



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS



DESCIFRAMIENTO DE LA OBRA DE ARTE
CUATRO DISCURSOS SOBRE ARTE CONTEMPORÁNEO



Tesis que para optar por el grado de
Maestría en Filosofía
presenta

MARÍA GABRIELA GALINDO GONZÁLEZ

TUTOR:

DRA. MARÍA ANTONIA GONZÁLEZ VALERIO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNAM

Ciudad de México
Marzo, 2017



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.

ÍNDICE

Preliminar	
¿Porqué cuatro discursos?	5
De las emociones a los temperamentos	8
De los temperamentos al lenguaje simbólico	14
El Colérico	21
El Sanguíneo	41
El Flemático	61
El Melancólico	79
Consideraciones Finales	98
Anexo I: Plano ilustrativo de Obras	103
Anexo II: De los Humores	104
Bibliografía	
Fuentes citadas	116
Sitios web de artistas	122
Otras fuentes consultadas	122
Fuentes de fotografías	124

PRELIMINAR

¿Porqué cuatro discursos?

En principio quiero aclarar de lo que no se trata este trabajo, no pretendo descubrir el hilo negro, ni tratar de encontrar una definición de arte, tampoco explicaré el devenir de las corrientes artísticas en un sentido cronológico, ni histórico, ni tampoco pretendo dar elementos para reconocer si una obra de arte es “buena o mala”. Y trataré de dejar a un lado la discusión sobre el valor de las obras, sobre todo en su sentido económico.

Esta investigación parte del reconocimiento de que, hoy en día, las obras de arte requieren de un discurso conceptual que es inherente al objeto mismo, y estos discursos están cargados de contenidos emocionales; mi pregunta va hacia la indagación sobre qué es lo que nos dicen estos discursos, cómo entenderlos y cómo descifrarlos.

Mi planteamiento es tratar de hacer una lectura de estos discursos a través de estados emocionales que relaciono con la teoría de los cuatro humores propuestos por Hipócrates.

Reconocemos que desde los albores del siglo XX hemos visto cómo el objeto artístico se ha desmaterializado, desobjetivado y transgredido y, desde entonces o incluso antes, encontramos propuestas artísticas que tratan de anteponer la idea sobre el objeto, como una especie de proposición que puede ser analizada, ya no sólo por su forma, proporción o materiales sino, sobre todo, por su significado simbólico y semántico. El arte contemporáneo representa la fractura de lo visual, donde la imagen se ahoga en el remolino del lenguaje, “el arte que no muestra nada, que calla, que oculta, reduce o hace desaparecer lo visible, deberá ser, también, y en consecuencia, un arte de lo Real.”¹

La experiencia estética conlleva siempre una experiencia emocional de mayor o menor intensidad, e involucra estados de agrado o desagrado, excitación, calma o tranquilidad; pero sea cual fuere el estado de ánimo que la experiencia ante la obra de arte nos produce, incluso la indiferencia o el desinterés, ésta provoca una respuesta emocional envuelta

¹ Hernández-Navarro, Miguel Á., *Revista de Occidente*, Documento electrónico p. s/n.

de una reflexión. Jesse Prinz sostiene que toda apreciación artística implica un acto de introspección y está basada en respuestas emocionales; Prinz demuestra, apoyándose en estudios neurológicos, cómo nuestro cerebro responde, desde el lado emocional a cierto tipo de imágenes e, incluso, cómo algunas de nuestras propias respuestas a determinadas imágenes pueden variar según el estado de ánimo en el que nos encontramos al momento de apreciarlas.²

La pregunta que guía este trabajo es ¿cómo poder entender el arte contemporáneo en tanto que se presenta como un complejo de ideas mediadas por representaciones (objetuales o no) donde ya no existen reglas claras en la forma, técnica o materia, y que nos provocan un cúmulo de emociones que pueden alcanzar hasta estados de desagrado, rechazo o repulsión y que esto siga siendo una experiencia estética?

Si partimos de que el arte actualmente necesita de un discurso conceptual que está unido al objeto de arte, y estos discursos nos conducen a diversos estados emocionales, la clave del desciframiento gira en torno a la indagación sobre qué es lo que nos dicen estos discursos, cómo entenderlos y cómo descifrarlos. Mi propuesta es tratar de hacer una revisión conceptual de estos discursos a través de estados emocionales específicos que relacionaré con la teoría de los cuatro humores esenciales del ser humano propuestos por Hipócrates.

El por qué usar una teoría que hoy está más relacionada con la cábala que con la ciencia o la filosofía, no es azaroso, pues como diría George Perec, “el ordenamiento de mi territorio rara vez se realiza al azar”³, pero sí es posible, que sea una elección un tanto caprichosa.

Veámoslo de este modo, el trabajo de interpretación de las obras de arte no es tarea sencilla, tratar de analizar desde un punto de vista objetivo algo que es producto de una de las actividades más subjetivas, como lo es el acto creativo, parece de entrada una contradicción. De ahí que requerimos de una serie de *muletillas*, que nos permitan brincar del terreno de lo sensible a lo racional, para poder hacerlo comprensible. El quehacer artístico es una actividad que por su gran diversidad y significación sustantiva, ha sido estudiada desde

² Prinz, Jesse, *Emotion and Aesthetic Value*, 2007, Documento electrónico p. s/n.

³ Perec, Georges, *Pensar / Clasificar*, p. 17.

diversos puntos de vista; ha sido fragmentada en géneros, especialidades y disciplinas, así como por genealogías, geografías y periodos históricos. Se ha tratado de entender la producción artística a partir de los estados emocionales y mentales de los artistas, tanto desde el lado de las ideas, como por la forma, contenido y estructura del objeto de arte. Así pues, reconocemos que hay muchas formas de descifrar una obra de arte, pero todas, directa o indirectamente, nos revelan la existencia de estados emocionales plasmados por el artista, contenidos en la obra o interpretados por el espectador, mismos que nos conducen a una reflexión y a una experiencia estética. Muchas de estas teorías (si no es que todas) parten de una clasificación arbitraria, mediante la selección de un criterio (que bien puede ser cronológico, por estilos o técnicas, geográfico, etc.), mismo que determinará una estructura taxonómica para permitir una serie de propuestas interpretativas.

Así pues, es también un criterio un tanto arbitrario lo que me llevó a estudiar los discursos del arte contemporáneo desde la perspectiva de los cuatro humores de Hipócrates como lineamiento conceptual. Uno de los puntos de partida fue el reconocimiento de la melancolía que, desde la época de la Grecia clásica, ha servido para explicar el temperamento artístico, como ese estado que linda entre la genialidad y la locura, entre la más profunda tristeza y la euforia. El ser melancólico es aquel que se siente abrumado por emociones contradictorias, mismas que pueden presentarse al mismo tiempo en el alma del gran artista, al igual que en el que tiene una mente enloquecida.

De ahí surgió la pregunta sobre el resto de los temperamentos: ¿qué acaso los flemáticos, coléricos o sanguíneos no son estados emocionales aptos para ayudarnos a entender el arte y aquello que nos produce?, ¿no hemos visto cantidad de obras que nos llevan, no sólo a estados melancólicos, sino también a momentos de pasión, ira, o incluso nos son totalmente indiferentes?

De las emociones a los temperamentos

Las emociones, decía Descartes, son pasiones particularmente inquietantes, sin embargo, sostiene que su origen no procede del corazón sino del cerebro (mente)⁴. En la actualidad persiste esta visión cartesiana de que una emoción no puede estar separada del aspecto subjetivo e introspectivo, sin embargo algunos teóricos han impulsado el análisis hacia la ciencia, para encontrar respuestas en criterios observables y comprobables a partir de las expresiones manifiestas de las emociones.

Derek Matravers propone que es creíble que existan conexiones lógicas entre la naturaleza de los estados mentales y su manifestación externa, expresada a través de una expresión corporal como puede ser una sonrisa o las lágrimas⁵, sin embargo cuestiona el hecho de que la expresión (aquella que vemos en la cara, voz y cuerpo) sea el modo más efectivo para reconocer un estado emocional, ya que es posible encontrar expresiones que se dan a partir de estímulos diferentes al de una emoción. Por ejemplo, si veo una fotografía de alguien llorando, me es imposible saber si esa persona está llorando por los efectos de cortar una cebolla o llora por un sentimiento de tristeza.

En este sentido, si queremos reconocer los estados emocionales que provoca el arte, tenemos que considerar la dificultad que significa, no sólo entender la emoción en sí, sino suponer que la podremos reconocer partiendo de la expresión tanto corporal como verbal, ya sea del artista mismo o del espectador. Es por ello que seguiré la estrategia argumentativa de Antonio Damasio⁶ quien plantea una diferencia entre emoción y sentimiento. Para este autor, las emociones son reacciones o momentos que son visibles a través de la expresión de nuestra cara, voz y movimientos corporales. Muchos de ellos, no se perciben a simple vista, pero si son estudiados a través de ciertos métodos (tales como los experimentos realizados por Eckman sobre las micro-expresiones⁷) pueden ser detectados a través de una serie de respuestas corporales, como la sudoración, el aceleramiento del pulso cardíaco, y

⁴ Descartes, René, *Tratado de las pasiones del alma*, p. 102.

⁵ Matravers, Derek, "Art, Expression and Emotion", p. 448.

⁶ Damasio, Antonio, *Looking for Spinoza*, p.28.

⁷ Eckman, Paul, *Emotions revealed*.

otras. En cambio, los sentimientos no son perceptibles ni visibles de ninguna manera, a menos que el sujeto que siente los exprese intencionadamente. Esto significa que es posible percibir el susto que una serpiente puede provocar en una persona, pero es imposible saber si esa persona reaccionó sólo como una respuesta natural a una situación de peligro o bien, si sufre de alguna fobia que implica un sentimiento de miedo que va más allá de una reacción instintiva. La emoción antecede al sentimiento, y todo sentimiento se presenta cuando la emoción que lo detona, carga con un contenido afectivo que está vinculado a nuestra experiencia y entonces se produce el sentimiento. Agnes Heller⁸ también anota esta particularidad del lenguaje con respecto a la diferencia entre sentimientos y emociones, diferencia similar que se da en el idioma inglés entre las palabras *feelings* y *emotions*. Sin embargo, Heller le da un sentido un poco diferente al planteado por Damasio; para ella, el sentimiento es un elemento afectivo homogéneo que indica meramente una reacción individual, mientras que emoción se refiere a una combinación de elementos afectivos heterogéneos dirigidos particularmente a un objeto. Lo interesante de la propuesta de Heller es la caracterización de sentimientos simples y complejos, y la relación que existe entre éstos y el pensamiento.

Sabiendo que esto daría para una larga disertación, por lo pronto utilizaré esta diferencia para darle un poco de claridad a nuestro tema, diciendo que una obra de arte nos puede producir reacciones en ambos sentidos, es decir, puede provocarnos emociones inmediatas e individuales, como sentir el cuerpo relajado, sentir que la piel se eriza o que aumente nuestro ritmo cardíaco; y al mismo tiempo nos produce sentimientos más profundos como estados de felicidad, ansiedad o angustia, que se relacionan directamente con el objeto de arte.

Jesse Prinz⁹ propone que es el asombro la emoción que sostiene casi toda experiencia estética. El asombro conlleva un sentimiento de veneración y admiración y nos provoca estados placenteros, sin embargo no es una respuesta que implícitamente sea positiva o

⁸ Heller, Agnes, *Teoría de los sentimientos*, p.81.

⁹ Prinz, Jesse, *Op. Cit.*

negativa, ya que nos podemos asombrar de algo extraordinariamente bello, así como de algo que es grotesco o violento. Es por ello, según Prinz, que podemos sentirnos atraídos hacia obras que nos provocan sentimientos negativos como la tristeza o incluso el horror.

Prinz acierta en cierto modo en su planteamiento, pero no me parece completo ya que, por un lado, no es asombro lo único que sentimos frente a una obra de arte y, por otro, no sólo el arte nos produce asombro. Cualquier evento fuera de lo común, raro o extraordinario nos puede asombrar, desde un choque aparatoso en la calle, hasta la historia de un niño que aprendió a leer con sólo algunos meses de edad. El planteamiento de Prinz funciona parcialmente, en tanto nos mantenemos del lado del espectador; es decir, en tanto que sólo estudiamos el efecto inmediato que provoca una obra de arte en alguien que la aprecia por primera vez, pero pierde de vista el efecto que produce una obra que hemos visto cientos de veces, aún cuando ya no nos asombre, nos puede seguir provocando una gran fascinación; por otro lado, tampoco considera si el artista intenta provocar algo distinto al asombro, o si la obra por su forma o discurso representa otras cosas, incluso aquellas que pueden estar muy lejos de un sentimiento de asombro.

Sin duda, el asombro es una reacción que se presenta cuando apreciamos una obra de arte, y puede incluso suceder, aún con aquellas que hemos visto cientos de veces; pero me parece un camino un tanto fácil para explicar el complejo nudo emocional que el arte nos puede provocar.

La cuestión se complica aún más, cuando encontramos que el contenido de los sentimientos y emociones (considerados en su diferencia o tomados como sinónimos) nos refiere también a un mapa de estados mentales ligados a respuestas corporales que emergen a partir de un estímulo. El cuerpo se ve perturbado por una serie de sensaciones que nos remiten a una red de ideas, experiencias y pensamientos, que a su vez reaccionan de regreso provocando una respuesta corporal. Robert Solomon¹⁰ sostiene que las emociones nos remiten, al menos en parte, a significados cognitivos que pueden ser evaluados de acuerdo a los mismos criterios epistemológicos, sociales y éticos con los que evaluamos

¹⁰ Solomon, Robert C., "Philosophy of emotions", p. 14.

creencias e intenciones; pero a su vez sostiene que es necesario encontrar respuestas a cómo estos significados y razones cognitivas pueden ser entendidas, y si la parte racional de las emociones puede ser justamente comparada con otro tipo de actividades mentales.

Vemos entonces que la experiencia estética es un proceso complejo de interacción entre las condiciones emocionales, combinadas con las historias y vivencias individuales, las condiciones del entorno que rodean al sujeto y los procesos de creación y de percepción. Así, puedo aventurarme a afirmar que el arte se funda en una dimensión aparentemente no conceptual, propia de una experiencia emocional, pero requiere de la mediación de los conceptos para ser comprendida. Es decir, el arte es real en la medida en que no es real, y está separado de lo meramente vivencial, al tiempo que nos “re-vela” una verdad.

De ahí que el arte funciona como un espacio donde es posible acercarse a las verdades más bellas, tanto como a las más desgarradoras y terroríficas, siempre de manera correlacionada con un despliegue del placer. En términos adornianos estamos hablando de la transfiguración del horror hacia un principio estético de estilización. Adorno ve en el arte la presencia inmanente de la historia del sufrimiento y, por ende, las obras genuinas representan el estremecimiento del horror más extremo. Basta recordar el comienzo de su complejo ensayo sobre Estética con la contundente frase que dice: “Ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni él mismo, ni su relación con el todo, ni siquiera su derecho a la vida.”¹¹

Me parece que este panorama es suficiente para reconocer que los intentos de identificar con exactitud las emociones que emanan de una experiencia estética es una tarea ardua y requiere de sistemas que se salgan de lo convencional. De ahí mi intención de seleccionar, repito, de una forma *un tanto caprichosa*, una estructura que nos permita un acercamiento a qué es lo que nos pasa con el arte de hoy, por qué algunas obras nos pueden parecer agradables aún cuando son grotescas y cómo entender un tipo arte que, de entrada, parece incomprensible.

¹¹ Adorno, Th. W., *Teoría Estética*, p. 9.

En un principio, intenté buscar en las emociones básicas una estructura conceptual para resolver este dilema, el problema es que estas emociones están bastante bien definidas, de ahí que, hoy, sea posible realizar experimentos científicos para reconocerlas e identificarlas a partir de señales que pueden ser medidas, clasificadas y registradas de una manera objetiva. Por ello, en el terreno de la psicología, si alguien manifiesta estar triste y feliz al mismo tiempo, se buscará los motivos de la felicidad por un lado y los motivos de la tristeza por otro; el psicólogo tratará de ayudar al paciente a discernir entre aquellas experiencias que le están haciendo sentir feliz y separarlas de las que le producen tristeza. Sin embargo en el campo de lo estético, una obra puede provocar una increíble atracción, puede incluso ser bella y muy agradable, pero al mismo tiempo provocar un sentimiento de horror. Con esto, quiero decir que las emociones básicas tampoco sirven efectivamente para expresar lo que sentimos con el arte. Rara vez vamos a encontrar una crítica o reseña de una obra que se exprese en términos de: “esta pieza provoca mucha felicidad”, o bien “el espectador admiraba la obra con miedo”. En cambio, con gran frecuencia encontramos el uso de términos como melancolía, pasión, fuerza o transgresión. Términos que no denotan una sola emoción sino que son complejos de emociones que se dan de manera conjunta y son difícilmente discernibles uno de otro.

Asimismo, el arte es de las pocas experiencias donde llegamos a sentir placer a través de sentimientos negativos, tales como la tristeza o incluso el horror. El arte puede ser y ha sido grotesco desde tiempos ancestrales. Para Bakhtin¹² la concepción de grotesco deviene de una cultura muy antigua y vasta, que contiene sus raíces en las ideas populares de libertad y espontaneidad que se oponen a una cultura oficial impuesta. Esta necesidad de expresión, según este crítico soviético, deviene de la antigua tradición carnavalesca, que contenían los ritos y los espectáculos mágicos y místicos de la Edad Media. Como bien lo apunta José Luis Barrios: “lo grotesco en el carnaval habría que entenderlo como un espacio irruptivo que pone en perspectiva el lugar que tienen las maquinarias de poder, en lo que se refiere a la construcción ideológica de lo grotesco como lugar simbólico de la culpa, el pecado y la caída.”¹³

¹² Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and his world*, p. 308.

¹³ Barrios, José Luis, “El cuerpo grotesco: desbordamiento y significación”, Documento electrónico p. s/n.

Noël Carroll intenta estudiar este fenómeno en su ensayo sobre el horror¹⁴ con el acierto de considerar los estados emocionales dentro de una dimensión tanto emocional como cognitiva, sin embargo, me parece que comete el error de no hacer una clara diferencia entre el sentimiento de “horror” y el de “terror”¹⁵. Si bien pueden utilizarse como sinónimos, considero que actualmente y para efectos de entender el arte contemporáneo, es preciso hacer una diferencia. El terror es un sentimiento que se relaciona directamente con el miedo, deviene del latín *terrere* que significa espantarse o aterrarse; en tanto que horror, proviene de *horrere*, que quiere decir enrizamiento o estremecimiento, es decir, literalmente cuando decimos que se nos “ponen los pelos de punta”, cosa que sucede naturalmente por alguna emoción impactante como una impresión fuerte, un susto o una reacción de furia. En este sentido, y retomando el planteamiento de Wollheim, el terror me parece que es más una disposición mental o sentimiento, en tanto que el horror es, en un nivel más primario, un estado mental o emoción, ya que involucra una reacción física involuntaria que puede llevar o no a una reflexión cognitiva.

Wollheim¹⁶ sostiene que mucha de la dificultad que existe para denominar y clasificar las emociones, se debe a la falta de claridad del lenguaje y a la desarticulación del vocabulario usado comúnmente para identificarlas. Esto muchas veces provoca que no sea fácil distinguir entre un estado mental y una disposición. Nuestro vocabulario común es por demás pobre, e incapaz abarcar la amplísima gama de emociones que experimentamos; como por ejemplo, el uso indiscriminado que hacemos en expresiones emocionales en las que parece que es igual decir “me siento triste” a “estoy triste”; sin embargo para Wollheim estas diferencias semánticas pueden denotar una actitud totalmente diferente.

Lo mismo sucede cuando tratamos de expresar qué sentimos al apreciar una obra de arte, de ahí que yo propongo que en lugar de usar los términos que se usan comúnmente, busquemos estructuras conceptuales diferentes, tales como el estado flemático, el sanguíneo, el colérico o el melancólico, que me parecen grupos emocionales muy eficientes

¹⁴ Carroll, Noël, *The Philosophy of horror or paradoxes of the heart*.

¹⁵ De hecho la traducción española de su ensayo es “Filosofía del terror” en tanto que la versión original es “Philosophy of Horror”.

¹⁶ Wollheim, Richard, *On the Emotions*, p. 65.

para definir lo indefinible, esto es: qué siento cuando veo una obra de arte y cómo puedo entender no sólo la obra, sino el discurso conceptual y las reflexiones que me provoca.

Cada uno de los cuatro estados humorales involucra muchas emociones que se presentan al mismo tiempo, el melancólico, quizá el más complejo de todos, lo podemos relacionar no sólo con los clásicos y tristes paisajes grises de Caspar David Friedrich, sino con ideas como la locura, la genialidad, la desesperación o el agobio. El colérico, no sólo es enojo o ira, es también arrojo, valentía, defensa, transgresión; en tanto que al flemático lo podemos relacionar con una actitud serena, totalmente racional pero a la vez cínica y burlona. Finalmente el sanguíneo es aquel que se deja llevar por la pasión y hasta llegar a la lujuria, pero tiene una sensibilidad extrema y es alegre y risueño.

Vemos entonces la gama tan amplia de emociones que pueden expresar cada uno de los humores hipocráticos, y esto me parece que es similar a lo que nos sucede con las obras de arte y sobre todo, con el arte contemporáneo que contiene aspectos simbólicos y formales que requieren de un marco teórico sustentable (aunque pueda ser subjetivo) para poder ser analizadas.

De los temperamentos al lenguaje simbólico

Antes de abordar de lleno los cuatro discursos, me parece pertinente hacer una pauta en el elemento cognitivo mencionado anteriormente, mismo que interviene junto con la respuesta emocional que se presenta, ya sea en el momento del acto creativo, o al contemplar una obra de arte. Aún cuando mi interés está más centrado en el proceso de interpretación y en las respuestas reflexivas y emocionales que el arte provoca, más que en el sentido ontológico de qué es el arte o qué representa, me parece importante reconocer que, así como toda experiencia estética conlleva un estado emocional, de igual forma, toda obra de arte y todo acto de interpretación de la misma, están cargados de un gran contenido simbólico y producen momentos de reflexión y análisis racionales.

Partimos del acuerdo de que el arte es la apariencia de una verdad que funciona como un testigo virtual de un mundo que puede ser tan complejo, que no alcanzamos a entenderlo en su totalidad. “A través del arte es posible experimentar la totalidad del mundo experimentable porque el arte no es la expresión de las vivencias particulares del artista, sino la expresión de una tradición”¹⁷. Es decir, que el éxito del arte depende, no de la demostración de hechos, sino del poder de expresión de verdades históricas (o de lo que podemos entender como verdades históricas), a través de representaciones estéticas. Habría que aceptar entonces, que Dewey tenía razón al decir que el arte debe estar enlazado a la experiencia cotidiana. Ciertamente, el arte a través de la historia, ha fungido su papel de revelador de verdades con aiosos aciertos y sí, también rotundos fracasos. Recordemos la famosa referencia de Arnold Hauser¹⁸ donde dice que las obras de arte son provocaciones con las cuales polemizamos aún cuando no podemos explicarlas. Las interpretamos de acuerdo con nuestras propias finalidades y aspiraciones y les trasladamos un sentido cuyo origen está en nuestras formas de vida y hábitos mentales. El arte es considerado como la intencionalidad de expresar lo inexpresable, de decir lo que no puede ser dicho. Pero Adorno ya había apuntado el peligro de caer en una especie de “consuelo dominical”. El arte, nos dice, surge del mundo empírico y produce un mundo con una esencia propia y tiene “que dirigirse contra lo que conforma su propio concepto, con lo cual se vuelve incierto hasta la médula.”¹⁹

Por otro lado, Gadamer vio con claridad el problema de la comprensión del arte en su ensayo titulado *La actualidad de lo bello*, donde plantea que la obra de arte requiere de explicaciones porque ya no transmite incondicionalmente sus mensajes visuales²⁰. Esta afirmación, en cierta medida, hace legítimo al arte más que como medio de expresión, que como una forma de reflexión. Uno debe aprender –continúa Gadamer– a leer la obra artística sin “deletrear”, ni “pronunciar” los mensajes visuales, sino de “ejecutar

¹⁷ González Valerio, María Antonia, *El arte develado*, p.128.

¹⁸ Hauser, Arnold, *Historia Social de La Literatura y el Arte*, Tomo 1.

¹⁹ Adorno, Th. W., *Teoría Estética*, p.11.

²⁰ Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, España, pp. 35-37.

permanentemente el movimiento hermenéutico que gobierna la expectativa de sentido.”²¹ Pero ¿qué pasa con esto en el terreno de la imagen, en realidad leemos las imágenes y pronunciamos lo visual? ¿necesitamos de la imagen para corroborar lo real?

André Bazin, notable crítico de cine francés, en su ensayo *Ontología de la imagen fotográfica*, expresa que tanto el cine como la fotografía vienen a satisfacer nuestra perpetua obsesión por el realismo. Habla de la fotografía como uno de los modos de responder a la constante voluntad del hombre por escapar a la inexorabilidad de su tiempo. Con el invento de la fotografía se tiene al alcance, por primera vez, una representación exacta de lo real sin la intervención de la mano del hombre (refiriéndose aquí a la diferencia con la pintura en la que la representación depende inevitablemente de la habilidad del pintor), sin embargo en el resultado final, la personalidad del fotógrafo se reflejará irremediamente en la imagen. “La fotografía nos afecta al igual que un fenómeno natural, como una flor o un copo de nieve en los que su origen vegetal o terrenal son inseparables de su propia belleza.”²² De ahí la idea de que la fotografía no crea —como el arte— una idea de eternidad, sino que suspende una imagen en el tiempo y se limita a sustraerla de su propia corrupción.

Es reconocida la perpetua necesidad humana de sustentar la veracidad de la existencia de las cosas y el mundo, misma que es la esencia de la necesidad de conocer. Nos reconocemos como seres en el mundo, aún cuando pongamos en duda la existencia del mismo; cada mañana nos levantamos sabiendo que todo lo que se quedó atrás la noche anterior, seguirá estando ahí al día siguiente, incluso después de haber visto *The Matrix*. Sin embargo, dentro de la filosofía, la duda puede ser un peligro, poner en tela juicio cualquier proyecto filosófico, puede dar pie a un rancio escepticismo que conduce a un vacío irremediable. Es posible entonces que el arte funcione como el dispositivo perfecto que nos hace creer en la posibilidad de verificar la existencia del mundo a través de objetos que representan aquellas verdades que no alcanzamos a ver de manera directa.

²¹ *Ibidem*, p. 77.

²² Bazin, André, “The Ontology of the Photographic Image”.

Nelson Goodman sostiene que somos nosotros los que proyectamos esas verdades en la realidad. La realidad es un constructo de proposiciones en las que proyectamos una serie de cualidades. Cuando combinamos la idea de delimitación de ciertos predicados junto con la proyección de esos predicados al mundo, entonces podemos entender la relación cognitiva del hombre con el mundo, en donde el arte es un componente fundamental.

Goodman propone, en su ensayo *Los lenguajes del arte*, un sistema de interpretación, basando su teoría en el desciframiento de símbolos. Intenta analizar los distintos orígenes de las formas artísticas de acuerdo a sus características simbólicas, partiendo de la naturaleza cognitiva del arte. Sostiene que la pintura, la música, los textos literarios, la danza y la arquitectura, dan forma a nuestras experiencias así como lo hacen las representaciones lingüísticas y científicas. Las formas de representación expresivas y simbólicas regulan las características y funciones de las artes. La comprensión del mundo del arte, no debe ser diferente, según Goodman, a los procesos que se requieren para entender las ciencias o las percepciones de la vida cotidiana; basta comprender la red simbólica que envuelve a cada uno en sus similitudes y diferencias. Goodman sugiere que la comprensión de lo expresado en el arte no se sostiene solamente en el análisis de las emociones o sentimientos que alcanzamos a distinguir, ya que por un lado “casi siempre el sentimiento, la emoción o la propiedad expresadas no tienen nada que ver con el medio de expresión”²³ y por otro, no es posible tener la certeza de que el autor, artista o creador haya realmente sentido las emociones que pueden llegar a expresar sus obras (además de que en ocasiones las intenciones del autor pueden ser irrelevantes para efectos de interpretación). De ahí que para alcanzar una comprensión efectiva del arte se requiera de la comprensión de los símbolos, tanto lingüísticos como no lingüísticos, que encontramos en las obras de arte. Este complejo simbólico se sostiene en el concepto de referencia, entendida como el proceso en el que un objeto puede “hacerse pasar” por otro y se expresa a través de la denotación y la ejemplificación: “un cuadro debe representar, simbolizar y referir lo que expresa.”²⁴

²³ Goodman, Nelson, *Los lenguajes del arte*, p. 54.

²⁴ *Ibidem*, p. 59.

Aun cuando la propuesta de Goodman amerita un estudio más profundo, por el momento lo que me interesa destacar de este autor es el planteamiento de ciertas preguntas fundamentales en el campo de la filosofía del arte, que giran al rededor del análisis sobre la naturaleza de las distintas formas artísticas y su función simbólica. Este sistema de símbolos está compuesto por esquemas de caracteres que, según el sistema de símbolos al que nos estemos refiriendo, contiene diferentes tipos de reglas sintácticas correlacionadas con las reglas semánticas. Así, las características sintácticas y semánticas de los sistemas de notación delimitarán las diferentes formas de arte.

Esto me lleva inevitablemente a la reflexión sobre el papel que desempeña la interpretación en un ámbito de propuestas artísticas cada vez más arriesgadas, donde el mensaje lingüístico ha pasado de ser una etiqueta o título de obra, para convertirse, tal como lo plantea Goodman, en un recurso expresivo al servicio de la obra o, incluso, en el protagonista de la misma. La tendencia acusada de emplear la palabra como técnica de arte se inserta en la transformación de los cánones estéticos que acontecen en el mundo del arte actual. Hemos pasado a la utilización de un complejo sistema de interpretaciones que van más allá de lo que antes era un simple título, a saber, una palabra o frase con la que se daba a conocer el nombre o asunto de la pieza. Hoy en día, el texto se ha convertido en todo un discurso que funciona como una fórmula lingüística, sin la cual no podemos reconocer, ni diferenciar el objeto de arte de los objetos mundanos.

Sin embargo, por más definidos que estén estos significados simbólicos, necesitamos de las palabras para definirlos, y las palabras, al igual que las percepciones, pueden engañarnos, y más aún, en ocasiones la relación palabra-imagen no nos lleva a un paraíso de comprensión total, sino a una distensión de la eterna ambigüedad de lo representado. Pienso, por ejemplo en la obra de René Magritte titulada *Ceci n'est pas un pipe*, a la que Foucault dedicó todo un ensayo y que marca esa liga ilusoria entre *las palabras y las cosas*. Esta pieza cuestiona la relación entre imagen y palabra, y marca una dialéctica de negación interesante: la imagen es una pipa, la palabra lo niega, al tiempo que afirma que, lo que estamos viendo en realidad, no es una pipa, sino sólo su imagen. “Magritte —nos dice Foucault— anuda

los signos verbales y los elementos plásticos... esquivo el fondo del discurso afirmativo en el que descansaba tranquilamente la semejanza; y pone en juego puras similitudes y enunciados verbales no afirmativos en la inestabilidad de un volumen sin puntos de referencia y de un espacio sin plano.”²⁵ La afirmación de Magritte es una negación a partir de una doble afirmación: niego que es una pipa a través de la afirmación de que lo que veo no es más que la representación de una pipa. Esto, sólo tiene sentido en la medida en que exige a nuestro entendimiento elegir entre la imagen que afirma y la palabra que niega dentro del terreno de la representación²⁶.

Con esta ambigüedad, regresamos a la problemática inicial de que, para alcanzar un acercamiento (o si fuese posible un entendimiento) a la comprensión de los lenguajes artísticos contemporáneos, requerimos de un complejo sistema que incluye el desciframiento de un cúmulo enorme de emociones y sentimientos manifiestos, expresados a través de una red simbólica que nos remite a referencias de interpretación necesariamente lingüística.

Así pues, explicar el arte es una labor que implica desentrañar el enredado nudo de la relación entre lo cognitivo y lo emotivo. Ya vimos que el asombro no nos basta para explicar la experiencia estética, como tampoco el interés, la curiosidad o la obtención de un placer inmediato, de igual forma el análisis puramente simbólico tampoco abarca la totalidad de lo estético. Goodman acierta al decir que hay que considerar que “las emociones que participan de la experiencia estética no sólo están templadas, sino que también poseen una polaridad inversa.”²⁷

De ahí que propongo este juego de análisis del arte contemporáneo a través de estos cuatro discursos, sin considerar que sea el único camino de interpretación, pero me permitirán desenredar los complejos nudos cognitivo-emocionales que el arte, específicamente el contemporáneo, nos provoca.

²⁵ Foucault, Michel, *Esto no es una pipa*, pp. 79-80.

²⁶ Galindo, Gabriela, *Sujeto, Cuerpo y Poder en el arte*, inédito.

²⁷ Goodman, Nelson, *Op.Cit.*, p. 222.



EL COLÉRICO

EL COLÉRICO

‘Canta, oh diosa, la cólera del Pelida Aquiles,
cólera funesta que causó infinitos males a los aqueos’

Homero, *La Ilíada*.

El colérico, nos dice Hipócrates, es aquel que sufre de un exceso de bilis amarilla, desde entonces es sabido que la bilis es una sustancia amarga producida por el hígado y que actúa como agente digestivo y emulsionador de grasas. Los niveles excesivos de este fluido en el cuerpo, producen enfermedades graves que provocan calenturas, convulsiones y eventualmente la muerte. Asimismo, se asocia con estados emocionales como el enojo, la ira y la frustración. De ahí que el término colérico se refiera a temperamentos iracundos y agresivos, y esto hace que la persona sea de carácter dominante, reactivo y obstinado.

Posiblemente el primer colérico del que tenemos noticia, como bien lo anota Peter Sloterdijk en su estupendo ensayo *Ira y Tiempo*, es el poderoso Aquiles. Guerrero por naturaleza, escondido por su madre bajo atuendos femeninos para librarlo de la muerte declarada por el Oráculo, es descubierto por Ulises quien lo conduce a Troya para unirse al ejército en favor de la causa de los griegos.

Dos momentos de ira marcarán el destino de Aquiles, el primero es el anunciado al comienzo de *La Ilíada*, cuando el caprichoso Agamenón se apodera de la esclava Briseida, capturada por Aquiles como botín tras sitiar la ciudad de Lyrnese:

Me eres más odioso que ningún otro de los reyes, alumnos de Zeus, porque siempre te han gustado las riñas, luchas y peleas. Si es grande tu fuerza, un dios te la dio. Vete a la patria, llevándote las naves y los compañeros, y reina sobre los mirmidones, no me importa que estés irritado, ni por ello me preocupo, pero te haré una amenaza: Puesto que Febo Apolo me quita a Briseida, la mandaré en mi nave con mis amigos; y encaminándome yo mismo a tu tienda, me llevaré a Briseida, la de hermosas mejillas, tu recompensa, para que sepas bien cuánto más poderoso soy y otro tema decir que es mi igual y compararse conmigo.¹

¹ Homero, *La ilíada*, Canto I. Documento electrónico p. s/n.

Éste primer arrebato de cólera en Aquiles se manifiesta de manera pacífica y lo llevará a un retiro voluntario alejándose del campo de batalla. Sin embargo, su indignación será tal que, aún cuando Agamenón reconoce su ofensa y le devuelve a Briseida acompañada de múltiples regalos —más por la necesidad del apoyo del gran guerrero, que por un acto de verdadero arrepentimiento; Aquiles la rechaza y mantiene su postura de no seguir luchando, incluso a sabiendas de que su ausencia podía definir la derrota de la guerra.

En cambio, el segundo momento de cólera, está teñido de odio y venganza. Aquiles enfurece de dolor al enterarse de la muerte de su amigo Patroclo a manos de Héctor, príncipe y comandante de las fuerzas armadas de la ciudad de Troya. Aquiles fuera de sí, corre al encuentro del asesino de su amigo. Después de una ardua batalla cuerpo a cuerpo, en un descuido logra clavar su poderosa lanza en el pecho del enemigo. Pero no contento con la victoria, Aquiles amarra el cuerpo inerte a su carruaje y lo arrastra por las murallas de la ciudad para terminar ordenando que se le privara de todos los honores de la sepultura.

... le horadó los tendones de detrás de ambos pies desde el tobillo hasta el talón; correas de piel de buey, y lo ató al carro, de modo que la cabeza fuese arrastrando; luego, recogiendo la magnífica armadura, subió y picó a los caballos para que arrancaran, y éstos volaron gozosos. Gran polvareda levantaba el cadáver mientras era arrastrado; la negra cabellera se esparcía por el suelo, y la cabeza, antes tan graciosa, se hundía toda en el polvo; porque Zeus la entregó entonces a los enemigos, para que allí, en su misma patria, la ultrajaran.²

La fuerza de la ira, volviendo a las palabras del filósofo alemán, es por un lado una especie de don sagrado otorgado por los dioses a los valientes guerreros, un poder legítimo que se concede desde arriba y que deberá ser usado para defenderse y resguardarse de males externos. “Si la cólera que la musa debe ayudar a cantar no fuera ella misma de naturaleza superior, ya la mera intención de invocarla significaría una blasfemia.”³ Pero esta cólera

² Homero, *Op.Cit.*, Canto XXII, Documento electrónico p. s/n.

³ Sloterdijk, Peter, *Ira y Tiempo*, p. 14.

de carácter sagrado no es igual a la cólera de los mortales, el ser humano que se deja abatir por un arranque de ira surgido de las pasiones, puede devenir en que el iracundo se convierta en un estratega malévolo y termine por utilizar la fuerza colérica como motor de explosiones violentas y venganzas extremas. De ahí que la cólera de Aquiles provocada por la pérdida de Briseida, tenga una resolución serena y de recogimiento; en cambio, al enterarse de la muerte de Patroclo, la ira de Aquiles se convierte en un odio profundo y su deseo de venganza llega al extremo de humillar hasta el cadáver y tratar de impedir que fuera sepultado dignamente, “es rasgo característico de la ira desatada, seguir creciendo sin parar en su expresión explosiva.”⁴

La ira contenida, continúa Sloterdijk, se va acumulando y almacenando para crear un “banco de odio” donde se depositan explosivos de tipo moral y proyectos de venganza.⁵ Esto genera una economía de la ira que es en realidad lo que ha movido y unido a los hombres a lo largo de la historia de Occidente, basta remontarse a la idea judeo-cristiana de la ira de Dios; esos arrebatos divinos que provocaron la expulsión de Adán y Eva del paraíso, el gran diluvio o la destrucción de Sodoma y Gomorra. “Porque el Señor llegará con fuego y sus carros como torbellino para desfogar con ardor su ira y su indignación con llamas. Porque el Señor va a juzgar con fuego y con su espada a todo mortal.” (Is 66,15-16). Yahvé se impone con furia y amenazas para ser venerado y respetado, mostrando su ira sagrada y provocando que los hombres se atengan a su voluntad divina, sin cuestionar, ni desobedecer.

Es tal la fuerza de estos pasajes bíblicos que, “La ira de Dios” fue, paradójicamente, el nombre que se utilizó para la operación secreta organizada por Golda Meier para exterminar a los supuestos responsables de la masacre en Munich en la que murieron once deportistas olímpicos israelíes en 1972. A lo largo de la historia de la humanidad hemos visto cómo estos bancos almacenadores de ira han ido llenando el alma de algunos hombres y han servido para justificar las peores atrocidades y exterminios humanos.

⁴ Sloterdijk, Peter, *Op. Cit.*, p. 20.

⁵ Sloterdijk, Peter, *Op. Cit.*, p. 79.

Séneca considera la ira como la más enloquecida de las emociones y de la que menos control tenemos: “algunos varones sabios definieron la ira llamándola locura breve; porque, impotente como aquélla para dominarse, olvida toda conveniencia, desconoce todo afecto, es obstinada y terca en lo que se propone, sorda a los consejos de la razón, agitándose por causas vanas, e inhábil para distinguir lo justo y verdadero.”⁶ Según este gran filósofo la ira aparece cuando hay disparidad entre lo real y la idea racional que nos hemos forjado sobre el mundo. La gente se enfada porque tiene demasiadas esperanzas. El mundo es en realidad predecible, las desgracias suceden siempre y el mal está por todas partes, el problema surge cuando tenemos expectativas demasiado positivas con respecto a lo que va a suceder y creemos que las cosas verdaderamente pueden ser mejores. Al confrontar nuestras ideas con una realidad violenta, deshumanizada y hostil; entonces nos consume la ira.

Séneca sigue las enseñanzas de los estoicos que sugieren que el origen del dolor humano acontece cuando el hombre intenta sobrepasar la medida de lo natural y quiere más de lo que es posible obtener. De ahí que la solución, para el control de la ira, sea la búsqueda de la *apatheia*, entendida como esta suerte de dominio o control racional de las pasiones, impulsos y afectos, acompañada de un grado moderado de pesimismo: si pienso que todo va a salir mal, no habrá ninguna frustración al corroborar que todo va mal, incluso es posible que las cosas no salgan tan peor como las imaginé y entonces podré alcanzar un estado de mayor felicidad. ¿Porqué llorar por una cosa de la vida que te duele, si sabemos que toda la vida es dolorosa?

Habría que preguntarse entonces, si la cólera es como lo apunta aquella frase de Diderot que dice que esta emoción *destruye el sosiego de la vida y de la salud del cuerpo, ofusca el juicio y ciega la razón*; o habría que seguir el camino aristotélico considerándola, sí como una fuerza violenta, pero en cierta medida necesaria, cosa que Séneca refuta diciendo: “creen falsamente algunos que es bueno moderar la ira, pero no extinguirla por completo; cercenar lo que tiene de excesivo, para encerrarla en proporción saludable; retener especialmente la

⁶ Séneca, Lucio Anneo, *De la ira*, Documento electrónico p. s/n.

energía, sin la cual toda acción sería lánguida, extinguiéndose todo vigor y toda fuerza de ánimo.”⁷ Séneca considera que la ira controlada debería llamarse de otra forma, y que no hay manera de que sea productiva o útil en ningún sentido. Sin embargo, personalmente me inclino más hacia Aristóteles, que en *La Retórica*⁸ propone a la ira como una reacción natural ante circunstancias que nos son hostiles, tales como la ofensa, el abuso, el engaño, la frustración, e incluso justifica el enojo que nos provoca nuestra mala memoria. Esto, en el terreno del temperamento, nos conduce a la idea del guerrero o del valiente, que manifiestan una clara postura ante el mundo, quizá un poco egoísta, pero podría ser aquel que no se deja vencer y reacciona con violencia como producto de la indignación; en tanto que en el terreno del arte podemos asociar al colérico con un discurso transgresor y opositor, con el arte político y de denuncia social.

Hay artistas coléricos y obras coléricas, así como hay espectadores y críticos coléricos; la pregunta es si en el arte, este discurso de explosiva violencia es necesario, válido o incluso inevitable. En todos los tiempos hemos visto expresiones de cólera en las obras de arte, y obras que manifiestan una rebelión o crítica a las condiciones sociales o comportamientos humanos. Sin embargo en la actualidad parece que la violencia expresada por el arte se nos hace más patente y más cruda.

La experiencia ante la violencia es, en ocasiones, tan traumática que no puede ser completamente asimilada al momento de su acontecer. De ahí que, una de las formas de reacomodar los hechos en la conciencia y la memoria, haya sido el arte. La analogía, la metáfora, la alegoría y otras formas de representación, surgirán como medios de repetición de lo sucedido a través de veladuras narrativas y visuales que son más fácilmente asimilables. Dado que la violencia no puede ser integrada desde el punto de vista experiencial sin que sea profundamente dolorosa, la transformación del trauma en forma de una narración o una representación gráfica posibilita su reconocimiento individual y colectivo. El recurso común era utilizar formas análogas, metáforas o estilizaciones para presentar situaciones

⁷ *Ibidem.*

⁸ Aristóteles, *Retórica*, Libro: “Sobre la ira y sus facetas”, p. 138.

o hechos que nos abruman, de manera que fuesen más fácilmente asimilables. Incluso hasta en épocas más modernas, la desfiguración ha sido utilizada como un recurso que nos permite ver la belleza dentro de lo violento o grotesco. Basta pensar en el Guernica o los retratos de Francis Bacon.

Sin embargo, en la actualidad, el arte ha dejado de metaforizar su contenido y lo revela de manera cada vez más directa y cruel. En los años 40 del pasado siglo, bastaba con desfigurar un cuerpo para provocar y transgredir, en cambio actualmente, el arte se ha visto empujado a la crudeza de la imagen, como una respuesta a la sobresaturación visual a la que nos hemos visto sometidos gracias a los medios digitales y la publicidad. Comparemos por ejemplo los grabados de la serie *Esclavos* de Emil Nolde, creados hace casi un siglo, con las acciones realizadas por el artista español Santiago Sierra, en las que contrata a grupos de personas para dejarse someter a trabajos extremos o acciones provocativas, tales como permanecer por horas encerrados en espacios diminutos, masturbarse en público, o pagar con dosis de heroína a un par de adictos para dejarse rasurar la cabeza. Estas acciones de Sierra, al igual que los grabados de Nolde, pretenden desenmascarar el abuso del capitalismo desmesurado por medio del trabajo forzado. Sin embargo a Sierra se le ha criticado duramente por utilizar el mismo recurso de la explotación, para denunciar la explotación. Sus piezas sin duda incomodan y enfadan a muchos, y posiblemente es parte de la intención de estas acciones, pero entonces por qué es tan controversial, por qué hay tanta crítica con respecto al valor artístico de su discurso.

Montaigne sostenía que “no hay pasión que destruya tanto la sinceridad de los juicios como la cólera”⁹, en este sentido, es posible que en el arte contemporáneo, el uso de un discurso violento y transgresor que nos confronta con una realidad desagradable o grotesca, puede ser un buen recurso discursivo, pero posiblemente también es su mayor debilidad. La ira nubla el juicio, como bien lo apuntó Aristóteles, aún cuando defiende a la cólera por encima del deseo, ya que “la cólera hasta cierto punto obedece más a la razón”¹⁰; este

⁹ Montaigne, Eugene, *Ensayos II*, p. 470.

¹⁰ Aristóteles, *Moral a Nicómaco*, Libro séptimo, capítulo VI.



Santiago Sierra, *Persona remunerada para pasar un periodo de 360 horas consecutivas encerrada en un mínimo espacio*, 2000. Acción en el Contemporary Art Center, en Nueva York.



Emil Nolde, *Slaves*, 1918. Aguafuerte y aguatinta.



Santiago Sierra, *Línea de 250 cm de largo tatuada en 6 personas remuneradas*, 1999. Acción en la Habana, Cuba.

estado emocional carga con una fuerza destructiva y de venganza causada por un notorio desprecio del otro. La cólera es una respuesta emocional agresiva a una provocación u ofensa; y qué mejor ejemplo que Otelo, magnífico personaje que nos muestra el tipo de consecuencias que un arranque de ira puede provocar; “Si en la balanza de la vida la razón no equilibrase nuestra sensualidad, el ardor y la bajeza de nuestros instintos nos llevarían a extremos aberrantes.”¹¹ Los celos llevan al rey moro a la pérdida de la razón y se deja llevar por la ira hasta el grado de asesinar a su adorada Desdémona. Sin embargo, para Aristóteles también hay momentos de ira que son y están plenamente justificados, como el caso de la justa ira del hombre magnánimo que lucha contra la injusticia o el abuso del indefenso.

Para disgusto de Séneca, coincido que cierto grado de cólera bien atemperada puede ser positiva, en tanto sea una reacción natural de defensa o lucha justificada; además, considero que resulta más saludable que la depresión y la apatía que se presentan con los estados melancólicos profundos. Asimismo, parece razonable (o al menos justificable) la ira que nos lleva a defender las causas justas. ¿No es el arte una de esas formas razonables de manifestar la ira? ¿no es el arte colérico una forma noble para defendernos de las atrocidades que acontecen en el mundo?

El arte violento parece ser más digerible en tanto nos muestra una situación aparentemente ficticia, en cambio, desagrada e incomoda si nos presenta de forma directa una realidad. Nadie duda de la calidad artística del cuadro *El rapto de Proserpina* de Rubens, pero cuando Teresa Margolles presentó su video con imágenes de las jóvenes muertas de Ciudad Juárez, la crítica se le abalanzó considerando que era un descaro y una falta de respeto el uso de esas imágenes en una “supuesta” obra de arte. Ambas piezas narran la historia de mujeres que son sometidas y victimizadas. Ambas nos hablan de la vejación a la que fueron sujetas a manos de hombres que se aprovecharon de la vulnerabilidad de sus víctimas. Sin embargo, no podemos negar que el video de Margolles nos provoca mucha más incomodidad que el cuadro Rubens. El cuadro de Proserpina funciona como una representación, es decir, una descripción de una porción de la totalidad de lo que es el objeto representado, sumergido

¹¹ Shakespeare, William, *Otelo*, p. 30.



Teresa Margolles, *Muertas de Juárez*, 2002.
Instalación de video



Peter Paul Rubens, *El rapto de Proserpina*, 1637.
Óleo sobre tela.

en una historia mítica que oculta con un velo de ficción la brutalidad del hecho. En tanto que la obra de Margolles, nos muestra un arte casi por completo mimético, donde el original ya no es imitación sino que es el original mismo.

Gran parte del trabajo de Margolles es definitivamente colérico, no sólo por la violencia contenida en las obras, o la brutalidad con la que nos confronta con situaciones de humillación y vejación extremas, sino también por la ira que generan algunas de sus piezas en ciertos espectadores. Margolles, que en 1998 se separa del grupo SEMEFO, persigue el tema de la muerte a partir de los restos dejados en escenas de crímenes violentos, donde los cuerpos de las víctimas, la mayoría anónimas, quedan a expensas de ser enterrados en fosas comunes o en el mejor de los casos, para ser utilizados en la ciencia o la educación. Esta artista echa mano del recurso de la ira, tanto de aquella que nos provoca la presentación vívida de la violencia, la vulnerabilidad de las víctimas, la injusticia y el abuso, como de aquella que motiva a ciertos sujetos a violentar a otros seres humanos.

Utiliza la violencia como recurso de provocación, y soy testigo de ello. Hace unos meses vi como estallaba en furia una persona que, refiriéndose al trabajo de la artista, comenzó

a exaltarse cada vez más y terminó a gritos diciendo que si encontrara a Teresa en la calle, se detendría a escupirle en la cara por ser la responsable de la creación de tan repugnantes cosas. Pero ¿qué es lo repugnante? ¿la obra en sí, o lo que presenta y representa? ¿es repugnante un artista por confrontarnos con hechos, situaciones o verdades históricas? ¿es repugnante una obra que refleja lo que sucede en el mundo o es el mundo el que nos parece repugnante?

Es cierto que el atrevimiento de Margolles alcanza límites que sin duda nos llevan a cuestionamientos éticos, como en el año 2000 cuando le pide a la madre de un joven asesinado que, a cambio de pagar el funeral de su hijo, le otorgue un fragmento del cuerpo del muchacho para usarlo a manera de *readymade* en una instalación; solicitando específicamente un pedazo de la lengua o el pene, lugares donde el chico portaba una serie de atrevidos piercings.¹² ¿Es esta una acción artística, o más bien una especie de *statement* político?

Lo más seguro es que sean los dos, porque el giro que ha dado el arte en la actualidad es que ya no se trata de “representar” la violencia, sino de convertir el hecho mismo de la violencia en una acción artística. Quizá uno de los mejores ejemplos de ello son las acciones de la artista guatemalteca Regina José Galindo, quien utilizando su propio cuerpo como materia de trabajo se somete a las pruebas más arduas de tortura y abyección como



Teresa Margolles, *Lengua con Piercing*, 2000.
Instalación.

¹² Tornero, Paz, et. al. *Investigación, documentación e innovación en el Arte Actual*, p.95

una especie de manifiesto vivo del abuso y la vejación. Aunque no toda su obra tiene un planteamiento de orden político, la mayoría de sus acciones son una abierta denuncia que deja poco a la imaginación. Tal es el caso del performance *Mientras, ellos siguen libres*, realizado en el 2007 en el Edificio de Correos en Guatemala, donde ella, con ocho meses de embarazo y en total desnudez, se ata a una cama con cordones umbilicales “de la misma forma que las mujeres indígenas, embarazadas, eran amarradas, golpeadas y violadas, durante el conflicto armado en Guatemala.” Entre los testimonios que presentó para esta pieza se encontraban los siguientes:



Regina José Galindo, *Mientras ellos siguen libres*, 2007.
Performance.

Me ataron y me vendaron los ojos, tenía tres meses de embarazo, pusieron sus pies sobre mi cuerpo para inmovilizarme. Me encerraron en un pequeño cuarto sin ventanas. Les escuchaba decir malas palabras de mí. De repente vinieron al cuarto, me golpearon y me violaron. Empecé a sangrar mucho, en ese momento perdí a mi bebé. (C 18311. Abril, 1992. Mazatenango, Suchitepequez. Guatemala: Memoria del Silencio).

Fui violada consecutivamente, aproximadamente unas 15 veces, tanto por los soldados como por los hombres que vestían de civil. Tenía siete meses de embarazo, a los pocos días aborté. (C 16246. Marzo, 1982. Chinique, Quiché. Guatemala: Memoria del Silencio).¹³

Para la artista guatemalteca no basta con representar los golpes, se golpea a sí misma, una vez por cada mujer asesinada en Guatemala; no basta con denunciar la brutalidad policiaca, Regina se somete a una descarga de 150 mil voltios con un dispositivo eléctrico igual al

¹³ Textos tomados del sitio de la artista [<http://www.reginajosegalindo.com/es/index.htm>]



Regina José Galindo, *Libertad condicional*, 2009.
Performance.

utilizado por la policía para detener sospechosos; no basta con representar la esclavitud, se encadena a sí misma con siete gruesas cadenas y candados, dejando que el público intente liberarla encontrando la llave correcta en un aro con 35 llaves distintas.

Rancière propone que la experiencia estética no se limita al campo de las formas sensibles, mismas que provocan en el espectador una afectación emocional y de su pensamiento, sino que llevan en sí mismas una experiencia

de orden político y social. Asimismo, plantea que la ficción y la realidad son casi una misma cosa pero con formas de representación distintas: “La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que crea disensos, que cambia los modos de representación sensible y las formas de enunciación cambiando los marcos, las escalas o los ritmos, construyendo nuevas relaciones entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significado.”¹⁴ En este sentido tanto Galindo como Margolles han abandonado el recurso de la ficción para presentar los hechos tal como son en el mundo y los trasladan al terreno de lo artístico, cargados inevitablemente de contenidos políticos, al tiempo que provocan profundas afectaciones emocionales.

El arte colérico es un arte político y toda política está unida intrínsecamente a un juego de poder, y en la mayoría de los casos, perverso. Foucault ya nos había advertido que el poder no se posee, se ejerce en un actuar sobre la conducta de un otro. El poder se revela de forma dinámica y móvil, se modifica, se revierte y sólo existe en la medida en que existen sujetos libres y actuantes. Asimismo, el poder, en términos de gobierno, se ejerce sobre los otros y

¹⁴ Rancière, Jacques, “Estética y política”, Documento electrónico p. s/n.

sobre sí mismo; retomando la línea del arte, la pregunta sería cómo representar ese poder, ya no como fuerza única que se posee, sino que se ejerce y actúa sobre otros actuantes. De igual manera, es necesario reconocer, como puntualmente lo dice Foucault, que el objetivo más importante no es descubrir lo que somos sino rehusarnos a ser lo que somos.¹⁵

Pero para Rancière la política no tiene como objeto primordial el ejercicio o la lucha por el poder, y no está definido por las constituciones y las leyes, sino la preocupación debe centrarse en los sujetos mismos que se ven afectados por estas instituciones, leyes y determinaciones. “La política entonces es en primer lugar la actividad que reconfigura los cuadros sensibles en cuyo seno se definen los objetos comunes.”¹⁶

Quizá ambos, Foucault y Rancière, coincidirían en que no hay por qué cuestionar las intenciones políticas del arte, ni de cualquier discurso artístico con tintes de crítica social, sin embargo para Rancière el intento actual del arte subversivo que busca encontrar respuestas en la crítica hacia el poder económico, institucional e ideológico, al parecer no tiene el impacto que se propone.

Esto lo podemos entender en la medida que, si como plantea Rancière, consideramos que la política implica una reconfiguración de las formas como entendemos el poder, entonces habrá que analizar si el arte de hoy está siendo capaz de romper con ese ‘orden natural’ y cuestionar las condiciones de poder, obediencia y dominación, y en esta misma línea, cuestionar el quehacer artístico, no tanto por el tono discursivo de la obra, sino alrededor de las pretensiones, tanto de los artistas como de los que gestionan las políticas culturales, al producir y promover un arte violento y que violenta.

La crítica de Rancière gira en torno a que hay una contradicción entre lo pretendido por el arte y las respuestas reales producidas por él. Se refiere a ese arte creado con la intención de provocar reflexiones y cambios en las conciencias y por ende busca un cambio en las conductas. Ese arte que cuestiona la violencia con violencia (Regina Galindo), la explotación con la explotación (Santiago Sierra) o critica el consumo desmedido y la falta

¹⁵ Foucault, M. *El sujeto y el Poder*, p. p.11.

¹⁶ Rancière, Jacques, *Op. Cit.*, Documento electrónico p. s/n.

de criterio, con imágenes satíricas del *massmedia* (Jeff Koons). Opina que es inevitable caer en contradicciones, pues al tiempo que se pretende una crítica social o política, estas obras están sujetas por las políticas culturales dominantes y son productos de consumo de grandes galerías y potentados coleccionistas.

Sin estar en total desacuerdo, lo que yo cuestiono es que me parece atrevido sugerir que el arte actual ya no cumple la promesa de ser transformador de conciencias o motor de cambios; en principio porque, si bien el arte puede en parte cumplir con un compromiso de tal magnitud, no creo que sea su objetivo primordial, ni creo tampoco que sea tarea de los artistas, eso de cambiar el mundo. Es cierto que el artista no puede escaparse de la influencia del ritmo histórico, pero no es un historiador, ni un político, ni un cronista de los sucesos que le acontecen a él y a su tiempo. El arte simplemente *es*, y puede en ocasiones ser violento, subversivo, confrontador, o no; puede, en ocasiones, provocar momentos de reflexión que modifiquen en cierto grado nuestra forma de pensar; pero pretender que su función principal es una determinación con fines de índole político o pretender que el artista puede funcionar fuera de las estructuras de poder o aparte de las políticas culturales, me parece poco probable.

En todo caso, el arte colérico, más que un arte subversivo, diría que es más cercano a un arte de resistencia. Esto de alguna manera amplía la condición denunciativa del arte. En el campo de lo político, cuando pensamos en resistencia, por lo general suele pensarse en acciones de rebelión, confrontación y por desgracia, en violencia; y retomando a Foucault, hay que considerar la resistencia como un igual al poder “tan inventiva, tan móvil, tan productiva como él. Es preciso que como el poder se organice, se coagule y se cimiente. Que vaya de abajo arriba, como él, y se distribuya estratégicamente.”¹⁷ Poder e identidad se unen en una masa que nos atemoriza separar, el sujeto sujetado que no se atreve a romper esa atadura¹⁸. Pienso en una pieza de César Martínez [1962], artista y performer mexicano que plasma de manera puntual la encrucijada de la lucha insurgente y revolucionaria de nuestro pueblo

¹⁷ Foucault, M. “No al sexo rey. Entrevista por Bernard Henry-Levy”, p. 162

¹⁸ Galindo, Gabriela, “Sujeto, Cuerpo y Poder en el arte”, Documento electrónico p. s/n.



César Martínez, *Amé-Rica-G-Latina*, 1999.
PerforMANcena llevada a cabo en la Casa de América en Madrid.

como ejecutante y encargado de hacer manifiestas las injusticias sociales, al tiempo que es el sujeto de opresión y represión. Martínez plantea esa paradoja injusta de la historia inversa, que marca el agotamiento del concepto y el quehacer de la Historia en una acción titulada *La perforMANcena: Amé-Rica G-Latina*, llevada a cabo en la Casa de América en Madrid en 1999. Acción que, en las propias palabras del artista, describe como “una voz para decirles que América sigue siendo el postre-

cadáver-exquisito de las economías neoliberales... representado con un corpus indígena, latinoamericano, comestible, exquisito, rico y exótico con corazón de melón. Había que extraerle el corazón de melón como rito prehisPÁNICO en pleno corazón español.”¹⁹ Martínez presentó, tal como lo dice en su texto, un cuerpo tamaño natural hecho de gelatina, mismo que después de su discurso de presentación, partió con un machete a pedazos y repartió los trozos del hombre-g-latina entre los visitantes, convirtiéndolo al espectador español en una especie de caníbal del arte, que degusta el sabor del hombre latinoamericano.

En el terreno de lo artístico, la resistencia que por lo general nos remite a la idea de la denuncia, está íntimamente ligada a la importancia que Foucault le da al acto de enunciación, ya no en términos de la relevancia del sujeto que enuncia sino de aquello

¹⁹ Martínez, C. y R. Barajas. “Entrevisones te verás”, Documento electrónico p. s/n.

que se dice. La denuncia no es solamente la enunciación de un acto, sino que implica necesariamente una declaración de verdad. Es una manifestación pública de algo que no se ha dicho, que se oculta o pretende ocultarse. El que denuncia se atreve a decir, a riesgo de ser reprimido o castigado o peor aún, ignorado o rechazado.

Si retomamos la idea antigua de ira, como la de Aquiles, esa cólera que proviene más de la razón que de la pasión, como lo sugiere Aristóteles, es mucho más sencillo entender el arte colérico. Quizá lo que asusta es la idea de llevar la violencia a un estado de gozo estético, aunque el placer ante lo terrorífico no es un tema nada nuevo, lo que hay que preguntarnos es si las obras de arte que ya no representan, sino ‘presentan’ la violencia de manera directa, funcionan como detonadores de la reflexión estética o más bien nos llevan a un estado de acostumbamiento, o peor aún, de rechazo, en el que dejamos de ver, dejamos de reflexionar y con ello se anularía la posibilidad de cualquier experiencia estética. Es cierto que considerar “bello” un acto violento es moralmente reprochable, pero en muchas ocasiones es inevitable, y mucho más en el arte. Recordemos la famosa cláusula del Manifiesto Futurista publicada por Marinetti en 1909 que sostiene: “Queremos glorificar la guerra –única higiene del mundo– el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las cuales se muere y el desprecio de la mujer.”²⁰

El arte colérico es aquel que nos muestra el contenido tal como es, con toda la brutalidad de la violencia, revelando temas como el abuso, la vejación o la sexualidad abierta y abrupta. Recordemos las acciones de Rocío Boliver, mejor conocida como La Congelada de Uva, performancera mexicana que desde sus primeras presentaciones a mediados de los años 90, provocó tremendas polémicas. Su nombre artístico surge después de una de sus acciones, donde se masturbó durante varias horas con una congelada sabor uva. En sus presentaciones, Boliver se encarga de perturbar a los presentes. Siempre aguerrida, bravucona y hasta grosera, sus acciones cargan un contenido sexual directo y una postura que ella misma califica como “postfeminista” y se impone frente a un público que, en su

²⁰ Marinetti, Filippo Tommaso, *Manifiesto Futurista*, Documento electrónico p. s/n.



Rocío Boliver (Congelada de Uva), 2002.
Performance.

mayoría, no entiende qué está sucediendo, y en muchos casos, se siente hasta ofendido. “No me gusta el performance minimal, me gusta atacar al público. Mi maestro (Juan José) Gurrola decía que el mejor performance es aquél que no se entiende, que te llega de madrazo al inconsciente y te deja aturdido, no es de lectura inmediata.”²¹

En una de sus últimas acciones, durante una marcha pública en la Ciudad de México en julio de 2012, defecó a media calle sobre la imagen del Presidente Peña Nieto. Quizá para algunos fue un acto de profunda transgresión y muy atrevido, pero en el mundo del performance, significa un *statement* ya bien conocido. Basta recordar por ejemplo el performance del artista cubano Ángel Delgado que en la inauguración de la exposición *El Objeto Esculturado* en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales de La Habana, en 1990,

²¹ Comentado por la artista en su página de Facebook.

se bajó los pantalones en medio de la sala, defecó y se limpió con un ejemplar del periódico *Granma*, órgano oficial del Partido Comunista de Cuba. La diferencia es que a La Congelada de Uva, sólo le llovieron críticas e insultos en las redes sociales, en cambio a Delgado, esta acción le costó seis meses de prisión y su posterior salida de Cuba (hoy reside en México).

Lo cierto es que los primeros trabajos de La Congelada de Uva hicieron reaccionar al público mexicano en un momento en que el clima social y político estaba incandescente: con el salinismo en pleno, la imposición de un neoliberalismo que acrecentó las diferencias sociales, el TLC, la rebelión zapatista en Chiapas y una recesión disimulada y oculta. Bolívar transgredió los límites de lo moralmente aceptable y provocó a un público (en el que me incluyo) que no estaba acostumbrado a ser confrontado tan directamente en

el terreno del arte. No hay que olvidar que, al igual que su acción en la marcha, muchos de sus atrevimientos fueron acciones que ya se habían realizado años antes en otros países, como el masturbarse en público (Acconci, en su performance *Seedbed* en 1972, en el que sentado debajo de una escalera en la Sonnabend Gallery en Nueva York se masturbó repetidamente durante tres semanas continuas), el introducir o sacar objetos de la vagina (Carolee Schneemann con su acción *Interior Scroll*, llevada a cabo en Nueva York en 1975) o bien esas imágenes de abierta expresión sexual y liberación de estereotipos de género (veánse las fotografías de Robert Mapplethorpe de los años 70). Sin embargo esta aguerrida performancera fue sin duda la primera que se atrevía a mostrarnos en México cosas que hasta entonces, solamente se habían visto en Nueva York, Viena o Berlín.



Ángel Delgado, *La esperanza es lo último que se pierde*, 1990. Performance.

Estas acciones son, dentro de lo que he clasificado como el arte colérico, las más iracundas, y las que, hasta hoy en día, siguen provocando rechazo y fuertes críticas, incluso censura y arrestos; basta recordar las acciones del artista chino Ai Weiwei que lo llevaron no sólo a un arresto domiciliario por varios años, sino que el gobierno Chino ordenó la demolición de su estudio; o bien el caso tan divulgado del arresto de las Pussy Riot en Rusia, acusadas de *hooliganismo* (sea lo que sea que quiera decir ese cargo); y más recientemente, la artista japonesa Megumi Igarashi quien fue detenida y arrestada en Japón, por reproducir en una impresora de 3D un barquito tipo kayak, con la forma obtenida de un molde de su vagina. Y sin concluir, me parece que, aunque un tanto inmoral y nos moleste o enoje, espero que el arte colérico nos siga incomodando.



Banquete que se llevó a cabo con motivo de la demolición del estudio de Ai Weiwei en Shanghai, donde se sirvieron más de 10,000 cangrejos de río, conocidos con el nombre de *hexie*, palabra que simboliza una acción de censura del gobierno Chino cuando bloqueó 1911 sitios de Internet y 269 blogs 'indecentes' en 2011.



EL SANGUÍNEO

EL SANGUÍNEO

Ese fue tal vez el único misterio que nunca se esclareció en Macondo. Tan pronto como José Arcadio cerró la puerta del dormitorio, el estampido de un pistoletazo retumbó la casa. Un hilo de sangre salió por debajo de la puerta, atravesó la sala, salió a la calle, siguió en un curso directo por los andenes disperejos, descendió escalinatas y subió pretilles, pasó de largo por la calle de los Turcos, dobló una esquina a la derecha y otra a la izquierda, volteó en ángulo recto frente a la casa de los Buendía, pasó por debajo de la puerta cerrada, atravesó la sala de visitas pegado a las paredes para no manchar los tapices, siguió por la otra sala, eludió en una curva amplia la mesa del comedor, avanzó por el corredor de las begonias y pasó sin ser visto por debajo de la silla de Amaranta que daba una lección de aritmética a Aureliano José, y se metió por el granero y apareció en la cocina donde Úrsula se disponía a partir treinta y seis huevos para el pan.

-¡Ave María Purísima! –gritó...

Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*.

Caliente y húmeda, de color rojo intenso, la sangre es considerada como el fluido primordial, mientras que los otros humores (la flema, la bilis amarilla y la bilis negra) son derivados de ella. Por ello, aquellos que poseen un temperamento sanguíneo se caracterizan por ser saludables, tienen un sistema nervioso rápido, y son dominados por la alta sensibilidad. Son personas apasionadas y extrovertidas, pero también un tanto indisciplinadas y desorganizadas; necesitan estar en movimiento y buscan vivir el momento. El sanguíneo es un temperamento relacionado con la juventud, las pasiones desmedidas, la lujuria y el deseo.

Posiblemente uno de los mejores representantes del temperamento sanguíneo es el Falstaff de Shakespeare, que aparece en las dos partes de *Enrique IV* y en la comedia *Las alegres comadres de Windsor*, obra que se dice fue escrita a petición de la Reina Isabel quien encontró el personaje de Falstaff tan fascinante que deseaba verlo de nuevo en escena.

Sir John Falstaff, aristócrata gracioso y embustero, es considerado como uno de los mejores personajes cómicos del gran autor inglés; descrito como “la gran montaña de carne” dada la inmensa dimensión de su abdomen y, posiblemente, la caricatura de alguna que otra persona de la que Shakespeare hace una burla sutil. Sir John es un personaje complejo, una mezcla de jugador, parrandero, ladrón y mentiroso, que cautiva a todos con su gracia natural y don de palabra.

En la primera parte de *Enrique IV*, Shakespeare se encarga de describirlo a la perfección desde la primera escena, cuando Falstaff le pregunta la hora al príncipe de Gales y éste le responde:

...has embrutecido de tal manera, bebiendo vino añejo, desabrochándote después de cenar y durmiendo sobre los bancos desde mediodía, que te has olvidado hasta de preguntar lo que quieres realmente saber. ¿Qué diablos tienes tú que hacer con la hora del día? A menos que las horas fueran jarros de vino, los minutos pavos rellenos y los relojes lenguas de alcahuetas, los cuadrantes enseñan de burdeles y el mismo bendito sol una cálida ramera vestida de tafetán rojo, no veo la razón para que hagas preguntas tan superfluas como la de la hora que es.¹

La afición al vino, la lujuria y la moral, por decirlo de algún modo, flexible, son características comunes a los sanguíneos, quienes muestran una pasión desmedida por los placeres de la vida. Aunque algunos autores consideran a Falstaff un flemático (quizá por su sarcasmo y cierto desapego emocional), en la obra de *Las alegres comadres...* es patente que los embustes para conquistar a las damas se deben más a un impulso pasional que a un cálculo meticuloso, mismo que sería más característico de los flemáticos que de los sanguíneos.

Ahora bien, cuando nos referimos al sanguíneo en términos de temperamento y de discurso artístico, tenemos que tener en cuenta por una parte el contenido simbólico de la sangre,

¹ Shakespeare, William, *Enrique IV*, p.40

y por otro lado, su manifestación de un carácter puramente sensible, pasional y emotivo. La sangre es el fluido vital por excelencia, dar sangre es dar vida y extraerla purifica, el sanguíneo elabora complejos discursos que retoman los temas de la pasión, la libertad, el sacrificio y la purificación.

Poseedora de enormes poderes simbólicos, la atracción por la sangre ha llevado al hombre a extraerla, beberla, untarla u ofrecerla como dádiva a los dioses para protegerse y obtener beneficios y privilegios. Desde los rituales cristianos en los que simbólicamente se bebe la sangre de Cristo para alcanzar la salvación del alma, hasta culturas como la Maya y la Azteca que ofrecían sangre humana a los dioses para mantenerlos contentos y con vida. O bien por el contrario, tribus que evitaban por completo beber la sangre de los animales ya que ésta contenía el alma del animal; o aquella creencia que impedía que la sangre que provenía de los miembros de la realeza llegase a tocar el suelo por temor a que el alma del noble se viera poseída de espíritus malignos provenientes de la tierra.²

De ahí que uno de los remedios médicos más utilizados por muchos pueblos desde la antigüedad, fuesen las sangrías, que no solamente intentaban extraer los excesos de la sangre enferma, sino que a su vez provocaba la salida de posibles espíritus malignos asentados en el interior del alma. En este paso del mito al ritual, encontramos una innumerable cantidad de prácticas religiosas o paganas donde la sangre es el objeto de culto o sacrificio. Como producto de la superstición o remedio para una enfermedad, siendo común la extracción de la sangre así como la ingesta de la misma. Se sabe de pueblos prehispánicos que bebían la sangre de animales (que en algunos pueblos en México sigue siendo una práctica común) para fortalecer el alma o protegerse de los malos espíritus. O bien rituales en los que beber la sangre de algún animal dotaba a sacerdotes y chamanes de poderes provenientes de las divinidades. “En Egira (Acaya), la sacerdotisa de la diosa Tierra bebía la sangre recién derramada de un toro antes de descender a la cueva para profetizar. Del mismo modo, entre los kuruvikkaranos, una clase de pajareros y mendigos del sur del

² Frazer, James G., *La rama dorada*, p. 273.

Indostán, creen que la diosa Kali desciende sobre el sacerdote que da respuestas de oráculo después de tragar la sangre que sale a chorros del cuello cortado de una cabra.”³

Debido a este carácter de líquido sagrado, en casi todas las mitologías la sangre ha estado unida al acto del sacrificio y ha sido usada, ya sea como un ofrecimiento para honrar a las divinidades, así como un talismán poderoso para protegerse de espíritus malévolos. El derramamiento de sangre conlleva la idea de purificación del alma y permite la liberación y expiación de culpas y pecados.

Encontramos en Aristóteles una mención a la relación entre la sangre derramada por una herida, la sangre sacrificial y la sangre menstrual, cuando dice: “por la misma edad en las mujeres se produce el abultamiento de los pechos y las llamadas menstruaciones rompen; se trata de un flujo de sangre similar al de un animal recién sacrificado.”⁴ El órgano sexual femenino es visto entonces como una herida que derrama su sangre en señal de un sacrificio y entre todas las sangres, la sangre menstrual, ha sido la favorita de grandes tabúes, misterios, rechazos y adoraciones.

Un ejemplo perfecto de esto es una pieza de la artista suiza conocida como Pipilotti Rist (Elisabeth Charlotte Rist), presentada en el 2009 en la ciudad de Rotterdam en Holanda. Se trata de un video titulado *Stir Heart Rinse Heart*, compuesto por dos proyecciones simultáneas en las que de un lado se podían ver imágenes internas del cuerpo similares a las que podríamos encontrar en un documental médico: un corazón palpitando rápidamente, órganos rojizos en movimiento; al tiempo que, en la segunda pantalla, podía verse un video de carácter narrativo en el que una mujer joven y ataviada con una brillante falda amarilla, sale de su casa y camina alegre y seductoramente por la calle. Vemos, en cámara lenta, como se va acercando a un grupo de jóvenes que la ven sonrientes y ansiosos de que pase a su lado. De pronto, la cámara nos lleva a espaldas de la bella mujer y notamos una distintiva mancha roja en su falda. Los chicos no dejan de mirarla, ella pasa lentamente junto a

³ Frazer, James G., L., *Op. Cit.*, p.125.

⁴ Aristóteles, *Historia de los Animales*, §581b.



Pipilotti Rist, *Stir Heart Rinse Heart*, 2009.
Still de video.

ellos y cuando les da la espalda, a diferencia de lo que normalmente pensaríamos –desvíos de miradas, vergüenza o hasta risas burlonas– los muchachos se ven atraídos como un imán hacia esa marca roja. Corren tras ella como embrujados por ese ‘signo de lo femenino’, la rodean, se hincan en señal de veneración y besan su mano.

Como menciono en la nota que habla de esta exposición⁵, este video presenta “otra cara” de la

feminidad al mostrar la sangre menstrual ya no como tabú, o como ese designio divino de parir con dolor (y con sangre), impuesto como castigo a Eva al ser expulsada del paraíso, sino, como un símbolo de la belleza, de la fertilidad pura, del amor y la pasión que se revelan con el signo de la sangre. En esta pieza vemos no sólo el carácter de lo sanguíneo en su expresión discursiva, sino la sangre viva que se muestra en la pantalla como símbolo del origen de la vida.

En la Grecia antigua y así como en otras culturas, como la babilónica o la hindú, la sangre fue considerada como el lugar donde reside el alma y es la dadora y portadora de vida. Cuenta Hesiodo en la *Teogonía* que de cada gota de la sangre de Urano salpicada en la tierra nacieron las Erinias, las Ninfas y los Gigantes⁶. O la diosa hindú Chinnamasta que, sentada en flor de loto sobre una pareja que está copulando (Kamadeva y Rati, el dios del deseo), sostiene en su mano su propia cabeza, mientras que del cuello cercenado emanan

⁵ Galindo, Gabriela, “Elixir: pócima mágica de Pipilotti Rist”, Documento electrónico, p. s/n.

⁶ Hesiodo, *La Teogonía*, p. 3.

tres torrentes de sangre que llegan, uno hasta su misma boca y los otros dos a bocas de dos figuras femeninas, que son alimentadas por el líquido vital de la diosa. Incluso, la sangre de seres monstruosos podía llegar a engendrar cosas bellas en el mundo, como la sangre que emanó de la cabeza cortada de Medusa al ser vencida por Perseo, de la que nacieron los rojos corales que abundan en los mares; o la leyenda europea que narra lo acontecido tras una sangrienta batalla, en la que se derramó la sangre de 20 mil soldados caídos, la tierra empapada del vital fluido rojo “se cubrió de millones de amapolas y el viajero que pasaba sobre aquel inmenso sudario escarlata podría imaginar que en verdad la tierra devolvía la vida de sus muertos.”⁷



Imagen clásica de la Diosa hindú Chinnamasta.

El color rojo de la sangre es predilecto en el arte, desde la era paleolítica hay rastros de que se utilizaban las tierras rojas para la decoración del cuerpo y es el color característico dominante en las pinturas prehistóricas en las cuevas como Altamira en España y en sitios en México como Palenque, donde se encuentra la famosa tumba de “La Reina Roja”. El rojo revela pasión, al tiempo que es símbolo de lo sagrado. “Los hombres del Neolítico salpicaban en ocasiones los relieves escultóricos con nimio rojo... para hacer evidente la energía vital de la divinidad.”⁸ Tal vez, por esta misma razón, el papa Pablo II en 1467 ordena que las vestiduras de los cardenales fuesen teñidas en rojo carmesí, cuando descubren la cochinilla proveniente de América, de la cual se extrae una tintura que produce una gama amplísima de rojos brillantes y resistentes.⁹

⁷ Frazer, James G., *Op. Cit.*, p. 395.

⁸ Bussagli, Marco, *El cuerpo humano. Anatomía y simbolismo*, p. 350.

⁹ Delamare, François y Guineau Bernard, *Los Colores. Historia de pigmentos y colorantes*, p. 71.

El rojo del sanguíneo es símbolo del valor y la perseverancia pero es también una señal de peligro y alarma; es el color de la vida y el de la muerte. Rojas son las más bellas flores, pero rojos son también los animales más peligrosos. Esta dicotomía simbólica del rojo es una de las características que lo hacen tan sugestivo y atractivo. De ahí que el uso de este color sea también en sí mismo un elemento que encontramos recurrente en el discurso artístico del sanguíneo. El uso del color en el arte adquiere un valor metafórico con cargas simbólicas mucho más complejas que en cualquier otro lado. Goodman lo expresa con exactitud cuando dice que en el arte encontramos una transferencia de un dominio a otro, es decir, que el esquema de predicados que proyectamos en el color se traslada al territorio de los sentimientos; de ahí que un cuadro completamente gris nos remita a un sentimiento de tristeza o, los colores vivos como el rojo, nos parece que expresan pasiones desmedidas. Pero lo interesante que plantea Goodman es que, en el terreno del color, este desplazamiento de lo literal a lo metafórico nunca es total, es decir, que aún en los predicados con un sentido completamente metafórico, se mantiene siempre un cierto paralelismo con su sentido literal: “... el desplazamiento está lejos de ser total: una pintura metafóricamente azul [que en inglés *blue* tiene también el sentido de tristeza] tendrá más posibilidades de ser literalmente azul que literalmente roja.”¹⁰

Es por ello que si seguimos con nuestro paralelismo entre los discursos del arte y los humores, el sanguíneo inevitablemente nos lleva a pensar en obras donde el color es siempre vivo, donde la pasión se desborda y mantiene un carácter primordialmente sensual y emotivo. Entre las obras que me parece son una expresión patente del carácter sanguíneo, se encuentra el trabajo del artista hindú, Anish Kapoor, no solo por la explosión de colores que utiliza –literalmente explota los colores, como en la pieza del 2009 titulada *Shooting into the corner*, en la que dispara bombas de color rojo sobre una pared– sino también por la capacidad de transformar por completo las formas, convirtiendo lo recto en curvo, lo rígido en suave y lo sólido en líquido. Sus esculturas son laberintos imaginarios de exquisitas texturas o rugosas superficies que trastocan y transforman los parámetros normales de

¹⁰ Goodman, Nelson, *Los lenguajes del arte*, p. 85.



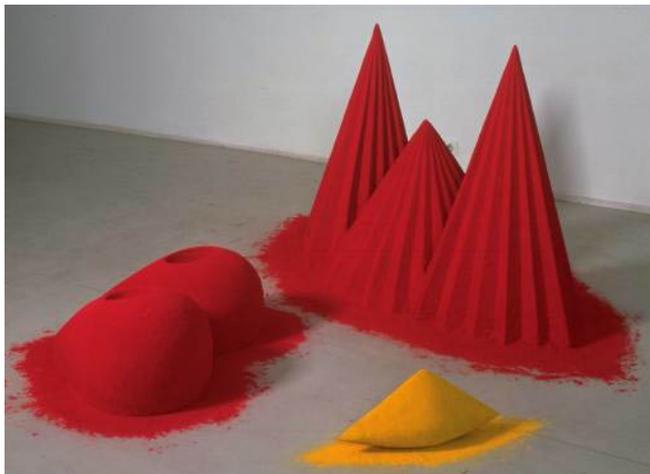
Anish Kapoor, *Shooting into the corner*, 2009.
Instalación en la Royal Academy de Londres.

nuestra percepción. Kapoor nos hace ver el mundo desde imaginarios infantiles, lúdicos y brutalmente coloridos, a través de piezas que son como pieles plásticas, estiradas sobre inmensas superficies o enredados laberintos rugosos por los que tenemos que cruzar. Espejos convexos y cóncavos cuyos reflejos parecen tragarse al espectador, áreas ahuecadas o protuberancias sutilmente indefinidas que alteran nuestro sentido de la linealidad; estos son algunos ejemplos de cómo el artista propone alterar nuestro sentido de la percepción invitándonos a ver el mundo desde la más pura de las sensualidades.

Con el trabajo de Kapoor no hay certeza de que lo que estamos viendo es exactamente lo que es, sino que propone una experiencia sensible que nos permite ver la realidad de forma enriquecida y distorsionada. Esto es, en cierto modo, parecido a la propuesta de Goodman en la que plantea que nuestra construcción del mundo dentro del pensamiento es una



Anish Kapoor, *When I am pregnant*, 1992.
Instalación.



Anish Kapoor, *As if to celebrate*, 1987.
Instalación.

tarea que parte de la esfera de la experiencia y es posible gracias a las estructuras simbólicas que nos son familiares; y el arte, es un medio para reformular y reconstruir ese mundo de diversas maneras y presentarlo desde perspectivas diferentes. La obra de Kapoor altera la relación representativa común, sin perder su sentido referencial de la realidad que intenta presentar.

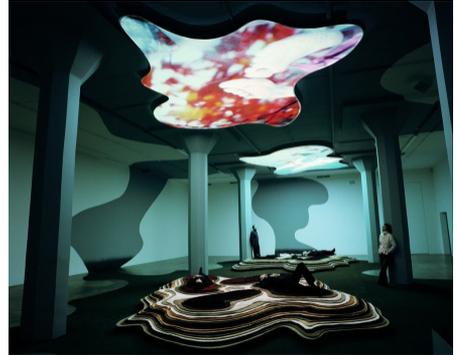
Posiblemente el arte de temperamento sanguíneo sea el más cercano a una idea convencional del arte. Aunque en principio parece bastante difícil conciliar las actuales manifestaciones artísticas con la idea kantiana del arte como acción desinteresada, como un fin sin fin, que place universalmente, que no tiene un concepto y que, además, no debe estar contaminado por lo sensual-agradable, ni por intereses políticos o éticos. Sin embargo, en obras como las de Kapoor, hay cierto símil con la idea del placer desinteresado provocado por el “libre juego de las facultades de representación”, es decir el juego de la imaginación (nuestra facultad de percepción) y el entendimiento (nuestra facultad de conceptualización).¹¹ Específicamente,

¹¹ Kant, Emmanuel. *La Crítica del juicio*, § 1.

por la “forma” (diseño, composición, figuración) de los objetos que pone a nuestras facultades mentales en el juego libre.

Toda forma de los objetos de los sentidos (de los sentidos externos y mediatamente también de los sentidos internos) es una figura o un juego: en este último caso, o es un juego de figuras (en el espacio) la mímica y la danza, o es un simple juego de sensaciones (en el tiempo). El atractivo de los colores, o el de los sonidos agradables de un instrumento, se puede muy bien unir a estos; más el dibujo en el primer caso, y la composición en el segundo, constituyen el objeto propio del juicio puro del gusto.¹²

De igual manera una instalación como *Lobe of the Lounge* de Pipilotti Rist, podría cubrir con estas características de belleza. Se trata de una pieza que consiste en varias proyecciones de video de alta resolución en 180 grados, con imágenes del campo, flores y cielos azulísimos, acompañadas de música suave y en un espacio con un mobiliario especialmente diseñado para que los espectadores puedan recostarse cómodamente; todo ello crea un ambiente de total confort que asemeja una especie de seno materno que, literalmente envuelve a los visitantes, y los lleva a un estado de total contemplación sensorial. Es una obra que como bien la define una reseña del New York Times¹³ es “una naturaleza muerta que simboliza la fugacidad de los placeres terrenales”, con imágenes de frutos jugosos y campos floreados proyectados en inmensas pantallas, que crean una sensación de absoluto placer contemplativo y total relajación.



Pipilotti Rist, *Lobe of the Lounge*, 2009.
Dos vistas de instalación.

12 *Ibidem*, § 14.

13 Rosenberg, Karen, “Tiptoe by the tulips (or Strech the Apples)”, Documento electrónico, p. s/n.



Pipilotti Rist, *Homo Sapiens Sapiens*, 2005.
Instalación de video.

Con obras sanguíneas como las de Kapoor, o Pipilotti Rist, encontramos algo que ya no es tan frecuente en el arte contemporáneo, estas piezas contienen elementos tan complejos tanto en su sentido formal como conceptual y emocional, que son increíblemente difíciles de describir con palabras. Sin duda contienen un discurso verbal muy importante, pero son del tipo de obras donde las palabras siempre quedan cortas para expresar cabalmente el mundo de emociones que construyen, a través de narrativas complejas como las de Rist, o esas formas hipercoloridas y casi surrealistas de Kapoor. Describir a Pepperminta (personaje ficticio creado por Rist y utilizado en muchos de sus videos) como una jovencita corriendo desnuda, por un campo lleno de flores que vuelan como pájaros a su alrededor, no es ni tantito cercano a la experiencia de ver el video, es injusto y suena hasta cursi; de ahí que es necesario, para una descripción completa de la obra, encontrar formas más sutiles como el uso de un lenguaje más cercano a lo poético. Podría decir entonces que, el discurso estético del temperamento sanguíneo, tiene una carga emocional y simbólica tan compleja que, a diferencia del colérico, para explicarlo en toda su amplitud es necesario el uso de recursos metafóricos y narrativos. Una metáfora nos remite a una cosa distinta del objeto al que se refiere y, al hacerlo, nos permite contar con una idea nueva para interpretar ese objeto. No importa lo distinto que sea el objeto de su referente metafórico, siempre y cuando sea

reconocido y por ello aporta un modo diferente de verlo y entenderlo. Goodman¹⁴ sugiere que en el proceso de la metáfora se transfieren las propiedades de un objeto a otro y esto permite reorganizar la visión de las cosas al transformar los significados en otros y aportar nuevas formas de interpretarlos.

En este intento goodmaniano de crear nuevos mundos, Anish Kapoor es sin lugar a dudas un maestro, justamente porque su intención es exactamente la contraria: “se trata de crear objetos, formas y figuras que no tratan de nada, que no se refieran a nada, la nada en el corazón de la vida, el vacío en el centro del objeto.”¹⁵ Esta ausencia de un referente directo es lo que hace que las obras de Kapoor nos provoquen una total desorientación. La metáfora no es revelada ni por el artista, ni está contenida en el objeto, sino que es el espectador quien deberá crear sus propias interpretaciones. Kapoor mismo dice que hay dos partes dentro del proceso de hacer arte, en lo que ves y como decides verlo. Esto mismo podría aplicarse no sólo al proceso de creación sino también en la contemplación del arte. Uno realmente decide cómo quiere ver lo que está viendo. En el arte, el proceso que va de la percepción al entendimiento implica juegos sinuosos de interpretación. No se trata de adentrarnos en el complejo nudo de desentrañar lo que es la percepción, sino simplemente de que, si damos por hecho que la percepción es un fenómeno que significa una aprehensión de las cosas por medio de los sentidos y que esta aprehensión es un proceso de carácter individual; en el arte se hace aún más complicado, pues el objeto percibido, además de poder ser visto, por decirlo de alguna manera, “con distintos ojos”, carga en sí contenidos simbólicos y emocionales que hacen aún más difícil homogeneizar las opiniones.

De esta manera vemos cómo el arte de temperamento sanguíneo no sólo juega deliberadamente con nuestras emociones, sino que además nos lanza a un estado de conmoción de los sentidos. Vemos un objeto, pero a veces no sabemos bien qué estamos viendo, o aún si lo sabemos, nuestros sentidos nos dirán que es algo distinto de lo que

¹⁴ Goodman, Nelson, *Op. Cit.*, p. 86

¹⁵ Hattestone, Simon, “Into the deep. Interview with Anish Kapoor”, Documento electrónico, p. s/n.



Ai Weiwei, *886 three-legged wooden stools*, 2013.
Instalación en el Pabellón alemán de la 55ª Bienal de Venecia.

supuestamente debe ser. Pienso ahora en otro artista que, algunas de sus obras (no todas porque hay piezas que, como ya mencioné, tienen un carácter predominantemente colérico) son de temperamento sanguíneo. Me refiero al controvertido artista chino Ai Weiwei, y específicamente a sus instalaciones formadas con objetos de uso común como puertas, sillas, jarrones, etc., las cuales utiliza como base para la creación de gigantescas estructuras que asemejan paisajes urbanos con altos edificios hechos con bicicletas apiladas, bancos de madera, o sinuosos bosques formados por pedazos de madera o ramas. Aunque como decía, mucha de la obra de Weiwei también tiene una carga de temperamento coléricamente político, no dejan de ser asombrosamente sensuales esas obras donde la linealidad, la proporción, la forma y figura son elementos fundamentales en sus piezas. Pienso en su exquisita instalación creada con la reproducción en porcelana de más de cien millones de semillas de girasol, pintadas cada una a mano por 1600 artesanos chinos de la ciudad de Jingdezhen. Cientos de kilos de estas diminutas piezas fueron colocados como una gran

alfombra que cubrió el espacio de la Sala de Turbinas de la galería Tate Modern en Londres. En su origen, la pieza fue concebida para que los visitantes pudiesen caminar sobre el campo de porcelana, que se pudieran sentar y tocar la textura de ese tapete que representaba la esencia del trabajo del pueblo.

Desafortunadamente por el temor de que el polvo de la porcelana pudiese causar algún daño, se restringió el paso y la pieza quedó sólo para ser vista. La experiencia sensorial que esto supone rebasa los límites de lo imaginable. Millones de semillas que no son semillas, pero que parecen semillas, colocadas uniformemente y que al caminar sobre ellas (en el caso de que aún nos dejaran caminar por ahí) suenan de una manera particularmente distinta a como deberían sonar unas semillas aplastadas, porque lo que estamos viendo son semillas, pero lo que estamos pisando y lo que está sonando es el crujir de pequeños pedacitos de porcelana, moldeados y pintados a mano uno a uno.



Ai Weiwei, *Sunflower seeds*, 2010.
Instalación en la Sala de Turbinas de la Tate Modern en Londres.

El arte de temperamento sanguíneo explota sobre nuestros sentidos trastocando las ideas que tenemos preconcebidas, provocando una conciencia diferente de lo que percibimos. En este caso, a diferencia del arte flemático que estudiaremos más adelante, el objeto va por delante de la idea, porque la idea no está revelada sino hasta que el espectador la interpreta.

Si aceptamos la idea de Antonio Damasio quien sostiene que las emociones emergen como una precondition para la racionalidad¹⁶, el arte de carácter sanguíneo es aquel que muestra lo más crudo de nuestras emociones de forma igualmente sutil que abrupta y revelada, sin dejar de lado una profunda reflexión que parte del sentido simbólico de la obra misma. Es decir, que son piezas que nos pueden llevar a reconocer la relación entre la emoción y ciertos estados cognitivos.

El temperamento sanguíneo nos revela esos estados emocionales a partir de elementos que no necesariamente son representaciones puras de la sangre, sino de aquello que hace que nuestra sangre se acelere, se encienda y reviente. La obra de arte es, como toda obra realizada por el ser humano, la expresión de un estado mental, pero la diferencia entre cualquier cosa y una obra de arte, tal como lo señala Richard Wollheim¹⁷, significa que a través del arte el ser humano tiene la capacidad de “proyectar” sus emociones o fenómenos mentales en un objeto determinado exterior a sí mismo. Este autor sostiene que las emociones se constituyen a través de distintos momentos y sucesiones de la interacción de estados mentales con las disposiciones mentales. La diferencia entre ambos es que los estados mentales son eventos transitorios que componen la parte viva de la mente y los explica a través de la idea del “Flujo de Conciencia” empleado por William James, para advertir el estado dinámico y el constante fluir de los contenidos de la mente. En tanto que las disposiciones mentales las define como modificaciones persistentes de la mente, que involucran la historia y experiencias individuales y que pueden alcanzar un cierto nivel reflexivo.

Lo que me interesa destacar de las aportaciones de Wollheim es la idea de que nuestra vida emocional conlleva un grupo de disposiciones mentales que “colorean” la forma en la que

¹⁶ En *El error de Descartes* de Antonio Damasio presenta la hipótesis de que el error del gran filósofo es haber separado la razón de la emoción y sostiene una relación intrínseca sobre la toma de decisiones basada en la unión entre el cuerpo y la mente.

¹⁷ Wollheim, Richard, *On the Emotions*.

percibimos el mundo, y se manifiestan en diferentes estados mentales, que son el origen de otras disposiciones y se expresan en nuestro comportamiento; característica que me parece una manifestación típica del temperamento sanguíneo.

Para Wollheim, el mayor logro del arte es que permite al artista explorar sus emociones a través de la obra. En tanto que para el espectador, al mirar un cuadro, es capaz de recrear este proceso de investigación emocional que la pieza representa. Esta investigación emocional, que se da en el acto de creación y observación de la obra, es posible gracias a que tanto el artista como el espectador poseen la capacidad de lo que Wollheim llama “percepción expresiva”, entendida como una doble experiencia en que se fusiona un componente perceptivo con un componente afectivo para dar lugar a una experiencia. Esta acción ocurre cuando somos capaces de percibir la correspondencia entre lo que vemos como apariencia del mundo que nos rodea y la condición emocional que tenemos al momento de la percepción. Es decir que al momento que el espectador se enfrenta con la obra, no basta con entender la intencionalidad del artista, sino que su propio estado emocional lo va a llevar a una experiencia determinada de acuerdo a sus propios sentimientos.

Finalmente, también hay que incluir al arte sanguíneo en donde se usa la sangre, pero no por la sangre misma. Ya vimos que en el caso de Teresa Margolles y sus telas ensangrentadas, son piezas que nos remiten a un carácter colérico por su contenido transgresor; pero tomemos como ejemplo al artista de origen vienés Hermann Nitsch nacido en 1938, una de las figuras más prominentes del grupo de Accionistas Vieneses y que en 1957 fundó el grupo *Teatro de Orgías y Misterios*; un proyecto plástico, literario y musical, donde mezcló el arte teatral, con el performance, el body-art y el land-art. En 1971 compró un viejo castillo en Prinzendorf, al norte de Austria, donde llevó a cabo una serie de acciones que representaban actos rituales en los que “combina la belleza con la más visceral repulsión, la procesión, degollación y descuartizamiento de animales. La música se confunde con el grito de las bestias, el perfume de los inciensos con los olores animales.”¹⁸

¹⁸ Lóránd Hegyi, Pia Jardí, “Entrevista con Hermann Nitsch”, Documento electrónico, p. s/n.



Hermann Nitsch, *Teatro de Orgías y Misterios*, 1978.
Performance.

Con estas acciones, como buenas piezas sanguíneas, Nitsch intentaba sacar a flote los instintos e impulsos reprimidos cultivando una imaginación dialógica. El uso de su propio cuerpo y otros cuerpos, de animales, sangre y carne cruda, intentan confrontar de forma directa y brutal el abuso en una sociedad en la que el interés económico está por encima del humanitario, pero sobre todo nos confronta cómo, en ocasiones, nosotros mismos defendemos estas industrias para saciar nuestra natural propensión a la maldad e incluso las consideramos como una actividad normal y saludable. El hombre, dice el artista, sin duda comparte la culpa del hombre. Nitsch sacrifica en público a un animal, lo destaza, le saca la sangre y la avienta al público.¹⁹ Tenemos así, en las obras de Nitsch, este carácter sacrificial que es típico del sanguíneo.

El trabajo de Nitsch, que contiene también fuertes tintes de un arte colérico, me parece más cercano al sanguíneo, porque el arte sanguíneo sucede en el cuerpo, ya sea como representación, acción o reacción. Damasio lo expresa con excelente pulcritud: “El alma respira por el cuerpo y el sufrimiento, empieza en la piel o en una imagen mental, sucede en la carne.”²⁰

¹⁹ Se puede ver el video en: http://www.youtube.com/watch?v=HwJZ1H_cyzI&feature=related

²⁰ Damasio, Antonio R., *El error de Descartes*, p. 18.



Hermann Nitsch, *Schuttbild*, 2011.
Acrílico sobre tela y bastidor de madera.

El arte sanguíneo es aquel que, antes de que podamos reflexionar o pensar cualquier cosa, nos eriza la piel, el que nos conmueve, nos hace llorar o, literalmente, nos acelera la sangre. Es el arte donde el objeto como tal nos invade e irrumpe y nos provoca, sobre todo, emociones en bruto y experiencias que, en muchas ocasiones, son imposibles de describir



EL FLEMÁTICO

EL FLEMÁTICO

¿Qué pido del arte?

Pido que asombre, que perturbe, que seduzca, que convenza.

La tarea del artista es incomodar a los seres humanos.

Lucian Freud

Aunque el flemático no es un temperamento que comúnmente se asocie con el arte, existen múltiples formas de relacionarlo con el quehacer artístico. Este temperamento se distingue por una disposición a la calma impassible, es poco emocional y por ende muy racional. Se asocia con un sentido del humor irónico y un tanto sarcástico. Los flemáticos, nacidos bajo los influjos de la luna, son fríos y calculadores, reservados y distantes. El flemático es representado como un ser pasivo, metódico, un poco dado a la pereza y pálido de apariencia. Típicamente es un tipo que puede pasar desapercibido, por ello no es fácil encontrar, dentro de la literatura, personajes centrales con este temperamento.

Se dice que los pueblos del norte de Europa, en especial los ingleses y alemanes, tienen un carácter flemático. Principalmente por la característica frialdad para expresar sus sentimientos y, en especial los británicos, por su sentido del humor que linda entre la sátira fina y la farsa procaz.

La ironía es una actitud típica del flemático, esto es, el decir las cosas de una manera diferente, exagerada o incluso antagónica a lo que realmente se quiere decir; Sócrates hacía uso de la ironía al devaluarse a sí mismo frente a los adversarios con los que discutía, para acentuar así, la ignorancia de los otros. “La ironía supone la renuncia a todo poder ejercido desde la palabra porque muestra a las palabras en su precariedad; es, en este sentido, como se puede ver claramente en Sócrates, el antídoto radical contra toda sofística.”¹

¹ Ochoa, Hugo Renato. “Razón e Ironía”, Documento electrónico, p. s/n.

Federico Schlegel define con pulcritud esta particular característica del discurso del filósofo griego, cuando apunta que:

...la ironía socrática es el único disimulo enteramente involuntario y, además, enteramente lúcido. Fingirla es tan imposible cuanto revelarla. Para quien no la posee, permanece un enigma, incluso después de la más franca confesión. No se debe engañar nadie, a no ser aquellos que la toman por mentira y que o bien se alegran por la gran juerga de divertirse con todo el mundo, o bien se quedan locos cuando presienten que están también siendo apuntados, en ella todo debe ser broma y todo debe ser serio: todo sinceramente abierto y todo profundamente disimulado.²

De este modo, podemos entender la ironía del flemático no sólo como una figura retórica que irrumpe el orden semántico de los significados, sino como aquello que, según Hegel, determina la posición del sujeto (que bien puede ser el filósofo o el artista) por encima del resto, así como de las normas estéticas y éticas que los rigen. Hegel propone que al momento de convertir la ironía en una forma artística (refiriéndose al periodo romántico) el movimiento no se detuvo solamente en la particularidad del sujeto irónico “sino que el artista debía crear como producto de la fantasía, aparte de la obra de arte de las propias acciones, también obras de arte externas”,³ donde el principio de estas producciones es la representación de lo divino como irónico. La ironía entonces será un recurso que permite pasar a la reflexión y a la interpretación de la obra, más allá de la simple creencia.

Kierkegaard, a su vez, se refiere a la ironía como un intento de darle a la existencia misma un carácter estético y así contravenir lo convencional y las normas morales que prevalecen.

La ironía tiene efectos complejos que según Schlegel van desde la delicadeza a la grosería, puede ser extravagante, trágica o dramática. Como lo apunta en el 108 de sus *Fragmentos críticos*, es la más libre de las licencias poéticas, porque gracias a ella uno puede salirse de

² Schlegel, Federico, citado por Hugo Renato Ochoa, *Op. Cit.*, Documento electrónico, p. s/n.

³ Hegel, *Lecciones sobre la Estética*, p. 51.

sí mismo. Según Hernández⁴, la ironía a la que se refiere Schlegel es un recurso del que se vale el poeta para mantener su obra en un “perpetuo devenir” que manifiesta, contiene y provoca diversidad de sentimientos que fluctúan entre lo irreverente y lo condicionado, como una especie de síntesis de reflexión y fantasía, y de armonía y entusiasmo.

Si sumamos esto al terreno de los temperamentos, podemos entender que la ironía que caracteriza al arte flemático tiene algo de amoral, misma que puede provocar una cierta contradicción con el mundo en el que está inscrito; contiene en sí este carácter dialéctico que delimita Schlegel, y mantiene sus funciones paradójicas, contradictorias y de negación de sí. La ironía en el arte se convierte en “el marco en el que las evidencias se impregnan de lo mejor que la modernidad posee: la capacidad de dudar.”⁵

El arte flemático es un arte irónico, que pone en duda nuestra noción de estabilidad, a través de obras realizadas con objetos comunes transformados, trastocados, o bien piezas que no tienen una forma específicamente determinada de antemano, que se montan y desmontan, y cada vez adquieren formas y significaciones diferentes. Obras donde es en la idea, y no en el objeto, donde se encuentra el peso significativo. Esta es justamente la ironía del arte flemático, ese objeto de arte donde, aparentemente, el objeto no tiene nada de artístico.

La ausencia de la noción de obra de arte tradicional es lo que se hace más presente, y es ahí, donde se encuentra el significado: la negación es su sistema. Al exponer una ausencia, una negatividad, un nada-para-ver, se invierte el valor al convertir en lenguaje los espacios emblemáticos del arte. En lugar de mostrar la presencia, se trata de evidenciar lo que no es, exhibir lo que no se quiere “ver”, mostrar lo que no existe: “El siglo XX inventó la Ausencia como un objeto. Único objeto, en verdad, verdadero objeto, objeto real. Contra él nos golpeamos en todos los rincones del siglo. La Ausencia, el Gran Real. El Objeto del siglo. El Objeto nuevo. Único objeto. Irreductible. El único objeto que no puede ni destruirse

⁴ Hernández Sánchez, Domingo . *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*, p. 69.

⁵ Bozal, Valeriano. *Necesidad de la ironía*. p. 107.

ni olvidarse. El Objeto absoluto.”⁶ De este modo, la experiencia ante la obra puede ser insoportable, porque representa la ausencia y este vacío está ligado a la angustia.

En el campo del arte, el espacio como lugar de exposición y muestra de la obra artística, representa un elemento fundamental para su comprensión, es decir, aquello que hace posible la relación extrínseca de las obras con los espectadores. Cuando pensamos en la obra de arte, inevitablemente nos viene la idea de un objeto, una cosa que se interpone entre el mundo real y el imaginario, y que nos provoca una experiencia sensible; pero ¿qué sucede cuando la obra no “llena” el espacio, cuando no existe en su sentido literal, o incluso llega a extraer un pedazo de ese espacio? ¿qué pasa cuándo no es sino un no-objeto?

Tal es el caso de la pieza que la artista colombiana Doris Salcedo montó en la Tate Modern Gallery en el 2007, titulada *Shibboleth*. Pieza que describo en un texto publicado en ese año⁷ y que consiste en una grieta de 167 metros que literalmente partió en dos la Sala de Turbinas; la fractura comenzaba como una delgadísima línea que iba avanzando, abriéndose peligrosamente hasta el fondo de la sala. Esta pieza es una muestra clara donde paradójicamente el vacío es el objeto que ocupa el espacio. La ausencia del objeto es el objeto mismo, y por ende, es aún más confrontativa. *Shibboleth* es el símbolo de la intolerancia, de la separación y de la más profunda segregación. La palabra es de origen hebreo que significa espiga o torrente y hace referencia a un pasaje del Antiguo Testamento donde se narra la historia del triunfo de la tribu de Galaad, quienes tras una batalla a la orilla del río Jordán, obligaron a los que intentaban cruzar el río a repetir esta palabra como prueba para identificar a los vencidos. Ante la incapacidad de pronunciar el fonema “sh”, más de 40 mil judíos del pueblo de Efraín fueron brutalmente masacrados.

Alude también a un poema de Paul Celán quien utiliza este mismo referente para evocar el exterminio de los republicanos españoles en 1934 y es también el título que Jaques Derrida utilizará para su ensayo sobre este poeta. *Shibboleth* es una pieza que es y no es, la ausencia y el vacío que muestra la grieta, es la revelación de lo que nos hace falta: la conciencia y tolerancia de lo diferente. Un hueco que representa la incapacidad para

⁶ Wajcmann, Gérard, *El objeto del siglo*. p. 224-225.

⁷ Galindo, Gabriela, “La transgresión del vacío”, Documento electrónico, p. s/n.

franquear las diferencias, una zanja que delimita la frontera de la más absurda intransigencia humana. “Yo pienso que el espacio que marca la obra es un espacio negativo, que es el espacio que, en últimas, ocupamos las personas del tercer mundo en el primer mundo.”⁸

Aún cuando hay un cierto ánimo melancólico en esta pieza (véase la obra con temas similares de Anselm Kiefer más adelante), no deja de tener un carácter primordialmente flemático. Con esta pieza,



Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2007.
Instalación en la Sala de Turbinas de la Tate Modern en Londres.

Salcedo reflexiona sobre la condición de colonización de los pueblos de Latinoamérica, presentándola en el corazón de un país colonizador por excelencia, Inglaterra.

Paul Virilio se preguntó de qué se habla cuando hablamos de arte contemporáneo,⁹ su respuesta, aunque no va mucho más lejos de la conclusión que muchos críticos y teóricos del arte han expresado, hace un apunte interesante al sostener que nos encontramos ante el fin del arte representativo y, en su lugar como contracultura, surgió un arte presentativo; parafraseando a Montesquieu, quien decía que cuanto menos se piensa, más se habla, Virilio apunta que, hoy en día, “¡Cuánto más se habla menos se pinta!”¹⁰

El arte conceptual que surge a mediados del siglo XX con artistas como Yves Klein, Piero Manzoni y John Cage, abrió el camino de reinterpretación de los significados del arte. La “verdadera” obra de arte ya no era el objeto físico producido por el artista, sino el “concepto” o “idea” que se tenía de ella. Ian Burn, artista conceptual australiano y miembro del grupo

⁸ Toledo Manuel Entrevista “Doris Salcedo: Canto contra el racismo”, Documento electrónico, p. s/n.

⁹ Virilio, Paul, “El procedimiento silencio”, p. 16.

¹⁰ *Ibidem*, p. 28.

Lenguaje y Arte surgido en los 70, sostuvo que todas las innovaciones en el arte del siglo XX habían sido conceptuales. El arte conceptual no solamente remueve el significado morfológico del arte, sino que aísla ‘el arte’ de las formas de presentación en su conjunto.¹¹ Esto significa que, aunque el concepto parece que desplaza el estatus del objeto de arte como objeto, en realidad lo que hace es simplemente modificarlo en su significación. No cabe duda que, ver como obra de arte una lata que contiene mierda o una pieza musical en la que se escucha solamente el silencio, es desconcertante para muchos, sin embargo no dejan de crear expectación e incluso una fascinación que en ocasiones linda con lo perverso. El resultado es más que el reemplazo del objeto por un concepto, se trata de la inversión de valores donde el énfasis estará centrado en el hacer, en el acto de la creación o en el cuerpo mismo del artista.

Según el historiador del arte Robert Atkins, el término de arte conceptual fue utilizado por primera vez por Edward Kienholz, pintor norteamericano y pionero en el trabajo con obras de carácter minimal y op-art, para referirse a la sustitución del cuadro por un concepto que podría definirse como la reducción del arte a una idea pura que no suponga la intervención de ningún “oficio” artístico.

A su vez Sol Lewitt, artista también estadounidense nacido en 1928, decía en un texto de aforismos sobre arte conceptual,¹² que las ideas pueden ser obras de arte y se localizan en una cadena de procesos que eventualmente podrán encontrar o no, alguna forma. Las ideas no tienen necesariamente que volverse físicas para ser arte. “Una obra de arte puede ser entendida como un conductor entre la mente del artista y la del espectador. Más este conductor, podría no llegar nunca al espectador, podría incluso, no dejar nunca la mente del artista y seguiría siendo arte.”¹³

El arte conceptual pone a prueba los límites de la percepción orillándolos casi al punto de la invisibilidad, es un arte frío y calculado, pero al mismo tiempo, increíblemente

¹¹ Burn, Ian, “Arte conceptual como arte”, p.189.

¹² Lewitt, Sol. *Aforismos sobre arte conceptual*, Documento electrónico, p. s/n.

¹³ *Ibidem*, Documento electrónico, p. s/n.

intuitivo, de ahí su carácter flemático. En sus orígenes podemos reconocerlo como una crítica a la sociedad de consumo y una reacción ante la estética formal y decorativa del arte tradicional. Se desarrolló, según Godfrey, principalmente en siete áreas, todas ellas desaprobadas, o no reconocidas como formas artísticas, tales como: trabajos seriados, esculturas informes o anti-formes, obras basadas en escritos o trabajos teóricos, pinturas monocromas, o intervenciones y acciones poéticas.¹⁴

Para poder llegar al fondo del arte flemático, hay que reconocer algunos de sus orígenes. Es indudable la influencia del minimalismo, sobre todo para el caso de los trabajos en serie, es decir de aquellas piezas en las que un elemento se repite y se repite, pero esa repetición, en lugar de realzar el mensaje, crea el efecto contrario vaciando su sentido y significado. Las obras de Warhol pueden ser un buen ejemplo, a las que, incluso el propio Duchamp, se



Andy Warhol, *Campbell's Soup Cans*, 1962.
Óleo sobre tela.

¹⁴ Godfrey, Tony. *Conceptual Art*, p.150.

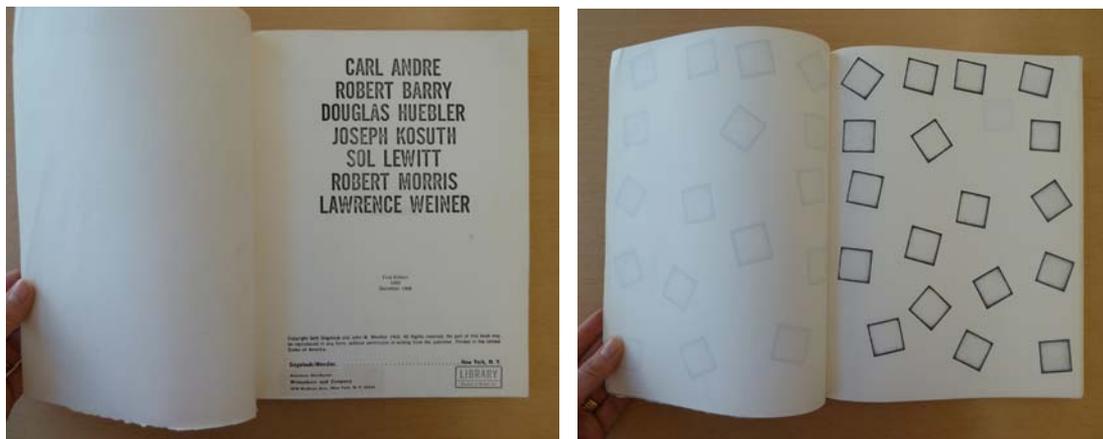
refiere diciendo que “cuando alguien toma cincuenta latas de sopa Campbells y las pinta sobre un lienzo, no es la imagen retinal la que llama la atención. Lo que nos interesa es el concepto que quieren transferirnos cincuenta latas de sopa Campbells pintadas en un lienzo.”¹⁵

Ahora bien, es obligado que, si hablamos de serialidad en el arte, no hagamos la referencia al siempre citado texto de Benjamin sobre la reproducción en el arte. La mayoría de las veces nos enfrentamos a la interpretación de que la reproductibilidad técnica genera la pérdida del aura como una pérdida del valor cultural, ya que se desvanece la idea del objeto como único y original; esto sucede al momento de permitir la reproducción múltiple de una sola obra, existen innumerables copias exactamente iguales y entonces no es posible reconocer “el original”. En la reproducción técnica mejor lograda falta el “aquí y ahora” de la obra original, eso constituye, según Benjamin, el “aura”, es decir, la “manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)”.

Hasta aquí, la lectura me parece acertada, lo equivocado ha sido pensar que esta pérdida del aura fuese algo negativo; por el contrario, me parece que Benjamin está haciendo alusión a un signo de desarticulación de la tradición (en tanto fija y regresiva), y como una forma de acercar el objeto a su destinatario, tanto en el sentido de cercanía física, como en el sentido democrático, e impide que adquiera un valor cultural, extático, ritual o inaccesible.

La originalidad (unicidad) de la obra de arte está profundamente ligada al arraigo dentro de su contexto de tradición. Misma que, por supuesto, es dinámica y cambia con el tiempo. El ejemplo de Benjamin es clarísimo, la imagen de la Venus era completamente diferente para los antiguos griegos, quienes veían en ella un objeto de adoración divina, mientras que algunos siglos después, los clérigos del medioevo la consideraron como un ídolo diabólico.

¹⁵ *Ibidem.* p. 152.



Varios Artistas, *The Xerox Book*, 1968.
Libro de artista.

La aparición de las técnicas de reproducción liberan, por primera vez, a las obras de su atadura ritualística. La obra de arte reproducida es creada como un trabajo diseñado específicamente para su reproducción. Solicitar el “original” de una fotografía no tiene sentido alguno. De esta forma, en el momento en que la “unicidad” y la “originalidad” dejaron de aplicarse dentro de la producción artística, la función social del arte cambió por completo. Benjamin denota el vuelco que daría el arte al pasar de una fundamentación en la tradición y el ritual, para convertirse en una práctica predominantemente política.

De esta manera, la pérdida del aura y del valor cultural del objeto único, politizan la obra, a partir de que la interacción sobre el objeto de arte sería más accesible, democrática, y con un valor progresivo. Un arte no-extático, no-contemplativo, no-aureático, permite entonces la irrupción del contexto como una alusión a la modernidad.

Un buen ejemplo de esto, y como muestra también del carácter flemático de la reproductibilidad, es el libro de artista, titulado *The Xerox Book*, editado por Seth Siegelau y Jack Wendler en 1968, y que cuenta con las contribuciones de siete artistas: Carl André,

Robert Barry, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Douglas Huebler, Robert Morris y Lawrence Weiner.

La idea original era hacer una exposición que no se exhibiría nunca y que no podía ser vista excepto en el libro. A cada artista se le pidió que llenara 25 páginas que serían reproducidas en fotocopias. No se trataba de un catálogo de obras, sino que, cada uno de los artistas debía elaborar un trabajo gráfico o escrito, para ser fotocopiado. Lo que llama la atención es que los siete artistas trabajan con la idea de la repetición en la obra misma, quizá la propia tarea de realizar una pieza que su objetivo era la reproducción, los llevó a trabajar sobre la misma idea. El trabajo de André es la imagen de un pequeño cuadrado que con cada página se reproduce y duplica, en la página uno, hay uno solo, en la dos se ven dos, y así sucesivamente hasta llegar a 25 cuadrados que llenan la última página. Robert Barry, a su vez, llenó una página con puntitos, perfectamente ordenados y alineados llegando a un millón de puntos, y esta página se reproduce exactamente igual, 25 veces. Y así seguimos, con líneas y puntos que se reproducen y repiten, o instrucciones que siguen una línea de repetición específica, como en el caso de la colaboración de Kosuth, que su intención original era mostrar 25 fotos con el proceso de cómo se estaba haciendo el libro, pero terminó presentando una serie de textos donde se explica que en esa página debía ir una fotografía, misma que describe someramente. El problema que enfrentó es que, presentar el registro del proceso mismo de creación del libro no fue posible, y he aquí la gran ironía del *Xerox Book*; resulta que el costo de hacer fotocopias en aquel año era estratosférico, de modo que optaron por fotocopiar los originales de cada artista, y de las fotocopias se obtuvo un original mecánico que se terminó imprimiendo de forma tradicional: “Es un libro fotocopiado impreso en offset.”¹⁶

En el arte conceptual, la reflexión en torno al lenguaje, la semiótica (el estudio de los signos), la filosofía, y el cuestionamiento de los fundamentos del arte, pasan a reemplazar (al menos teóricamente) a la creación del objeto artístico. El punto donde debemos

¹⁶ Palabras de Jack Wendler en una entrevista realizada por la Fundación Kadist Art.



Joseph Beuys, *How to explain pictures to a dead hare*, 1965. Performance, Düsseldorf, Alemania.

detenernos es, si el objeto es sustituido por la idea, lo que nos queda entonces son palabras y de ahí la clave para definir si las palabras solas pueden ser en sí una obra de arte.

Joseph Beuys consideró que “todo conocimiento humano procede del arte”¹⁷ y coloca al lenguaje como la herramienta que va a moldear la conciencia, como un instrumento de la voluntad que permitirá la renovación del hombre, dando lugar a una relación dialógica consciente entre sujeto-objeto. En 1965 provocó una gran controversia cuando presentó su obra *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* en Düsseldorf, Alemania. Al momento de la inauguración, los visitantes se encontraron la galería cerrada y sólo podían asomarse a través de una ventana desde donde se podía ver al artista, bañado en miel, con una liebre muerta en los brazos. Beuys caminaba de un lado al

otro, meciendo al animal muerto como si fuese un bebé y se alcanzaba a escuchar el sonido arrítmico de las suelas de sus zapatos en las que había colocado en una, un trozo de fieltro y un pedazo de hierro en la otra.

Según Beuys una obra de arte destacará en la medida en que su creador se hace invisible. Abogaba por la desaparición del “artista privilegiado”, colocando la importancia en lo que el arte es capaz de transmitir, construir y provocar por sí mismo; para demostrarlo irónicamente, en una ocasión cuando estaba por dar una conferencia en una Universidad de la ciudad de Nueva York (1974), le llamó la atención la etiqueta del borrador del pizarrón, que decía: *noiseless blackboard eraser* (borrador silencioso para pizarrón). Beuys buscó todos los borradores del lugar (encontró 550) y firmó cada uno de ellos, para convertirlos

¹⁷ Bodenmann-Ritter, Clara, *Joseph Beuys: cada hombre, un artista*, p. 71.

en “múltiples económicos que simbolizarían su primera visita a los E.U.”¹⁸

Una de las preguntas que surge de estas acciones y declaraciones del artista alemán es, si es posible pensar las imágenes sin el lenguaje, o más allá, si es posible ver una imagen sin pensarla con palabras. Sabemos que las imágenes no son como “textos que se leen”, pero tampoco es posible centrarse únicamente en el significado

lingüístico de las imágenes visuales, sin reconocer el impacto que provoca la imagen misma, esto sería como negar el elemento distintivo entre el texto y la imagen. En ésta última, lo crucial a diferencia del texto, es la inmediatez sensual. Las imágenes producen sentimientos que, sabemos, exceden por completo a las palabras. Hay algo en lo visual que resulta un “exceso” al momento de ver; sensaciones como la intensidad, la sorpresa, la conmoción, el enmudecimiento, todos ellos están en el corazón de la experiencia visual. El punto es reconocer si esto puede o no ser abordado en su completud utilizando únicamente un modelo textual.

Jorge Juanes en su análisis sobre el arte conceptual, plantea un interesante cuestionamiento al sugerir que si se prescinde de la forma no es posible la obra de arte, o mejor dicho, pierde sentido como obra de arte y se convierte en sólo eso, un texto.

Pensar el arte, nos dice, es tarea de la filosofía, no de los artistas. “Surgido del lenguaje tautológico, el arte conceptual está condenado a morderse la cola, o sea, a reducir las cosas



Joseph Beuys, *Noiseless Blackboard Eraser*, 1974.
Borradores de pizarrón.

¹⁸ Godfrey, Tony, *Conceptual art*, p.195.

de este mundo a la peor filosofía, a la analítica escolar.”¹⁹ Sin embargo, esto no significa que niegue la calidad de lo artístico del arte conceptual. Reconoce a Duchamp como un rebelde que tuvo el atrevimiento de convertir objetos comunes en piezas de museo. Acto que considera una transfiguración metafórica de los objetos hacia un acto poético.

Juanes plantea que no es posible, en la obra de arte, separar Objeto, Forma e Idea. Coincido con él, y como ejemplo basta pensar en la pieza conceptual por excelencia, el famoso urinario titulado *Fuente*, firmado por Duchamp con el seudónimo de R. Mutt, donde lo relevante es, justamente, el objeto. El hecho de tomar una cosa común y colocarla en un lugar y una forma distinta a la habitual, permite una visión diferente y crea un nuevo concepto para ese objeto. Es cierto que mueve, transgrede y recompone la idea de lo que puede ser una obra de arte, pero no es sólo por la idea de transgredir o recomponer el arte, sino porque convierte al objeto mismo en un agente de transgresión y lo relevante es el objeto como tal. Más allá de esto, lo que Juanes propone como indispensable, es desmitificar a la obra de arte y separarla del gran talento y la genialidad, así como lo planteó Beuys con sus borradores, alejarse de la idea de originalidad y unicidad de la pieza como condiciones de lo artístico.

Según Bourriaud,²⁰ el arte actual se puede leer como un *hipertexto*, los artistas traducen y decodifican de un formato a otro, y vagan por igual dentro de la geografía que dentro de la historia o por espacios reales o virtuales. Las obras están referidas a un “tiempo” más que a un “espacio”, característica típica de las vanguardias de los 60. De esta manera, nuestro universo se convierte en un territorio de todas las dimensiones que pueden ser recorridas tanto en el tiempo, como en el espacio (o en el cyberspacio). El artista contemporáneo se ha visto obligado, aunque su temperamento natural sea otro, a tomar esta actitud flemática de teorizar sobre su práctica creativa, y construir un cruce (aunque sea impuesto) entre texto y materia, entre lectura y técnica, entre idea y objeto.

¹⁹ Juanes, Jorge, *Más allá del arte conceptual*, p. 50.

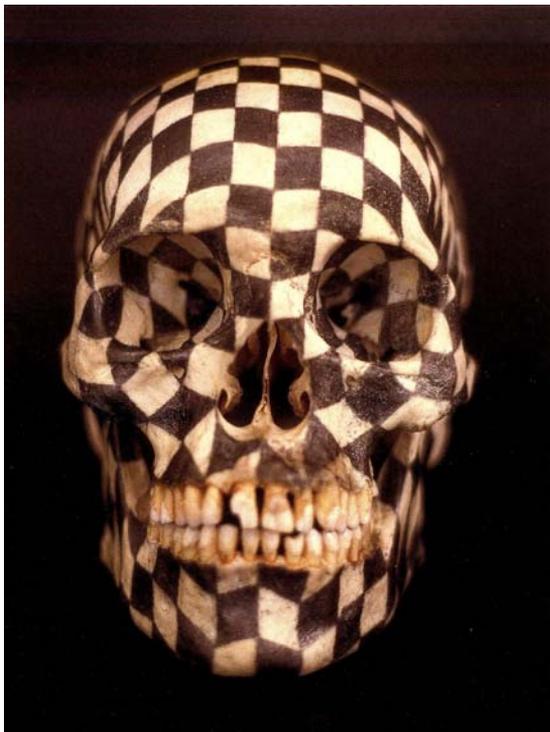
²⁰ Nicholas Bourriaud: Crítico y curador de arte, que en el 2009 presentó una controversial exposición en la Tate Modern Gallery titulada *Altermodernidad*.

La tendencia acusada de emplear la palabra como técnica de arte se inserta en la transformación de los cánones estéticos que acontecen en el mundo del arte actual. Hemos pasado a la utilización de un complejo sistema de interpretaciones, actualmente las obras de arte exigen una relación lingüística sofisticadísima, donde la obra en sí misma ya no es suficiente para expresar el mensaje o intenciones originales de su creador y requiere de la intermediación del lenguaje hablado/escrito, que desempeñará la labor de lector del lenguaje visual. Es posible que esta labor esté en manos del propio artista o quedará sometida a los dictados de los críticos o curadores y de las normas de “presentación” e “interpretación” de los cánones culturales y mercantiles del momento.



Piero Manzoni, *Merda d'artista*, 1961
Mierda enlatada.

Queda claro, entonces, que la discusión de qué cosa es o no es el arte, no sólo es anticuada, sino que ha llegado a ser bastante fastidiosa; de nada sirve seguir con esas sesudas argumentaciones, cuando ya es evidente que el arte del siglo XXI se ha transformado y ha modificado nuestra forma de percibirlo. El arte flemático nos ha demostrado que una caja de zapatos, un trapito manchado de sangre o una lata de sopa (o de mierda) “son”, o por lo menos tienen el potencial de ser, obras de arte. Quizá ya es tiempo de considerar que hablar de arte contemporáneo, no significa hablar de las vanguardias de los 60, ni del pop, ni del origen del arte conceptual y mucho menos seguir usando el ya mencionado urinario, para tratar de explicar por qué, hoy en día, la multiplicidad de expresiones que se califican como artísticas pueden aturdirnos y llevarnos al terreno de la incompreensión.



Gabriel Orozco, *Papalotes negros*.
1997. Cráneo humano pintado.

No hay duda de que la posmodernidad, entendida como ese estado de angustia y desencantamiento social, ya se agotó, pero lo que no se ha terminado es la discusión sobre su significación. Uno de los problemas que hubo para definir el postmodernismo fue encontrar las diferencias con la modernidad. En muchos sentidos, los artistas y teóricos posmodernos continuaron con la experimentación que surgió en el periodo modernista: la ruptura, la parodia, la ironía, la fragmentación, la ambigüedad, la simultaneidad, el uso del concepto de autoconciencia y la ruptura con formas de expresión tradicionales. Sabemos que la posmodernidad provocó una ruptura más radical (al menos en el terreno del arte), así como una nueva forma de representar y de interpretar el mundo; sin embargo, la polémica de si el primer artista conceptual fue Duchamp

o Warhol, o si el arte abstracto de Pollock es más cercano a la modernidad, que a la posmodernidad, es un debate que aún no termina. Con este panorama, lo que me parece que nos permite un camino de comprensión menos tortuoso, es considerar que estas obras (como los *readymade* duchampianos, las sopas Campbels de Warhol y hasta la caja de zapatos de Orozco) tienen un carácter flemático, lo cual me permite reconocer las piezas donde predomina la ironía, lo analítico, lo racional y, por supuesto, su carácter conceptual.



EL MELANCÓLICO

EL MELANCÓLICO

¿Por qué los hombres excepcionales, en la filosofía, en la política, en la poesía o en las artes, son ostensiblemente melancólicos, algunos al grado de padecer males provocados por la bilis negra?

Aristóteles, *Problema XXX*

El melancólico es el temperamento predilecto en las artes, por siglos se ha establecido una relación, que va desde lo médico hasta lo místico, entre el quehacer artístico y el carácter melancólico. Los melancólicos son los personajes por excelencia en las obras literarias de todos los tiempos, basta recordar a los más destacados como El Quijote, Hamlet, el Roquentin de *La Náusea* (a la que Sartre había considerado titular *Melancolía I*, en alusión al grabado de Dürero), el Aschenbach, e incluso Tadzio de la *Muerte en Venecia*, el Marcel de Proust, el personaje sin nombre de *Las Noches Blancas* de Dostoievski, y una lista que sería tan interminable como la literatura misma.

Regidos por Saturno, quien vive en los confines de la Tierra tras ser destronado por su hijo Júpiter, los melancólicos sufren de un exceso de bilis negra, una excreción viscosa y nauseabunda, que produce un estado de rara extrañeza ante el mundo. El melancólico es el más complejo de los temperamentos, ya que nos remite a un estado del alma que por un lado exalta los sentidos y linda con la genialidad pura, pero al mismo tiempo puede devenir en una especie de locura o demencia. Es por ello que el melancólico tiende a la introspección profunda, al silencio y la contemplación; y, sin que signifique lo mismo que la tristeza, son personas que tienden a la depresión.

Tal como se menciona en el extenso estudio de Kilbanski, Panofski y Saxl, la noción de melancolía se transforma radicalmente en el siglo IV a.C., cuando pasa de ser una enfermedad del cuerpo, a un complejo de emociones más sofisticadas; esta nueva concepción surge principalmente, según estos autores, debido a dos importantes influencias

ésta mil enfermedades en mayor o menor número y más o menos graves.”³ Contrario al planteamiento de Aristóteles, Platón consideraba que la locura o las llamadas enfermedades del alma, se debían principalmente a la ignorancia o a una “inteligencia defectuosa”.⁴

En el *Problema XXX* atribuido a Aristóteles, se plantea que hay dos clases de melancolía, aquella que simplemente trata de una disfunción corporal cuando el “exceso de bilis negra se enfría” y la melancolía de los genios que, lejos de ser una enfermedad, se trata de una condición que determina ciertos estados del alma. Los genios melancólicos son así por naturaleza, y esta naturaleza es profunda, seria y dota a los afectados de capacidades creativas para la creación espiritual. “No son enfermos: son así por esa sustancia que forma parte de su naturaleza.”⁵ Ajax, Heráclito, Sófocles y el propio Platón son, según Aristóteles, genios melancólicos.

Siglos más tarde, con la llegada del cristianismo, el melancólico pierde su carácter de genio y vuelve a las garras del desprecio, el rechazo y el miedo. En la Edad Media, la melancolía adquiere tintes oscuros y se comienza a considerar como una enfermedad diabólica, Roger Bartra sugiere que en esta época el tema de la melancolía era fundamental por un motivo conocido: los exorcistas de la Iglesia católica debían aprender a distinguir la melancolía de las manifestaciones de la posesión demoníaca.⁶ Se le relacionó también con la acedia (o acidia), que en conjunto con la envidia son uno de los pecados capitales, definida por Santo Tomás de Aquino como “esa tristeza por el bien divino del que goza caridad.”

El médico, filósofo y sacerdote católico Marsilio Ficino, quien fuera además traductor de Platón al latín, retoma tanto la idea de furor platónica como el *Problema XXX* y une la concepción antigua y la medieval; mantiene y amplía la idea de que existen dos clases de melancolía: la natural y la adusa, de la cual dice “...que nace de un recalentamiento y es perjudicial para la capacidad de juicio y para la sabiduría. Pues, en efecto, cuando el

³ Platón, *Timeo*, p. 370.

⁴ *Ibidem*, p. 369.

⁵ Aristóteles e Hipócrates, *De la melancolía*, p. 47.

⁶ Bartra, Roger, *Cultura y melancolía: las enfermedades del alma en el Siglo de Oro*, p. 49.

humor se enciende y arde, suele producir aquella excitación o aquel delirio que los griegos llaman manía y nosotros furor.”⁷ Aquí vemos cómo Ficino utiliza ambos términos, manía y furor, y los relaciona con ese estado de demencia o locura característica de la melancolía como enfermedad, como un mal del cuerpo y la diferencia de la melancolía natural, donde utiliza la concepción aristotélica, presentándola, sí como un mal del alma, pero que produce estados de exaltación casi divina.

Ficino concluye que el estado melancólico manifiesta esa bipolaridad característica de Saturno, temible y serio por un lado; triste y pensativo por otro. Esta dualidad entre el melancólico genio y el melancólico enfermo dará pie para la formación de una idea moral e incluso teológica, que permeará la concepción que se tiene de este temperamento hasta nuestros días.

El exceso de bilis negra, este oscuro y penetrante componente, quedará asociado a los afectados de la melancolía hasta la época del Renacimiento. Posteriormente, la melancolía burguesa del siglo XVIII, se entenderá como un malestar general, una forma de vida. Su decorado es la naturaleza y su tendencia emocional es hacia la soledad que lleva al sujeto a reconocerse a sí mismo dentro del mundo y ser consciente de su individualidad. Es en este periodo cuando se reconoce como una afección de orden psicológico. Posteriormente se le identificará como característica de personas con problemas maniaco-depresivos, hoy también conocidos como bipolares. Freud en su ensayo *Duelo y Melancolía*, afirma que uno de los posibles orígenes de esta enfermedad es la noción de una pérdida que no es reconocida. Cuando el ser humano se enfrenta a una pérdida, sobreviene un periodo de duelo que permite asimilar y superar el dolor que provoca el reconocer la no existencia del objeto deseado. Pero si la pérdida no se reconoce, lo que queda es una sensación de vacío y desolación.

En suma, lo que la melancolía oscurece es el hecho de que el objeto falta desde el principio, que su aparición coincide con su falta [...] La paradoja es, por supuesto, que este engañoso

⁷ Ficino, Marsilio, *Tres libros sobre la vida*, p. 28.

desplazamiento de la falta a la pérdida nos permite afirmar nuestra posesión del objeto que no hemos poseído nunca, no puede perderse nunca, y así el melancólico en su fijación incondicional en el objeto perdido, lo posee de alguna manera en su misma pérdida.⁸

Semejante a lo que dice Freud, es lo que propone Flaubert, al asegurar que los recuerdos, cuando son ignorados, se convierten en melancólicos.

El estado melancólico, entendido desde el punto de vista de un estado anímico, está estrechamente ligado con la memoria y los recuerdos; de ahí su relación con la nostalgia, a la que muchos se refieren con el término portugués *saudade*. Los recuerdos y la memoria, como bien lo apuntó Aristóteles, siempre tienen que ver con el pasado, “no se puede recordar en el presente lo que uno experimenta en el presente”,⁹ esto significa que todo acto de memoria implica recordar aquello que ya pasó, que ya no está o que ya no es. Similar, en cierto modo, a la sensación de una pérdida.

Aristóteles distingue la memoria del recuerdo en tanto que la memoria implica un acto de posesión de la imagen, es decir, poseer lo que se percibe. La memoria es una afección o modificación de la facultad sensitiva común, que poseen tanto los hombres como algunos animales; en cambio, los recuerdos sólo son propios de los humanos, es algo que deriva de la inteligencia, pues lleva consigo un acto de re-conocimiento.

El recordar difiere de la memoria, no solamente en el aspecto del tiempo, sino también porque, mientras que muchos otros animales participan de la memoria, se puede decir que ninguno de los animales conocidos, excepto el hombre, puede recordar. Por esta razón el recordar es como una especie de silogismo o inferencia; pues, cuando un hombre recuerda, infiere o deduce que él antes ha visto, ha oído o ha experimentado algo de aquella clase, y el proceso de recordar es una especie de búsqueda.¹⁰

Personalmente, me atreveré a plantear una variación a la interpretación aristotélica, considerando que la diferencia entre memoria y recuerdo radica también en la noción de

⁸ Sladogna, Alberto, *Acto o melancolía: Lacan-Foucault-Zizek*, Documento electrónico, p. s/n.

⁹ Aristóteles, *Del sentido y lo Sensible / De la memoria y el recuerdo*, p. 46.

¹⁰ *Ibidem*, p. 50.



Christian Boltanski, *Archivos del año 1987 del periódico El Caso*, 1987.

Vista de instalación, Museo Reina Sofía, Madrid.

lo colectivo y lo privado. La memoria es colectiva, la memoria es el conjunto de recuerdos individuales, que unidos se someten a una especie de equilibrio y forman una sola versión de lo acontecido. Por ejemplo, cuando un grupo de personas asiste al mismo evento y al salir, comparten sus experiencias individuales; al pasar del tiempo ese grupo compartirá el mismo conjunto de recuerdos que se transformaron en la memoria que todos tienen de ese día. En cambio, el recuerdo es siempre individual, es aquello que representa mi propia experiencia, mis sensaciones y emociones, y me pertenecen sólo a mí. Siguiendo esta línea y retomando lo dicho por Flaubert, sería la razón por la que los recuerdos son más propensos a despertar estados melancólicos.

Para explicarlo de manera gráfica, utilizaré el trabajo del artista Christian Boltanski. Tiempo, espacio y recuerdos, podrían ser las líneas conceptuales primarias que utiliza este artista nacido en París en 1944. En muchas de sus piezas lo que vemos es la recreación de

pequeños momentos de vida de cientos de personas anónimas, desconocidas. Fragmentos de historias, lugares, dramas y alegrías que nos provocan una conmoción de sentimientos. No sabemos nada de esas personas, pero por alguna razón, nos son completamente familiares. Fotografías antiguas de rostros, ropa recogida en la calle o zapatos usados y desvencijados, forman increíbles instalaciones, con cierto carácter de altar o ritual religioso. En su obra *Archivos del año 1987 del periódico El Caso*, Boltanski recolectó fotografías de víctimas, delincuentes, asesinos y desaparecidos que en ese mismo año habían sido publicadas por este semanario de nota roja español. La instalación consistió en estas imágenes colgadas en la pared, iluminadas desde abajo con una lamparilla individual, lo que le daba un carácter que lindaba entre lo sagrado y mortuorio.

El resultado fue tan bello como terrorífico, pues uno no podía distinguir a los asesinos de las víctimas que, junto con enormes canceles con papeles y fotografías apiladas, añadían el toque del monstruo burocrático que aterroriza a cualquiera que haya tenido que acudir a las oficinas e instituciones gubernamentales, ya sea como víctima o como delincuente.

Boltanski suele trabajar *in situ*, visita el lugar en donde se va a exponer su obra y en muchas ocasiones desarrolla la obra específicamente para ese lugar. Como cuando se presentó en México con una exposición que llevó por título *Sombras* en el 2003, que se llevó a cabo en el exconvento de Santa Rosa en la ciudad de Puebla, un lugar que antiguamente albergó muchachitas que otrora fueron rechazadas por sus familias por rebeldes, feas o embarazos no deseados. La instalación que realizó en esa ocasión fue elaborada a partir de la recolección de fotografías, ropa vieja y usada de chicas que viven en los alrededores del exconvento. Otra pieza similar la realizó cuando fue invitado a exponer en Buenos Aires, quiso hacerlo en el Museo de los Inmigrantes, localizado justamente en un gran edificio que fue utilizado por años como albergue para los miles de inmigrantes que llegaron a Argentina tras la II Guerra. El artista elaboró su instalación utilizando materiales que se encontraban en los propios archivos del museo.

Me impresionaron los pisos donde están los archivos. Recuerdo que vi que estaban todos los papeles sobre el piso, apilados. Miles y miles de vidas... Hay tanta gente, hay tantas historias,



Christian Boltanski, *Migrantes*, 2003.

Instalación, Exconvento Santa Rosa, Puebla.

acumuladas en este lugar... Algún tuberculoso, alguno que dejó a su novia para venir a América... Hay miles de historias. Recuerdo, también, que había tanto polvo entre los papeles, que tenía los ojos enrojecidos. Estaba toda esa masa de historia devenida una forma de polvo.¹¹

Boltanski utiliza con frecuencia el recurso del recuerdo, trabajando con la idea de una multitud anónima que, al ser inclasificable, pierde su identidad y se convierte en un ser olvidado. Esta fragilidad de la memoria es lo que provoca un sentimiento de sutil melancolía. Sus obras despiertan emociones contradictorias. Por un lado tienen algo que nos enfurece, es como un sentimiento de impotencia, al ser confrontados con cientos de personas que han perdido injustamente la vida, o de esas otras personas que se han regodeado con la

¹¹ Pérez Bergliaffa, Mercedes, "Entrevista con Christian Boltanski", Documento electrónico, p. s/n.

maldad del crimen; pero por otra parte, nos invade un sentimiento de desánimo y vacío, de una profunda tristeza. El artista francés nos provoca hacia lo melancólico con estas instalaciones de imágenes en blanco y negro, en medio de una oscuridad penetrante y nos hace pasar de ese coraje de impotencia a la tristeza. “La melancolía suplantó a la ira y ya no podía sentir nada más que una sombría e indefinida tristeza, como si todo lo que veía estuviera siendo privado lentamente de su color.”¹²

Así pues, si Boltanski representa el recuerdo, ese recuerdo individual, privado y único; podemos decir que la memoria, entendida desde lo colectivo, la podemos ejemplificar con el trabajo del artista alemán Anselm Kiefer, quien utiliza los grandes temas de la cultura alemana como motor para el trabajo con la memoria y el olvido. “Los alemanes quieren olvidar [el pasado] y buscan nuevas cosas todo el tiempo, pero únicamente reconociendo el pasado es como uno puede avanzar hacia el futuro.”¹³

Keifer sin duda tiene este tinte melancólico en casi todo su trabajo, desde la increíble grisetud de sus cuadros, o el uso del fuego y el ácido para literalmente quemar parte de las piezas, que dejan como resultado esos paisajes desolados, donde sólo quedan los estragos de la violencia, y hasta se puede sentir el olor a muerte y soledad. En sus obras son continuas las referencias a la Segunda Guerra, al nazismo, el Holocausto, el judaísmo



Anselm Kiefer, *Mujeres de la Revolución*, 2005.
Instalación, Museo Guggenheim, Bilbao.

¹² Auster, Paul, *The music of chance*, p. 56.

¹³ Palabras de Anselm Kiefer “Germans want to forget [the past] and start a new thing all the time, but only by going into the past can you go into the future,” (traducción de la autora), Documento electrónico, p. s/n.



Anselm Kiefer, *Para Paul Celan*, 2007.
Instalación. Museo Guggenheim, Bilbao.

y la segregación. Recuerdo una impactante exposición que se presentó en el Museo Guggenheim de Bilbao en el 2007, que incluyó una serie de obras realizadas a lo largo de diez años. Esta muestra incluyó la obra titulada *Mujeres de la Revolución*, inspirada en el libro, con el mismo título, de Jules Michelet. Esta instalación consiste de 20 camas individuales hechas con base en plomo y hierro, donde se puede apreciar la huella que dejó un cuerpo que ya no está, sólo queda un charquito de un líquido amarillento, como reminiscencia de esa persona que un día estuvo ahí recostada. Cada una de las camas está identificada con un cartelito que lleva el nombre de una mujer, todas ellas figuras importantes en la Revolución Francesa. Keifer insiste en que no debemos de olvidar a los muertos.

Hoy recuerdo a los muertos de mi casa.
Al primer muerto nunca lo olvidamos,
aunque muera de rayo, tan aprisa
que no alcance la cama ni los óleos.¹⁴

¹⁴ Paz, Octavio, *Elegía Interrumpida* [<http://www.poemas-del-alma.com/elegia-interrumpida.htm#ixzz4B2qAi9qw>]

Octavio Paz termina este poema con una frase que perfectamente podría definir lo que uno siente al apreciar esta pieza de Kiefer: *el cielo está cerrado y el infierno vacío*.

El carácter melancólico de esa memoria colectiva puede apreciarse también en la obra *Para Paul Celan*, otra de las piezas incluidas en esta muestra. Es una instalación formada por un grupo de libros, también hechos en plomo, con incrustaciones de ramos y flores marchitos. Como símbolos de aquello que tuvo vida y color, y hoy sólo queda el recuerdo. “Celan comparte muchos de los temas e inquietudes de Kiefer: el sentimiento de pérdida y melancolía, y la convicción de que la memoria debe preservarse como único modo de asimilar los traumas de la historia del hombre.”¹⁵

El melancólico no sufre, es simplemente que la vida le duele. Se puede vivir con el dolor, ignorarlo, hacerlo a un lado; pero lo que no se puede hacer, es no sentirlo. La melancolía en el arte es una representación de esa parte de la condición humana que justamente nos hace sentirnos humanos. Es el acto de reconocer que dentro de nuestra vida cotidiana tenemos que lidiar constantemente con una serie de sentimientos que nos abruman, con esa angustia que nos produce la conciencia de existir.

Reconozco que, muy a mi pesar, esto suena demasiado sartreano, sin embargo, antes de Sartre, en lo que pienso es en ese estado pulcramente descrito por el poeta César Vallejo cuando dice: *Yo nací un día que Dios estuvo enfermo...*¹⁶

El trabajo de Misha Gordin, fotógrafo nacido en Letonia en 1946, me ayudará a explicar de manera gráfica lo anterior. Sus fotografías no son convencionales, por momentos no se puede definir si son montajes, retoques o recreaciones. En sus imágenes siempre hay cuerpos, ya sean rostros (más bien cabezas) o grupos de personas; siempre alineadas, agrupadas y delineadas geométricamente, en ocasiones utiliza solamente una simple silueta o ya sean diseños complejos meticulosamente contruidos. Gordin crea paisajes con formas que resaltan, al tiempo que diluyen, lo humano de la figura.

¹⁵ Celant, Germano, Anselm Kiefer, Texto de sala de la exposición *Anselm Kiefer*, Museo Guggenheim de Bilbao, marzo de 2007.

¹⁶ Vallejo, César. “Espergecia” en *Poesía Completa*, p.118.

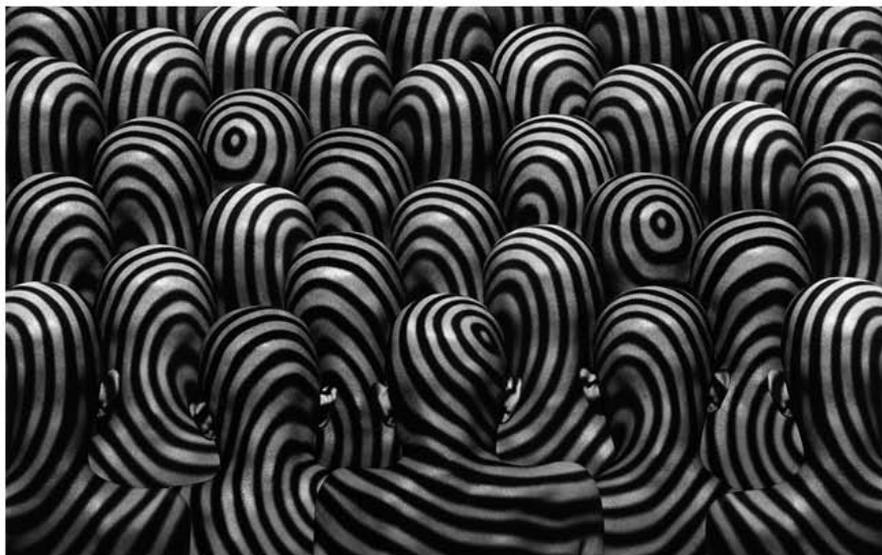


Misha Gordin, De la Serie: *Shout*, 1985. Fotografías.

Aferrado a las técnicas tradicionales de la fotografía y reacio a utilizar el *photoshop*, el fotógrafo lituano produce fantásticos paisajes humanos que dan una idea de un mundo onírico y en ocasiones irreal, pero las expresiones de los cuerpos y las caras muestran justamente esta condición que nos pesa al habitar un mundo que por momentos no nos deja más que un lamento, un sollozo que quedará siempre contenido en la garganta. Las fotografías de Misha Gordin duelen, pero al mismo tiempo fascinan por su exquisita belleza. Hay quien dice que en el arte contemporáneo se ha perdido el deleite de lo bello; yo aseguro que esto es un error, lo que sucede, es que nos aterra reconocer que encontramos belleza en el dolor, en lo terrorífico, en lo horroroso; nos espanta reconocer que podemos encontrar belleza incluso, en la perversión.

La belleza ya no está solamente en lo bueno, sino en cualquier parte: está en la muerte, en la violencia, en la tristeza. Esto, según Trías, es lo que hace pensar que mucho del arte contemporáneo tiene una calidad que linda con lo perverso. “La obra artística traza un hiato entre la representación pura de lo siniestro y su presentación sensible y real... sugiere sin mostrar, revela sin dejar de esconder o escamotear algo que se revelará ficción.”¹⁷ Pensar que

¹⁷ Trías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, p. 50.



Misha Gordin, *Sheptun # 7* (arriba) 2005 y *Crowd*, (abajo) 1987.
Fotografías.

el horror, lo violento o lo monstruoso puede ser bello, es una afrenta a lo que naturalmente consideraríamos como éticamente correcto y ésta es una de las transgresiones por las que, me parece, que se sigue poniendo en cuestión la cualidad de lo artístico del arte contemporáneo.

Así pues, vemos cómo la melancolía nos lleva hacia estados contemplativos exquisitos, tanto como a momentos de introspección profunda. Somos, y debemos pensar que somos, parte de una naturaleza que engloba a todos los seres de este planeta. “Nace, crece, se reproduce y muere” eso le sucede a todo ser vivo en la naturaleza; pero el ser humano nace, crece, y de pronto, adquiere conciencia, y eso modifica por completo el ciclo natural, para bien o para mal.

Bill Viola, otro irremediamente melancólico, es un artista neoyorkino que suele remitirnos, en muchas de sus obras, a la idea de la vida y la muerte, y a la ansiedad que parece invadirnos por el simple hecho de existir. Utiliza el elemento del agua para crear ambientaciones que van desde una sensación de calma y tranquilidad, hasta la peor de las angustias. Esta especie de obsesión por el agua tiene que ver con una experiencia de su infancia, cuando siendo niño cae accidentalmente a un río y casi pierde la vida. La conciencia de la muerte, desde tan temprana edad, marcará definitivamente el curso de lo que será su obra años más tarde.

El tríptico de Nantes es una pieza que Bill Viola crea originalmente para ser expuesta en una capilla del siglo XVII, hoy el Museo de Bellas Artes de Nantes en Francia. Esta obra está concebida con el formato clásico de los trípticos tradicionales de las pinturas



Bill Viola, *The Quintet of The Astonished*, 2000.
Video-instalación.



Bill Viola, *Nantes Triptych*, 1992.

Video-instalación.

religiosas antiguas, pero realizado a partir de tres proyecciones de video que se reproducen simultáneamente en tres grandes pantallas. Fue realizada en 1992, cuando en el mismo mes que estaba por nacer su primogénito, su madre estaba en estado de coma al borde de la muerte.

En el tríptico se puede ver, en la pantalla de la izquierda, a la esposa al momento del parto y el nacimiento de ese nuevo ser, del otro lado, en la pantalla de la derecha, vemos a la madre del artista, en el justo momento de su último aliento; mientras que en la pantalla central, en medio de los sonidos del bebé que llora y el suave silbido del respirar de la moribunda, se ve un cuerpo que, con movimientos lentísimos, flota en el agua como una representación metafórica del transcurrir del tiempo, el hombre se deja llevar por la corriente, en un deambular que va de la vida a la muerte; el nacer nos empuja sin remedio hacia el reconocimiento de que vamos a morir.

El arte melancólico no representa la simple tristeza, sino una inmensa pesadumbre, un sentir abrumador que nos remite a un territorio de introspección, de ensimismamiento

e interiorización. Es una mezcla de repulsión/atracción hacia un mundo que nos sobrepasa. El melancólico contemporáneo no es el depresivo, sino el que no encuentra salida para sobrellevar el sentimiento de vacío que produce una sociedad hiperviolenta, hiperconsumista, e hiperacelerada.

Varios autores imaginaron remedios extraordinarios para este mal, Huxley imaginó el “Soma”, droga que curaba todos los males que pesan sobre el alma, sin ninguna clase de efecto secundario. Según *El Mundo Feliz*, un centímetro cúbico de Soma curaba diez sentimientos melancólicos:

— Estás melancólico, Marx.— La palmada en la espalda lo sobresaltó. Levantó los ojos. Era aquel bruto de Henry Foster.

— Necesitas un gramo de soma. Todas las ventajas del cristianismo y del alcohol; y ninguno de sus inconvenientes. Un solo centímetro cúbico cura diez sentimientos melancólicos — dijo el Presidente ...¹⁸

También encontramos el “Melange”, esa “preciosa especia y uno de los bienes más codiciados del universo”, de la novela *Dunas* de Frank Herbert, misma que fue llevada a la pantalla grande por David Lynch en 1984. Una droga dulzona con un suave aroma de canela, prolongadora de vida y con extraordinarios poderes narcóticos. Sin olvidar, por supuesto, las píldoras roja y azul que le ofrece Morfeo a Neo en *The Matrix*, diciéndole: *Si eliges la azul vivirás en la ignorancia, en cambio, si eliges la pastilla roja verás la realidad.*

Hoy parece que la melancolía sigue siendo un enigma que no ha resuelto ni el psicoanálisis ni el Prozac, pero es posible que el arte sea de los mejores medios para expresar los misterios que contiene.

¹⁸ Huxley, Aldous, *Un Mundo Feliz*, p.45.



Pier Stockholm, *Prozac Chapeau*, de la serie *Prozac Garden*, 2004
Fotografía.

CONSIDERACIONES FINALES

Hay en la vida coincidencias tan extrañas y asombrosas que casi parece natural volverse, con los años, algo supersticioso.

Luis Ignacio Helguera

Me pareció que era más acertado hablar de consideraciones finales que de conclusiones, principalmente, porque creo que las discusiones que giran en torno a la reflexión sobre el arte, nunca concluyen; podría decirse que hablar de arte casi siempre conduce a una especie de diálogo aporético que no tiene fin. De ahí que me atrevo a recurrir a la imaginación poética e incluso, aunque parece un poco descabellado, a la superstición.

Aunque en realidad no es tan descabellado, el arte está lleno de supersticiones, no sólo en la práctica artística, como esos escritores y músicos, que dedican largas horas a establecer y cumplir rigurosamente rutinas mágicas y rituales personales, con el objeto de invocar a las *musas* y, si la fortuna les acompaña, alcanzar una idea insólita y *original*. También me refiero al producto artístico como tal, como sucede cuando la obra adquiere un carácter casi mágico, y se convierte en un ente animado que nos hace sentir y pensar cosas extraordinarias, como si el objeto tuviese intenciones propias y determinadas. Pero la filosofía no es supersticiosa, sino todo lo contrario, alude a la razón por sobre todas las cosas, pero eso no significa que el camino de la imaginación sea en todo caso una pura ficción. Como bien lo apunta Descartes: “se encuentran pensamientos importantes en los escritos de los poetas más aún que los de los filósofos. La razón estriba en que los poetas escriben arrebatados por el entusiasmo y por la fuerza de la imaginación; y en nosotros se encuentran destellos de ciencia, como el sílex, que los filósofos extraen razonando, en tanto que los poetas los hacen salir fuera vigorosamente más brillantemente con la imaginación.”¹

¹ Descartes, René, AT, X, 217.

Hago esta referencia porque este ensayo tiene momentos donde la superstición y la imaginación juegan un papel fundamental. Los temperamentos hipocráticos son ese espacio de superstición que utilicé para delinear un sistema de categorización que fuese lo suficientemente sólido para sostenerse, pero al mismo tiempo, tan flexible como la diversidad del arte, y más aún el arte contemporáneo, lo demanda.

En el curso de la escritura de este trabajo me encontré con muchos caminos cerrados y encrucijadas. Un aspecto que traté de dejar claro fue el utilizar las categorías de los temperamentos para definir a las obras en sí, no a los artistas. Las obras de Teresa Margolles son las que he definido como coléricas, no a ella como sujeto (a quien además conozco en lo personal y no me parece para nada colérica). Esta es la razón por la que hay artistas que tienen obras de muy diversa clase y abarcan más de un temperamento, como el caso de Ai Weiwei que tiene piezas que clasifiqué como sanguíneas y otras coléricas. O bien el caso de obras que, al igual que algunas personas, se encuentran en medio de dos temperamentos, como la pieza *Shibboleth*, de Doris Salcedo, que menciono entre las flemáticas, pero al mismo tiempo tiene un carácter muy cercano al melancólico.

Otra de las razones por las que incurrí en tan curioso sistema taxonómico, es por la falta de consenso acerca de cómo referirnos al arte de finales del siglo XX y principios del XXI. Acabada la Posmodernidad hoy se habla de Hipermodernidad, Altermodernidad, e incluso hay quienes se refieren a ella como Neomodernidad. El problema con estos términos es que tanto la modernidad como la posmodernidad son movimientos que surgieron de una necesidad de romper con lo anterior, de quebrantar un orden, de transgredir una tradición. La modernidad en el arte fue un periodo de ruptura de los esquemas tradicionales que delimitaban las prácticas artísticas a ciertos cánones de rigurosidad técnica y formal; en tanto la posmodernidad fue una ruptura más radical y absoluta que se usó, en principio, para documentar las nuevas sensibilidades existentes en el mundo de la arquitectura y las artes a partir de la Segunda Guerra Mundial, pero que pronto alcanzó a remover los conceptos básicos de muchas estructuras de pensamiento. “El momento postmoderno

es una especie de explosión de la *épistémè* moderna en el que la razón y su sujeto –como detentador de la ‘unidad’ y la ‘totalidad’– vuelan en pedazos.”²

Sin embargo, en el arte contemporáneo, ya no encontramos rupturas como tales, pues no se puede romper lo que ya estaba doblemente roto. El arte de hoy propone una recomposición de cómo concebimos las estructuras sociales, políticas, económicas y psicológicas, propone un orden diferente, usando ya no técnicas precisas, sino una mezcla de medios y materiales, y se expresa con lenguajes en donde ya no hay límites, ni reglas; el arte de hoy transgrede más allá de la transgresión, convirtiendo el objeto de arte en un modo de relacionarnos con el mundo, como bien lo dice Nicolas Bourriaud, “...lo que el artista produce en primer lugar son relaciones entre las personas y el mundo.”³

En el periodo modernista, y más aún en el posmodernismo, se exploraron todos los caminos de la transgresión, el arte llegó a los límites más extremos y fue, en términos derridianos, completamente deconstruido. Como bien lo apunta Eugenio Tρίας, fueron momentos de revelación y develación de lo siniestro y lo que nos dejó, es un terreno bastante árido y un poco desconsolador, donde nos hemos dado cuenta de que la rebeldía ya no sirve para cambiar nada. El sistema ha sido tan poderosamente fuerte que todos los intentos para debilitarlo, lo único que han logrado es fortalecerlo y convertir el acto transgresor en un producto de consumo (y muy caro) que se vende en las ferias internacionales y las más afamadas galerías de arte. Uno de los retos de hoy, es poder discernir si una obra de arte es valiosa o buena, o simplemente lo asumimos porque la pieza vale miles de dólares. Y este mismo problema lleva a muchos a descartar su valor artístico, simplemente porque tiene un valor como objeto de consumo en el mercado.

Hay que notar también el incremento de la presencia de lo grotesco en el arte actual. El horror y la fascinación por éste, adquieren un significado inédito que será determinante en la redefinición del sentido de representación en la cultura del siglo XXI. Esto abrió un nuevo territorio de exploración para el arte donde la relación entre la proliferación de imágenes

2 Wellmer, Albrecht, *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad*, p. 51

3 Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*, p. 51.

en los medios masivos, el horror inscrito en el cuerpo, así como el cuestionamiento de la manipulación y la condición de objetividad de las imágenes (ya todo es *Photopshop*), da lugar a nuevas nociones sobre la dimensión del horror que hoy se encuentran inscritas dentro del campo de lo estético.

Vimos también cómo muchas de las obras contemporáneas necesitan de un texto narrativo para consolidarse, además de los recursos simbólicos que nos confrontarán con una realidad social perturbadora y escalofriante. Por ello vemos gran cantidad de artistas que tienen una intención clara de provocar sensaciones de disgusto e incomodidad, por medio de las representaciones de la violencia, de lo muerto, de lo más descompuesto y podrido de nuestra sociedad. En nuestra contemporaneidad las nuevas generaciones deben reflejarse sobre un espejo de producciones artísticas que no son claras, ni bellas, y su realidad está surcada por el deterioro del sistema y la falta de perspectivas alentadoras como la dependencia, el colonialismo, la violencia, la corrupción, la globalización, el anquilosamiento y deterioro de las estructuras educativas, culturales y políticas existentes, además del inminente deterioro de la naturaleza.

Esta incertidumbre provoca un doble carácter del arte, por un lado aparece como forma de expresión libre y autónoma, y por otra, como hecho social y político; sin embargo y a pesar de la duda de Adorno, el arte sigue siendo posible. Y sigue siendo posible, justamente porque al momento de arrebatarse al arte su carácter estrictamente estético, lo soltó hacia la proliferación de un arte politizado, socializado, antropologizado, conceptualizado, etc.

Es posible entonces, reconocer que el arte nos empuja hacia una comprensión de la realidad porque nos permite percibir los fenómenos desde la *apariencia* estética. Tal como lo explica Albrecht Wellmer: “El arte no sólo descubre lo real, sino que también nos abre los ojos. Ese abrir los ojos (y los oídos), esa transformación de la percepción significa la curación de una parcial ceguera (y sordera), de una incapacidad para percibir y experimentar por medio de la experiencia estética.”⁴ Así, si nos colocamos dentro del vaivén que se da entre

⁴ Wellmer, Albrecht, *Op. Cit.*, p. 39.

los componentes imaginativos, los reflexivos e intelectuales que nos provoca la experiencia estética, podremos ser capaces de asimilar esa ira del mundo de la que habla Sloterdijk a través de los lenguajes simbólicos de obras como las de Ana Mendieta o Teresa Margolles, o bien, soportar la desolación que nos produce el terror de una sociedad degradada y violenta en los paisajes de Misha Gordin o las instalaciones de Boltanski.

No queda entonces más que volver a considerar que, “las obras de arte salvan, neutralizando, lo que una vez los seres humanos experimentaron literal y completamente en la existencia y lo que el espíritu expulsó de ésta.”⁵



⁵ Adorno, T.W. *Op. Cit.* p.11.

ANEXO II: DE LOS HUMORES

Para entender cabalmente la teoría de los cuatro humores debemos remontarnos a uno de sus principales orígenes: Hipócrates (c. 460-c. 377 a.C.), conocido como el Padre de la Medicina, fundó la Escuela de Cos, que junto con la Escuela de Cnido, fueron los dos centros de educación de medicina más importantes de la Grecia antigua. La escuela hipocrática centró sus investigaciones en el cuidado del paciente y el pronóstico; en tanto, la escuela de Cnido, aun cuando fue famosa por el tratamiento de enfermedades muy comunes, no superaba a Cos en el área de diagnóstico y destacó en el tratamiento de enfermedades poco conocidas.

Hipócrates dejó un amplio legado de escritos que forman parte del *Corpus hippocraticum*; hoy en día se sabe, que no son la obra solamente del propio Hipócrates, sino que fueron varias personas y en distintas épocas, las que contribuyeron a la consolidación de alrededor de sesenta tratados sobre el cuerpo y sus enfermedades, la salud y la medicina. La mayor parte de estos escritos están enfocados a estudiar y curar las enfermedades, y aun cuando se tenía un conocimiento racional que pretendía encontrar las causas de los males en la ciencia médica; ciencia que de acuerdo a Werner Jaeger, fue no sólo el antecedente de la filosofía socrática, sino “una fuerza cultural de primer orden en la vida del pueblo griego”¹, también puede detectarse una fuerte tendencia hacia el pensamiento mágico y se consideraba que muchos de los padecimientos eran causados por fuerzas externas al cuerpo.

Es en uno de estos tratados, titulado *La Naturaleza del Hombre*, donde se expone la famosa teoría de los cuatro humores y, aunque Aristóteles² le atribuye este escrito a Polibio, yerno de Hipócrates, se cree que fue obra de Hipócrates mismo, quien consideró que la medicina debía estar fundamentada en las leyes de la naturaleza humana, pero tomando en cuenta, y ésta es una de sus grandes contribuciones, que esta naturaleza podía verse

¹ Jaeger, Werner, *Paideia*, p. 783

² Jouanna, Jacques, *Greek Thought. A guide to classical knowledge*, p. 654.

afectada y modificada por condiciones externas del medio ambiente. Aunque la autoría de este tratado sigue siendo un tema polémico, muchos de los estudiosos del tema concluyen que proviene de la escuela de Cos, debido a la coincidencia en la búsqueda por reestablecer el equilibrio como fundamento de la medicina y la influencia del medio ambiente y del clima en las condiciones de salud del ser humano, tema que se encuentra también presente en el tratado Aires, Aguas y Lugares donde se señala la relación de la flema con el invierno y la bilis con el verano.³ De ahí que, por ejemplo, las estaciones del año pudiesen ser el origen de ciertos males (por las condiciones de humedad, frío, calor, etc.) e incluso, el origen geográfico y etnográfico de la persona podía ser la causa de enfermedades de distintos tipos.

En aquel entonces se consideraba que toda enfermedad pasaba por tres etapas o estadios, la primera causada por factores externos o internos que se manifestaba en los cambios humorales del cuerpo, la segunda en donde el organismo reacciona ante este cambio y se produce un desequilibrio, y la crisis final como el momento en que estos humores eran expulsados del cuerpo mediante el sudor, el vómito, la orina y la expectoración. Así pues, un mal como la epilepsia significaba que la flema estaba bloqueando los conductos respiratorios del enfermo y eso conducía al cuerpo a rebelarse por medio de convulsiones con el fin de desbloquear los conductos obstruidos para permitir que el aire volviese a circular normalmente. O bien aquellas manías o rarezas de algunos individuos, causadas por un exceso de bilis que, probablemente, estaría en plena ebullición en el cerebro. La bilis negra fue añadida posteriormente como causante de la melancolía, ya que por tratarse de una toxina, envenenaba el cuerpo al tiempo que envenenaba el cerebro.

Tanto Platón como Aristóteles hacen referencia en distintos momentos a los humores como causales de las enfermedades. Platón sugiere que hay que expulsar de la República a los ciudadanos problemáticos, así como se expulsa la flema y la bilis del cuerpo. En tanto que Aristóteles, nos dice Paul Demont,⁴ más que 'humor' se refiere a los fluidos, como

³ Conclusión presentada por Jorge Cano Cuenca en la introducción al texto *La Naturaleza del Hombre* de la edición de Gredos.

⁴ Paul Demont, *Hippocrates in context*. p. 278

aquellas partes uniformes que son suaves y húmedas en los cuerpos de los animales con sangre, y utiliza la palabra *xumos* en relación a las sensaciones y conlleva el significado de “sabor” planteado ya por Demócrito y que más tarde utilizará Paracelso.

De este modo y con la contribución de muchos autores, la teoría hipocrática de los humores se fue consolidando como una estructura de significados e interpretaciones que más tarde serán retomados por los grandes estudiosos de la medicina, como es el caso de Galeno de Pérgamo (130-200) quien desarrollará más ampliamente la teoría de los cuatro humores en sus tratados sobre medicina.

La teoría de los humores corporales son una extensión que surge de los cuatro elementos que conformaron la cosmología griega, desde las aportaciones de Empédocles (495-425 a.C.) hasta el citado texto hipocrático, *La Naturaleza del Hombre*. Esta obra da inicio con un contundente rechazo al monismo tan difundido entre los jonios a finales del siglo V: “uno dice que el aire es lo uno y el todo, otro que el agua, que el fuego o la tierra, y cada uno cita en su argumentación pruebas y demostraciones que no conducen a nada.”⁵ Esta afrenta le permitirá justificar que la naturaleza humana está conformada no por uno, sino por varios elementos.

La tierra es el centro de la esfera de los cielos, nos dice Platón en el *Timeo*, y todo lo material terrestre del universo tiende hacia su centro intermediado por los elementos del aire y el agua. Los cuatro elementos son cuerpos de aspecto geométrico y forman juntos una unidad inseparable. “Dado que la revolución del universo al incluir a los elementos es circular y por naturaleza tiende a retornar sobre sí misma, los mantiene juntos y no permite nunca que quede un espacio vacío.”⁶ Cada elemento, continúa diciendo Platón, se manifiesta de diferentes maneras en la naturaleza, siendo el fuego el que más se expande y el aire el más tenue, y debe existir un equilibrio entre ellos. “Para todos es evidente, me parece, de dónde provienen las enfermedades. Dado que los elementos de los que se compone

⁵ Hipócrates, et. al., *Tratados hipocráticos*, p. 31.

⁶ Platón, *Timeo*, p. 30.

el cuerpo son cuatro, tierra, aire, agua y fuego, su exceso o carencia contra la naturaleza y el cambio de la región propia a una ajena producen guerras internas y enfermedades y, además, como los tipos de fuego y de los elementos restantes son más de uno, también el hecho de que cada uno reciba lo que no le es conveniente y todas las causas semejantes.”⁷

Aristóteles acepta también la teoría de los cuatro elementos como los fundamentales en la conformación de los compuestos del universo, considerando que cada elemento, al igual que cada esfera celeste, tiene un lugar natural en el universo; son inmutables, es decir que no pueden convertirse en otra cosa que no sea en sí mismos, aunque concuerda con Platón en que cada elemento tiene diferentes estados y la combinación de ellos da lugar a sustancias nuevas. Platón ya había planteado con precisión que el fuego se presenta como flama o como llama, la tierra comprimida se hace piedra y cuando es frágil y húmeda le llamamos arcilla; decimos aire cuando es puro, pero es niebla cuando está turbio. El agua es líquida o gaseosa, sólida si se enfría, llamada granizo si está en el aire o hielo si está en la tierra y será líquida de nuevo si se acerca al fuego. Y cuando las distintas clases de agua “se filtran a través de las plantas de la tierra se llaman humores, que son disímiles a causa de las mezclas que los constituyen.”⁸

De esta forma, tierra, viento, agua y fuego, son elementos que tienen el mismo valor y poder pero con funciones particulares específicas, y cada uno contiene determinadas condiciones de humedad, resequedad, frío o calor; el fuego es caliente y seco; el aire es caliente y húmedo, la tierra es fría y seca y el agua, fría y húmeda. Hipócrates extiende esta concepción hacia las características del cuerpo humano a partir de sus propios fluidos: “El cuerpo del hombre tiene en sí mismo sangre, pituita,⁹ bilis amarilla y bilis negra; estos elementos constituyen la naturaleza del cuerpo, y por causa de ello se está enfermo o sano.”¹⁰ La salud, decía el médico de Cos, dependía de mantener en equilibrio estos fluidos procurando que ninguno de ellos dominara, ya que ello produciría un desbalance corporal

⁷ *Ibidem*, p. 48.

⁸ *Ibidem*, p. 31

⁹ Pituita= Secreción de las mucosas, especialmente de la nariz. También llamada flema.

¹⁰ Hipócrates, et. al., *Op. Cit.*, p. 37.

y sería el origen de una enfermedad. Cada uno de estos fluidos tiene sus características específicas de acuerdo al elemento que le corresponde: caliente y húmeda es la sangre (aire), caliente y seca la bilis amarilla (fuego), fría y húmeda la flema (agua) y fría y seca la bilis negra (tierra). La combinación de estos humores y el predominio de uno sobre otro determinaría así el temperamento de los individuos, que era explicado como cualquier fenómeno natural, por una causalidad material determinada por la concordancia entre la naturaleza del individuo y el cosmos. Cada uno de los humores estaría entonces determinado a su vez por la influencia astral, Saturno para el melancólico, Júpiter para el sanguíneo, la Luna para el flemático y Marte para el colérico.

Es así como podía explicarse la predominancia de ciertas conductas dependiendo si la persona tenía un temperamento mayoritariamente flemático, sanguíneo, colérico o melancólico; e incluso podían encontrarse algunas características físicas típicas de acuerdo al temperamento, como la cara rosada, característica del sanguíneo, por la gran afluencia de la sangre; o el tono pálido y amarillento típico del flemático.

La cita de un filósofo medieval que recuperan Klibansky, Panofsky y Saxl, con la que da comienzo la obra *Saturno y la Melancolía* demuestra cómo esta caracterización de los temperamentos básicos ha sido desde entonces una pauta determinante en los estudios que posteriormente se encuentran en los tratados médicos de la época medieval e incluso influenciaron contundentemente las investigaciones de la nascente psicología en los siglos XVIII y XIX. Esta referencia que aparece en la obra *De mundi Constitutione* datada alrededor del año 1135, habla de la relación de los cuatro humores con las ya mencionadas características, además de la relación de cada humor con una de las estaciones del año y un periodo de la vida del hombre. Es posible que de esta relación surja también el enlace que posteriormente podemos encontrar en algunos textos, sobre todo a partir de la Edad Media, con los signos astrológicos del zodiaco, divididos en un sistema de doce signos agrupados en cuatro triplícitos que correspondían a cada uno de los cuatro elementos fundamentales del universo.

De esta manera la teoría de los cuatro humores cardinales de Hipócrates y de Galeno, se conforma como un ciclo completo de relación cósmica entre los cuatro elementos, las cuatro estaciones, los cuatro temperamentos y las cuatro principales edades de la vida humana. “Para conocer la totalidad, el médico debe enfrentarse al carácter regular de las enfermedades, las constituciones, las estaciones y las edades, relajar lo tenso y tensar lo relajado: de este modo la parte enferma logra un mayor alivio y en esto, a mi modo de ver, consiste la curación.”¹¹:

Humor	Temperamento	Elemento	Estación	Astro	Cualidad	Edad	Sabor
Sangre	Sanguíneo	Aire	Primavera	Júpiter	Caliente y húmeda	Infancia	Salado
Bilis Amarilla	Colérico	Fuego	Verano	Marte	Caliente y seca	Adolescencia	Amargo
Bilis Negra	Melancólico	Tierra	Otoño	Saturno	Fría y seca	Edad Adulta	Ácido
Flema	Flemático	Agua	Invierno	Luna	Fría y húmeda	Vejez	Dulce

Tenemos entonces que los estados corporales que producen los humores nos llevan a una interpretación que denota o bien una patología, para el caso de los desequilibrios humorales que son el origen de las enfermedades, o en su posterior interpretación como aptitudes constitucionales que determinan el temperamento característico de cada individuo. Aunque es poco claro cómo evolucionó la teoría de los cuatro humores que nace en el campo de la medicina, hacia una interpretación de índole, primero mística y más tarde psicológica, para explicar los temperamentos y el carácter de los individuos, es posible reconocer que desde los tiempos de Hipócrates existía ya la creencia de que una persona que presentaba constantes ataques de ira, sufriera de un exceso de bilis amarilla, o que un individuo tranquilo tenía una gran carga flemática en el cuerpo, mientras que un alma

¹¹ Hipócrates, et. al., *Op. Cit.*, p. 46

vigorosa fuese por el fluir excesivo de la sangre y el taciturno estaba marcado por la bilis negra.¹² Hipócrates mismo en su tratado sobre el aire, hace referencia de que ciertos climas favorecen a determinadas personas por su carácter flemático o colérico. También es posible reconocer figuras fundamentales que propagaron estas creencias y añadieron características que fueron gestando el complejo sistema simbólico que conocemos actualmente. Entre estos personajes nos encontramos con Paracelso (1493-1551) quien combinó las ciencias de la medicina con la astrología y la alquimia; y reinterpretó la asociación que Galeno había propuesto en su tratado sobre medicina antigua. Estas ideas habían sido a su vez, tomadas de Demócrito, quien había relacionado los cuatro humores con los sabores básicos: dulce para el flemático, amargo para el colérico, salado para el sanguíneo y ácido para el melancólico. Pero quizá una de las influencias más definitorias fue la de Marsilio Ficino (1433-1499) sacerdote y filósofo de la corte de Cosme de Médicis, nacido cerca de Florencia. Ficino, retoma el Problema XXX atribuido a Aristóteles, y asocia el mal de la melancolía con el genio creador artístico. Él mismo decía sufrir de este mal, pasaba largos periodos en estados atribulados y lleno de tristeza, siendo el trabajo de traducción, una de sus grandes distracciones. Es justamente su traducción al latín del Problema XXX, como descubre que el estado melancólico no tenía porqué ser un padecimiento, sino que podía ser considerado como una virtud. Su tratado *El libro sobre la vida* (1489) es una gran disertación donde dedica largas reflexiones a la relación de la melancolía y la meditación, y plantea cómo los estados melancólicos son en realidad un producto del genio creador.

Es de notar, como bien lo señalan Klibansky, Panofsky y Saxl,¹³ que la sangre y la bilis negra ocuparán la mayor atención, tanto en los tratados médicos como en su posterior estudio a nivel filosófico y psicológico, siendo los melancólicos los que mayor curiosidad y preocupación provocarán en diversos campos, además de la medicina y la filosofía.

De ahí que el sanguíneo, también, es un temperamento que causó gran atención, dada la importancia de la sangre como líquido vital, que estaba por encima de la flema y la bilis

¹² Wilson, Eric. C. *Contra la felicidad. En defensa de la melancolía*, p. 88.

¹³ Klibansky, Panofsky y Saxl, *Saturno y la melancolía*, p. 13.

amarilla: “el propósito de la sangre en las criaturas vivientes es proveerlas de alimento.”¹⁴ Pero es posible que la importancia de los males producidos por el exceso de bilis negra, radica en que la melancolía es la única que denota una enfermedad no del cuerpo, sino del alma.

Me parece importante anotar la evolución del término ‘alma’ dentro del pensamiento griego y posteriormente en la interpretación cristiana del mismo. De la Grecia Antigua podemos obtener dos significados principales del alma, por un lado como principio de vida, como hálito o soplo vital; o bien entendida en su carácter como algo distinto al cuerpo, inmaterial e inmortal. Sócrates, nos dice Werner Jaeger, traza con nitidez la separación del alma y el cuerpo y la coloca como el máspreciado de los valores, donde en primer lugar están los bienes del alma, seguidos por los bienes del cuerpo y finalmente los bienes materiales.¹⁵ En el Fedro, Platón expone el problema de la definición del alma e intenta demostrar su inmortalidad. El alma es concebida por Platón como el origen o primer principio del movimiento: “toda alma es inmortal, porque todo lo que se mueve en movimiento continuo, es inmortal.”¹⁶ De ahí que, si el alma es el origen de la vida y el principio vital, se deduce que sin ella no hay vida posible. En el Fedro se establece una equivalencia entre vida y movimiento, siendo el alma el origen de ambos como la única realidad que tiene capacidad de moverse a sí misma sin necesidad de la acción de una fuerza exterior.

Aristóteles en cambio, le dará un giro al concepto de alma convirtiéndola en el fundamento primero y sustancia del cuerpo, “... el alma es la entelequia primera de un cuerpo que en potencia tiene vida.”¹⁷ y no está separada del cuerpo. Aristóteles, a diferencia de Platón, quien consideraba que el alma precedía al cuerpo, sostenía que el alma no surge sino hasta el nacimiento. La vida es acto del cuerpo viviente y de ahí que el alma sea la entelequia primera que contiene ciertas facultades que actuarán como las potencias que dan lugar a la vida como acto o entelequia segunda. De estas facultades se distinguen principalmente

¹⁴ Aristóteles, citado por Paul Demont en: *Hippocrates in context*, p.279.

¹⁵ Jaeger, Werner, *Paideia*, p. 417

Platón, *Fedro o de la belleza*, Documento electrónico p. s/n.

¹⁷ Aristóteles, *Acerca del alma*, libro II, cap. 1,412a, 25

tres: la vegetativa, que nos permite la alimentación y desarrollo y que se encuentra en todos los seres vivos incluido el reino vegetal; la sensitiva o facultad de sensación que poseen tanto los hombres como los animales y el *noûs* o intelecto, que sólo la poseen los hombres y nos brinda la capacidad de pensar y razonar. “Por lo que se refiere a aquella parte del alma con que el alma conoce y piensa, ya se trate de algo separable, ya se trate de algo no separable en cuanto a la magnitud, pero si en cuanto a la definición, ha de examinarse cuál es su característica diferencial y cómo se lleva a cabo la actividad de inteligir.”¹⁸

Más tarde, en los primeros años de la era cristiana, podemos encontrar cómo estas concepciones griegas acerca del alma se fundirían con el cristianismo incipiente y posteriormente con las corrientes herméticas y gnósticas de la era medieval. “El árbol del alma enraiza en el mundo sombrío de la divina, extendiéndose sus ramas en dos direcciones: a la derecha la voluntad del ego, influidos por el ‘espíritu oprimente y sideral de este mundo’, así como por las influencias astrales del cielo ígneo inferior. A la izquierda, la abnegación, que recibe la luz del Espíritu Santo. Solo este tronco se eleva a lo alto, a través de los cuatro mundos cabalísticos o estratos del alma.”¹⁹

Voltaire en su *Diccionario Filosófico*, publicado en 1764, menciona la probabilidad de que los egipcios fueron los primeros que distinguieron la diferencia entre alma e inteligencia, pero que son los griegos y más tarde los latinos quienes harían la distinción entre *animus* y *anima*. Sin embargo, Voltaire, al igual que muchos otros que se dieron a la tarea de estudiar los problemas del alma, acaba por concluir que en realidad no sabemos nada de ella: “El hombre es un ser que obra, que siente y piensa: he aquí todo lo que sabemos; pero ignoramos qué es lo que nos hace pensar, sentir y obrar.”²⁰ Esta incapacidad de definir con precisión qué es o de dónde viene ese espíritu de vida que nos distingue de los animales, es posible que sea lo que le da relevancia a una enfermedad del alma, como fue considerada la melancolía, por sobre todas las demás enfermedades del cuerpo.

¹⁸ Aristóteles, Acerca del alma, libro III, cap. 4,429a,10

¹⁹ Freher, D.A., en: Roob, Alexander, *Alquimia y Mística*, p. 281.

²⁰ Voltaire, *Diccionario filosófico*. Documento electrónico p. s/n.

El fin de la era antigua y el naciente credo cristiano marcó una pauta definitoria en la interpretación de los textos, tanto de Hipócrates, como de Galeno. Asimismo, la recuperación de las ideas platónicas de la dualidad alma-cuerpo, o en su versión aristotélica materia-espíritu, permiten justificar la idea de las fuerzas celestiales (el mundo de las ideas) en contraposición con las fuerzas terrenales (lo mundano y perecedero). Este retorno al oscurantismo significó un triste retroceso para el desarrollo de las ciencias médicas. En la edad Media se consideraba obscena la práctica de la medicina, el cuerpo no era más que una vil prisión del alma y cualquier referencia al cuerpo era considerada un pecado. Resurge la idea, ahora sí con más fuerza, de que las enfermedades eran un castigo divino a los pecadores o producto de posesiones demoníacas consecuencia de embrujos y hechizos malignos; esto provoca la difusión de un grupo de tratados en los que se mezcló el conocimiento médico antiguo con una especie de misticismo religioso que intentaba justificar la superioridad divina por sobre todas las cosas terrenales. “Las ideas habitan las regiones superiores y trascendentes del intelecto divino, reflejándose e imprimiéndose sus ‘signaturas’ eternas en las cosas de abajo, materiales y mortales, por influjo de los planetas.”²¹

Escritos como los del ya mencionado Paracelso, quien se empeñó en el estudio empírico de la naturaleza mezclado con el misticismo cristiano, la cábala y la astrología, ejercieron una fuerte influencia en los exégetas especulativos de la alquimia, los gnósticos y herméticos. “Para curar el organismo enfermo del mundo es preciso devolver el rayo de luz divino, el oro espiritual a su patria celestial, pasando por las siete esferas planetarias del cosmos ptolemico.”²²

Vemos aquí ese impulso por retomar ideas de la antigüedad pero se les imprimía el sello del credo cristiano, como es el caso de esta referencia al cosmos ptolemico que se refiere al modelo del sistema solar que colocaba a la tierra en una situación inamovible y al centro del universo. Atribuido inicialmente a Aristóteles pero en realidad fue creado por

²¹ Roob, Alexander, *Alquimia y Mística*, p. 19

²² *Ibidem*, p. 18

Ptolomeo en el siglo IV a.C. en el que colocaba a los astros en el siguiente orden: en primer lugar la Tierra, seguida por la Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter y Saturno. “Las esferas planetarias se movían de acuerdo al impulso que recibían del noveno cielo, con la ayuda de Dios.”²³

La teoría hipocrática llegó hasta tierras lejanas, extendiéndose entre los pueblos musulmanes; uno de sus principales promotores fue el médico y filósofo persa Abu’Ali al-Husayn, mejor conocido como Avicena (980-1037). Su obra compila los grandes saberes de la filosofía y la medicina antiguas, en especial de Aristóteles, Galeno e Hipócrates; y le añade el conocimiento empírico musulmán proveniente de Persia. Esto hace que su obra se consolide y se mantuviera como uno de los compendios más importantes de conocimientos médicos por más de cinco siglos. Avicena reconoce la importancia de la teoría hipocrática de los humores para el diagnóstico y curación de enfermedades y añade a los cuatro humores que define como Primarios, los humores Secundarios que son fluidos intracelulares y extracelulares que se encuentran en los tejidos del cuerpo humano: “Si hay humores biliosos calientes, y el periodo de sueño es prolongado, el cuerpo se calienta por un extraño calor.”²⁴

Otro personaje importante en la propagación de las teorías hipocráticas en el mundo árabe será Averroes (1126-1198), filósofo y médico de origen andaluz, gran defensor de las teorías aristotélicas y quien también dejó un importante legado con sus tratados sobre medicina. Aunque Averroes alude a los cuatro humores, mantiene una línea de pensamiento más cercana a Aristóteles en la que construye sus hipótesis a partir del principio de los opuestos, definiendo entonces que de los cuatro elementos y sus cualidades (caliente, húmedo, frío y seco) hay dos positivas o activas (caliente y húmedo) que se contraponen a dos negativas o pasivas (no-caliente y no-húmedo). De esta manera la combinación de cualidades dará lugar a los cuatro elementos con las cualidades ya referidas por Hipócrates (Fuego= caliente y seco; Aire= caliente y húmedo; Agua= fría y húmeda; Tierra= Fría y

²³ Red escolar ILCE, *Simulación del sistema Ptolomeico*, Documento electrónico p. s/n.

²⁴ Avicena. *Compilación de textos*. Documento electrónico, apartados 332-339.

seca). La combinación de los cuatro elementos dice Averroes “son el sustrato que dará lugar a cuantas substancias hay en la naturaleza (“nada hay simple en ella”) y, por tanto, son la base estructural de la anatomía, de una anatomía que podríamos denominar filosófica.”²⁵

Con este breve recorrido histórico nos damos cuenta de que, sea o no científicamente probada la influencia de los humores en la salud o enfermedad de los individuos, lo cierto es que las condiciones cíclicas que representa este sistema de relaciones es más que una mera casualidad y que el impacto que esta teoría tuvo (y sigue teniendo) en el desarrollo de otras teorías tanto filosóficas como psicológicas y científicas nos da material para seguir jugando con sus diversas aplicaciones aún en campos como el que este trabajo trata de abordar: la Estética.



²⁵ Chediak Atia, Edmond, *Tres médicos árabes*, p. 71.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes citadas

- Adorno, Th. W., *Teoría Estética*, Trad. de Jorge Navarro Pérez, Akal /Básica de Bolsillo, Obras completas # 7, Madrid, 2004. Aristóteles, *Acerca del alma*, Gredos / Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1988.
- Aristóteles e Hipócrates, *De la melancolía*, Tr. Conrado Tostado, Vuelta / Heliópolis, México, 1994.
- Aristóteles, *Del sentido y lo Sensible / De la memoria y el recuerdo*, Trad. Francisco de Samaranch. Aguilar, 2001.
- _____, *Historia de los Animales*, Edición de José Vara Donado, Akal, España, 1990.
- _____, *Moral a Nicómaco*, Tr. Patricio Azcárate, Edición electrónica [<http://www.filosofia.org/cla/ari/azc01190.htm>] (Sitio visitado el 20 junio 2016)
- _____, *Retórica*, Tr. José Goya, Ed. Porrúa/Sépan Cuántos... Nº 715, México, 1999.
- Auster, Paul, *The music of chance*, Penguin Books, Estados Unidos, 1990.
- Avicena, Canon de, *Compilación de textos*, Tr. Gabriel Gardel Herce. Documento electrónico [http://www.sld.cu/galerias/pdf/sitios/histologia/canon_de_avicena.pdf] (visitado el 20 de mayo 2013).
- Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and his world*, Indiana University Press, 2009.
- Barrios, José Luis, “El cuerpo grotesco: desbordamiento y significación”, en: *Memoria Académica FaHCE*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, Archivo electrónico [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.695/ev.695.pdf] (visitado el 11 de diciembre 2011)
- Bartra, Roger, *Cultura y melancolía: las enfermedades del alma en el Siglo de Oro*, Anagrama / Col. Argumentos, Barcelona, 2001.
- Bazin, Andre, ‘The Ontology of the Photographic Image’ en *What Is Cinema?, Vol. 1*, University of California Press, Estados Unidos, 1967.

- Bodenmann-Ritter, Clara, *Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972*, Editorial Visor, Madrid, 1995.
- Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*, Trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado, Adriana Hidalgo Editora. Col. Los sentidos/ Artes Visuales, Argentina, 2ª edición, 2008.
- Bozal, Valeriano, *Necesidad de la ironía*, Visor / La balsa de Medusa N° 101, Madrid, 1999.
- Burn, Ian, “Arte conceptual como arte” en: *Conceptual art: a critical anthology*, Alberro, Alexander y Blake Stimson (editores), MIT Press, Londres, 2000.
- Bussagli, Marco, *El cuerpo humano. Anatomía y simbolismo*, Electa / Diccionarios del Arte, Barcelona, 2006. Damasio, Antonio, *El error de Descartes. La razón de las emociones*, Trad. Pierre Jacomet, Ed. Andrés Bello, Chile, 1999.
- Carroll, Noël, *The Philosophy of horror or paradoxes of the heart*, Routledge, Nueva York, 1990.
- Celant, Germano, *Texto de sala de la exposición Anselm Kiefer*, presentada en el Museo Guggenheim de Bilbao en marzo de 2007.
- Chediak Atia, Edmond, *Tres médicos árabes*, Colombia, Academia Nacional de Medicina, 2007.
- Damasio, Antonio, *Looking for Spinoza*, Editorial William Heinemann, Londres, 2008.
- Delamare, François y Guineau Bernard, *Los Colores. Historia de pigmentos y colorantes*, Ediciones B, Barcelona, 2000.
- Demont, Paul, *Hippocrates in context. Papers read at the XIth International Hippocrater Colloquium*, Brill, Leiden-Boston, 2005.
- Descartes, René, *Tratado de las pasiones del alma*, Biblioteca nueva, Madrid, 2005.
- Eckman, Paul, *Emotions revealed*, Times Books, Nueva York, 2003.
- Foucault, Michel, “El sujeto y el Poder”, en *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 50, N° 3, julio-septiembre 1988. Archivo electrónico [https://docs.google.com/document/d/1UaWyEs9sAXpse5972NKKdZWf0YUpcaMBOejOPA3Pktc/edit?hl=en_US] (Sitio visitado el 20 junio 2016)
- Foucault, Michel, “No al sexo rey. Entrevista por Bernard Henry-Levy”, en *Un diálogo sobre el poder*, Altaya, Barcelona, 1994.

Foucault, Michel, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Anagrama, Madrid, 1997.

Frazer, James G., *La Rama Dorada*, México, FCE, 2ª ed., 1982.

Freher, D.A., Roob, Alexander, *Alquimia y Mística*, Taschen, Londres, 1997.

Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Paidós / Pensamiento contemporáneo # 15, España, 1991.

Galindo, Gabriela, “Elixir: pócima mágica de Pipilotti Rist” en *Réplica21.com*, edición electrónica [http://www.replica21.com/archivo/articulos/g_h/565_galindo_pipilotti.html]

_____, “La transgresión del vacío”, *Réplica21.com*, edición electrónica [http://replica21.com/archivo/articulos/g_h/534_galindo_salcedo.html]

_____, *Sujeto, Cuerpo y Poder en el arte*. Próximo a publicación.

García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, Ed. Diana, México, 2010.

Godfrey, Tony, *Conceptual Art*, Phaidon, Londres, 1998.

González Valerio, María Antonia, *El arte develado*, Herder, México, 2005.

Goodman, Nelson, *Los lenguajes del arte*, Paidós / Estética, México, 2010.

Hattestone, Simon, “Into the deep. Interview with Anish Kapoor”, en *The Guardian*, 23 de septiembre 2006. [<http://www.theguardian.com/artanddesign/2006/sep/23/art>] (visitado el 2 de enero 2014)

Hauser, Arnold, *Historia Social de La Literatura y el Arte*, Tomo 1, Guadarrama/Punto Omega, Barcelona, 1978.

Hegel, G.W.F., *Lecciones sobre la Estética*, Tr. Alfredo Brotons Muñoz, Akal / Arte y Estética N° 73, Madrid, 2007.

Heller, Agnes, *Teoría de los sentimientos*, Ediciones Coyoacán, México, 1999.

Hernández-Navarro, Miguel Á., “El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antvisual y lo siniestro”, en *Revista de Occidente*, n° 297, Febrero 2006. Archivo electrónico [<http://www.observacionesfilosoficas.net/elartecontemporaneo.html>] (visitado: 22 de junio 2016).

- Hernández Sánchez, Domingo, *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*, Ediciones Universidad Salamanca, España, 2002.
- Hesíodo, *La Teogonía*, Archivo electrónico [<http://www.alejandriadigital.com/wp-content/uploads/2016/04/HESIODO-Teogon%C3%ADa.pdf>] (visitado: 20 de junio de 2016).
- Hipócrates, *Tratados hipocráticos*, Gredos / Biblioteca clásica # 307, Vol. VIII, Madrid, 2003.
- Homero, *La iliada*, Trad. Luis Segalá y Estalella, Versión electrónica [<http://clasicas.usal.es/Mitos/ilias.htm>] (visitado el 2 de enero 2014)
- Huxley, Aldous, *Un Mundo Feliz*, Ed. Contemporáneos / Libros de Bolsillo, Barcelona, 4ª edición, 2010.
- Jaeger, Werner, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, Tr. Joaquín Xirau y Wenceslao Roces, Fondo de Cultura Económica, México, 21ª edición, 2010.
- Jouanna, Jacques, “Hippocrates”, en *Greek Thought. A guide to classical knowledge*, London, Harvard University Press, 2000.
- Juanes, Jorge, *Más allá del arte conceptual*, Ediciones Sin Nombre / Conaculta, México, 2002.
- Kant, Emmanuel, *La Crítica del juicio*, Tr. Manuel García Morente, Tecnos, España, 2007.
- Kilbanski, Panofski y Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*, Kraus Reprint, Holanda, 1979.
- Lewitt, Sol, *Aforismos sobre arte conceptual*, Tr. Julián Hebert, Blog electrónico [<http://yonkeherbert.blogspot.com/2010/02/aforismos-sobre-arte-conceptual.html>] (visitado: 12 de septiembre 2013)
- Lóránd Hegyi, Pia Jardí, “Entrevista con Hermann Nitsch”, en *Revista Lápiz*, núm. 139, diciembre 1997.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Manifiesto Futurista*, Edición electrónica [http://www.ipprojazz.cl/intranet_profesor/archivos_subidos/LECTURA-22-Manifiesto-Futurista.pdf] (Sitio visitado el 20 junio 2016)
- Martínez, C. y R. Barajas, “Entrevisiones te verás”, en *Réplica21.com*, edición electrónica [http://replica21.com/archivo/articulos/a_b/596_barajas_martinez.html].

- Matravers, Derek, “Art, Expression and Emotion”, en *The Routledge Companion to Aesthetics*, edición de Beris Gaut y Dominic McIver, Routledge, Londres, 2ª edición, 2002.
- Montaigne, Eugene, *Ensayos II*, Tr. Dolores Picazo, Cátedra / Letras Universales, Madrid, 1998.
- Ochoa, Hugo Renato. “Razón e Ironía” en *Revista Observaciones filosóficas*, N° 1, 2005. Archivo electrónico [<http://www.observacionesfilosoficas.net/ironia.htm>] (visitado: 20 de mayo, 2016)
- Paul, Andrea María, “El concepto de melancolía en Marsilio Ficino” en *Eikasia, Revista de Filosofía*, #57. Edición electrónica [<http://revistadefilosofia.com/57-10.pdf>] (Sitio visitado el 20 junio 2016)
- Paz, Octavio, *Elegía Interrumpida*, Archivo electrónico [<http://www.poemas-del-alma.com/elegia-interrumpida.htm#ixzz4B2qAi9qw>]
- Perec, Georges, *Pensar / Clasificar*, Tr. Carlos Gardini, Gedisa, Barcelona, 1986.
- Pérez Bergliaffa, Mercedes, “Entrevista con Christian Boltanski”, en *Diario el Clarín*, Buenos Aires, 10 de octubre de 2012. [http://www.clarin.com/sociedad/artista-obras-fantasmas_0_789521148.html] (Sitio visitado el 20 junio 2016)
- Platón, *Diálogos*, Ed. Porrúa / Sépan Cuántos... N° 13A y 13B, México, 2007.
- Prinz, Jesse, *Emotion and Aesthetic Value*, 2007. Documento electrónico [<http://subcortex.com/EmotionAndAestheticValuePrinz.pdf>] (visitado: 14 de diciembre 2013).
- Rancière, Jacques, “Estética y política”, en *Arte y Política*, revista electrónica de la Universidad Complutense de Madrid, 8 de diciembre de 2008. [http://pendientedemigracion.ucm.es/info/arteptk/texto_ranciere.html] (Sitio visitado el 20 junio 2016)
- Rodríguez de Rivera, José, *Las Filosofías de Ludwig Wittgenstein*, Archivo electrónico [http://sunwc.cepade.es/~jriviera/bases_teor/episteme/autores/wittgenstein.htm] (visitado: 8 de enero, 2016).
- Rosenberg, Karen, “Tiptoe by the tulips (or Strech the Apples)” en *The New Yor Times*, 20 de noviembre, 2008. [http://www.nytimes.com/2008/11/21/arts/design/21rist.html?_r=0] (sitio visitado el 3 de enero 2014)

- Séneca, Lucio Anneo, *De la ira*, Versión electrónica [<http://es.scribd.com/doc/26347083/Lucio-Anneo-Seneca-De-la-ira>] (Sitio visitado el 10 junio 2014)
- Schlegel, Federico, citado por Hugo Renato Ochoa, en “Razón e Ironía”, *Revista de Observaciones filosóficas*, N° 1, 2005. Archivo electrónico [<http://www.observacionesfilosoficas.net/ironia.htm>] (visitado: 20 de mayo, 2016)
- Shakespeare, William, *Enrique IV*, Tr. Miguel Cané, Ediciones clásicas, Buenos Aires, 1918.
- _____, *Otelo*, Tr. Ángel Luis Pujante, Universidad de Murcia, España, 1989.
- Sladogna, Alberto, *Acto o melancolía: Lacan-Foucault-Zizek*, Archivo electrónico [<http://tiraderodelbote.blogspot.mx/2013/04/acto-o-melancolia-lacan-foucault.html>] (Sitio visitado el 20 junio 2016)
- Sloterdijk, Peter, *Ira y Tiempo*, Tr. Miguel Ángel Vega y Elena Serrano, Siruela/Biblioteca de Ensayo, España, 2010.
- Solomon, Robert C., “Philosophy of emotions”, en *Handbook of Emotions*, Gilfore Press, Londres, 3ª edición, 2008
- Toledo Manuel, “Doris Salcedo: Canto contra el racismo”, en *BBCMundo*, 9 de octubre 2007, edición electrónica [http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_7035000/7035694.stm]
- Tornero, Paz, et. al. *Investigación, documentación e innovación en el Arte Actual*, Vol II, Ed. Musivisual, Madrid, 2011.
- Trías Eugenio, *Lo Bello y lo Siniestro*, Ariel, Barcelona, 2001.
- Vallejo, César, *Poesía Completa*, Premiá Editores / La nave de los locos n° 17, México, 6ª edición, 1983.
- Virilio, Paul, “El procedimiento silencio”, en *Revista Cono Sur*, Tr. Carlos Alberto Zito, Núm. 14, Agosto, 2000. Archivo electrónico [http://www.buson.net/consulta/diplo_procedimientosilencio.html] (visitado: 20 de mayo, 2016)
- Voltaire, *Diccionario filosófico*, Edición electrónica [<http://www.e-torredebabel.com/Biblioteca/Voltaire/alma-Diccionario-Filosofico.htm>] (visitado: 16 de mayo 2013)
- Wajcmann, Gérard, *El objeto del siglo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001.

Wellmer, Albrecht, *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2ª edición, 2004.

Wendler, Jack, *Wendler speaks about the XEROX BOOK*, Fundación Kadist Art, Archivo electrónico [<https://vimeo.com/57579101>](visitado: 20 de mayo, 2016).

Wilson, Eric. C., *Contra la felicidad. En defensa de la melancolía*, Taurus, México, 2008.

Wollheim, Richard, *On the Emotions*, Yale University Press, Estados Unidos, 1999.

Yildiz, Aysegül y Pedro Ruiz, *The Bipolar Book: History, Neurobiology, and Treatment*, Oxford University Press, Oxford, 2015.

Zozaya, Antonio, *Aforismos y Pronósticos de Hipócrates*, (Edición facsimilar de 1904), Editorial Maxtor, Madrid 2014.

Sitios web de artistas

Boliver, Rocío (Congelada de Uva)

Facebook [<https://www.facebook.com/notes/desde-gayola/roc%C3%ADo-boliver-la-congelada-de-uva-hoy-en-nocturninos/10150200886470324>]

Galindo, Regina José

[<http://www.reginajosegalindo.com/es/index.htm>]

Keifer, Anselm

[<https://www.artsy.net/artist/anselm-kiefer>]

Nitch, Hermann, Teatro de orgías y misterios, video,

[http://www.youtube.com/watch?v=HwJZ1H_cyzI&feature=related]

Otras fuentes consultadas

Alberro, Alexander y Blake Stimson (editores), *Conceptual art: a critical anthology*, Massachusetts Institute of Technology, Estados Unidos, 2000.

Aristóteles, *Metafísica*, Editorial Porrúa, col. "Sépan Cuántos..." #120, México, 2007.

- Benjamin., Walter, *Ensayos escogidos*. Ediciones Coyoacán, México, 2006.
- Camnitzer, Luis, *Didáctica de la liberación: Arte conceptualista latinoamericano*, Editorial HUM, Uruguay, 2008.
- Carrol, Noël, *Philosophy of art*, Routledge editions, Londres, 1999.
- Danto, Arthur, *Después del fin del arte*, Paidós, España, 1999.
- Gadamer, Hans-Georg, “Acerca de la Verdad de la Palabra”, en *Antología*, Ediciones Sígueme, España, 2001.
- Heidegger, Martin, *Arte y Poesía*, Trad. Samuel Ramos, Fondo de Cultura Económica / Breviarios N° 229, México, 1982.
- Kosuth, Joseph, *Art after Philosophy and After*, Massachusetts Institute of Technology, Estados Unidos, 1993.
- Liotard, Jean-Francois, *La condición posmoderna: informe sobre el saber*, Cátedra, Buenos Aires, 1987.
- Medina, Cuauhtémoc, “Espectralidad Materialista”, en: *Teresa Margolles ¿De que otra cosa Podríamos hablar?*, Catálogo de la exposición del Pabellón de México, 53 Bienal de Venecia, Editorial RM, Barcelona, 2009.
- Nietzsche, Friedrich, *Escritos sobre retórica*, Editorial La Trota, España, 2006.
- Picó, Josep, *Modernidad y postmodernidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- Sontag, Susan, *Al mismo tiempo*, Ensayos y conferencias, Mondadori, Barcelona, 2007.
- _____, *Contra la interpretación*, Ed. De Bolsillo, España, 2007.
- Vigotsky, Lev Semiónovich, *Pensamiento y Lenguaje*, edición electrónica: [http://www.vigotsky.org/pensamientoylenguaje_capitulo7.asp] (sitio visitado el 10 de mayo, 2011).

FUENTES DE FOTOGRAFÍAS

Portadas de capítulo

Imágenes de un calendario holandés de 1498.

Fotografías de la Pierpont Morgan Library.

Tomadas de : [<https://www.nlm.nih.gov/exhibition/shakespeare/fourhumors.html>]

(sitio visitado el 20 junio 2016)

El Colérico

Emil Nolde, *Slaves*.

1918, Aguafuerte y aguatinta

Tomada de [<http://collections.vam.ac.uk/item/O702170/slaves-print-nolde-emil/>]

(sitio visitado el 21 junio 2016)

Santiago Sierra, *Persona remunerada para pasar un periodo de 360 horas consecutivas encerrada en un mínimo espacio*.

2000. Acción en el Contemporary Art Center, en Nueva York.

Fotografía del artsita. Tomada de [<http://bombmagazine.org/article/2606/santiago-sierra>]

(sitio visitado el 21 junio 2016)

Santiago Sierra, *Línea de 250 cm de largo tatuada en 6 personas remuneradas*.

1999. Acción en la Habana, Cuba.

Fotografía del artsita. Tomada de <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-emek-ihale-edil-mis-performans-i-sahiciligi-taseronlastirmek/2778>]

(sitio visitado el 21 junio 2016)

Teresa Margolles, *Muertas de Juárez*.

2002. Instalación de video.

Tomada de [http://replica21.com/archivo/artistas/m/t_margolles/juarez.jpg]

(sitio visitado el 21 junio 2016)

Peter Paul Rubens, *El rapto de Proserpina*.

1637. Óleo sobre tela.

Foto del: Museo del Prado. Tomada de [<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-rapto-de-proserpina/39af660c-ad0d-4da6-acbc-5e2a1741fb8d>]
(sitio visitado el 21 junio 2016)

Teresa Margolles, *Lengua con Piercing*.
2000. Instalación en el Museo de Arte Contemporáneo carrillo Gil
Foto cortesía de Teresa Margolles y Cuauhtémoc Medina

Regina José Galindo, *Mientras, ellos siguen libres*.
2007. Performance en el Edificio de Correos. Guatemala.
Tomada de [<http://www.reginajosegalindo.com/>] (sitio visitado el 21 junio 2016)

Regina José Galindo, *Libertad Condicional*.
2009. Performance en Livorno, Italia.
Tomada de [<http://www.reginajosegalindo.com/libertad-condicional/>]
(sitio visitado el 21 junio 2016)

César Martínez, *Amé-Rica-G-Latina*.
1999. PerforMANcena, Casa de América en Madrid.
Fotografías cortesía del artista

Rocío Boliver (Congelada de Uva)
2002. Performance.
Foto tomada del Facebook de Rocío Boliver

Ángel Delgado, *La esperanza es lo último que se pierde*.
1990. Performance en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales de La Habana, Cuba.
Fotografía de: Evel González. Tomada de [<http://www.brooklynrail.org/2015/10/art/coco-fusco-with-laila-pedro>]
(sitio visitado el 21 junio 2016)

Ai Weiwei, *Banquete*.

2011. Acción performática.

Fotografía del blog del artista. Tomada de [<https://themediatedimage.com/2015/01/25/no-ones-laughing-now-some-thoughts-on-banning-puns/>]

(sitio visitado el 21 junio 2016)

El Sanguíneo

Pipilotti Rist, *Stir Heart Rinse Heart*.

2009. Imagen de video.

Fotografía de Gabriela Galindo

Imagen clásica de la Diosa hindú Chinnamasta.

Tomada de [<https://es.pinterest.com/pin/383861568219567549/>]

(sitio visitado el 20 junio 2016)

Anish Kapoor, *Shooting Into The Corner*

2009–2013. Instalación en la Royal Academy de Londres.

Tomada del sitio del artista [<http://anishkapoor.com/139/shooting-into-the-corner>]

(sitio visitado el 21 junio 2016)

Anish Kapoor, *When I am pregnant*.

1992. Instalación

Tomada de [<http://c4gallery.com/artist/database/anish-kapoor/anish-kapoor.html>]

(sitio visitado el 21 junio 2016)

Anish Kapoor, *As if to Celebrate*.

1987. Instalación

Tomada de [<http://c4gallery.com/artist/database/anish-kapoor/anish-kapoor.html>]

(sitio visitado el 21 junio 2016)

Pipilotti Rist, *Lobe of the Lung*.

2009. Vistas de instalación.

Fotografías de Linda Ny Lind. Tomadas de [<http://www.e-flux.com/announcements/pipilotti-rists-eyeball-massage/>]
(sitio visitado el 21 junio 2016)

Pipilotti Rist, *Homo Sapiens Sapiens*.

2005. Instalación de video

Tomadas de [<http://www.boijmans.nl/en/7/calendar-exhibitions/calendaritem/251/elixir#cIa-pBp0cMAuwz6g1.99>]

(sitio visitado el 21 junio 2016)

Ai Weiwei, *886 three-legged wooden stools*.

2013. Instalación en el Pabellón alemán de la 55ª Bienal de Venecia,

Tomada de [<https://www.artsy.net/article/germanpavilion-first-look-at-the-installation-ai-weiwei>]

(sitio visitado el 21 junio 2016)

Ai Weiwei, *Sunflower seeds*.

2010. Instalación en la Sala de Turbinas de la Tate Modern en Londres.

Tomada de [<https://sukhandadhira.wordpress.com/author/sukhandadhira/>]

(sitio visitado el 21 junio 2016)

Hermann Nitsch, *Teatro de Orgías y Misterios*.

1978. Acción performática.

Fotografía del artista. Tomada de [<http://hyperallergic.com/245340/two-exhibitions-showcase-the-bloody-relics-of-hermann-nitschs-rituals/>]

(sitio visitado el 21 junio 2016)

Hermann Nitsch, *Schuttbild*.

2011. Acrílico sobre tela y bastidor de madera.

Fotografía de Marc Straus Gallery. Tomada de [<http://hyperallergic.com/245340/two-exhibitions-showcase-the-bloody-relics-of-hermann-nitschs-rituals/>]

(sitio visitado el 21 junio 2016)

El Flemático

Doris Salcedo, *Shibboleth III*.

2007. Instalación en la Sala de Turbinas de la Tate Modern en Londres.

Tomada de [<http://www.tate.org.uk/art/artworks/salcedo-shibboleth-iii-p20336>]

(sitio visitado el 21 junio 2016)

Andy Warhol, *Campbell's Soup Cans*.

1962. Serigrafía

Tomada de [<http://www.nestaso.com/new-blog/2013/12/10/andy-warhol-irony-in-art>]

(sitio visitado el 21 junio 2016)

Varios artistas, *The Xerox Book*

1968. Libro de artista

Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner. Publicación de Seth Siegelaub y John W. Wendler. Nueva York.

Tomada de [<http://www.primaryinformation.org/files/CARBDHJKSLRMLW.pdf>]

(sitio visitado el 21 junio 2016)

Joseph Beuys, *How to explain pictures to a dead hare*.

1965. Performance en Düsseldorf, Alemania.

Tomada de [<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit7-21-06-7.asp>]

(sitio visitado el 21 junio 2016)

Joseph Beuys, *Noiseless Blackboard Eraser*.

1974. Borradores de pizarrón.

Tomada de [<http://www.walkerart.org/collections/artworks/noiseless-blackboard-eraser>]

(sitio visitado el 21 junio 2016)

Piero Manzoni, *Merda d'artista*.

1961. Mierda enlatada

Tomada de [<http://cultura.biografieonline.it/merda-d-artista-piero-manzoni/>]

(sitio visitado el 21 junio 2016)

Gabriel Orozco, *Papalotes negros*.

1997. Cráneo humano pintado.

Tomada de [<https://artepedrodacruz.wordpress.com/2011/09/30/el-artista-mexicano-gabriel-orozco-tecnica-y-naturaleza/>] (sitio visitado el 21 junio 2016)

El Melancólico

Alberto Durero, *Melancolía I*,

1513. Grabado al aguafuerte.

Tomada de [<http://arte.laguia2000.com/general/renacimiento/la-melancolia-alberto-durero>] (sitio visitado el 20 junio 2016)

Christian Boltanski, *Archivos del año 1987 del periódico El Caso*.

1988, Museo Reina Sofía, Madrid.

Fotografía de Luis Pérez Mínguez. Tomada de: [<http://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/christian-boltanski-caso>]

(sitio visitado el 20 junio 2016)

Christian Boltanski, *Migrantes*.

2012, Museo de la Inmigración, Buenos Aires.

Fotografía tomada de : [<http://razondelgusto.blogspot.mx/2012/11/boltanski-en-buenos-aires.html>] (sitio visitado el 20 junio 2016)

Anselm Kiefer, *Mujeres de la Revolución* (Die Frauen der Revolution)

1992/2013, Instalación en el Museo Guggenheim de Bilbao.

Fotografía de Hall Art Foundation. Tomada de : [<http://hyperallergic.com/245821/coming-back-to-kiefer>]

(sitio visitado el 20 junio 2016)

Anselm Kiefer, *Para Paul Celan* (Für Paul Celan)

1991, Instalación en el Museo Guggenheim de Bilbao.

Tomada de : [<http://ropac.net/exhibition/fur-paul-celan>]

(sitio visitado el 20 junio 2016)

Misha Gordin, *De la Serie Shout*.

1985, Fotografías.

Tomada de [<http://bsimple.com>]

(sitio visitado el 20 junio 2016)

Misha Gordin, *Sheptun # 7*.

2005, Fotografías.

Tomada de [<http://bsimple.com>]

(sitio visitado el 20 junio 2016)

Misha Gordin, *Crowd*.

1987, Fotografías.

Tomada de [<http://bsimple.com>]

(sitio visitado el 20 junio 2016)

Bill Viola, *Nantes Triptych*.

1992. Video instalación

Tomada de [<http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/rina-arya-bill-viola-and-the-sublime-r1141441>]

(sitio visitado el 20 junio 2016)

Bill Viola, *The Quintet of The Astonished*,

2000, Video instalación.

Fotografía de: Museum of Contemporary Art, North Miami.

Tomada de [<http://artdistricts.com/bill-viola-liber-insularum/>]

(sitio visitado el 20 junio 2016)

Pier Stockholm, *Prozac Chapeau*, de la serie *Prozac Garden*

2004. Fotografía.

Tomada de [<http://li-mac.org/collection/limac-collection/pier-stockholm/work/prozac-chapeau/>]

(sitio visitado el 20 junio 2016)