diversos objetos) como un ejercicio para capturar parte de sus texturas.

Para reinterpretar esta pieza prehispánica decidí utilizar los siguientes elementos:



“Huitzilli” Arelly Grettel y Luis Aguilar

hueso, tierra, arena, sal y escamas. Una vez reunidos, escaneadas y registradas sus texturas, acentué contraste y luminosidad para favorecer el sentido de transición.

Esta fotografía parte de una pieza fúnebre de las Culturas de Occidente, que propone una reflexión en torno a un aparente cambio o transición de vida detonada por la muerte, ya que la pieza fusiona dos tipos de vida, uno acuático y otro terrestre.

Gerardo Cedillo

Opochtli

“Opochtli” se refiere a la segunda parte del dios azteca Huitzilopochtli, el cual se utilizaba para referirse al alter-ego, al “otro yo”, que en la mitología azteca era lo que llamaban el nahual. En este caso el colibrí es el nahual del dios azteca.

Huitzilopochtli, cuyo nombre significa “Colibrí azul a la izquierda”, era el dios azteca del sol y la guerra, representado como un hombre azul



“Cambio de vida (De la tierra al agua)” ESSTRO9

con plumas de colibrí como decoración en la cabeza. Construí la imagen tomando diferentes símbolos de la figura del colibrí: el color azul, las texturas y colores de las plumas fueron el elemento principal; posteriormente utilicé otros para hacer

referencia a los anteriores, como los guantes, el hilo y la jeringa. Al final, el cuerpo del hombre y los símbolos recurridos refieren a una relación entre el dios azteca y el colibrí.

Sara Lazarín

Sólo adultos

En esta pieza busco mostrar cómo la censura resalta lo que oculta. La pieza original habla de la mujer y su relación con el misterio de la vida, pues en ella se encuentra lo oculto y lo que no se puede explicar. Esta visión mágica del mundo se ha perdido en la sociedad actual y por eso se censura el cuerpo femenino.



“Opochtli” Gerardo Cedillo

Comentarios a la exposición RAÍCES. Paráfrasis Contemporánea

M e



encantó

“Sólo Adultos” Sara Lazarín S U

exposición, realmente me sorprende la enorme capacidad artística de los estudiantes de la ENAP, cómo de unas piezas prehispánicas explotaron su creatividad para realizar otras pero usándolas como su punto de referencia; desde una escultura de bulto hasta digitalizarlo. Realmente (lo repito porque así fue) me voy complacida por venir a su exposición.

ENP Plantel 8



Estuvo genial la forma en la que presentaron las figures clásicas para reinterpretar, además de añadir ciertos aspectos culturales pero en sentido contemporáneo. Me gusta mucho el colibrí de Amanda por utilizar el lenguaje abstracto en su obra que habla de nuestras raíces, nuestro pasado. Te introduce en la historia, te crea contextos.

Fue muy interesante y una felicitación porque fue impresionante. Tienen mucho talento.

ENP Plantel 8

Nos vamos totalmente satisfechos y convencidos de su talento y capacidad de darle una interpretación única a cada pieza plasmada en diferentes materiales y distintas técnicas.

Los felicitamos por toda la investigación antropológica que hubo detrás de sus trabajos, misma que se refleja en la exposición. Felicidades!!!

ENP Plantel 1

Compañeros de la ENAP: Me dejó impactada su exposición sobre todo el como retoman las raíces que son parte de nuestro México profundo que consolida cada uno de nosotros y diversifica el pensamiento y la reinterpretación del arte, un aplauso y un abrazo caluroso que se merecen, respetos por el trabajo y sigan siendo los mejores.

Compañeros: En verdad esta exposición me pareció magnífica. Creo que dentro de cada uno de ustedes debe haber todo un mundo de ideas esperando la oportunidad de salir, de darse a entender a través de esta magnífica y maravillosa herramienta que es el arte.

Cada escultura, cada pintura, cada fotografía, cada módulo, en verdad habla por cada uno, y a pesar de que sólo corrí con la suerte de conocer a dos de ustedes, déjenme les digo que no me hizo falta ver sus rostros para poder tener una mínima y minúscula idea de cómo es su alma y su cotidiana perspectiva de la vida: cada obra imprime su verdadera esencia y pensar; creo que eso sí es en verdad UNA OBRA DE ARTE. Cada obra me permitió captar cuál raíz salió a flote...yo quisiera llegar a transmitir a alguien LA MITAD de lo que ustedes me transmitieron, hoy, ahora y que me llevo para siempre. MIS RESPETOS ARTISTAS PLÁSTICOS. Felicidades.

Antes de venir había pensado demasiado en qué va a ser de mi futuro. Podría pensar que el dinero es todo, pero no sería algo que salga de mi corazón.

Al ver todo el trabajo, todas las ideas y sentimientos que transmiten estos chavos, mi perspectiva de las cosas cambió y realmente me llenó el hecho de estar frente a tantas obras tan hermosas.

Me encantó todo el trabajo, las fotos fueron las que más me impactaron porque realmente me transmitieron algo. Gracias a sus obras pude ver que lo material no vale tanto la pena como la felicidad.

ENP Plantel 8

Felicidades!!! Son esas exposiciones que cambian tu visión o te reafirman un sueño.

Extraordinarias animaciones, pinturas, fotografías, es interesante checar cómo es que en algunas obras fusionan distintas técnicas pictóricas. La interpretación de algunos artistas de sus obras fue muy emotiva, en general la exposición: Extraordinaria !!!

ENP Plantel 8

Me agradó mucho la manera en que, a partir de cada pieza, se parte de un concepto en el que la creatividad de cada uno lo interpreta y transmite de distinta manera.

La exposición demuestra la creatividad, reflexión del tiempo y el espacio humano: es una excelente muestra.

Ingeniería Química

Me gusta que la Universidad abra espacios para difundir a la comunidad universitaria, no sólo a los nuevos artistas, sino nuestras propias raíces que muchas veces se excluyen del arte actual.

Felicidades a los muchachos y autoridades que nos dan la oportunidad de ver la capacidad creativa de nuestro pueblo. Continúen. Que no se pierda esta capacidad y la conozca el mundo.

Cada obra tiene sin duda su análisis y su propio contexto. Me resultó interesante la manera en que las piezas de siglos pasados son transformadas a la contemporaneidad sin perder su esencia. Felicidades en especial a Cassandra con su obra de hombre armadillo.

Mi familia y yo venimos de Veracruz, Veracruz. Mario, Ninfa, hijos: Mario Alberto, José Roberto, Jesús Antonio y nieta: Ma. Guadalupe. Familia: Cobix Ríos. Nos sentimos orgullosos de nuestros antepasados, pero igual nos sentimos de la modernidad que nos mostraron.

Qué orgulloso me siento de ser mexicano y de que las raíces de mi patria se conserven. Estableceré esta cultura entre mis nietos quienes hoy me acompañan.

Venimos del Colegio de Bachilleres. Es maravilloso; me encantó y es fascinante todo esto. Muy padre. Qué bueno que me den la oportunidad de conocerlo.

Desde que penetramos, mi esposa y un servidor nos sentimos profundamente motivados y atrapados por la interpretación de todos los jóvenes artistas en un espacio tan digno de nuestra amada UNAM. Gracias!!!

Qué bueno que el arte siga siendo uno de los puentes que nos unen con el pasado y el presente; celebro este tipo de proyectos que nos permiten conocer y disfrutar del talento y sensibilidad de los artistas que en esta exposición de *RAÍCES* nos comparten su trabajo. Ojalá haya más exposiciones y más proyectos como éste.

La exposición *Raíces* es una muestra de que en el país existen talentos que sólo necesitan un empuje para que salgan a la luz y sean vistos por diversas gentes para que éstas se adentren un poco al mundo del arte. Ojalá y sigan en busca de nuevos artistas y que hagan un seguimiento más profundo.

Es algo fascinante e increíble que uno como mexicano pierda interés en conocer nuestras raíces (sic). Visitamos y quedamos maravillados.

Una exposición muy interesante con un concepto muy creativo, muy nuevo, de cómo interpretar lo que nuestras antiguas culturas nos presentaban como algo para ellos normal, común en su vida, por el misticismo que los regía, que en la actualidad se ha perdido ese misterio que contiene la vida misma.

Felicidades a todos, una exposición genial.

Me parece una exposición muy creativa y a la vez interesante pues te va involucrando en lo que somos a través de culturas antiguas, simbolismo y magia que en la actualidad se encuentra muy abandonada. Pienso que este tipo de trabajo nos invita no sólo a no olvidar de dónde venimos sino a difundirlo más; las técnicas empleadas

son muy variadas y eso la engrandece pues crea nuestra identidad a través del pasado y presente de nuestra vida, además de mostrar el sentir de los artistas en la cultura.

Felicidades por la interrelación y creatividad de una parte de nuestra historia.

La exposición me pareció excelente, realmente es muy buena la combinación de los distintos materiales que utilizaron en la elaboración de cada una de las obras. Además también los temas que abarcan son muy buenos e interesantes. Los felicito. Espero sigan realizando más exposiciones con la misma calidad.



*“De lo que se trata es de que el hombre
acceda él mismo a su morada.”*

Hans-Georg Gadamer

La experiencia obtenida a través del proyecto *RAÍCES. Paráfrasis Contemporánea*, nos lleva a reflexionar sobre la importancia de la creación artística en el centro de las inquietudes por lograr una sociedad en la que la creatividad sea el detonante de una

vida humana más plena, así como del papel que tienen los museos universitarios en tanto que formadores de públicos conscientes de su potencial creativo.

Como señala Sánchez Vázquez, el arte como actividad creadora está integrado al mundo de objetos que

existen por y para el hombre, que en distintas épocas ha cumplido diversas funciones, algunas veces mágicas, otras religiosas y políticas, hasta que en el Renacimiento se le dio un destino primordialmente contemplativo. Todas estas funciones nos permiten leer en los



objetos artísticos la naturaleza creadora del hombre, ya que, en el arte, "el hombre se afirma en su dimensión más propia y, a la vez, contribuye a tomar conciencia de ella."

¹¹⁵ Resulta paradójico que sea a partir de que el arte alcanza su autonomía, universalizándose en su calidad de objeto estético, que se empieza a hablar de la muerte del arte. Sánchez Vázquez considera que esto se debe a que a partir de la época moderna el arte se convierte en mercancía, en la medida en que es visto como resultado de un trabajo productivo sujeto a las leyes de la economía mercantil, en la que la obra se aprecia más que por su valor estético, por su valor de cambio, valor éste que se constituye en "puente obligado para que se establezca la comunicación entre obra y espectador".¹¹⁶ Pero aún en esta situación, cuando el artista parece trabajar para el mercado, el arte no puede ser reducido a una relación mercantil. Esta sujeción del arte a la economía exige ciertos ritmos de producción, así como la

¹¹⁵ Sánchez Vázquez, *op. cit.*, p.111.

¹¹⁶ *Op. cit.*, p.114.

estandarización de los gustos y necesidades del consumidor, mismos que responden a criterios impuestos por el circuito del mercado, por autoridades legitimadoras como son galerías, críticos, curadores y museos. En estas circunstancias el receptor deja de ser realmente un sujeto receptivo para convertirse en consumidor. No es de sorprender que esto se acentúe en una época de comunicación masiva en la que el arte se mira de una manera condicionada por una serie de paradigmas que, de forma inadvertida, configuran los imaginarios de la cultura, que a su vez contribuyen a que el lenguaje del arte sea accesible a un reducido grupo elitista, tanto de creadores como de receptores, volviéndose ajeno a amplios sectores de la sociedad.

Por otro lado, la técnica, que sin lugar a dudas ha servido a la renovación del lenguaje artístico, también ha despertado polémicas, no sólo en lo que se refiere a nuevos medios de creación, sino a las posibilidades de difusión de la obra.

Un punto a reflexionar es el suscitado por el uso, cada vez más generalizado, que las galerías hacen de su espacio en la Web para mostrar las exposiciones que presentan, en las que incluyen no sólo las obras sino tomas de la instalación que permiten verla desde distintas perspectivas. Esta posibilidad, que ahora nos parece común, ha sido motivo de posiciones, quizás a veces un tanto extremas, sobre la importancia de acentuar la insustituibilidad de la experiencia de la obra real. En base a la consideración del poder que las imágenes ejercen sobre nosotros, una institución tan renombrada en el ámbito de la formación artística y de importancia por la colección que alberga, la Fundación Barnes, fundada en 1922 en Merion, Pennsylvania, mantuvo por más de cinco décadas la política de no permitir la reproducción fotográfica de sus obras, al punto de que aún en las publicaciones de la propia institución las reproducciones incluidas eran en blanco y negro, con la idea de que la ausencia de color ayuda a tener conciencia de que no se estaba viendo un original. Esta política se basa en la idea de que el arte debe de experimentarse ante el objeto real, porque “ver” es percibir algo de manera directa y las reproducciones alteran la experiencia del receptor.

Comentando esta postura radical, Jennifer Allen se pregunta: “¿Quién no ha tenido el impulso de identificar la imagen de una obra con la obra real y sorprenderse al ver que la obra es más grande o más pequeña, más azul de lo que pensaba?” Después de

ver una reproducción nuestras mentes deciden sobre el tamaño real de las obras, su aspecto y ubicación en el espacio de exhibición. Las reproducciones nos ayudan a “reconocer” la obra creando cierta familiaridad que no requiere de haber estado en contacto con ella. Desde este punto de vista los anuncios, catálogos, regalos de recuerdo o reseñas a las que hemos estado expuestos antes de ver una obra, nos llevan eventualmente a tomar la reproducción por lo real, alterando, ajustando, disminuyendo o magnificando, pero, en todo caso, falseando nuestra relación con el arte.¹¹⁷

Reflexiones como ésta pueden extrapolarse a otros aspectos de la experiencia artística, como puede ser la familiaridad con las técnicas y la posibilidad de compartir con los artistas sus experiencias de creación. Pero sobre todo nos hacer pensar una vez más en la importancia de que los públicos, en especial los jóvenes universitarios, tengan acceso a las obras originales, empezando por las piezas de las colecciones universitarias, para aprender a atreverse a formar y exponer sus propios juicios, lo que finalmente les permitirá acceder por ellos mismos a su “propia morada”.

Conclusiones

En los últimos 100 años hablar de arte implica incluir una gran variedad de expresiones que abarcan desde la fotografía y el cine hasta el performance, la instalación y el arte electrónico; esto ha puesto de manifiesto las múltiples formas en las que el arte puede impactar nuestras vidas, no sólo como individuos sino como sociedad, y nos ha permitido tomar conciencia de que las definiciones del arte formuladas a lo largo de la historia resultan insuficientes para dar razón de la riqueza y versatilidad de la experiencia artística. Se ha hablado mucho de temas como la función que cumple el arte en nuestras vidas; de si el valor que se confiere a una obra depende de la recepción que se hace de ella; del papel que

¹¹⁷ Cfr., Allen, Jennifer, “*Not so black and white. Are reproductions of art works helpful, or do they confuse our experience of the real thing?*”, *Frieze* 119, nov/dic 2008, p.25.

juegan instancias legitimadoras como críticos, curadores, museos y galerías en el reconocimiento de ciertas obras y ciertos artistas. Pero las preguntas quizás deban empezar a responderse desde un ámbito hermenéutico que nos permita aclarar en qué consiste esa peculiar actividad humana que llamamos arte que nos vincula de forma tan característica. El hecho es que el arte nos convoca a un diálogo que nos permite ahondar indefinidamente en las inquietudes humanas más profundas, y que los objetos que consideramos obras de arte son capaces de propiciar una comunicación importante entre las personas y establecer vínculos que van más allá de una época determinada o una cierta cultura. Esto se debe al carácter simbólico del arte que, en el sentido que el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer da al símbolo, nos permite reconocernos, y ahondar en el conocimiento de nosotros mismos a través del diálogo con cada obra.

Gadamer considera que la hermenéutica no es tanto un procedimiento como la actitud de un ser humano que quiere entender a otro, que quiere entender una obra en particular, y en esa apertura a comprender confiere al diálogo un papel central, como vía privilegiada que nos permite profundizar en la búsqueda de la verdad; cuando dialogamos, ya sea con un individuo, un texto o una pintura, escuchamos y comprendemos, participando desde nuestro presente y actualizando el sentido de la obra, es esta actualización lo que Gadamer considera el arte de la hermenéutica. Al dialogar estamos más allá de nosotros mismos en la medida en que estamos abiertos a pensar con el otro, a volver a nosotros como si fuéramos otro. El diálogo nos lleva a indagar no sólo sobre la obra, sino sobre nuestra motivación para acercarnos a ella y esto hace que nos conozcamos más. Por otro lado, nuestro acceso al mundo y a nuestras tradiciones no se da tan sólo a través de la información genética, sino por un proceso de socialización que imprime en nuestras mentes ciertas características que determinan nuestro horizonte de comprensión; al abrirnos al diálogo nos abrimos a la posibilidad de ampliar nuestro horizonte, de ahí que Gadamer considere a la conversación el corazón de la hermenéutica.

En el diálogo con el arte participan tres interlocutores: autor, obra y receptor, cada uno de ellos ha recibido distinta atención por diferentes teorías estéticas; así como la definición del arte varía de acuerdo con el acento que le imprime el interés, las distintas corrientes, el papel del autor y del receptor se han visto modificados de la misma manera.

A finales de la década de los años 60 del siglo pasado se replantea la importancia de la participación del receptor con el surgimiento de la corriente llamada Estética de la Recepción, cuya postura marca la tendencia social del momento a reconocer la relevancia de la participación activa del receptor en la actualización de la obra, en oposición al papel contemplativo que se le asignara a partir del Renacimiento y en especial en la época moderna; esta postura reivindica la participación del receptor, que ya había sido sostenida por artistas y teóricos en el pasado pero que no había cobrado la relevancia en el ámbito académico que le dio la reflexión sistemática de pensadores de la talla de Roman Ingarden, Robert Jauss, Jan Mukarovsky y Hans-Georg Gadamer en el marco general de sus respectivas teorías.

Roman Ingarden desarrolla una teoría literaria basada en la filosofía de Husserl, en la que sostiene que en la obra hay puntos indeterminados, que no han sido precisados por el autor y que el lector completa en un proceso de “concreción” del texto. Claro está que este proceso se realiza a partir de las posibilidades que la misma obra ofrece, pero confiere al receptor el papel de coautor de la obra. Jean Mukarovsky, principal exponente del Estructuralismo checo, sigue a Ferdinand de Saussure al considerar a la obra de arte como signo o hecho semiológico y hace la diferencia entre *artefacto*, que es el soporte material de la obra, y el *objeto estético*, que se da en la conciencia del receptor, mientras que para Hans-Georg Gadamer, filósofo alemán discípulo de Heidegger y principal representante de la hermenéutica moderna, la comprensión del texto se da desde una situación determinada: el presente del receptor, al que llama *horizonte de interpretación*, que al encontrarse con el horizonte de la obra se fusiona provocando un nuevo horizonte. Para Wolfgang Iser el sentido y la verdad

del texto literario se dan en el proceso de lectura, en el que convergen texto y lector, el cual llena los *espacios vacíos* indeterminados en el texto, actualizándolo gracias a una suerte de contrato que se da entre autor y lector.

La conferencia dictada por Robert Jauss en abril de 1967 titulada: *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*, podría ser considerada como un manifiesto de la Estética de la Recepción, ya que en ella cuestiona los paradigmas en los que se sustentaban las teorías literarias hasta ese momento y se postula un nuevo paradigma que pone el acento en la relación entre texto y receptor, el papel mediador del horizonte de expectativas y la función social de la literatura.

A partir de que Gadamer considera a la hermenéutica como el arte de actualizar el sentido de la obra, se resalta la importancia del diálogo en nuestro proceso de formación, el cual es un proceso lento que nos permite aprender a formular nuestros propios juicios y expresarlos. Y si bien el diálogo con la obra se entabla a partir del reconocimiento inmediato que en su calidad de símbolo tenemos de ella, también es cierto que se requiere de un cierto trabajo por parte del receptor para poder dialogar, por ello es importante considerar el papel que instituciones como los museos juegan en la formación del público del arte, siempre conscientes de que su papel será mínimo, en la medida en que el diálogo con la obra es una experiencia individual que cada receptor debe reconocer y aprender a desarrollar a partir de sus propias motivaciones; pero también de que la peculiaridad del arte reside en que hace evidentes inquietudes que nos son comunes como humanos, como la experiencia de unidad y permanencia aunadas a la conciencia de nuestra finitud y posibilidades como la de entrar en un tiempo propio, en el que el tiempo cronológico adquiere otro significado.

La particular característica de la experiencia artística se pone de manifiesto de diferentes maneras, que Gadamer expresa en conceptos que desarrolla ampliamente en su obra, y que, siguiendo a Richard Palmer, podríamos considerar que constituyen las virtudes hermenéuticas del arte, que nos permiten describir el evento/experiencia de leer un texto clásico u otro tipo de obra artística. Estos

conceptos son: simultaneidad, aplicación, verdad, autocomprensión, transformación y solidaridad.

Pero ¿qué lugar ocupa actualmente el autor en el diálogo con el arte? Durante los últimos años, a partir de que las corrientes estructuralista y formalista consideraron a la obra como un producto independiente de su creador y del contexto en el que fue creada, se decretó la muerte del autor, la desaparición teórica del autor, que Federico Álvarez considera fue la respuesta a la necesidad de equiparar las ciencias del espíritu, como las llama Gadamer, con la ciencia, cuyo abrumador desarrollo a partir de la Segunda Guerra Mundial se debió en gran medida a la objetividad de la que hacía gala, si bien es cierto que tal “pureza objetiva” no existe, como se pone de manifiesto en el hecho del papel determinante que juega la intuición en los descubrimientos científicos.

Sin que perdamos de vista el hecho de que la obra dice siempre mucho más de lo que la mirada del autor o del receptor pueden aportar, lo que se debe a su carácter simbólico universal, no podemos dejar de reconocer el papel central del receptor en la actualización de la obra, como tampoco podemos soslayar la importancia de los elementos que el creador le imprime, así como su intención al dar a la obra una cierta estructura, que puede estar abierta a la participación del receptor.

Los artistas abordan hoy problemáticas tan diversas de formas tan variadas, desconcertantes y efímeras, como la realidad misma en la que estamos inmersos, haciendo de sus obras un medio para indagar, inquietar y comunicar, en un impulso de continua experimentación. Por eso consideramos importante escuchar sus reflexiones sobre el arte en general y sus obras en particular, que no sólo nos aportan recursos importantes para la lectura del arte contemporáneo, sino que se inscriben en la confrontación actual de los esquemas que han tratado de dar respuesta a la pregunta ¿Qué es el arte?, dándonos la oportunidad de considerar otra de las facetas del diálogo con el arte que nos confronta con una serie de patrones que parecen mantenerlo idealizado, a distancia de lo que somos hoy en día. De tal suerte que, si incluir el diálogo entre artista y obra parece complicar la

problemática de la interpretación, quizás cabría preguntarse si no son esas preguntas las que nos identifican con el arte actual, un arte en el que la sorpresa parece sustituir a la belleza, dando lugar a una experiencia igualmente profunda y vital.

No pretendemos por ello que mirar los procesos creativos o escuchar las reflexiones de los creadores incremente el valor de sus obras, pero, en algunos casos, ese acercamiento nos permite ahondar en la reflexión sobre el arte, su significado y la importancia que ha tenido a lo largo de la historia de la humanidad, invitándonos a escuchar y ver, pero sobre todo a disfrutar de la diversidad que el arte contemporáneo nos ofrece. Ejercicios como *RAÍCES. Paráfrasis Contemporánea* nos han ayudado a constatar ese hecho, así como que la comprensión del pasado y su legado no sólo depende del conocimiento de nosotros mismos, sino que lo genera.

Bibliografía

Addais, Piero, *Antología de video-rebus*, Instituto Italiano de Cultura, México, 2006.

Aguilar Rivero, Mariflor, “*Metáforas hermenéuticas*”, *Hermenéutica, estética e Historia*, Memoria cuarta jornada de Hermenéutica (coordinadores Mauricio Beuchot y Carlos Pereda), UNAM.

Aguilar Rivero, Mariflor, *Diálogo y alteridad. Trazos de la hermenéutica de Gadamer*, 1ª ed., Facultad de Filosofía y Letras, UNAM (Colec. Paideia), 2005.

Aguilar Rivero, Mariflor (coord.), *Entre surcos de verdad y método*, 1ª ed., Facultad de Filosofía y Letras, UNAM (Colec. Paideia), 2006.

Aguilar Rivero, Mariflor y María Antonia González Valerio (coord.), *Gadamer y las Humanidades vol. I, Antología, lenguaje y estética*, 1ª ed., Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2007.

Aguilar Rivero, Mariflor, *Hace unos años, con Federico Álvarez*. Texto inédito.

Allen, Jennifer, "Not so black and white; Are reproductions of art works helpful, or do they confuse our experience of the real thing?", *Frieze* 119, nov/dic 2008.

Benjamín, Walter, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Obras, libro1/vol.1, 2ª ed., edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, España, Abada Editores, 2007.

Berger, John, *Modos de ver*, 2ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

Beuchot, Mauricio, *Hermenéutica Analógica, Símbolo, Mito y Filosofía*, México, UNAM, 2007.

Biesenbach, Klaus, "Pipilotti Rist. Cubic Meters", *Flash Art*, noviembre-diciembre 2008.

Blazwick, Iwona, "How has art changed?", *Frieze*, octubre 2005.

Córdova, Carlos, "Objetos de Museo: ¿Reliquias o ideas?", *Curaduría y Museos, Seminario de Reflexión* (material de estudio), México, Museo del Carmen-INAH, 2004-2005.

Debroise, Olivier (ed.), *La Era de las Discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*, Turner/UNAM, México, 2006.

Enfocarte.com, "Abramovic Marina", <<http://www.enfocarte.com/1.12/performance.html>>

Foucault, Michel, *Saber y Verdad*, Madrid, Las Ediciones de La Piqueta, 1985.

Gadamer, Hans-Georg, *La herencia de Europa*, Barcelona, Península, 1990.

Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, 2ª reimpresión, Paidós/I.C.E.-U.A.B. (Pensamiento Contemporáneo 15), 1998.

Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y Método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2001.

Gadamer, Hans-Georg, *Gadamer in Conversation, Reflections and Commentary*, edited y translated by Richard Palmer; Yale University Press, 2001.

Gadamer, Hans-Georg, *¿Quién soy yo y quién eres tú?*, comentario a *Cristal de aliento* de Paul Celan, España, Herder, 1999.

Gadamer, Hans-Georg, *La Educación es educarse*, Paidós, 2000.

Gadamer, Hans-Georg, *La Herencia de Europa*, Península, 2000.

Geert Lovink, "Lozano-Hemmer", *Vectorial Elevation*, s/f.

Gofrey, Mark, "Travelling hopefully", *Frieze*, octubre 2005.

Granados, Humberto, "El 68, detonante de una revolución cultural en el Mundo: Racionero", *Gaceta UNAM*, 13 de octubre, 2008.

Granados, Humberto, "Miradas al 68 y el Arte que genero el movimiento", *Gaceta UNAM*, 29 de septiembre 2008.

Granados, Humberto, "Reflexionan sobre el impacto del 68 en las Artes Plásticas", *Gaceta UNAM*, 13 de octubre 2008.

Granados, Humberto, "La utopía encontró eco con la música de protesta", *Gaceta UNAM*, 22 de septiembre 2008.

Grupo MIRA, *La Gráfica del 68. Homenaje al Movimiento Estudiantil*, 2ª ed., México, 1988.

Guerra y Pá. Simposio sobre la situación social política y artística en Colombia, Daros-Latinamérica, A. G. Zurcí, 2006.

Heiser, Jórg, "Do it again", *Frieze*, 2005.

Híjar, Cristina, *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*, UAM-CONACULTA-INBA, 2008

Heartney, Eleanor, "Talking Politics 2008", *Art in America*, jun/jul 2008.

Hartney, Eleanor, "Worldwide Women", *Art in America, Feminist Art*, jun/jul, 2007.

Hobsbawn, Eric y Weitzmann Marc, *1968, Magnum en el Mundo*, Barcelona, Lunwerg Editores, 1998.

Juárez, Aline, "El 68: búsqueda organizativa de la llamada sociedad civil", *Gaceta UNAM*, 22 de septiembre 2008.

Kant, Emmanuele, *Filosofía de la historia*, 1ª impresión en México, 3ª reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

- Llanos, Fernando, "Lozano-Hemmer, *Vigilar a los vigilantes*", *Curare*, 2003.
- Lozano-Hemmer, Rafael, *Lozano-Hemmer. Algunas cosas pasan más veces que todo el tiempo*, México, Turner, 2007.
- Mc. Lean, Kathleen y Wendy Pollock, *Visitors Voices in Museum Exhibitions*, Berkeley, Global Interprint Inc., 2007.
- Nash, Mark, "Reality in the Age of Aesthetics", *Frieze*, abril 2008.
- Ornelas Hernández, Moisés, "A cuarenta años del movimiento estudiantil de 1968", *Gaceta UNAM*, 29 de septiembre 2008.
- Princenthal, Nancy, "*Feminism Unbound*", *Art in America*, jun/jul 2007.
- Robecchi, Michele, "Pipilotti Rist", *Contemporary* N° 92, 2007.
- Sáiz Sáez, Ángel, *Freire comunicación y filosofía*, 1ª ed., México, UNAM/Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, 2003.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *De la Estética de la Recepción a una Estética de la Participación*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2005.
- The Oxford Companion to Philosophy, edited by Ted Honderich, Oxford University Press, 1995.
- Tejeda, Ana Rita y Humberto Granados, "Acciones cercanas a la realidad: Arte y Revolución", *Gaceta UNAM*, 18 de septiembre 2008
- Velasco Gómez, Ambrosio (coord.), *El concepto de Heurística en las ciencias y las humanidades*, México, Siglo XXI Editores, 2000.
- "WACK! Art and Feminist Revolution", *P.S.1 Newspaper Special Edition*, PS1MoMa, Contemporary Art Center, Nueva York, 2008.

Agradecimientos

Mi gratitud para todos los que a lo largo de los años me han acompañado y motivado en la reflexión sobre estos temas, sin su amistad y apoyo la realización de esta investigación no habría sido posible.