

**UNIVERSIDAD DE GRANADA**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES ALONSO CANO**  
**Departamento de Pintura**



**Programa de doctorado: Historia y Artes.**

Adscrito a la línea de investigación: Creación artística audiovisual y reflexión crítica.

**TESIS DOCTORAL**  
**LA RELEVANCIA DE LOS SENTIDOS EN EL ARTE**  
**CONTEMPORÁNEO:**  
**DE LOS ESPACIOS POLISENSORIALES DE FRANK POPPER A LA**  
**RECEPCIÓN DISTRAÍDA DE PETER OSBORNE**

Presentada por:

GERTRUDIS ROMÁN JIMÉNEZ

Dirigida por:

PROF. DRA. D<sup>a</sup> T. FERNANDA GARCÍA GIL

2016



La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

*A mis padres,  
hermana, hermanos y sobrinos.*



*Agradecimientos:*

*Mi agradecimiento más profundo para Fernanda García Gil, la directora y guía de esta tesis. Por confiar en mí durante todos estos años, por las entrevistas, los debates siempre con su acertada visión sobre la actualización bibliográfica de artistas y teorías sobre los lenguajes artísticos, que hace que siempre tenga la inquietud por contrastar la información y ampliar conocimientos.*

*Al profesorado de la Facultad de Bellas Artes de Granada: Alfonso del Río Almagro, Ana García López, al profesorado del Dpto. Pintura: Pedro Osakar Oláiz, Jesús Díaz Bucero, Miguel Peña Méndez., por el apoyo incondicional.*

*Gracias a los miembros del G.I. HUM-480: Constitución e interpretación de la imagen artística, a los que están y estuvieron, por los debates y cursos compartidos durante los años de actividad.*

*Le doy las gracias al personal de la Biblioteca de Bellas Artes, José Luis Sánchez\_ Lafuente, a Pepe Bolívar, por las reflexiones filosóficas entre estanterías de libros, a M<sup>a</sup> Ángeles Deben, Miguel Ángel Sáez, a todos por su profesionalidad y amabilidad, siempre me hicieron el trabajo más llevadero en la búsqueda de información.*

*Es incuestionable que esta investigación ha seguido adelante por la motivación que me han dado mis padres, hermana, hermanos y familiares, sobre todo mis sobrinos Guillermo, Pablo, Alberto y Darío, por despertarme la ilusión de vivir con los cinco sentidos.*

*A Elena Vicente Herranz por su apoyo incondicional, a Rafael Marfil Carmona por su ofrecimiento a colaborar en la publicación del capítulo, a Amelia Pensado Hurtado por su disponibilidad a colaborar en la maquetación, a Mayte Martín Ortiz por las correcciones ortotipográficas.*

*A mis amigos y amigas de Ubrique que durante todos estos años me han dado ánimos y siguen estando ahí a pesar de la distancia. A Ana Isabel Venegas Vázquez por transmitirme el entusiasmo por la enseñanza, a Mercedes Sánchez Barreno e Inmaculada González Turnes, por sus ánimos.*

*A todos ellos GRACIAS*



## **LA RELEVANCIA DE LOS SENTIDOS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO: DE LOS ESPACIOS POLISENSORIALES DE FRANK POPPER A LA RECEPCIÓN DISTRAÍDA DE PETER OSBORNE**

<b>ÍNDICE</b> .....	IX
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	15
I. Motivación artística y profesional. ....	17
II. Marco histórico. Referencias de los modos de la percepción/ captación en la historia evolutiva de las obras en el siglo XX. ....	33
II. a Marco histórico referencial .....	33
II. b Antecedentes .....	35
II. c Otras miradas que concluyen en el marco histórico social. ....	50
III. Objeto de estudio. ....	70
IV. Objetivos específicos. ....	71
V. Fundamentación general. Segunda mitad del siglo XX. ....	73
VI. Fundamentación específica y contexto del trabajo. De las imágenes polisensoriales a las imágenes tran-sensoriales. ....	89
VII. Pertinencia. ....	92
VIII. Hipótesis. ....	97
IX. Metodología. ....	98
X. Desarrollos. ....	100

### **CAPITULO 1**

<b>PARADIGMAS PERCEPTIVOS EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX</b> .....	105
1.1 Introducción a un lenguaje sensorial. ....	107
1.2 Teoría de la inferencia, teoría de la Gestalt, teoría del estímulo. ....	112
1.3 Interacción de los sentidos. Aumento de la complejidad de la consciencia de la	

1.4 Equivalentes ópticos en personas con deficiencia total o parcial en la percepción y creación artística. ....	123
1.5 De la subestimación del mundo sensible a la evidencia de los lenguajes polisensoriales en el arte. ....	127

## **CAPITULO 2**

### **AUMENTO DE LA CONCIENCIA PERCEPTIVA DEL CUERPO EN SU CONTEXTO TRADUCIDO EN LA POTENCIACIÓN DE LOS LENGUAJES ARTÍSTICOS.....**

2.1. Antecedentes específicos del cuerpo en el arte. ....	135
2.2. El cuerpo y los sentidos, evolución a partir de las vanguardias en el arte. ....	142
2.3. El cuerpo: espacio de los sentidos. ....	152
2.4. Comunicación a través de los sentidos. ....	157
2.5. Enriquecimiento sensorial, para superar la preponderancia de la vista. Apertura a los demás sentidos, con la toma de conciencia de la percepción multisensorial. ....	163
2.6. Las sensaciones de temperatura y humedad en instalaciones artísticas. (James Turrel)...	172
2.7. La piel, la sangre del cuerpo en el arte contemporáneo. ....	180

## **CAPÍTULO 3**

### **CAMBIO DE PARADIGMA PERCEPTUAL EN LA ACTUALIDAD. LA RELEVANCIA DEL ESPACIO/TIEMPO Y SU APREHENSIÓN EN EL ARTE. ....**

3.1 Revisión de la teoría de la recepción. ....	197
3.2 Evolución/constitución del imaginario de nuestra psique y la memoria sensorial. ....	200
3.3. Percepción de espacios visuales, polisensoriales y sus derivas. ....	208
3.4. Del espectador pasivo al espectador activo: espacios interactivos, otros receptores. ....	210
3.5. El vacío del espacio, la nostalgia de los sentidos. ....	235
3.6. Materiales utilizados en los espacios polisensoriales. Vuelta al estado físico de la obra. ..	241
3.7. Obras y artistas cuyas obras son paradigma de una percepción polisensorial y una recepción de las mismas que implica un espectador activo.....	255



## **CAPITULO 4**

<b>DERIVAS DE LOS LENGUAJES ARTÍSTICOS TANTO EN SUS DESARROLLOS COMO EN SU CAPTACIÓN: LAS TEORÍAS DE FRANK POPPER Y PETER OSBORNE, 1980-2008.</b> .....	305
<b>4.1 Revisión de los aspectos a considerar según Frank Popper</b> .....	309
4.1.1 Propuestas artísticas mediatizadas por el entorno. ....	309
4.1.2 Conciencia de la percepción en el espacio del arte. ....	314
4.1.3 Influencia en los entornos de los aspectos expresivos individuales. ....	319
4.1.4 Mediación, entorno y sociedad: hacia un arte de la participación. ....	329
<b>4.2 Espacios experienciales y recepción distraída: Peter Osborne</b> .....	356
4.2.1 Walter Benjamín: de la arquitectura al cine. ....	357
4.2.2 Problemática de la atención, versus distracción.....	374
4.2.3. El tiempo en la percepción: la duración: dialéctica de la continuidad, la interrupción y el ritmo. ....	387
4.2.4. La relevancia de la memoria en la recepción distraída. ....	393
4.2.5. El campo de entrenamiento de la recepción distraída en las artes plásticas. La evolución de la instalación. ....	399
<b>4.3 Los dos momentos de cambios de captación: Popper y Osborne</b> .....	404
<b>CONCLUSIONES</b> .....	409
<b>ANEXO PROYECCIÓN PRÁCTICA</b> .....	419
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	435







*En contacto con las formas nativas de la Tierra  
nuestros sentidos cobran lentamente energía y agudeza,  
combinándose y recombinándose en formas siempre cambiantes.*

*(Abram, D. La magia de los sentidos, 2000)*



David Mannstein&María Vill. «Weite» Spiegel installation in Gefängniszelle 250 Spiegel lösen die Begrenzungen des engen Raums auf 2015. ("Expandido" instalación de espejo en la prisión celular, 250 espejos para disolver los límites del espacio estrecho). Imagen descargada de la página: <http://kulturanker.de/david-mannstein-maria-vill/>

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

# INTRODUCCIÓN





## I. Motivación artística y profesional

El inicio de esta investigación tiene su origen a partir de un trabajo monográfico personal, de carácter pedagógico, a nivel teórico y práctico sobre las artes visuales: *El olor y la imagen* (1999), en el que planteaba el sentido del olfato y de la vista como órganos conscientes e inconscientes en la inspiración y percepción de una obra de arte contemporánea relacionada con las Artes Visuales y la Pedagogía. En él, tuve la experiencia de trabajar con niños videntes, que siguiendo las indicaciones de la actividad como un juego, trataban de averiguar con los ojos cerrados un juguete por medio del olfato y del tacto para dibujarlo posteriormente, resultando ser una experiencia creativa y diferente a la vez que lúdica.<sup>1</sup> Podríamos decir que era una estrategia para motivarles a dibujar a través del olfato y del tacto, con el fin de potenciar la motivación, la concentración, el esfuerzo y otros valores positivos comunes a todos los juegos.



Práctica pedagógica lúdica, olfativa y visual. Dibujos realizados por Manuel y Tabatha Jiménez Núñez, 1999.

---

<sup>1</sup> ¿Podríamos entonces estar anticipándonos al concepto de gamificación? La gamificación es un concepto nacido en la última década en el mundo empresarial. No obstante, se ha convertido en una tendencia que ha ido ganando en popularidad y el estudio de su aplicación ha comenzado a expandirse en otros ámbitos. Este método desconocido por entonces se acerca a lo que hoy se conoce como el concepto gamificación: Karl Kapp (2012) define la gamificación como «el uso de las mecánicas del juego, su estética y el pensamiento de juego para involucrar a la gente, motivar la acción, promover el aprendizaje y resolver problemas» (p. 10). Según Borrás Gené (2015), se trata de un procedimiento importante por varias razones. Entre ellas: activa la motivación por el aprendizaje; permite la retroalimentación constante; facilita un aprendizaje más significativo permitiendo mayor retención en la memoria al ser más atractivo; otorga compromiso con el aprendizaje y fidelización o vinculación del estudiante con el contenido y con las tareas en sí; permite resultados más medibles (<https://es.wikipedia.org/wiki/Ludificación>).

Los elementos de los cuales se parte para iniciar esta actividad, donde la creatividad y el juego van de la mano, es que los niños lo relacionen con algo que ellos ya conocen, los objetos pequeños como los juguetes, los estímulos olfativos, como el olor del limón, la manzana, el chocolate, etcétera; la textura de las figuras lisas y rugosas pintadas con colores primarios, todo ello les motivaba a participar en el dibujo, a la vez que se divertían también aprendían.

Desde entonces me he interesado por aquellas expresiones plásticas que guardan una relación con lo polisensorial. La siguiente obra pictórica está realizada por un niño de 4 años que representa el poema de Antonio Machado, «Era una niño que soñaba», a pesar de las palabras descriptivas del poema, Alberto crea su propio sueño en esta obra. Sobre el tema del juego y el arte existen varias tesis doctorales donde esta relación ha sido objeto de estudio, como la del Prof. Dr. Jesús Díaz Bucero<sup>2</sup>.



Práctica pictórica sobre un poema. Alberto Román Tenorio (4 años), 2011.

---

<sup>2</sup> Díaz Bucero, Jesús. *El juego es el juego: el juego en el pensamiento occidental y en el arte del siglo XX*. Universidad de Granada. 2000.

Los participantes en esta propuesta se expresaban de manera espontánea tomando conciencia de sus sentidos. La finalidad que tenía esta práctica no era otra que intentar proponer la creatividad como punto de partida para el aprendizaje en personas con algún tipo de discapacidad visual. Un estado de intenciones que no llegó a desarrollarse por falta de medios y de colaboración ante esta propuesta.

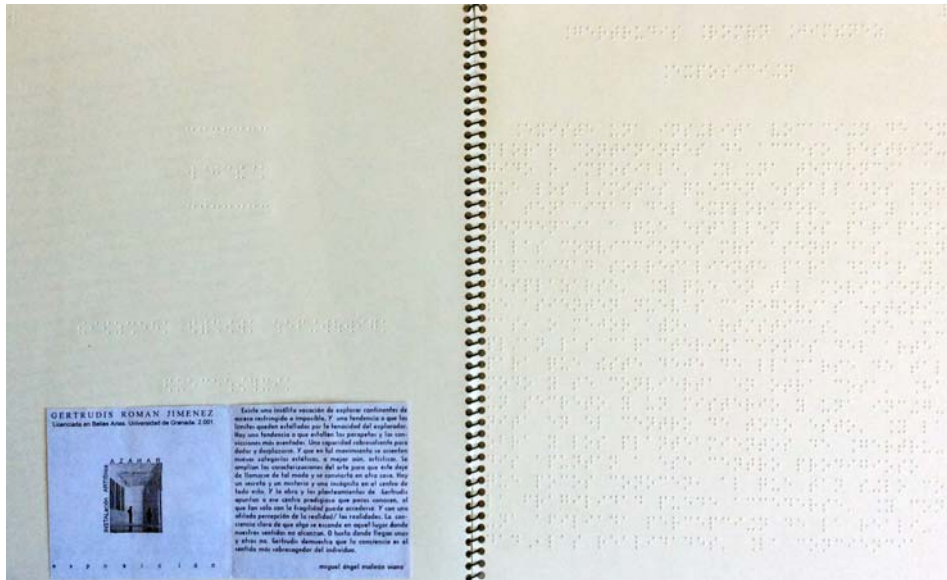
Otra de las motivaciones para llevar a cabo este trabajo sobre los sentidos en el arte tiene que ver con mi experiencia como docente con alumnos que tienen discapacidad auditiva. La comunicación con estos alumnos al igual que con otras personas con discapacidad visual hizo que me cuestionase por otros modos de percibir el mundo cuando uno de los sentidos está anulado total o parcialmente y cómo cambia la percepción del arte actual cuando su recepción se capta por más de un sentido. Sobre todo en obras artísticas en las que además de la imagen, el espacio, la iluminación, las texturas, los olores, los sonidos, etcétera nos pueden aportar y ampliar el significado de la obra.

Una de las prácticas que vengo realizando con el alumnado de ciclos formativos de Grado Medio y Grado Superior del Dpto. Artes Gráficas, está relacionada con la estimulación sensorial como punto de partida para el diseño de productos gráficos. El objetivo de esta actividad es enriquecer y abrir el campo de expresión por medio de otros sentidos que no sea el visual. Expresar gráficamente una sensación táctil, olfativa o auditiva, que puedan expresar gráficamente mediante color, formas, líneas, o manchas abstractas. Si implicamos de forma consciente todos los sentidos en el aprendizaje, puede ser otra forma de no excluir al alumnado no oyente o ciego, de sus compañeros y a su vez potenciar en los videntes también otras formas de percepción.

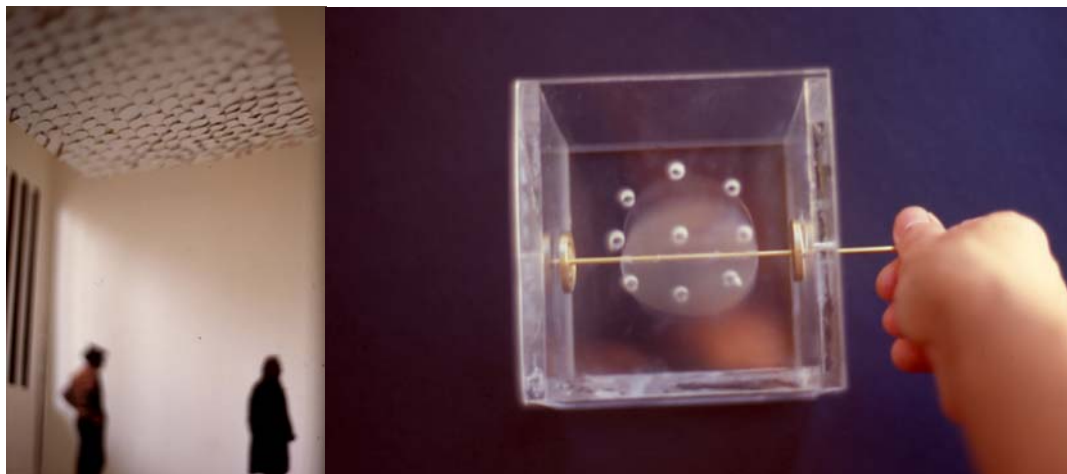
De ahí que también mi obra artística tenga que ver con los sentidos, gracias a la formación sobre la fenomenología y la hermenéutica de los cursos de doctorado. Todo ello ha sido el motor de arranque de este trabajo de investigación que no ha cesado desde entonces.

A nivel teórico-práctico desarrollé el PFC (Proyecto Fin de Carrera), 2000-2001, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada: *La presencia del olor en los entornos del arte contemporáneo*, dirigida por el profesor Dr. Miguel Ángel Moleón Viana; este trabajo teórico fue unido a una propuesta práctica que consistió en una *Instalación* polisensorial: *Azahar I*. En esta obra están presentes, además del sentido visual y olfativo, el sentido táctil. La obra consta de varias piezas entre ellas una maqueta a escala 1:100 cm de la propia instalación junto a tres cajitas de metacrilato impregnadas de distintas esencias que corresponden a obras anteriores con las que el espectador puede interactuar y estimular su *memoria olfativa*. El catálogo de la propia exposición contiene el texto en Braille, para ampliar la percepción sensorial en espectadores con algún tipo de deficiencia visual. Esta obra

fue expuesta en el edificio de la *ONCE* de Granada en octubre del 2001 y pertenece a una serie que he ido desarrollando más tarde.



Catálogo en *Braille*. Instalación *Azahar I*, ONCE, Granada, 2001.



Maqueta de la Instalación *Azahar* Detalle de una de las piezas interactivas con esencia de romero y *azahar*. 2001.

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.



Instalación *Azahar I*, 2001.

La pieza consiste en una especie de bóveda invertida suspendida del techo, por encima de ésta van colocados varios focos que proyecten la sombra de la propia estructura de 300x 400 cm, formada por quinientas siluetas con forma de hoja hechas con alambre de cobre y tela de algodón blanca impregnadas de esencia de azahar. El espectador puede hacer un recorrido por debajo de la misma, pero además puede percibir táctilmente una maqueta a escala de la pieza colgada del techo. En la misma sala se puede interactuar con tres cubos de metacrilato de 15 cm<sup>2</sup> con unos orificios, en cada uno se percibe un aroma distinto, correspondiente a obras anteriores.

La serie *Azahar II* fue expuesta en el Programa de Arte Contemporáneo Andaluz. Galería *MECA*, Almería, 2007. La siguiente imagen *Azahar III*, pertenece a la exposición colectiva realizada en el Centro Artístico de la *Mairie de Paris 59<sup>e</sup> Rivoli*, Francia, 2012.



Instalación *Azahar III*, 59' Rivoli. París, 2012.

El tema polisensorial ha sido también el tema eje en otras piezas como la instalación *El despertar de los sentidos*, en las salas frías del *Bañuelo*, Granada, en el año 2005. Son piezas que también hablan del tiempo. Parte de las siguientes piezas fueron expuestas junto a otra serie *Celosías doradas*, en el Crucero del Hospital Real el mismo año con motivo del V Congreso Internacional del Color en Granada. Por lo que la estimulación de los sentidos, comprendidos en el cuerpo, sigue siendo el motivo de mi trabajo. Al igual que en otras anteriores el sentido del olfato adquiere importancia, una de estimular la memoria del espectador y ampliar la percepción, como planteó Goldstein (Goldstein, 1992) se trata de adquirir una nueva experiencia a través del contacto con la obra.

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.



Instalación *El despertar de los sentidos*, *El Bañuelo* de Granada, 2005.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Imagen del catálogo de la exposición colectiva: Gertrudis Román Jiménez, Fernanda García Gil y Sara Teva Almendros, *El universo extraído del sueño: Hammam, El Bañuelo de Granada. Aproximación cultural y recreación plástica*. Del 25 enero al 21 febrero 2005, Granada.



Detalle de piezas serigrafiadas. *El despertar de los sentidos, El Bañuelo de Granada, 2005.*

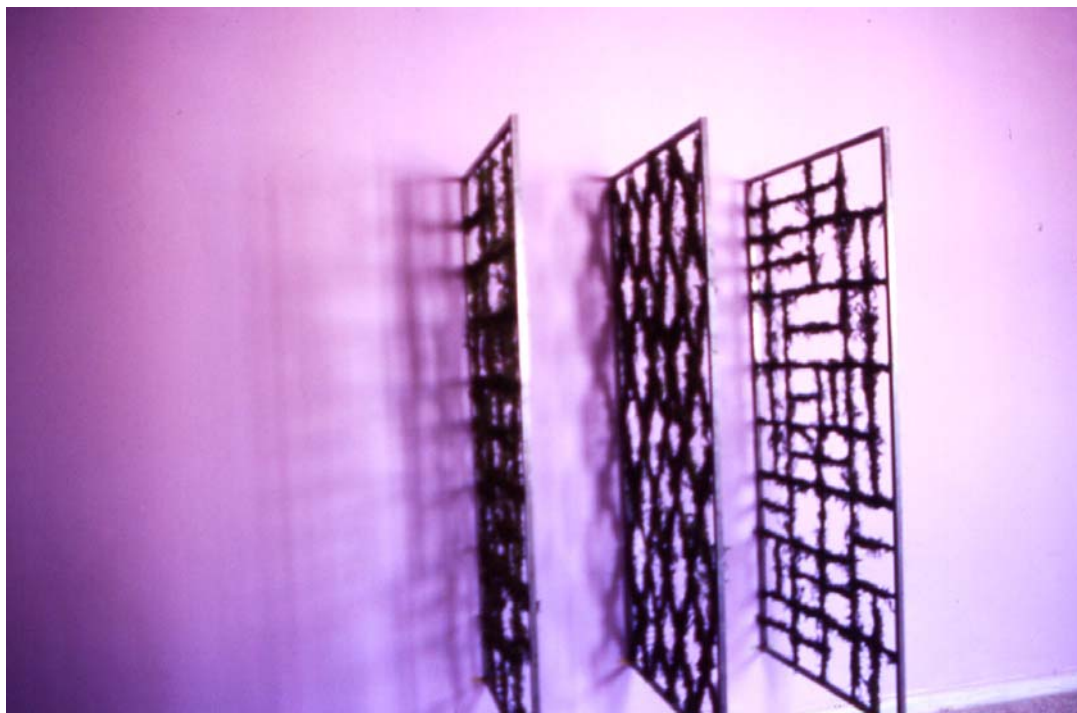


*El despertar de los sentidos, El Bañuelo de Granada, 2005.*



La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

La siguiente pieza *Sin título*, 2001, esta realizada con estructura de metal galvanizado y plantas de romero natural. A través del contraste de estos materiales intento establecer una metáfora entre el carácter efímero de lo orgánico de la planta natural y de la memoria y la persistencia de los recuerdos, utilizando materiales industriales más perdurables.



Instalación, Sin título, 2001.<sup>4</sup>

Existe un cierto paralelismo sobre el tema de los sentidos entre los artistas planteados en esta investigación y las siguientes piezas. Una de las primeras obras relacionadas con este tema fue *Huellas*, 1999, utilizando el cuerpo de la modelo como soporte, una vez pintado el cuerpo, éste toma contacto con el lienzo dejando su huella incluso marcada la porosidad de la piel, este trabajo está basado en la obra del artista Yves Klein, sobre la experiencia del *body-art*. Trabajar la impronta del cuerpo suponía un estudio de texturas como el de la propia pintura, la porosidad de la piel y la imagen proyectada sobre el soporte. La experiencia de este tipo de obras supuso una vía abierta a otras formas de expresión, en el que la percepción pasaba de lo visual a lo multisensorial.

---

<sup>4</sup> Estructuras de hierro galvanizado, 80 x 105 cm, sobre una superficie de 340 x 230 cm, y romero natural.



*Huellas (Performance, resultado del cuerpo de la modelo impregnado de pintura), 1999.*

Otro de los trabajos *Cuerpo despojado*, 2000, consistía en un caparazón de tortuga realizado en cera natural de abeja, con la intención de causar la sensación que me produjo ver una gran tortuga sin su concha en la arena de una playa. El cuerpo despojado es una metáfora sobre los propios límites que cada uno se fija, cuestionado por su cultura, por su educación y por su moral para no descubrirse. La siguiente pieza es una metáfora, el despojarnos de aquello que nos pesa en el pensamiento, descolgar el caparazón. Estos objetos tienen un significado muy concreto con los que pretendía hacer reflexionar al espectador sobre el despojamiento de nuestras vestiduras para poner al descubierto nuestro interior, al igual que este animal mostraba su cuerpo e imaginaba lo que podía haber sufrido al desprenderse de su caparazón. También es una obra que habla del género, es una reflexión sobre el sometimiento que padecen algunas mujeres bajo la potestad de los hombres en algunos países, ya sea por religión o por tradición cultural.

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.



*El cuerpo despojado*, (caparazón de tortuga realizada en cera de abeja natural), 2000.

La siguiente pieza *Sensaciones*, 2002, hace referencia al engaño visual que produce comparar la piel sintética de la piel natural, en un principio visualmente parecen iguales, sin embargo, es a través del tacto y del olfato como podemos diferenciar este tipo de materiales. El olor es un aspecto esencial de la pieza, que nos delata la artificialidad de la textura.



*Sensaciones*, 2002.



Detalle de la pieza *Sensaciones*. 2002.

La siguiente obra recoge la documentación fotográfica de una *performance* en la playa de Cádiz. El proceso de la obra hacía de catarsis con el color naranja y el olor a metal y a butano, al sumergir esta pieza en el agua y dejarla sobre la arena hacía que la presencia y la ausencia de ese recuerdo se borrara en la arena y adquiriese otra experiencia; la huella sería el

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

recuerdo anterior a la intervención que las olas harían desaparecer arrastrandolo poco a poco como elemento purificador, para dejar paso a una nueva experiencia. Los objetos contienen un mensaje importante, en este caso el sacar un objeto cotidiano al exterior, era como sacar a la luz esa sensación. El trabajar con la instalación me permite intervenir en distintos espacios con materiales y formas diferentes con los que intento establecer una metáfora entre los materiales y el mensaje intangible como es la percepción multisensorial que pueden aportar cada uno de ellos al espectador, con la intención de ampliar el significado de la obra.



*Sin título.* Playa de la Victoria, Cádiz. 2001.

La relevancia de los sentidos en el arte me llevó a indagar en la sinestesia y su influencia en la pintura, encontrando como referente una de las acuarelas abstractas de V. Kandinsky: «A la voz desconocida» de 1916<sup>5</sup>. Desde un punto de vista teórico el tema me llevó a participar en varios Congresos Internacionales sobre ciencia, arte y sinestesia.

A partir de entonces, la implicación y ampliación de los sentidos en la captación de la obra fue el eje principal de la tesina que concluía dos años más tarde: *Los espacios polisensoriales en los entornos del arte contemporáneo*, 2003. Por tanto, el concepto multisensorial está presente tanto en los estudios realizados a nivel teórico como prácticos, todo ello me ha servido para cuestionar la importancia que tiene la percepción sensorial, tanto en la ampliación perceptiva del espectador como en el proceso de creación de la propia obra.

La motivación personal en el análisis de la captación polisensorial en el Arte también tiene que ver con el entorno en el que crecí, Ubrique (Cádiz) un pueblo donde la mayoría de sus habitantes siguen la tradición de la manufactura del diseño en piel. Al pasar cerca de las fábricas se percibe ese olor característico de la materia prima: la piel, que los *petaqueros/as*, a pesar de la introducción de moderna infraestructura tecnológica, siguen transformando de manera artesanal este material en objetos estéticos con infinidad de texturas, colores y formas funcionales. La marroquinería es una profesión tradicionalmente familiar que se trabaja de forma muy manual. Desde la infancia tenemos contacto con distintas pieles que nos enseñan a identificar y clasificar, no sólo por la tonalidad de los tintes dentro de una misma gama cromática, sino también por las diferentes texturas del grano o el poro de la piel, así como a distinguir una piel genuina de una piel sintética por su olor y por su textura.



Mi padre en el taller de aprendiz de artículos de piel, año 1950. Días antes de su jubilación, 2002. Ubrique, Cádiz.

---

<sup>5</sup> Becks- Malorny, Ulrique. Kandisky. Tacjhen. Madrid, 1999. p. 117.



Mi madre donando su *patadecabra*<sup>6</sup> y la de mi padre al *Museo de la Piel* en Ubrique, (Cádiz). 2014.

Este modo de aprendizaje táctil, olfativo, estético e incluso sonoro, en general es uno de los motivos de esta investigación, ya que forma parte de los recuerdos de mi infancia. Es lo que hoy me lleva a analizar la implicación consciente o inconsciente que tienen los sentidos en la percepción de obras de arte contemporáneas, centrándonos en un período concreto del arte. La línea temática y de investigación sugerida es, en realidad, una llamada de atención a la importancia de la percepción de lo polisensorial a lo transensorial junto a la recepción en nuestros días, definida como la exploración que llama, precisamente a participar (Popper, 1989: 61-62). Esa dimensión activa y participativa es el punto de partida para sintetizar las bases teóricas que, en lo que Walter Benjamin llamó, de forma premonitoria, recepción distraída (2003[1936]), representando un punto de encuentro entre arte y comunicación que se centra en algo tan relevante como nuestros sentidos y nuestra captación del mundo y de nosotros mismos.

Por tanto, la obra plástica durante mis estudios en Bellas Artes y actualmente, está en esta línea, así coherente con los aspectos biográficos y las temáticas de interés durante años. Los cursos de *Doctorado* que realicé en la *Suficiencia Investigadora* me ayudaron a fundamentar los inicios de la base teórica de esta investigación. A partir de entonces la relevancia de todos los sentidos en la percepción de una obra artística ha sido el motor de este estudio. Algunos de los cursos como: *Lenguajes plásticos y visuales: Proyectos Artísticos*,

---

<sup>6</sup> *Patadecabra*. Este término se refiere a la herramienta de madera tan característica con la que el petaquero/marroquino se ayuda para asentar las terminaciones de la piel en la construcción de una pieza, ya sea un monedero, bolso, cinturón, etc.; es el símbolo de la piel de Ubrique (Cádiz).

impartido por Fernanda García Gil, profesora y tutora de esta tesis, me posicionaron ante la constitución de los lenguajes en el arte por medio de la fenomenología y la hermenéutica, centrándose gran parte en la obra del filósofo Merleau-Ponty (Merleau-Ponty M. , 1997) y en los estudios de Goldstein (Goldstein, 1992) sobre sensación y percepción.

Otros de los cursos a partir de los cuales he encontrado bastante relación con mi trabajo han sido: *De lo privado a lo público. El cuerpo y su enfermedad como estrategia de cuestionamiento en el arte*, impartido por el profesor Alfonso del Río. Este curso además de estar basado en lo corporal, ha sido una puerta para ampliar lo sensorial en los artistas que trabajan con el cuerpo, como el lugar donde confluyen los sentidos.

El curso *Estética del juego. La experiencia artística del juego*, impartido por el profesor Jesús Díaz Bucero, supuso un descubrimiento para relacionar el papel de los sentidos y la memoria a través del juego en una obra práctico-teórico, con un vídeo-*performance*, en el que analizamos el juego de la memoria a través de los sentidos.

También el curso: *El escultor despojado: la imagen y otros medios extraordinarios de hacer realidad*, impartido por el profesor Víctor Borrego del Dpto. de Escultura. En este curso trabajamos sobre todo el sueño y del inconsciente, trató de los fenómenos psicológicos y la interpretación que hacemos de ellos. También me dio a conocer varios artistas relacionados con mi trabajo de investigación.

Otro de los cursos de doctorado *Los nuevos cambios de la imagen en el objeto artístico* impartido por el catedrático del Dpto. de Pintura Pedro Osakar Olaiz. Otro de los cursos: *La imagen proyectada. Lectura crítica. El mundo como jeroglífico intervención del artista*, impartido por la profesora Rosa Brun, o el curso: *Proyecto artístico y territorio*, impartido por el profesor Santiago Vera Cañizares. Estos cursos tenían su programa revisado por los Departamentos implicados y la entonces llamada Comisión de Doctorado y publicados internamente por la Universidad de Granada.

Así como los cursos y talleres realizados desde el año 2001, como miembro del G.I.HUM-480 *Constitución e Interpretación de la Imagen Artística*, me han permitido conocer los procesos de trabajos de artistas en activo como Maribel Domènech, María Zárraga, Narelle Jubelin, Mauricio Rinaldi, o los cursos impartidos por el crítico y guionista cinematográfico español Román Gubern, y teóricos de los lenguajes en el arte contemporáneo como el profesor Luis Sáez Rueda de la Facultad de Filosofía de Granada.



## **II. Marco histórico. Referencias de los modos de la percepción/captación en la historia evolutiva de las obras en el siglo XX**

### **II. a Marco histórico referencial**

Dentro de un marco histórico sobre los modos de percepción/captación en el arte veremos que existen estudios realizados sobre diferentes significados que conllevan ciertas prácticas sensoriales.

En nuestro caso, este marco histórico es atemporal ya que obedece al interés de la implicación sensorial en la práctica artística.

A nivel antropológico aparecen estudios como los del sociólogo David Le Breton, (Le Breton, 2007, p. 13) donde los sentidos son la base de la experiencia del mundo y éstos adquieren mayor o menor importancia según las diferentes culturas. La antropología de los sentidos se apoya en la idea de que las percepciones sensoriales no surgen solo de una fisiología, sino ante todo de una orientación cultural que deja un margen a la sensibilidad individual. Las percepciones sensoriales forman un prisma de significados sobre el mundo, son modeladas por la educación y se ponen en juego según la historia personal. La antropología de los sentidos es una de las innumerables vías de la antropología, evoca las relaciones que los hombres de las múltiples sociedades humanas mantienen con el hecho de ver, de oler, de tocar, de escuchar o de gustar.

Como ejemplo la tribu *kayapó*, del Brasil central, posee un rico conjunto de expresiones artísticas corporales que simbolizan el estatus de los individuos y las modificaciones temporales del cuerpo, además de cumplir funciones estéticas y eróticas (Malinowski, 1932), enfatizan las partes de la anatomía humana que se consideran primordiales para establecer contacto con el mundo exterior (Mendez, 1995). Relacionándolo con los estudios de Le Breton, cada sociedad dibuja una organización sensorial que le es propia.

Cada sociedad elabora así un «modelo sensorial» (Classen,1997) particularizado, por supuesto, por las pertenencias de clase, de grupo, de generación, de sexo y, sobre todo, por la historia personal de cada individuo. Venir al mundo es adquirir un estilo de visión, de tacto, de oído, de gusto, de olfacción propio de la comunidad a la que cada uno pertenece (Le Breton, 2007, p. 15).



Niño de la tribu kayapó. Brasil<sup>7</sup>.

La antropología –con y desde la imagen– es la exploración sensorial, vital, personal, fantástica, onírica e imaginaria de subjetividades antes que de objetividades. La cultura es una experiencia sensorial, en la que la mirada antropológica tradicional se quedaba a medio camino. El antropólogo deconstruye la evidencia social de sus propios sentidos y se abre a otras culturas sensoriales, a otras maneras de sentir el mundo. (Le Breton, 2007, p. 16).

En la cultura de Bali, según F. David (1998), la constitución de un olor y la manifestación del sujeto pueden llegar a ser de afectividad y reveladoras de comportamientos sociales. Este sentido, a pesar de ser el menos estudiado es el más ligado a la memoria, como ya manifestó Freud, un olor unido a una emoción se instala para siempre en la memoria. En este caso el arte nos invita a ejercitar la memoria, esa memoria de la vida, esa asociación de recuerdos de la niñez y de la experiencia vivida.

---

<sup>7</sup> Imagen descargada de la página. <http://www.subeimágenes.com/img/05-159971>.

También Walter Benjamín analiza las diversas figuras y encarna la posibilidad de obtener experiencia en un mundo donde lo sensorial se estaría extinguiendo.

Las aportaciones de Lacan también vienen a corroborar sobre el concepto de *sujeto del inconsciente ya que* nos ayudan al posicionamiento del espectador ante la obra de arte. Al respecto, Ehrenzweig (1974, p. 76) habla de *scanning* inconsciente susceptible de captar estructuras abiertas a los sentidos, coincidiendo con las aportaciones de Frank Popper de obras polisensoriales sobre la intervención del espectador en la obra de arte para que ésta tenga sentido y una nueva función del artista en las sociedades actuales.

La relación del espacio con el tiempo empezó a vislumbrarse en un sentido moderno con Leibniz y Kant. Ya Leibniz afirmaba que «el espacio es un orden de coexistencia de los datos» y el propio Kant, aunque distinguiendo claramente ambas intuiciones y situándolas en la esfera subjetiva, los presentó conjuntamente en la «Estética trascendental» de la crítica de la razón pura y los definió como «intuiciones puras» y «formas a priori de la sensibilidad», como coordenadas vacías donde se ordenan todas las impresiones, como forma o modo de percepción de todas las sensaciones que precede y organiza las impresiones sensibles (Valle, 2008, p. 179).

Existe nueva actitud antropológica natural y cultural que refleja la preocupación del «estar ahí» existencial, que se refleja en los espacios múltiples de cada sociedad.

## **II. b Antecedentes**

Analizamos las percepciones y recepciones y su influencia en artistas y obras que se conforman como antecedentes de los nuevos lenguajes.

En el transcurso de la historia se clasifica a las artes por los sentidos: artes del oído, de la vista, etcétera. A lo largo de la historia el hombre es consciente del tacto en las primeras manifestaciones pictóricas en las cavernas del *Paleolítico superior*, como medio de expresión. En el arte egipcio la necesidad religiosa impulsaba todas las creaciones, además de ser la arquitectura lo más representativo, la fragancia, era una ofrenda a los dioses. En la siguiente imagen observamos a un alto cargo funcionario del faraón con ofrendas de manjares junto a su mujer, que aparece sentada a su lado oliendo una flor de loto.



Fragmento de la estela funeraria del tesorero Mereu.  
Dinastía XI. Museo Egipcio, Turín.

En la época Andalusí el sentido del gusto y del olfato tiene una importancia cultural en una sociedad amante de la naturaleza, de perfumes y de comidas aromáticas que subyace en la profundidad de nuestro inconsciente colectivo.

Es importante resaltar que, al igual que existe la pigmentación en los animales y las plantas, también nuestra propia piel e incluso nuestro entorno, se identifica por su color y por su olor. La ciudades, al igual que la piel del ser humano, tienen un color y un olor que las identifica, el olor forma parte de las características de un lugar. Por tanto el color al igual que el olor, son aspectos que forman parte de una cultura.



Especias en un mercado de Medina. Marrakech.

En el Renacimiento, Leonardo da Vinci en su *Tratado de la pintura*, cuestiona el tema de los sentidos desde el punto de vista de la estética: «El ojo, es el sentido, en distancias apropiadas y en adecuadas circunstancias, que menos engaña en su ejercicio que sentido alguno, porque ve por líneas rectas, por el contrario los sonidos no le llegan por líneas rectas, sino por líneas tortuosas y quebradas..., el eco es el que llega en línea recta. El olfato localiza con mayor dificultad si cabe el lugar de donde un olor procede. El gusto y el tacto para conocer tiene que tocar el objeto».<sup>8</sup>

Lomazzo, que sufrió de ceguera, dice en su *Trattato dell'Arte di Pittura* (VI, 65. p. 462): «A este propósito puede leerse que Homero, Demócrito y Platón se privaron por su mano de la luz de los ojos, para mejor y más sutilmente investigar la naturaleza de aquello que en su mente habían concedido e imaginado».<sup>9</sup>

En «La Dioptrique» (1637), Descartes ejemplifica el fenómeno de la visión aludiendo a un ciego que tantea el mundo con un bastón. El ojo, dice Descartes, «es efecto de la luz que viaja a través del aire igual que la mano es afectada por el bastón».<sup>10</sup>



Hombre viendo con bastones del texto de Descartes *La Dioptrique*, incluido en *Discours de la Méthode et les Essais*, Leiden, 1637.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> González García, A. Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*. Akal. Madrid, 1986. p. 43.

<sup>9</sup> Ibid. p. 44.

<sup>10</sup> Ibid. p. 40.

Como referente de la percepción/captación sensorial en la pintura tomamos como ejemplo uno de las obras de Giuseppe Arcimboldo, *Vertumno* (1590), que personificaba la noción del cambio, de la mutación de la vegetación durante el transcurso de las estaciones.



*Vertumno*, 1590. Giuseppe Arcimboldo.

Una de las primeras representaciones pictóricas sobre los sentidos la encontramos en una serie de pinturas Rubens y Brueghel el Viejo que fueron un género específico flamenco en Amberes en el siglo XVII y que siguieron en auge en el siglo siguiente. La serie sobre los cinco sentidos: La alegoría del *Oído* es muy similar a *La Vista*, siendo las escenas representadas muy detalladas también en las que representan El Gusto, El Tacto y El Olfato.

---

<sup>11</sup> Ibid. p. 56. Fig.1. Cortesía de la Bancroft Library, Berkeley, California. Gravure de l'édition originale du *Traité de l'homme* de Descartes.



*El Oído. Serie Los sentidos. 1617–1618. Rubens y Brueghel el Viejo.*

Esta es una de las colaboraciones entre Jan Brueghel el Viejo y Rubens, un conjunto de pinturas que representan la alegoría de los cinco sentidos. Una lectura musical del cuadro de derecha a izquierda, comienza con los objetos sonoros, mecánicos y de señales situados a la derecha (relojes, campanillas, trompas de señales, escopetas y otros) hasta llegar, al fin, a la izquierda y al fondo, a la práctica musical, con el grupo de cantantes e instrumentistas que se representan en un espacio concreto, una sala del ámbito doméstico. En este itinerario, tras los objetos sonoros de la derecha, el espectador se encuentra con la alegoría de la música y su aspecto simbólico (la figura femenina tañendo un laúd, un amorcillo con un librete de música escrita, las aves y otros animales), sigue con la música evocada que cumple aquí, además, un aspecto representativo (la mesa con el libro abierto de madrigales de Peter Philips, organista de los archiduques, rodeada de instrumentos que no son tocados), y de frente, invitando al espectador y a manera de llave del cuadro, la música escrita en dos cánones legibles.

Ambos cánones tienen textos bíblicos que ensalzan el valor de la fe a través del oído y de la escucha, quizás contraponiendo el oído a la vista, recordando al espectador que la fe es un personaje ciego. El canon primero y más próximo al observador, escrito en un folio apaisado, tiene como texto «Beati qui audium verbum Dei et custodiunt illud» (Lc, 11, 28; «Bienaventurados los que oyen la palabra de Dios y la guardan», J. Sierra, 2005, p. 1144); el segundo, presentado en un librete, dice «Auditui meo dabis gaudium et laetitiam» (Salmo 50

(51), primer hemistiquio del versículo 10; «Darás gozo y alegría a mi oído», J. Sierra, 2005, p. 1145). Este segundo canon aparece también en el cuadro de Jan Brueghel el viejo «El Gusto, el oído y el tacto». La serie de «Los Sentidos» es uno de los mayores logros estéticos de la colaboración artística entre Rubens, que realizó las figuras alegóricas de cada uno de los sentidos, y Jan Brueghel, que representó los exuberantes escenarios cortesanos. Artes plásticas, música, caza, naturaleza y armas, aparecen exhibidos en escenas que transmiten la riqueza y sofisticación de la corte de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia, retratados en la escena de *La Vista*, y cuyos palacios se aprecian en la lejanía.<sup>12</sup>

En el arte del Barroco el pintor Rembrandt dará una gran importancia al sentido del tacto. «En sus cuadros de madurez, la pintura es tratada para involucrar nuestro sentido del tacto, mediatizado por nuestro sentido de la vista, ciertas cualidades que percibimos por el tacto — el peso, la materialidad de los objetos — las aprehendemos en este caso por la vista».<sup>13</sup>

Algunos de los temas elegidos por Rembrandt, guardan una estrecha relación con el sentido táctil y la ceguera a la que alude el filósofo. Existe una adición del tacto en sus cuadros: la preeminencia de las manos en sus personajes y la actividad que éstas desarrollan en todos ellos. Un ejemplo de ello son las manos de *Betsabé*, (Rembrandt, 1654. Louvre, Paris), es apreciable la dimensión de la mano izquierda con respecto al cuerpo. «En los cuadros de Rembrandt el hecho de tocar constituye una vía de comprensión del mundo»<sup>14</sup>, apreciable por los valores táctiles de las texturas, que refuerza la intención de plasmar el detalle en la forma de su pincelada.

---

<sup>12</sup> Información revisada y actualizada por el Departamento de Pintura Flamenca y Escuelas del Norte del Museo Nacional del Prado (diciembre, 2014) junto con el proyecto de iconografía musical de la Universidad Complutense de Madrid. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-oido/074adedf-40f0-476f-b132-fe450e71e0f3>. Última revisión 28/06/2016.

<sup>13</sup> Alpers, Svetiana. *El taller de Rembrandt: la libertad, la pintura y el dinero*. Mondadori. Madrid, 1992. p. 39.

<sup>14</sup> *Ibid.* p. 41.





*Betsabé con la carta del rey David. 1654. Rembrandt.*

El pintor parece observar la necesidad de los sentidos y estudia la dificultad de la ceguera, para llamar nuestra atención sobre la importancia de los sentidos para el conocimiento del mundo y en definitiva de nuestra vida. Tanto es así que otra de sus conocidas obras *La lección de anatomía del doctor Nicolás Tulp* (Rembrandt, 1632. Mauritshuis, La Haya) muestra el interés despertado entonces por el conocimiento y funcionamiento del cuerpo en general.

Coincide que su capa de pintura es también densa por estratos y grosores, la pincelada adquiere un grosor, es la propia materia plástica la que va construyendo la carnalidad de figura.

Otro ejemplo de ello es el retrato de una anciana «leyendo» un libro, y no es que lea el libro, más bien parece absorberlo a través del tacto, como si las manos fueran el instrumento con los que la mujer lee. Casi como haría una persona invidente en nuestros días, percibiendo las páginas impresas en sistema Braille. La iluminación intensa del libro y la mano con la que se ayuda para seguir las líneas del texto denota la importancia de representar el sentido táctil más allá de la visión.



*Anciana leyendo o La profetisa Ana*, 1631. Rembrandt.

A finales del siglo XIX y principios del XX, Cezanne, como, otros artistas, dijo que «la pintura encierra el olor del paisaje». Podríamos decir que lo estático pasó de ser el modelo de referencia para dar un paso más allá en la pintura de finales del siglo XIX. La preocupación por captar el movimiento y los cambios de luz en un solo día en la naturaleza, se manifiesta en el movimiento Impresionista, (*Sol naciente* de Claude Monet, 1872-1873).

Sin embargo, el resultado de esta percepción queda en el cuadro pintado en sí mismo como algo quieto-pasivo, elementos plásticos cambiantes como la luz, el color, el espacio, etcétera, quedan reflejados en una imagen fija captada. Una propuesta plástica puede ser totalmente estática y asumir, sin embargo, una función *en la representación* dinámica de un elemento plástico (luz, color, etcétera, en el espacio) y en las relaciones de este elemento con el de la obra.<sup>15</sup>

Otro pintor, W. Kandinsky fue uno de los primeros artistas conocido por la creación plástica a partir de la fusión de estímulos sensoriales, considerado precursor del arte abstracto y del expresionismo. Ciertas obras están inspiradas en una estimulación sensorial que activa otro de los sentidos, siendo en muchos casos el más común, la asociación sonido-color. Una

---

<sup>15</sup> Ibid. p.39.

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

de sus primeras acuarelas abstractas: *A la voz desconocida*, 1916, está basada en una representación gráfica a partir la impresión auditiva que le produjo el primer encuentro telefónico con Nina, su futura esposa. El pintor escribe: «*Tu voz me ha impresionado mucho*» (Becks- Malorny, Ulrike. 1999: p. 117).



Kandinsky y Nina, su futura esposa. 1916.

Kandinsky desarrolla con ejemplos gráficos la analogía que existe en su obra entre la percepción musical y los colores, «el bermellón atrae como la llama, que el hombre siempre contempla ávidamente. El estridente amarillo limón duele a la vista más que el tono alto de una trompeta al oído» (Kandinsky, 1996: 52-53).



A la voz desconocida (1916).W. Kandinsky.

Por otro lado, Joseph Addison, enraizado en el sustrato clásico del que brotó la Ilustración, asentó las bases de lo que sería el movimiento romántico. En su ensayo «Los placeres de la imaginación», que se publicó en el periódico *The Spectator* en 1712, introduce innovaciones importantes en la teoría del arte al propugnar la imaginación como fuente principal de la actividad creadora en contraposición de las reglas artísticas impuestas por el clasicismo racionalista.

Desde Addison, lo pintoresco se basa en la percepción sensible como motor impulsor de una emoción. Esta percepción funciona por el sistema de percepción de ideas. En este sentido Addison nos habla del fenómeno de sinestesia<sup>16</sup>. Sostuvo que «las ideas excitadas por las impresiones de ambos sentidos se ayudan mutuamente, y son más deliciosas cuando van juntas, que dirigiéndose a la mente separadamente» (Addison, J. 1991: 145).

Según Valeriano Bozal (1996: 49) «Los placeres de la imaginación» no fueron traducidos al castellano hasta 1804 por Joseph Munarriz, aunque se difundieron con anterioridad entre el público español; esto hizo pensar que quizá Goya los conociera, cuando grabó su capricho 43, «El sueño de la imaginación produce monstruos».

Existe una observación multisensorial también en pintores surrealistas como Magritte, su obra *La raza blanca* (1937), llama la atención la disposición jerarquizada de los sentidos. Con su trabajo intentó cambiar la percepción preconicionada de la realidad y forzar al observador a hacerse más sensitivo con su entorno.

---

<sup>16</sup> Sinestesia: Involuntaria relación entre distintos sentidos, como la de asociar números con colores. Quian, R. (2010). Neuroestética. Borges y la memoria. Editor: Martín, A; Sociedad Española de Neurología. Barcelona: Grupo SANED.

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.



*La raza blanca* (1937). Magritte.<sup>17</sup>

Otro de los artistas en representar los sentidos fue Salvador Dalí, fusionando arte y moda, en objetos como estos broches: *El ojo del tiempo*, *Labios de rubí*, inspirado en los labios de la famosa actriz de la época *Mae West*. También diseñó el frasco de perfume inspirado en Gala. Una de sus frases célebres: «De entre los cinco sentidos, el olfato es incuestionablemente el que mejor da la idea de inmortalidad».

---

<sup>17</sup> Descargada de: <http://pt.wahooart.com/@@/8EWR7X-Rene-Magritte-La-raza-blanca>. 15/07/2016.



*El ojo del tiempo y Labios de rubí*, 1949. Salvador Dalí.<sup>18</sup>

Las obras de arte pueden estimular la implicación del espectador. Los olores, los sonidos remiten al receptor —espectador a través de su imaginación, de su memoria visual y de su experiencia visual— a una lectura paralela en la que se hace presente una nueva imagen. Un ejemplo de ello es la composición de dos elementos compositivos lingüístico/pictórico como la René Magritte y Joan Brossa *Ceci n'est pas une pipe*, 1928-29 (Antonio Mendoza Fillola, 2000, p. 12).

---

<sup>18</sup> Imagen descargada de: <http://castelmagazine.com/index.php/template/item/121-salvador-dali-joyas-oniricas/121-salvador-dali-joyas-oniricas>

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.



*Ceci n'est pas une pipe.* 1928-29. René Magritte.

En el surrealismo encontramos obras como *Déjeuner en fourrure* (*Juego de desayuno de piel*) 1936, de Meret Oppenheim donde podemos decir que la percepción del objeto en sí se convierte en una sensación polisensorial, capturada en la inversión sensorial por el subconsciente. Aquí se pone en juego la parte sensorial con la fusión de formas imposibles llegando a una representación de lo no representable.



*Le Déjeuner en fourrure*, (Desayuno en piel), 1936. Meret Oppenheim.

Obra presentada en 1936 en la «Exposición surrealista de objetos», el título, que hace referencia a la taza y a la cuchara envueltas en piel, es de André Bretón y parodia el famoso cuadro de Manet, *Desayuno en la hierba*. Oppenheim logró traducir en arte las concepciones teóricas de los surrealistas. En su ensayo *Crise de l'objet* (*Crisis del objeto*), publicado poco después de la exposición de objetos de la galería Rattou, André Bretón resumió el subversivo

cambio de funcionalidad de los objetos de uso y su transformación en enigmas, que él proponía, hablando de «acosar el animal rabioso del uso»<sup>19</sup>. La artista situaba las raíces de su obra en una conversación con Picasso, a quien conoció casualmente en un café, muy importante este último como lugar del encuentro al que se refiere directamente *Juego de desayuno de piel*. El café como metáfora de la convivencia social y entonces continuación de la tradición bohemia, y también de la manera ideal de «conjurarse» y de trabajar colectivamente.



*Ma gouvernante-my nurse-* (mi gobernante, mi enfermera)  
*Mein Kindermädchen* (1936). Meret Oppenheim.

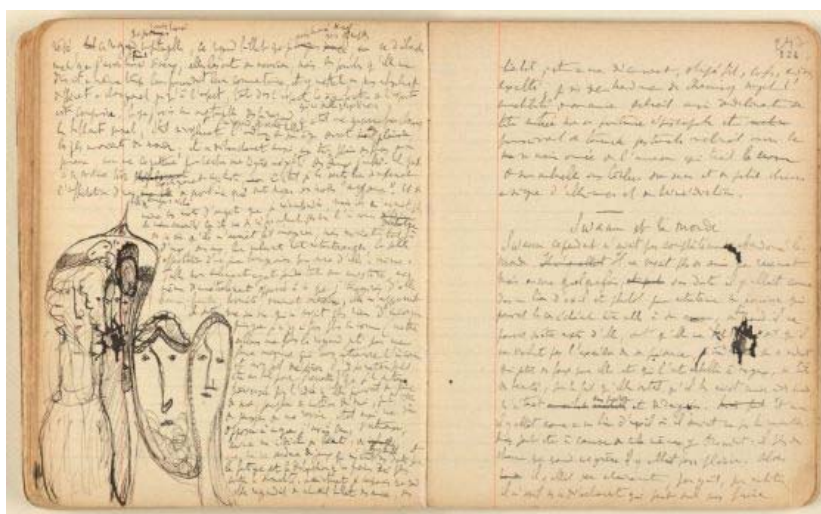
Desde el punto de vista fenomenológico la percepción de esta obra hace reflexionar no sólo sobre el concepto del objeto sino que el lenguaje del arte se enriquece a través de los sentidos, la obra sugiere ser percibida por más de un sentido consiguiendo una metáfora multisensorial.

Las sensaciones gustativas u olfativas han despertado inspiración también en músicos como Scriabin, Stravinski y escritores como Marcel Proust, en su obra *En busca del tiempo perdido*, la creatividad parte de un estímulo sensorial que les conduce a desarrollar la imaginación, como el recuerdo que despertó el sabor de una magdalena. La captación de la realidad se transforma a través de la experiencia sensorial para expresarse artísticamente.

---

<sup>19</sup><http://www.historiadelarte.us/pintores/surrealismo/surrealismo-meret-oppenheim-juego-de-desayuno-de-piel.html>





Cuaderno de Marcel Proust. *En busca del tiempo perdido*. 1913.<sup>20</sup>

Obras literarias como *El perfume, historia de un asesino*, 1985, del escritor alemán P. Süskind, han sido llevadas al cine intentando describir las riqueza sensorial que contiene la novela. Son obras descriptivas de sensaciones olfativas, gustativas, táctiles, auditivas y muy especialmente visuales las más usuales en la percepción del espacio, de los objetos y de los personajes. Georges Matoré en uno de los dos apartados dedicados al espacio literario de su libro *L'espace humain* (1962: 231-235) examina la captación sensorial del espacio en la literatura *Los espacios como lugar de emplazamiento geográfico* en el que se localizan materialmente los sucesos y los seres. (Valle, 2008).

En el campo de la expresión literaria, el catedrático F. R de la Flor<sup>21</sup> sostiene: «El valor intrínseco de la abstracción no se resume en los metros que miden el interior de un espacio o en las coordenadas —longitud, latitud, altitud— que lo dividen con precisión geométrica, sino que va mucho más allá de la tridimensionalidad clásica del espacio euclidiano que podía percibirse por los sentidos». Esta relación del hombre con el espacio es factor determinante

---

<sup>20</sup> Descargada de <http://www.alarecherchedutempsperdu.org/marcelproust>.

<sup>21</sup> Texto de la conferencia inaugural del XIII Congreso Internacional ALEPH (Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica) celebrado en la Universidad de Salamanca (13/15 abril 2016) sobre el tema Geopoética: el espacio como significante y significado en la literatura hispánica, pronunciada en el Aula Magna del palacio Anaya. La conferencia fue presentada por el catedrático Fernando R. de la Flor de esa Universidad.

de la creación artística y de la definición de caracteres y comportamientos humanos, el «reflejo del mundo exterior en la imaginación del hombre».<sup>22</sup>



*Poema visual*. 1989. Joan Brossa.<sup>23</sup>

### **II. c Otras miradas que concluyen en el marco histórico social**

En el arte es conveniente mirar hacia atrás para ver qué otras vías encontraron los artistas frente a caminos que parecían no tener salida, pero que supieron resolver como reflejan muchas de las prácticas artísticas contemporáneas.

El arte conceptual se fue caracterizando cada vez más por su reducción tanto en el sentido plástico del término, como en el sentido de las ideas y del lenguaje discursivo, llegando a lo que conocemos como «Minimal Art».

La posmodernidad ha sido la época en la que las artes se han combinado, este pluralismo de producción artística colectiva marca uno de los aspectos más sorprendentes del arte actual en cuanto a la variedad de formas artísticas que conviven en nuestra cultura (Guasch, 2000).

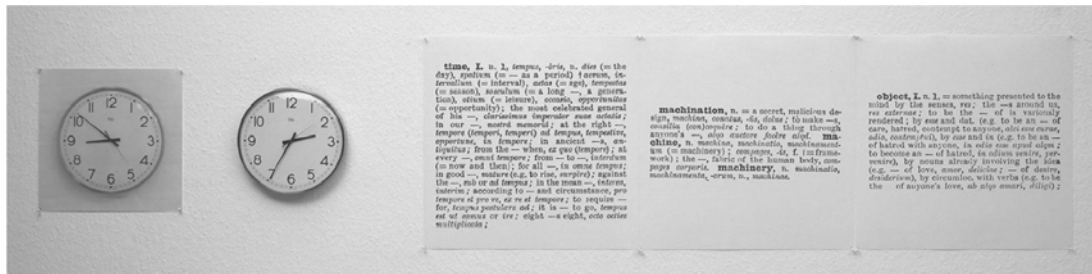
---

<sup>22</sup> <http://fernandoainsa1.blogspot.com.es/2016/04/texto-de-la-conferencia-inaugural-del.html>

<sup>23</sup> Joan Brossa, *Obra Gráfica VEGAP*. 2016.

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

A partir de 1965, Joseph Kosuth aplica a espacios limitados y definidos ciertos principios que tienden a cuestionar de nuevo la noción de arte, la trayectoria del artista, la aprehensión del objeto y la percepción del tiempo (*Clock-one and five*, 1965, *One and three Chairs*, 1965). Fue entonces cuando el artista empieza a llamar *arte conceptual* a sus obras.



*Clock-one and five*, 1965. Joseph Kosuth. © ARS, NY and DACS, London 2016.

En una de las entrevistas realizadas a Joseph Kosuth en *El PAIS* (2007), sobre la exposición en el Atlántico de Arte Moderno (CAAM), sostuvo lo siguiente:

Mi proyecto básico como artista se centra en los mecanismos de producción de significado, éste ha sido el objeto de mi investigación durante los últimos 35 años. Intento entender cómo construimos el significado en el arte para comprender las dimensiones sociopolíticas e históricas de nuestro tiempo. Soy artista en una época en la que la filosofía ha muerto.<sup>24</sup>

El artista norteamericano Joseph Kosuth, investigó una nueva función en el arte a partir de las ideas de Duchamp sobre el *ready made*, señala el estructuralismo francés y las teorías del lenguaje que surgían en los años 60, de ellas toma el «giro lingüístico» (las ideas, reflexiones, análisis y estructuras que se dan a partir del lenguaje) como parte de la obra de arte y no sólo como objeto decorativo.

A partir de la posmodernidad las obras ya no se crean en los talleres sino que aparecen integradas en plena naturaleza como el *Land Art*. Aparece también otro tipo de arte que se caracteriza por salirse del lienzo con materiales de deshecho como el Arte *Povera*, el Arte *Minimal* como respuesta al expresionismo abstracto. El *Happening* una de las manifestaciones artísticas que se caracteriza por su multidisciplinaridad donde se involucra al público principalmente de forma espontánea y su captación es más amplia.

<sup>24</sup> [http://elpais.com/diario/2007/03/10/babelia/1173485167\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/03/10/babelia/1173485167_850215.html). 10 de marzo de 2007.

Si el *entorno* ocupa un lugar importante en el arte conceptual, y especialmente en el *Land art*, la expresión de entorno encaja con la intervención del ser humano en el interior de grandes espacios naturales. En aquella época artistas europeos abandonan el taller y la galería para ir a trabajar en contacto con la naturaleza. Es entonces cuando se produce un cambio de paradigma del espacio expositivo, donde la participación del espectador juega un papel importante.

El término *fūdosei*, en japonés está relacionado con el estudio de la naturaleza, y representa la unión íntima entre el clima y la cultura. En esta relación entre el medio ambiente y la vida humana existe un vínculo vivencial que denota el estar dentro del clima y sentirlo (Tetsuro, 2006) [1935].

En el *Land art* nacido en 1967 en los Estados Unidos, la expresión del entorno encaja con la intervención del ser humano en el interior de grandes espacios naturales. En esta época artistas europeos abandonan el taller y la galería para ir a trabajar en contacto con la naturaleza, al mar, a la montaña, al desierto, al campo e incluso a un centro urbano. En este caso la obra no recibe ya la realidad de su relación con el espectador se hace independiente, tiene vida propia. El espectador se convierte en un simple testigo cuya presencia ya no es indispensable. Los documentos reunidos por el artista (fotos, planos, películas), proporcionan al espectador una información indirecta y las composiciones de Mike Heizer, como la obra *City* en un enorme complejo de Nevada (1997), traduce en la inmensidad la inflexibilidad y la fuerza del universo en relación al hombre.



*City*, Nevada (1997). Mike Heizer.<sup>25</sup>

---

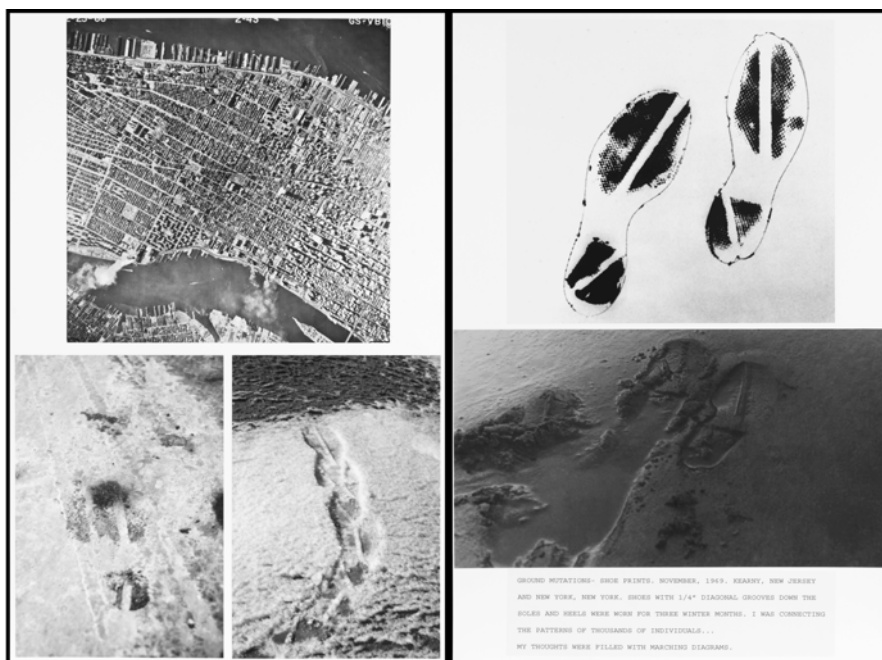
<sup>25</sup> Imagen descargada de <http://alchetron.com/Michael-Heizer-608650-W>. 27 /03/2016

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

Richard Long y Robert Smithson conciben desde otra óptica sus obras. En estos casos los artistas actúan como antropólogos por la forma de estudiar la naturaleza y los fenómenos naturales que constituyen la materia prima de la que conservan sus cualidades estructurales y sus cualidades intrínsecas.<sup>26</sup>

Robert Smithson (Maderuelo, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo*, 1960-1989., 2008, p. 285) solía frecuentar ciertos lugares relacionados con la naturaleza, desde que era niño viajó con su familia a lugares apartados como el Gran Cañón del Colorado, la isla de Sanibel, el desierto de Mojave, lugares a los que volverá con la intención de captarlo desde otra visión.

En 1969, Dennis Oppenheim realiza la obra *Ground Mutations-Shoes Prints*, en la que el artista deja la marca de la suela de sus zapatos a lo largo de un recorrido por New Jersey y Nueva York.



Ground Mutations-Shoes Prints (1969). Dennis Oppenheim<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Cf. Lizzie Borden, *Three Modes of Conceptual Art*, Artforum, junio de 1972, pp.68 y siguientes.

<sup>27</sup> Imagen descargada de: <http://artmuseum.princeton.edu/njns/objects/85128/2185100>.

Otro artista Bernard Borgeaud, trabajó entre 1969-1970 con la luz y ciertos fenómenos naturales, como él mismo denominó «estructuras sensibles», a veces hechas de materiales que presentan diferentes modificaciones, como el cobre, la tela y el alambre, estos efectos cambiantes forman parte de la propia obra, que el artista documentó por medio de la fotografía. Bernard deja claro que le interesaba la intervención del espectador como afirmó: «Quiero reconciliar al espectador con las múltiples energías que rigen el mundo»<sup>28</sup>.



Bernard Borgeaud, *Murailles d'eau*, (Murallas de agua) 1971, performance, documentación fotográfica. Colección del Museo de Arte Moderno de la villa París.<sup>29</sup>

El *Body art*, es otro de los ejemplos donde el propio cuerpo del artista «localizado en el espacio» es una demostración o una exhibición<sup>30</sup>. El cuerpo sirve de instrumento, de lugar, de telón, de accesorio. El cuerpo está situado en un marco espacio-temporal específico, rodeado de objetos que definen su relación con el macrocosmos y en función de los cuales reacciona, un ejemplo de este tipo de obras es la composición de Joseph Beuys, *Cómo explicar*

---

<sup>28</sup> Popper, F. *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Akal. 1980. Ibid. p. 20.

<sup>29</sup> © Bernard Borgeaud. Imagen descargada de:

<http://www.bernardborgeaud.com/wpcontent/uploads/2014/09/02murailles-detailnsit-2>.

<sup>30</sup> Popper, F. *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Akal. 1980. Ibid. p. 22.

*una pintura a una liebre muerta*. El artista sitúa esta obra a nivel de la acción, de la obra escultural, como la *Fettecke (Cuña de tocino)*, 1973, Nueva York, entre las «esculturas de mantequilla» los dibujos y los vídeo cassettes de Beuys.

Si entorno ocupa un lugar importante en el arte conceptual, y especialmente en el *Land art*, la participación del espectador juega un gran papel en algunas obras conceptuales de otro tipo (y que sin embargo pueden ser realizadas por los artistas que acabamos de evocar). Se trata del *Body art*, en donde el propio cuerpo del artista «localizado en el espacio» es una demostración o una exhibición<sup>31</sup>. El cuerpo sirve de instrumento, de lugar, de telón, de accesorio. El cuerpo está situado en un marco espacio-temporal específico, rodeado de objetos que definen su relación con el macrocosmos y en función de los cuales reacciona, un ejemplo de este tipo de obras es la composición de Joseph Beuys, *Cómo explicar una pintura a una liebre muerta*, 1965. El artista vestido con un traje de fieltro y con la cara untada con mil y polvo de oro pasea con una liebre muerta en los brazos y le susurra al oído la explicación de los cuadros expuestos. Beuys sitúa esta obra a nivel de la acción, de la obra escultural, como la *Fettecke (Cuña de tocino)*, de 1973 Nueva York, entre las «esculturas de mantequilla» los dibujos y los vídeo cassettes de Beuys. En estas obras la vulnerabilidad del material y la temperatura son claves.



Acción. «*wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*», Galería Alfred Schmela, Düsseldorf (1965). Joseph Beuys.



Silla de grasa (1964). Joseph Beuys.

---

<sup>31</sup> Ibid. p. 22.

Estos inicios de cambios de registro en el arte es lo que Frank Popper, profesor de estética e historiador del arte de la Universidad de París VIII, llega a plantearnos, al observar que la acción participativa del espectador empezó a ser cada vez más frecuente a partir de 1960. El espectador debía sentir, vivir, e interpretar el acontecimiento. Lo esencial no era ya el objeto en sí mismo sino la confrontación dramática del espectador con una situación perceptiva (Popper F. , 1989, p. 11).



*Yard* (1961). Allan Kaprow.

A partir de los años 70 el público asistente se ha visto implicado en algunas instalaciones artísticas para que éstas adquiriesen significado. En algunas piezas se requiere la interacción entre el espectador, la obra de arte y el artista. Según F. Popper «las artes de vanguardia se han visto marcadas por dos problemas, simultáneamente sociales y estéticos: el entorno y la participación del espectador» (Popper F. , 1989). El autor nos plantea la nueva función del artista en las sociedades actuales, como un nuevo pensamiento artístico contemporáneo, y pone de relieve la intervención del espectador en el proceso estético.



La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.



*Doce caballos* en la Galería L'áttico (1969). Janne Kounellis.

Es amplio el número de artistas que en esta época comienzan a romper con el modo de presentar la obra, sus piezas describen una filiación con el campo sensorial artístico como es esta pieza *Máscaras sensoriales*, 1967, de Lygia Clark.



*Máscaras sensoriales* (1967). Lygia Clark.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Experimentos sensitivos de Lygia Clark. *Un ojo para el arte*. Publicado el 10/10/2014.

Del mismo modo en los años sesenta y setenta tuvo su apogeo el *body art*, cuyo principal recurso es el propio cuerpo del artista como medio para tratar de que nuestra persona sea percibida de otra forma y ocupe un lugar reconocible dentro del sistema cultural. Artistas como Marina Abramovic, Gina Pane, entre otros proyectan en sus obras el dolor como elemento comunicativo con el que nos trata de hablar un cuerpo vulnerable. En la pieza *La lait chaud* (1972), Gina Pane utilizó distintos elementos que son fuente de regeneración y vida, como la miel, el fuego y la leche. Esta última simboliza la esencia de la intimidad maternal y la fecundidad y equivale a la bebida de la inmortalidad, son elementos que contienen un mensaje sensorial como la temperatura, el olor, el acto en sí mismo se percibe a nivel polisensorial, llenando de significado el mensaje de la obra.



*La lait chaud* (1972). Gina Pane.

Otros artistas que investigaron con su propio cuerpo en direcciones muy diversas David Hammons y Robin Rhode, trabajan más con el contacto del cuerpo con la construcción material de la propia obra. También el estudio de lo matérico está presente en la obra del artista Tunga.

Robert Smithson, Giuseppe Penone, Isabel Banal, Peter Cupere, J. Kounellis, Allan Kaprow, Grahan Stevens entre otros. También destacamos artistas de la Documenta de

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

Kassel de 1999, Lygia Clark, Valeska Soares, Ernesto Neto, etcétera que de forma directa muestran la importancia que tienen los sentidos en sus piezas, el valor que otorgan al proceso, y por tanto al tiempo en la integración del espectador en la obra. Así como otros artistas que de forma lateral también mantienen una estrecha relación con lo multisensorial como Yoan Capote, Helio Oiticica, Joseph Beuys, Anis Kapur, entre otros. Siendo la mayoría de las piezas instalaciones, performances y videoinstalaciones, donde el espectador dialoga con la obra de forma multisensorial, ampliando el campo perceptivo.

Nos remitimos a P. Osborne en cuanto al discurso de la estética del arte en la actualidad afirmando que: «el espacio de la galería no solo se convierte en un espacio de unidad de discurso estético, sino que también establece la estructura ontológica del espacio-arte».

Las aportaciones sobre la nueva función del artista en la sociedad actual y la manera de entender el arte según F. Popper, sobre la participación del espectador afirma: *Artistas que han intentado liberarse de una representación estrictamente visual orientándose hacia una exploración de materiales que puedan provocar esta participación polisensorial* (Popper F. , 1989, pp. 61-62).

Desde la teoría de los espacios polisensoriales de Popper a la teoría de la recepción distraída de Peter Osborne, entran en diálogo muchas obras artísticas actuales. Por ejemplo las de Wolfgang Laib tratan la vulnerabilidad del propio material en su obra.



*Pollen from Hazelnut* (Polen de avellano), 1977. Wolfgang Laib.

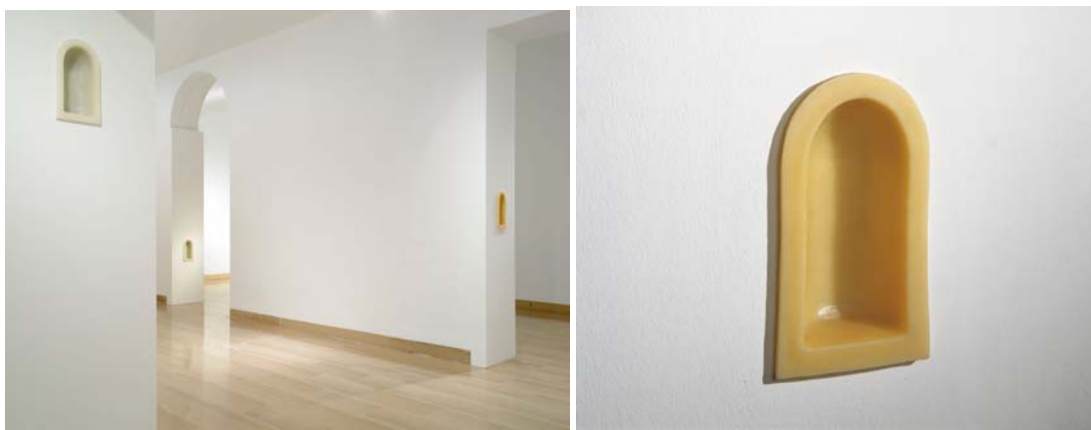
El cambio de la modernidad a la posmodernidad se basa en que **todos los sistemas se tocan**. Hay un **salto exponencialmente enriquecedor de los lenguajes**, esta es una de las claves en el arte actual, que desarrollaremos en el capítulo 4, en el que veremos las aportaciones que Peter Osborne hace sobre los lenguajes del arte, basándonos en su obra *El arte más allá de la estética: ensayos filosóficos sobre el arte contemporáneo* (2010), el arte contemporáneo es una inter/transdisciplinaridad reflexiva.

La captación sensorial no ya sólo por la toma de posición ante el espacio y su conexión —como sabores y olores— con la aprehensión perceptiva de una realidad no dimensional. De otra parte, no ya en el sentido de la percepción sensorial del espacio sino de la significación gestual en un nivel propiamente kinésico, determinados signos asociados con estas capacidades sensoriales de los personajes pueden semantizarse también plenamente y adquirir una sentido preciso y más o menos explícito: así puede ocurrir con el roce, el susurro o, muy particularmente la mirada (ansiosa, asesina, torva, cariñosa...) (Valle, 2008, p. 194).

Valeska Soares produce instalaciones y esculturas que en numerosas ocasiones invitan al espectador a una experiencia multisensorial, en las que el tacto y el olfato son tan importantes como la visión de la propia obra. Para ello se vale de materiales y técnicas diversos, desde la cera de abeja, el perfume y las flores hasta el cristal, el terciopelo, el metal, la fotografía o los textos impresos en cristales o espejos.

En la siguiente obra trabaja una especie de nichos de cera de abeja y aceite perfumado, presentada en la galería White Columns de Nueva York, 1995, cada uno de los nichos exhala un perfume diferente y la tactilidad de la cera y su fragancia apelan intensamente a los sentidos. Soares produce instalaciones y esculturas que en numerosas ocasiones invitan al espectador a una experiencia multisensorial, en las que el tacto y el olfato son tan importantes como la visión de la propia obra, exige una mirada crítica sobre la misma. Para Soares, esta evaluación de su trabajo es de extrema importancia. Como ella misma explica, lanza claves que activan el pensamiento dentro de un contexto específico, con numerosas posibles lecturas, para que sean interpretadas de modo personal e individual. A modo de metáforas en el espacio, sus instalaciones intentan mezclar sus propios sueños con los del espectador, dentro de un amplio margen: materia, deseo, sensaciones y sentimientos. Según Adriano Pedrosa (1996), escribió: Soares explora el concepto de espacio en relación con las sensaciones corporales. Esta obra tiene el poder de crear una atmósfera con su olor perfumado, un olor que se expande y que ocupa un espacio. Se dice que el olor es la última forma de expresión, pero la que ejerce la impresión más duradera. El olor es informe e invisible, y puede llegar a intoxicar como el deseo mismo.

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.



*Sin título. Cera y aceite perfumado (1995). Valeska Soares.*<sup>33</sup>

En la obra de la artista islandesa Rúrí (Reykjavik en 1951), *L'Íslanda allá 50*, presentada en la 50 Bienal de Venecia, 2003, comprobamos que las influencias en lo que se refiere a las teorías están dentro de las obras. (R. Girard). En este caso la vídeo-instalación parece estar basada en el texto de Addison, ya que el espectador además de ver la fotografía puede oír el sonido de la cascada de donde fue tomada la imagen. La artista realiza una fusión entre la tecnología y la naturaleza con una actitud espiritual y minimalista.



*Archivo-aguas en peligro de extinción, 2003. Rúrí*<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> © Valeska Soares.

[https://coleccion.caixaforum.com/obra//obra/ACF0635/Sintitulo?p\\_p\\_auth=B4nfEN3K&doAsGroupId=10180&](https://coleccion.caixaforum.com/obra//obra/ACF0635/Sintitulo?p_p_auth=B4nfEN3K&doAsGroupId=10180&)

La participación de los «espectadores» que abandonan su posición de sujetos pasivos y se liberan a través de la expresión emotiva y la representación colectiva, en muchos casos con expresiones espontáneas.

Es relevante ver que este tipo de acciones han pasado de la galería a la intervención en espacios públicos, conocido como *Arte público*, ya que éste se desarrolla en un ámbito espacial que a veces puede implicar incluso a una comunidad. Un ejemplo de ello es la *Acción dentro de la Huelga de la Universidad de Puerto Rico*, en abril de 2010, «comida para perros», la performatividad<sup>35</sup> colectiva como arte público<sup>36</sup>. La obra articula un diálogo social y transcurre en un lugar transitado con un calor denso, donde podríamos decir que la acción implica una percepción transensorial. Otro de los ejemplos de estas expresiones artísticas es el trabajo del fotógrafo Spencer Tunik, que el pasado 5 de junio de 2016 reunió a más de seis mil personas en Bogotá.

En otros casos los espectadores son guiados por el propio artista pero también el espectador se deja llevar por una estimulación sensorial espontánea en la obra del artista como David Mannstein& María Vill, Olafur Elliso y el arquitecto Ma Yangson, Janet Cardiff y Miller. Estos artistas crean envolventes instalaciones multisensoriales, en las que se explora cómo se configura y mediatiza nuestra percepción.

Una de las piezas de David Mannstein& María Vill: «Espacio abierto», la instalación realizada con 250 espejos para resolver las limitaciones de espacio en el estrecho. El espacio entre los espejos y el reflejo de la gente hace que se vean reflejados en ellos la gente y el espacio reflejado, se puede decir que nos lleva a una reflexión sobre el espacio que queda entre los espejos, el hueco entre los espejos, es el espacio que hay entre las personas cuando se ven reflejadas, como una llamada ¡hay sitio para todos!

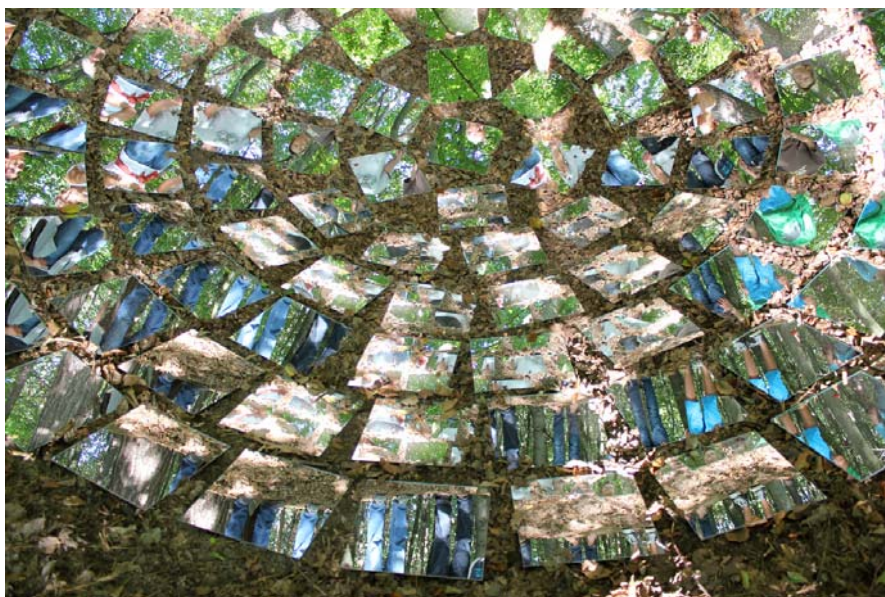
---

<sup>34</sup> Islandia Pabellón, Giardini, Venecia. Biennale di Venezia 2003 costruzione metallica, 234x250x160 cm, when no frames are extended. Padiglione Islanda, Giardini, Venezia. Fotografie di Rúri (R).

<sup>35</sup> El filósofo del lenguaje J. L. Austin definió las palabras performativas como «realizativas» y propuso el concepto de performatividad, que establecía una obligada conexión entre lenguaje y acción. Para Austin, la performatividad se da cuando en un acto del habla o de comunicación no solo se usa la palabra sino que ésta implica forzosamente a la par una acción. La filósofa y pensadora Judith Butler, apoyándose en Austin, formulará la teoría de la performatividad y con ella redefinirá este concepto a principios de los años noventa, evidenciando la importancia que tiene la performatividad en relación al género y al cuerpo. Revisado el 22 julio 2016. <http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/performatividad>

<sup>36</sup> Edén Bastida Kuliick, publicado en <http://lateral.culturalstudiesassociation.org/issue2/universities-in-question/smartAction/performatividad/index.html>

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.



Detalle de la instalación *Weite (Expansión)*, 2015. Espejo en la prisión celular, 250 espejos para disolver los límites del espacio estrecho). David Mannstein&María Vill.<sup>37</sup>

Estas reflexiones sobre el arte actual ponen de manifiesto que ya no se trata sólo de lo que sucede en el taller de un artista, en una galería, en un museo, o en un aula donde se enseñan procesos creativos, sino que el laboratorio salta al mundo para enfrentarse a una mirada del arte vinculada a una mirada pragmática sobre qué funciones y efectos produce el arte.

En la actualidad vivimos una época en continua transformación, influenciada por los soportes digitales y la tecnología de la comunicación a través de las redes sociales globales. Y esto Artistas de esta generación influenciados por las nuevas tecnologías están incluyendo los *mass media* en la presentación de sus obras, en las que basan su proceso creativo reflejando en sus obras su entorno y su forma ver el mundo.

La implicación de obras cuya tecnología supone un tema muy amplio podría implicar una exacerbación de los sentidos, por ello no nos vamos a adentrar en él. Nos centrarnos en obras que ponen la evidencia de lo polisensorial, en otros modos de percepción en el arte actual, además del sentido visual.

---

<sup>37</sup> Imagen descargada de la página: <http://kulturanker.de/david-mannstein-maria-vill/>

Queremos destacar la implicación de estímulos sensoriales que existen ante la presencia de una obra artística como las de Hélio Oiticica o Ernesto Neto, teniendo como referente la evolución del ser humano y de la tecnología hacia la interdisciplinariedad de la imagen artística.

Exposiciones como «La visión impura», 2006, en el Reina Sofía, artistas como Gerhard Richter, Dennis Oppenheim, Kimsooja, Bill Viola, Eva Lootz o Anish Kapoor cuyas obras nos invitan a ser experimentadas tanto a nivel físico como intelectual, a poner en marcha nuestras percepciones sensoriales y nuestra imaginación.



*Como el silencio de una gran orquesta. 1995-1996. Eva Lootz.* <sup>38</sup>

En ella se recoge la complejidad en la relación entre el espectador y la obra de arte. Según sus comisariados Aurora Fernández Polanco y Loreto Alonso:

«...la muestra plantea propuestas sobre las inquietudes y prácticas que definen el arte más actual y cómo éste contribuye a perfilar un discurso más amplio sobre la recepción de la obra de arte y su visualización. La exposición pretende acercarse a uno de los aspectos clave en la recepción de la obra. La insistencia en que lo visual va más allá de las cualidades ópticas.

---

38 Instalación formada por 15 piezas de vidrio soplado en forma de campana, dos piezas circulares con mercurio y una forma de fieltro suspendida del techo.



La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

Estamos ante prácticas artísticas que trabajan más allá de las cualidades ópticas del arte. Otras obras tratan sobre lo invisible, lo velado y lo oculto, lo que pasa desapercibido, la presencia del **sonido** o la visualidad **táctil**». <sup>39</sup>



*Wound (Herida)*, 2003-2005. Anish Kapoor. <sup>40</sup>



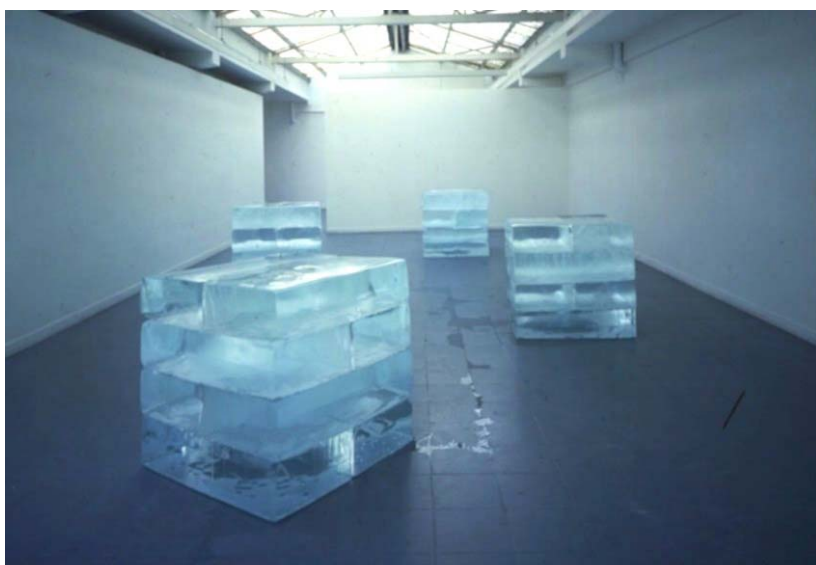
*Marsyas*, Tate Modern, Turbine Hall, 2002. Anish Kapoor,

---

<sup>39</sup> <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/vision-impura-fondos-coleccion-permanente>

<sup>40</sup> Caja forrada en papel con relieve pintado a mano. II. Libro forrado en seda. III. Escultura en papel formada por 261 hojas de papel cortadas a láser sobre aluminio. IV. Escultura de papel formada por 50 hojas de papel con cortes a láser y metacrilato. Materia: Papel, aluminio, seda y metacrilato. Categoría de escultura. Exposición la Visión impura, 2006. Museo Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

También la exposición *on&on* llevó a cabo en 2010 una exposición de arte efímero en la Casa Encendida de Madrid, en la que artistas como Anya Gallaccio, Gregorio Zanon, Kitty Kraus, Claire Morgan, Céleste Boursier Mougenot, Martin Creed, Andy Goldsworthy, etcétera mostraron otra forma de percepción a través de sus obras, una expresión efímera, bajo una forma muy estética, se consume delante y con el espectador utilizando materiales perecederos como chocolate, fruta, seres vivos, hielo o cera; sonidos y realizando actos fugaces en las *performances*. Las obras de *on&on* pretenden jugar con los sentidos del espectador para que, de alguna manera, evoquen recuerdos y sensaciones del pasado invitándolo a participar en la muestra. Es un acto de reflexión estético y sensorial.



*Ice Absolute*. 1996. Anya Gallaccio.

Sobre los materiales efímeros de estas piezas lo único que realmente perdura es el cambio, el proceso, la propia transformación. Los comisarios Flora Fairbairn y Olivier Varenne sostienen que: *Vivimos en un mundo sometido a un control constante por parte de los medios. Los artistas responden con obras efímeras que, por su naturaleza, no se pueden rastrear «realmente». Usan materiales que tienen una vida limitada o que están en constante evolución. Estas obras tan dispares, diseñadas en algunos casos para un entorno concreto, tienen en común su interés por los estados de cambio. Evolución, disolución, memoria, fragilidad y envejecimiento.*<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> <http://www.lacasaencendida.es/exposiciones/exposicion-onon-1799>

Nos encontramos ante una tipología de obra diferente que necesita una captación diferente a otras lo que ha obligado a que haya también una captación distinta. Y han sido los artistas los que obligan a cambiar la forma de percibir el arte. Esos pasos que se dan desde los años ochenta en la posmodernidad acaban en los noventa. En este siglo ya están los distintos movimientos del siglo pasado, ahora los artistas al poner como soporte de la obra todos los elementos del mundo es necesario que también cambie la percepción de las mismas, hay un cambio de paradigma un cambio de modelo que nos arroja también a la naturaleza. La ciudad es soporte de la obra en el arte público y ésta huele a panadería, a café, a asfalto, a monóxido de carbono, a orina, a sudor, etcétera, las ciudades huelen, suenan, todo estos aspectos se perciben e interactúan con la obra de arte.

La relación visión-sonora son aspectos que permitan construir una reflexión sobre lo que está pasando en el mundo a través de la implicación multisensorial en este tipo propuestas artísticas.

En el cine se puso marcha el sonido para hacer más real la imagen, ya que ésta se vuelve más creíble cuando la vemos y la escuchamos al mismo tiempo, al igual que el resto de los sentidos se mantienen activos mediante el proceso perceptivo. La sinergia sensorial es un fenómeno muy estudiada recientemente, pero ya sabemos que las imágenes no son sólo visibles y auditivas, también son táctiles, olfativas y gustativas.

En 1929, un cine de Nueva York desarrolló un método para perfumar el espacio desde el techo al reproducir *La melodía de Broadway*. El problema era que la difusión de aromas de forma masiva podía llegar a ser desagradable para el público.

Más tarde se desarrolló un sistema denominado como «Scentovision», se trataba de un sistema que emite olores en una película. Fue creado por Hans Laube y tan sólo llegó a utilizarse en una ocasión por completo con la película *Scents of Mystery*, con el fin de conseguir intensificar la experiencia de los espectadores. Todos estos intentos no obtuvieron el éxito esperado por sus creadores por diversos motivos, entre ellos la mezcla de olores y el tiempo transcurrido entre la difusión del aroma y la percepción del mismo por el espectador. Desde entonces nadie ha sido capaz de completar con satisfacción las experiencias perceptivas hasta hoy.

En enero de 2013 el ingeniero Raúl Porcar patentó una nueva tecnología para introducir el olor a las películas: Olorama™. Se trataba de una tecnología compuesta de Hardware, Software y esencias para la emisión controlada de olores de forma sincronizada ya no tan sólo con las escenas de una película, si no de cualquier contenido audiovisual en general.

«En Olorama se ha aprendido de los errores cometidos en el pasado asegurando una experiencia totalmente real y placentera (ya que no se utilizan olores desagradables), eliminando totalmente la mezcla de olores y el dispositivo es totalmente versátil para cualquier aplicación».<sup>42</sup>

Es importante señalar que dentro del *séptimo arte* los valores atribuidos a los sentidos no son los de su sociedad como Jean Rouch diría: «Desde el comienzo, África tomó por asalto mis sentidos». Los trabajos del cineasta en África, donde la experiencia etnóloga o del viajero es la del extrañamiento de sus sentidos, resulta enfrentado a sabores inesperados, a olores, músicas, ritmos, sonidos, contactos, a empleos de la mirada que trastornan sus antiguas rutinas y le enseñan a sentir de otra manera su relación con el mundo y con los demás. P. Stoller, (Stoller, 1989, 5), afirmó que quien evoca la necesidad de ese descentramiento sensorial para acceder a la realidad viva de los modos de vivir de los *songhay*: «El gusto, el olfato, el oído y la vista ingresan en un marco nigeriano. Ahora dejo que las visiones, los sonidos, los olores y los gustos de Níger penetren en mí. Esa ley fundamental de una epistemología humilde me enseñó que, para los *songhay*, el gusto, el olfato y la audición a menudo son mucho más importantes que la vista, el sentido privilegiado de Occidente».



---

<sup>42</sup> <http://www.olorama.com/es/los-olores-en-el-cine/> Roman Guber. *Historia del cine*.1969. Edición conmemorativa. Actualizada y revisada 2014. [www.epublicre.org](http://www.epublicre.org). Edita: Titivilus. Página visitada 29-04-2015.

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

Rouch and hunters on the trail (*The Lion Hunters, 1957-1964*).<sup>43</sup>

La cámara de Rouch, su propuesta y el modo de explorar el medio fílmico y la conexión entre la imagen, el sonido, la palabra y el oído, abrieron camino a reflexiones y propuestas teóricas y metodológicas mucho tiempo antes que –los tan mencionados debates inaugurados por el llamado «giro textual»– lograran rozar apenas con los dedos estas cuestiones en el ámbito de la antropología académica, clásica y dominante (G. De Angelis, 2014).



John Marshall filming people at /Aotchain Nyae Nyae, early 1950.<sup>44</sup>

Hoy día, en la creación artística los modos de expresar, de interpretar y entender el proceso creativo no se encuentran arraigados a una disciplina o técnica específica, aislada de las demás disciplinas como solía ocurrir anteriormente. Sino que, se interrelacionan propiciando el enriquecimiento en el proceso creativo como en el caso de esta tipología de obras.

---

<sup>43</sup> Imagen : [http://der.org/jean-rouch/content/index.php?id=der\\_marshall](http://der.org/jean-rouch/content/index.php?id=der_marshall)

<sup>44</sup> Imagen: [http://der.org/jean-rouch/images/inline/der\\_marshall/55-106T-18-lg.jpg](http://der.org/jean-rouch/images/inline/der_marshall/55-106T-18-lg.jpg)

Por tanto creemos que es necesario impregnarse de los espacios y tener conocimiento a través de las vivencias de una cultura, del lugar y de sus habitantes, estos aspectos son necesarios tanto para el desarrollo como para la recepción de un proyecto artístico.

### III. Objeto de estudio

El objeto de nuestra investigación se centra en analizar los cambios de paradigma sobre la percepción, captación y recepción de las obras en dos momentos puntuales que marcan el arte del siglo XX. Para ello nos basamos en el análisis de las obras artísticas a nivel polisensorial, tanto en los procesos de creación como en la recepción del espectador. Junto con el análisis, la experiencia y la lectura crítica de los lenguajes de tales obras veremos cómo influye en la recepción y entendimiento de la obra de arte contemporánea y en consecuencia pueda ampliar el lenguaje del arte.

Por tanto el objeto de nuestra investigación es abordar profundamente el tema sobre las influencias sociológicas y culturales en la percepción sensorial y creación de obras plásticas contemporáneas.

Nos centramos en la evolución y cambios de paradigma que se vienen dando en el arte desde finales de los años cincuenta, cuando se empezó a utilizar el concepto de performatividad, cuando el arte ya no es un objeto estático sino que tiene vida. El receptor o espectador adquiere un sentido en la obra artística para que ésta exista. Posturas que manifestó más tarde Nicolás Bourriaud: *La obra de arte ahora se presenta como una «duración» que debe ser vivida, como una apertura a la discusión ilimitada* (Bourriaud, 1998, 15).

Todo ello nos lleva a plantearnos qué está pasando con la forma de percibir el arte actual, en el que la acción de algunas de las obras actuales consisten en una intervención en el propio espacio público. En este caso hay que tener en cuenta que el espacio tiene un tránsito de gente, sonidos, olores, texturas, donde el lenguaje del arte se enriquece. Por lo que consideramos necesario analizar las obras desde un punto de vista transdisciplinar para poder llegar a más público o sin embargo es preciso un espectador más entendido para poder articular un diálogo entre lo que la obra es capaz de mostrar y la opinión del espectador.

Este análisis entre la obra y el espectador nos lleva a interpretar y reflexionar sobre cómo afecta éste fenómeno al lenguaje del arte.

#### **IV. Objetivos específicos**

El objetivo principal de esta investigación es estudiar la evolución y cambios de paradigma en el arte desde la percepción y captación específica hacia la amplitud de la recepción de la misma.

Los objetivos generales consisten en estudiar las distintas variables a las que llamarlas perceptivas, estas distintas experiencias perceptivas podemos agruparlas según cambios de modelos en la creación artística.

Para ello es necesario analizar desde el punto de vista de la percepción, la influencia que tienen los espacios polisensoriales en la captación de una serie de obras artísticas en las que el espectador toma un papel activo. Ver el cambio en la utilización de soportes empleados por estos artistas ya que el taller donde se realizaba el proceso de las piezas pasa a ser un espacio transitado por espectadores que le dan sentido a la obra adquiriendo una entidad performativa y el lugar de ejecución no sólo se percibe a través de la vista sino que implica una percepción transensorial.

Por tanto, los objetivos generales de esta investigación es estudiar las distintas variables perceptivas en el arte desde mediados de los años setenta. Ver este cambio de paradigma que se produce a través de una serie de obras artísticas contemporáneas donde se cuestiona este cambio profundo de percepción, centrándonos en obras más recientes que tienen una vinculación directa o indirecta con el lenguaje sensorial. Sobre todo en la posmodernidad, donde los lenguajes de las artes se mezclan dando lugar a una relación multidisciplinar en las que los sentidos son el eje principal.

- Estudiar los cambios de paradigma en los lenguajes del arte a través de la implicación multisensorial.
- Estudiar la percepción inteligente que mira y ve un mundo complejo, de lo polisensorial a lo transensorial.
- Analizar aquellos elementos que pueden ampliar la relación entre la obra de arte y el espectador y la captación de esos lenguajes.
- Averiguar el grado de influencia que tiene la estimulación de algunos de los sentidos en el proceso creativo.
- Analizar las obras de arte a partir de la segunda mitad del siglo XX a nivel perceptivo.

- Proponer una metodología artística multisensorial en la que la mirada interior se va formando mediante la captación consciente de nuestros sentidos.
- Proyectar el despertar del sistema sensorial y la experimentación con el mundo de los sentidos, a través de la expresión plástica, para ello se abordarán conceptos de las distintas áreas de conocimiento.
- Analizar los factores que han guiado a algunos artistas de la posmodernidad a trabajar con el concepto de lo multisensorial y transensorial.
- Analizar la transformación del espacio en el arte contemporáneo y la consciencia de su captación.
- Observar cómo se ha visto influenciada la percepción a nivel polisensorial en la sociedad y en el mundo.
- Reflexionar sobre los lenguajes y la función que cumplen los sentidos en el arte contemporáneo, para captar en su totalidad la significancia de la obra, llevando a cabo un análisis de obras concretas donde se dan estos fenómenos sensoriales.
- Aunar el proceso creativo y perceptivo-fenomenológico dentro los aspectos transdisciplinares de los lenguajes artísticos.
- Averiguar qué significado adquiere la obra de arte desde un prisma transensorial.
- Contribuir a la ampliación del campo perceptivo artístico tanto en la creación como en la percepción de obras de arte en personas con algún tipo de discapacidad sensorial, sobre todo en el caso de personas invidentes totales o parciales.
- Analizar los elementos que definen el proceso de actuación relación de la obra de arte con el público.
- Reflexionar sobre la selección, el significado y el sentido que adquieren los materiales en el proceso de creación de una obra de arte multidisciplinar.
- Ampliar las posibilidades del lenguaje del arte no sólo como arte visual, sino como un conjunto de reflexión filtrada a través del campo multisensorial.
- Aumentar las posibilidades de percepción e interpretación de la obra a través un análisis del sentido y los sentidos.

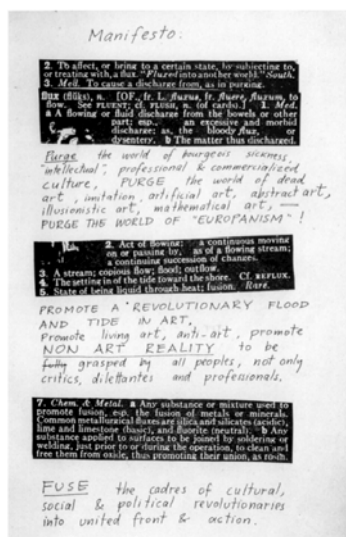


La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

- Explicitar las conclusiones derivadas del análisis sobre el proceso de concepción y de creación y la nueva función del arte actual según F. Popper y P. Osborne.

## V. Fundamentación general. Segunda mitad del siglo XX

La razón de esta investigación se fundamenta en los nuevos paradigmas de recepción que se manifiestan en el arte actual. La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo supone un punto de inflexión en la captación de la obra de arte. A partir de la segunda mitad del siglo XX las obras ya no sólo se perciben por la vista sino que el lenguaje del arte empieza a cambiar de soporte y el espectador pasa de ser un observador pasivo a formar parte de la obra, como ocurrió en el movimiento artístico *Fluxus*, en los años sesenta y setenta. En esta época el arte no mira a la idea de la vanguardia como renovación lingüística, sino que pretende hacer un uso distinto de los medios de expresión. Para ello rastreamos los aspectos conceptuales de las obras del período y constatamos que los teóricos entresacan sus teorías del análisis de estas obras. Por otros motivos encadenamos; el mismo caldo de cultivo en el que están inmersos y más concretamente los motivos por los que se observan los cambios de paradigma.



Manifiesto Fluxus.<sup>45</sup>

<sup>45</sup> Imagen descargada de: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/Fluxus\\_manifesto.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/Fluxus_manifesto.jpg)

Del mismo modo en el *Land Art* a finales de 1960, encontramos a artista como Nils Udo (*Le Nid*, 1978), Robert Smithson, (*Spiral Jetty*, 1970), Walter de María (*Campo de Rayos*, 1977), Richard Long, (*Línea en el Sahara*, 1988), Christo y Jeanne Claude (*Umbrellas*, Ibariki, California 1991), entre otros Michael Heizer, Denis Oppenheim, Nicolás García Urriburu. Todos ellos exploran el efecto del tiempo y el deterioro, sus piezas se caracterizan por la creación de obras efímeras y el rechazo de la obra como objeto consumible, reflejando su protesta hacia el mundo industrializado, inclinándose hacia materiales de recursos naturales, dejando constancia de la obra a través de la documentación fotográfica.



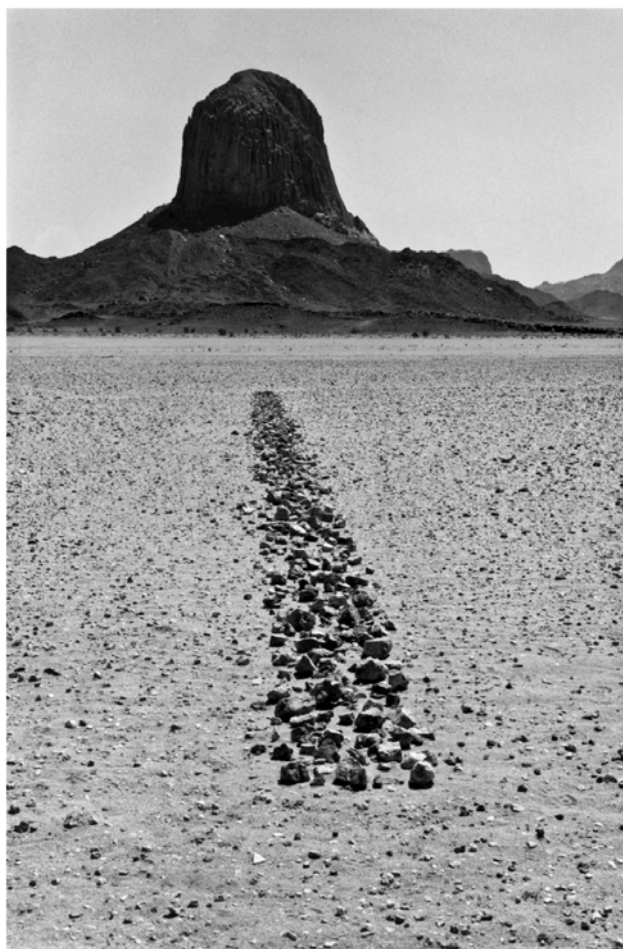
*Le Nid* (1978). Nils Udo.<sup>46</sup>

El objetivo de principal de estas intervenciones es crear focos de atención sobre fragmentos del paisaje, urbano o natural, con el fin de agudizar en los espectadores la conciencia de su existencia. Los acontecimientos sobre la crisis económica, la guerra, las nuevas enfermedades, la tecnología, el ecosistema, son temas que les preocupan a los artistas.

---

<sup>46</sup> <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/11/1a/11/111a11353590a0e9174b6f62a2726154.jpg>

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.



*Línea en el Sahara* (1988). Richard Long.<sup>47</sup>

A partir de los años sesenta se va gestando en el arte lo que más tarde será el cambio de paradigma. También otros artistas conceptuales como José Domingo, Ferran Garcia Sevilla, Fina Millares, que dentro de una corriente abiertamente politizado a partir de 1972 crean una ruptura con el arte que se venía desarrollando anteriormente. Estos artistas querían abolir el concepto de taller en aquella época como espacio de trabajo artístico para vincular arte y vida y trabajar con más libertad en otros entornos. Sus obras están marcadas por una fuerte vinculación con la naturaleza. Estos artistas generan obras más relacionadas con las

---

<sup>47</sup> Imagen descargada de:  
<https://s-media-cache ak0.pinimg.com/736x/82/85/f4/8285f4acb35805ef3c44ba7fcf40bfb3.jpg>

problemáticas sociales del momento. Las obras tienen títulos como la videoinstalación de Fina Millares: *La unió dels Oceans*, 2013. *El paisatge* y *L'acció*, 2 *Video HD*, *color stereo*, 21 y 12. Ed. 3+2 a.p., que parecen escuchar metafóricamente a la naturaleza, lo que nos lleva a pensar en la llamada hacia el acercamiento y la escucha de los pueblos en definitiva hacia el entendimiento y enriquecimiento que generan el conocimiento entre las diferentes culturas y aspirar hacia una vida en armonía con el ser humano y con la naturaleza.



*Paraules a l'arbre* (Palabras al árbol) 1975. Fina Millares.<sup>48</sup>

Por tanto nos encontramos ante un tipo de obra diferente en la que el espectador se hace partícipe de la obra. Estamos ante un tipo de obra que se percibe de forma polisensorial, ya que de ellas se amplía la percepción de la temperatura, el olor, el sonido de la naturaleza, la sensación de espacio abierto, creándose de esta forma otro lenguaje perceptivo en el arte.

En los años 80, la crítica norteamericana Rosalind Krauss puso de moda el concepto del «campo expandido» de las prácticas artísticas. Tras años de búsqueda de la especificidad de cada medio de expresión, en que cada soporte artístico buscaba aquello que le era más característico.

---

<sup>48</sup> Imagen descargada de la página: <http://www.pm8galeria.com/artistas/56/fina>.

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.



*Umbrellas*. Ibariki (California) 1991. Christo y Jeanne Claude.

En los años 80-90 el territorio de la escultura en estos años se puede decir que traspasa las ciudad para instalar su «lugar» en la naturaleza, interviniendo en la propia naturaleza. También dentro del minimalismo encontramos obras de Donald Judd, que junto con Robert Morris y Sol Lewit, apuntan a reflexionar acerca de los problemas teóricos y condiciones de percepción de la obra de arte. Estas esculturas pensadas para un lugar concreto según Rosalind Krauss estarían dentro de una estructura axiomática.



*Untitled. Stack*. 1967. Donald Judd.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Descargada de: Photos of Nelson-Atkins Museum of Art in Kansas City - HDR Style [angry-birds-style.blogspot.com](http://angry-birds-style.blogspot.com)

A partir de las vanguardias la situación cambia, se cuestiona cualquier tipo de compromiso y el arte deja de someterse a la idea de evolución para disgregarse en todas las direcciones. Para Hans Belting la solución a esta cuestión sería convertir la disciplina en una nueva Historia estilística de tal manera que el arte contemporáneo pudiera ser descrito. Pero la forma artística es también forma histórica, está ligada no sólo a un género, un material y una técnica, sino también a unos contenidos y a unas funciones. Parece ser que la hipótesis de Belting consiste en afirmar que la legitimación para la Historia del Arte radica en su disolución en distintas teorías, para Belting sería fundamental un diálogo con otras disciplinas humanísticas: el estudio común del Arte y del Lenguaje, analizar los distintos sistemas históricos de comunicación desde la filosofía del lenguaje. Por otro lado integrar el estudio de la historia de las formas del arte en la relación entre las obras y el público.

En los años setenta se produce un cambio de paradigma multicultural, las vanguardias latinoamericanas pese a todos los problemas políticos implícitos en esos primeros tiempos, la fuerza del arte llegaba desde América Latina y se afianzaba junto con los críticos de esa área geográfica. Es bien cierto que el «arte latinoamericano», con algo de cajón desastre en aquellos primeros años, priorizaba algunos países frente a otros, pero la discusión seguía viva y poco a poco esa primera generación daba paso a la visibilización de artistas de países en un primer momento menos presentes, además de rescatar grandes nombres de la vanguardia como Clark, Oiticica o Ana Mendieta.



*Paragolés y bólides, 1960. Hélio Oiticica.*

El artista Hélio Oiticica crea en la década de 1960 obras que manifiestan la tendencia a lo ambiental y a la superación del cuadro. Esta pieza *Parangolé* que surge en torno a los ritmos y colores del Carnaval de Río de Janeiro, una especie de capa o bandera que sólo con el movimiento de quien la viste revela plenamente sus colores, formas, texturas y textos con mensajes como «Incorporo la Rebelión» o «Estoy Poseído». Ocurre así una fusión entre la obra y el bailarín, disolviendo las fronteras entre arte y cuerpo.

Para Oiticica tal integración sería capaz de conducir al espectador a una nueva actitud ética, de participación y cambio en el plano individual y colectivo. En Bólido coloca al participante en contacto con diferentes artefactos de vidrio, plástico y cemento, en los que materiales tales como pigmento, tierra y azarcón son ofrecidos para la manipulación, con el fin de explorar la relación espectador-objeto de forma desinteresada y desvinculada de una acción útil, estableciendo una relación puramente intuitiva. En otra de sus piezas las *Cosmococas* contienen elementos que invitan al espectador a participar, como redes, piscinas y globos. Se busca así proponer al participante una experiencia suprasensible<sup>50</sup>. Según el artista, lo suprasensible llevaría al individuo «al descubrimiento de su centro creativo interior, de su espontaneidad expresiva adormecida, condicionada por lo cotidiano»<sup>51</sup>.

La aparición del nuevo espectador hace que cada vez sea más evidente en obras como el *happening*, donde la participación espontánea del público además del concepto de lo efímero, crean nuevas competencias interpretativas y con ello la ampliación del campo del conocimiento.

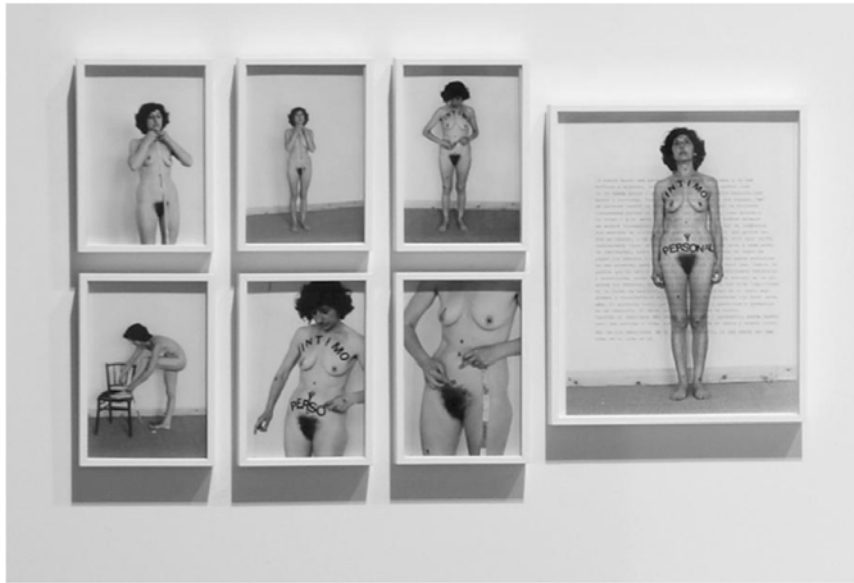
Así como la *performance* llevadas a cabo por Esther Ferrer, su mirada la presenta al mundo como significativa. En una de sus performances *Íntimo y personal* 1977, planteaba a sus participantes la posibilidad de medir partes del cuerpo, del propio y del de los demás. Según la propia artista, la acción estaba basada en la *falocéntrica* necesidad de control y medición. La acción consistía en tomar nota de las medidas de partes del cuerpo de diferentes personas, vestidas o desnudas, de pie o tumbadas, por parejas, en grupos o en solitario.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Bajo el concepto de lo suprasensible, Oiticica propone experiencias con la percepción del espectador, investigando posibilidades de dilatación de sus capacidades sensoriales. Una «suprasensación» se asemejaría a aquella causada por el efecto de sustancias alucinógenas. Escrito por Adriana Schmorak Leijnse. 21/septiembre de 2014, p. 17: 48.

<sup>51</sup> Hélio Oiticica. «O Aparecimento do Suprassensorial» en *Aspiro ao Grande Labirinto*. Luciano Figueiredo; Lygia Pape; Waly Salomão. Río de Janeiro: Rocco, 1986, p. 101.

<sup>52</sup> Carmen Fernández Aparicio. <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/intimo-personal>



Performances. *Íntimo y personal*, 1977. Esther Ferrer.

Surgen otras formas de abordar el arte hasta llegar al arte público de nuestros días, donde la captación de la obra se amplía, pasando de una percepción polisensorial a una percepción transensorial.

Las obras son las que han puesto a los teóricos en guardia para aquilatar su pensamiento y eso es lo que nos define en la actualidad, el pensamiento y la fundamentación provienen de las obras, estas aportan un cambio en los lenguajes del arte. Estos cambios nos llevan a la reflexión que propuso Roman Ingarden: «Si se quiere llevar a cabo una aprehensión estética de la obra de arte, hay que ir con frecuencia más allá de lo que efectivamente está contenido en el estrato objetivo de la obra...» (Warning, 1989).

Dentro de la vídeo-instalación la obra de Bill Viola nos muestra otra forma de materializar su percepción del mundo, a través de la captura de imágenes de hombres y mujeres que posteriormente ensambla utilizando las nuevas tecnologías para crear ese diálogo sobre el lenguaje del cuerpo humano y los momentos difíciles en distintas etapas de su vida. El artista plantea darle forma a esas emociones profundas que inundan físicamente y psicológicamente al ser humano. Por ello los recursos ya no sólo visuales sino también auditivos con el fin de conseguir captar la atención del espectador envolviéndolo en más de un sentido.





Martyrs (Earth, Air, Fire, Water), 2014. Bill Viola. <sup>53</sup>

En la instalación *Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)*, situada en el altar mayor de la Catedral de St. Paul de Londres, 2014), Bill Viola explicó en una entrevista para el *Telegraph*, que reconoce un producto de este sistema cultural que básicamente *está basado en el cuerpo: la desintegración y la transfiguración del cuerpo*. Bill Viola sostiene que la experiencia humana está basada en una percepción global de imagen y sonido, motivo por el que el tiempo y el sonido son factores clave en sus vídeos. El artista pretende analizar los límites de la percepción, en la exposición *Más allá de la mirada*, 1993, realizada en el Museo Reina Sofía, bajo la premisa de que el vídeo puede hacer visible lo invisible, Bill Viola aborda la complejidad de la experiencia humana y pretende romper con la mirada predeterminada del hombre sobre el mundo <sup>54</sup>. Sus obras engloban vídeoinstalaciones, ambientes auditivos y *performance* y las temáticas giran alrededor de las experiencias y preocupaciones de la condición humana, tales como el nacimiento, la muerte y la consciencia. En sus obras el público tiene que escuchar con atención dándole importancia al sentido visual y auditivo, para entender el mensaje que quiere transmitir el artista. Como señala Rolf Lauter, (Lauter, 1993) «los sonidos o los ruidos remiten a la realidad física, es decir, al contexto de la existencia, mientras que las imágenes, por otro lado, aluden a la realidad fenomenológica, es decir, la realidad de las apariencias».

---

<sup>53</sup> Imagen descargada de <http://www.arsgravis.com/>? p. 7651. Comentarios de Raimon Arola y Lluïsa Vert a la instalación de Bill Viola.

<sup>54</sup> Exposición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Comisariada por Marie Luise Syring. Madrid 1992.

Sus obras tienen un impacto perceptivo a través de la imagen y el sonido puede llegar a producir sensación de ahogo en el espectador, esta sensación se produce por la estimulación sensorial que retenemos en la memoria, sino cómo vamos a sentir lo que vemos si no lo hubiésemos experimentado antes. Sensación de ahogo en el vídeo, se convierte en otro lenguaje del artista, habla de la experiencia y de lo que la imagen en sí representa intentando despertar en el espectador esa sensación de vida precisamente a través de la pérdida de la misma y hacerle reflexionar sobre el mundo y el estar en el mundo, cuanto más registros sensoriales utiliza más profunda parece la reflexión.

Con estas teorías intentamos entender la intención significativa que llevan las obras según el método fenomenológico propuesto por Husserl en que los objetos no se dan a la conciencia aisladamente, sino insertos en un contexto mayor, en el que se destacan como lo que son. Por tanto desde la hermenéutica nos planteamos la obra en el contexto del mundo, que es donde tiene lugar la experiencia.

Teniendo en cuenta los estudios realizados sobre la fenomenología de la percepción de Merleau Ponty y la teoría de la recepción de la escuela de Frankfurt, vemos que experimentar, sentir, captar, percibir las obras en la actualidad forma parte de un nuevo lenguaje en el arte. Estos cambios de paradigma nos llevan a reflexiones que Merleau Ponty sostuvo sobre el ser arrojado en el mundo encuentra vías para captar la obra.

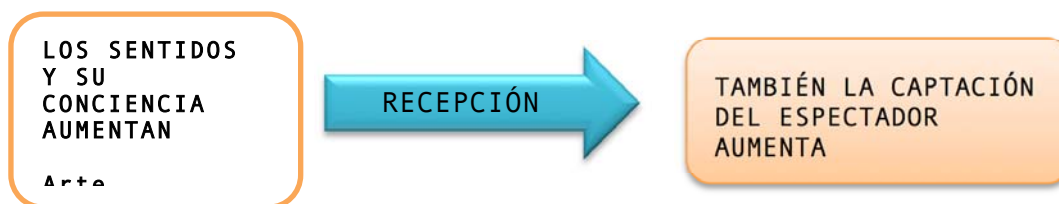
Por tanto, resulta fundamental apoyarnos en las propuestas desarrolladas en la obra clásica de la percepción de Merleau-Ponty, (1945), según Carlos Lange V, (Lange V, 2009) «un primer gran aporte de este texto es rescatar la importancia del mundo de la percepción y del mundo sensible en la construcción de nuestro conocimiento sobre el mundo. Muchas veces ignorado por el pensamiento científico, principalmente a partir de la influencia desarrollada sobre éste por el racionalismo cartesiano, la propuesta de Merleau-Ponty rescata aquel conocimiento sensible que nos pueden entregar el arte y la filosofía, y que permiten rescatar el valor de lo humano dentro de nuestras actuales concepciones del espacio».

Tanto la filosofía como el arte tratan el espacio dentro de los lenguajes revitalizando activamente su naturalismo, su fisicidad, su significación,... y la experiencia hermenéutico-lingüística como diálogo entre juego y acontecer que llenan de significado el espacio habitado.

Los impresionistas representaron las sensaciones de los espacios sensoriales basándose en la percepción visual. A partir de los años cincuenta del siglo pasado F. Popper tiene consciencia de los espacios polisensoriales en el arte y con P. Osborne aparece lo transensorial.

En el marco del arte contemporáneo nos preguntamos al mismo tiempo, por la forma en que la percepción exige una nueva vinculación entre las dimensiones reflexiva y estética de la propia obra artística. Por otro lado planteamos la relevancia de lo sensorial en el proceso de creación y en el proceso de recepción de la obra, apoyándonos para ello en las teorías de F. Popper sobre la participación del espectador y los cambios de paradigma en el arte actual desde el punto de vista de la recepción distraída y la estética de P. Osborne.

Esta investigación pretende profundizar en los conceptos de percepción, captación y recepción, desde la praxis estética, en cuanto a la reflexión teórica de la creación y recepción de las obras de arte. De este modo, lo estético revelará su intensidad ontológica, epistemológica y moral: sus diversas razones.



Parece indisociable el espacio de la obra artística ya que ambos interactúan proporcionando una experiencia polisensorial, como manifestó F. Popper, este fenómeno perceptivo tuvo también su importancia en la música, como fue Sergiu Celibidache uno de los directores de orquesta más reconocidos en la segunda mitad del siglo XX de mediados de los años cincuenta. En sus pruebas acústicas, Celibidache ensayaba todas las obras prácticamente completas porque para él el concierto era indisociable de la sala. El disco aísla lo auditivo del resto de la experiencia y convierte la música en pura experiencia auditiva. Estos ejemplos sólo tratan de esbozar el efecto de la fragmentación sensorial sobre la experiencia.

Un intento de análisis más sistemático y exhaustivo puede encontrarse en la obra de Merleau- Ponty o, más recientemente aunque con menos profundidad, en la filosofía de la ecología de David Abram.

Según Merleau Ponty (Merleau-Ponty M. , 1997) la percepción «no se da, primero, como un acontecimiento en el mundo al que se podría aplicar, por ejemplo la categoría de casualidad, sino como una re-creación o una re-construcción del mundo en cada momento».<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Merleau Ponty, M. *Fenomenología de la percepción*. Península. Barcelona. 1994. p. 223.

Existe en este caso un «acompañamiento motor» de las sensaciones, de forma que los estímulos desencadenan movimientos nuevos que se asocian a la sensación, por tanto el lado perceptivo y el «lado motor» del comportamiento se comunican.

La experiencia del color confirma y hace comprender las relaciones establecidas por la psicología inductiva. El verde pasa, comúnmente, por ser un color que «descansa». Kandinsky afirmaba «no nos pide nada ni nos incita a nada», por otro lado Goethe atestiguaba como si el azul «cediera a nuestra mirada». El rojo desgarrar y el amarillo es picante dice un enfermo de Goldstein<sup>56</sup>. Según M. Ponty no hay que preguntarse cómo y por qué el rojo significa esfuerzo o violencia, el verde descanso y paz; hay que volver a aprender a vivir estos colores como nuestro cuerpo los vive, o sea, como concreciones de paz o violencia, sino que «las relaciones del sensor y de lo sensible son comparables a las del durmiente y el sueño, como una actitud voluntaria que recibe de fuera la confirmación que esperaba».<sup>57</sup>

«Cuando digo que poseo unos sentidos, y que éstos me hacen acceder al mundo, no soy víctima de una confusión, no mezclo el pensamiento causal con la reflexión, expreso solamente esta verdad que se impone a una reflexión integral: la del ser capaz, con naturalidad, de encontrar un sentido o ciertos aspectos del ser sin haberlo dado yo mismo por medio de una operación constitutiva».<sup>58</sup>

Con la distinción de los sentidos y de la intelección se halla justificada la de los diversos sentidos. El intelectualismo no habla de sentidos porque, para él, sensaciones y sentidos solamente aparecen cuando me concentro en el acto concreto de conocimiento para analizarlo. No hay, pues, los sentidos, sino únicamente la consciencia.

Todos los sentidos son espaciales si tienen que hacernos acceder a una forma cualquiera del ser y, por la misma necesidad, importa que todos se abran al mismo espacio, ya que, de otro modo, los seres sensoriales con los que nos hacen comunicar no existirían más que para los sentidos de que dependen, y no podríamos tener verdadera consciencia de los mismos, por ello se proponen como propios seres.

No puede decidirse la espacialidad de los sentidos por el método inductivo y aportando unos «hechos» por ejemplo un tacto sin espacio en el ciego, ya que este hecho precisa ser interpretado y porque habrá que considerarlo justamente como un hecho significativo y que

---

<sup>56</sup> Ibid; Op. cit; p. 226

<sup>57</sup> Ibid. p. 227

<sup>58</sup> Ver de Merleau-Ponty. *Fenomenología de la percepción. El sentir*. Ob. Cit. <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=181938>.

revela una naturaleza propia del tacto, o como un hecho accidental y que expresan las propiedades particulares del tacto sedoso de acuerdo con la idea que uno se hace de los sentidos en general y de su relación en la consciencia total. Por tanto coincidimos con M. Ponty, en que estamos condicionados a un espacio, el cual ha de considerarse como ininteligible si reflexionamos en lo que es un sentido.

Según Kant, la percepción se basa en la consciencia que se obtiene de la experiencia del sujeto. Como afirma M. Ponty: *Kant mostró que él a priori no es cognoscible con anterioridad a la experiencia*. La diversidad de los sentidos, que pasaba por ser un dato a posteriori, aparece como necesaria a este mundo, al único mundo que podemos pensar en consecuencia; se vuelve, pues, una verdad a priori. «Toda sensación es espacial, y no porque la cualidad como objeto no pueda pensarse más que en el espacio, sino que es ella misma, como coexistencia del sensor y lo sensible, eso es, de un espacio»<sup>59</sup>.

Volviendo a M. Ponty, «la sensación no es una materia indiferente y un momento abstracto, sino una de nuestras superficies de contacto con el ser... los espacios sensoriales pasan a ser momentos concretos de una configuración global que es el espacio único, y el poder de ir hacia él no se separa del poder de amputarse del mismo en la separación de un sentido. La unidad del espacio no puede hallarse más que en el engranaje, del uno con el otro, de los dominios sensoriales». «Cada órgano de los sentidos interroga al objeto a su manera». «Los sentidos son distintos unos de otros y distintos de la intelección, en cuanto que cada uno de ellos aporta consigo una estructura de ser que nunca es exactamente transponible. Podemos reconocerlo porque rechazamos el formalismo de la consciencia, e hicimos del cuerpo el sujeto de la percepción. Y podemos reconocerlo sin comprometer la unidad de los sentidos, porque los sentidos comunican»<sup>60</sup>.

La experiencia sensorial es considerada inestable y extraña a la percepción natural que se hace con todo nuestro cuerpo simultáneamente abriéndose a un mundo intersensorial.

La percepción se basa en una actitud de analizar todo aquello que está ante nosotros y que para conocerlo lo percibimos a través de los sentidos. La cualidad sensible podríamos decir que es el resultado de una actitud de curiosidad o de observación, en la que los sentidos se comunican entre ellos para llegar a conocer a fondo el objeto. «Si tomados como cualidades incomparables, los datos de los diferentes sentidos dependen de otros tantos mundos separados, al ser cada uno, en su esencia particular, una manera de modular la cosa, comunican todas por su núcleo significativo. Si la percepción reúne nuestras experiencias

---

<sup>59</sup> Ibid, pp. 236- 238.

<sup>60</sup> Ibid, p.240.

sensoriales en un mundo único, no lo hace tal como reúne objetos o fenómenos el coleccionismo científico, sino como la visión binocular capta un solo objeto».<sup>61</sup>

Desde el punto de vista fenomenológico tiene un sentido decir que veo sonidos u oigo colores, «... los aspectos sensoriales de mi cuerpo son inmediatamente simbólicos uno de otro porque mi cuerpo es precisamente un sistema acabado de equivalencias y trasposiciones intersensoriales»<sup>62</sup>.

«Mi acto de percepción, tomado en su ingenuidad no efectúa él mismo esta síntesis, aprovecha un trabajo ya hecho, una síntesis general constituida de una vez por todas, y es eso lo que yo expreso al decir que percibo con mi cuerpo o con mis sentidos-mi cuerpo, siendo precisamente este saber habitual del mundo, esta ciencia implícita o sedimentada»<sup>63</sup>.

Siguiendo con el estudio de los sentidos y en cómo éstos afectan en la percepción, no detenemos en el análisis que M. Ponty hace de este concepto: «Podría, en principio, entender por sensación la manera como algo me afecta y la vivencia de un estado de mí mismo».<sup>64</sup>

«Lo visible es aquello que se capta con los ojos, lo sensible aquello que se capta por medio de los sentidos»<sup>65</sup>. Los psicólogos dirán que el objeto no es ambiguo solo la falta de atención lo vuelve tal. Cuando la psicología pide a la fisiología intentar definir qué es la sensación encuentran dificultades por estar esta última sometida a definiciones de sentido común<sup>66</sup>. Esta observación nos lleva a pensar que el ser humano está influenciado por una opinión adquirida en su entorno que le mantiene alejado de poder descubrir por el mismo toda la información que pueda percibir del objeto; para ello debe hacer un trabajo crítico.

La teoría de la sensación, que compone todo saber basándose en cualidades determinadas, nos construye unos objetos expurgados de todo equívoco, puros, absolutos, ideal del conocimiento más que sus temas afectivos. «Sabemos que la constancia de la magnitud aparente de unos objetos, dadas unas distancias variables, o la de su color, bajo diferentes iluminaciones, son más perfectas en el niño que en el adulto»<sup>67</sup>.

---

<sup>61</sup> Ibid, p. 245.

<sup>62</sup> Ibid, p. 249.

<sup>63</sup> Ibid, p. 253.

<sup>64</sup> Ibid, p. 25.

<sup>65</sup> Ibid, p. 28.

<sup>66</sup> Ibid, p. 32.

<sup>67</sup> Ibid, p. 34. Op. cit., Hering, Jaensch.

La «asociación» y la «proyección de los recuerdos»: Para completar la percepción los recuerdos precisan que la fisonomía de los datos los haga posibles. Antes de toda aportación de la memoria, lo que se ve en aquel momento debe organizarse de forma que me ofrezca un cuadro en donde yo pueda reconocer mis experiencias anteriores<sup>68</sup>. Por tanto podemos deducir los datos a partir de la información que nos puedan aportar los órganos de los sentidos.

«Percibir no es experimentar una multitud de impresiones que conllevarían unos recuerdos capaces de completarlas; es ver cómo surge, de una constelación de datos, un sentido inmanente sin el cual no es posible hacer invocación ninguna de los recuerdos. Recordar no es poner de nuevo bajo la mirada de la consciencia un cuadro del pasado subsistente en sí, es penetrar en el horizonte del pasado y desarrollar progresivamente sus perspectivas encapsuladas hasta que las experiencias que aquel resume sean cual vividas nuevamente en su situación temporal. Percibir no es recordar»<sup>69</sup>.

La reflexión psicológica nos obliga, por el contrario, a volver a situar el mundo exacto en su cuna de consciencia, a preguntarnos cómo es posible la idea misma del mundo o de la verdad exacta, a buscar su surgir primero en la consciencia. El juicio se introduce con frecuencia como aquello que falta a la sensación para hacer posible una percepción.<sup>70</sup>

La percepción supone una interpretación de los signos que la sensibilidad va proporcionando de acuerdo a los *estímulos* corporales, sería la hipótesis que el espíritu hace para explicarse sus impresiones.<sup>71</sup> Del mismo modo afirma que juzgar no es percibir, es captar un sentido inmanente en lo sensible, anteriormente a todo juicio<sup>72</sup>. La percepción es, pues, el pensamiento de percibir.

Según Merleau Ponty, en la percepción efectiva, el signo y su significación no se pueden separar; del mismo modo sostiene lo siguiente: «Pero, en realidad, yo no sabría que poseo una idea verdadera si no pudiese vincular, por medio de la memoria, la evidencia presente con la del instante transcurrido y, por medio de la confrontación de la palabra, mi evidencia con la del otro, de modo que la evidencia de Spinoza presupone la del recuerdo y de la

---

<sup>68</sup> Ibid, p. 41.

<sup>69</sup> Ibid, p. 44.

<sup>70</sup> Ibid, p. 53.

<sup>71</sup> La percepción es una interpretación de la intuición primitiva, pero en realidad adquirida por el hábito, corregida por el razonamiento(...) LAGNEAU, *Célebres leçons*, p. 158.

<sup>72</sup> Merleau Ponty, M. *Fenomenología de la percepción*. Península. Barcelona. [1945], 1997. p. 56.

percepción»: «mi pensamiento claro y distinto utiliza siempre pensamientos ya formados por mí o por el otro, y se fía de mi memoria, eso es, de la *naturaleza de mi espíritu*, o de la memoria de la comunidad de pensadores, eso es, del *espíritu objetivo*». <sup>73</sup>

La percepción sería como el acto humano que hace que las dudas posibles pasen a ser verdades, en el sentido amplio de conocimiento de existencias. (La función de la filosofía consiste en situarla de nuevo en el campo de existencia privada en que surge, y aclarar su nacimiento).

Desde el campo fenomenal el *sentir* implica siempre una referencia al cuerpo: «El sentir reviste a la cualidad de un valor vital, la capta, primero, en su significación para nosotros, para esta masa pesada que es nuestro cuerpo». El sentir es esta comunicación vital con el mundo que nos lo hace presente como lugar familiar de nuestra vida <sup>74</sup>. La fenomenología estudia la aparición del ser en la consciencia.

La aportación de Nelson Goodman <sup>75</sup> fue la siguiente: «el concepto más indicado para caracterizar lo artístico es el de denotación». «La redefinición de la representación artística tiene la misión de recuperar el objeto estético resultado de un acto creativo. Bajo esta perspectiva el análisis de arte ha de plantearse tres interrogantes: qué representa la obra, cómo lo representa y cómo qué lo representa».

Los artistas tomaban sus argumentos de diferentes fuentes, y mostraban las preocupaciones intelectuales y sociales de su época. Por tanto esta reflexión viene a coincidir con la de Gadamer en cuanto a que las artes son creadas a partir del mundo que se habita. La tesis de Goodman supone considerar el arte como un modo de conocimiento en la medida en que actúa como sistema simbólico para articular semánticamente la realidad. Al mismo tiempo que una obra está fuertemente determinada por la actitud de los diversos receptores.

Desde el punto de vista de Hans Robert Jauss el espectador debe recuperar su rol y conseguir que la estética de la recepción devuelva al arte su función social y comunicativa. El concepto de la expresión estética diferencia tres aspectos: Creación (*Poiesis*), Recepción (*Aisthesis*), Comunicación (*Catharsis*). Jauss describe la creación, la recepción y la comunicación estética de manera que se garantice el sentido histórico del arte en la medida

---

<sup>73</sup> Ibid, p. 59-61.

<sup>74</sup> Ibid, p. 73 .

<sup>75</sup> Goodman, N. *Los lenguajes del arte: aproximación a la teoría de los símbolos*. (Ed. Orig. Languages of art. An Approach to a theory of symbols, 1968). Traducción de Jenó Cabanes. Barcelona: Seix Barral, 1976. p. 242.



en que éste es constantemente actualizado. Jauss no sólo identifica la experiencia estética como un acto de comprensión sino como un principio hermenéutico.

El artista experimenta libremente nuevas formas de aquello que conoce, nuevos contenidos para formas ya creadas e incluso formas y contenidos todavía no elaboradas artísticamente. Se podría decir que la interpretación de la obra, de esta forma quedaría abierta a múltiples definiciones, en este caso podemos remitirnos a la «pluralidad de la obra» según Heidegger.

Nuestros sentidos, son el fruto de una prolongada evolución, sin embargo, son incapaces de captar el universo en toda su inconcebible extensión, para ello contamos con nuestra mente. Pero el problema de la mente es conocerse a sí misma, encontrar explicación al fenómeno de la «conciencia refleja»; es decir, la forma en que la mente conoce que conoce.

La realidad primaria, donde el ser se capta con su sentido original, es lo que Heidegger llama el «Dasein», se refiere al ser que existe en el mundo y actúa sobre las cosas. La filosofía, según Heidegger, no puede ser más que una analítica e interpretación del Dasein.<sup>76</sup>

Por tanto consideramos que es importante una comunicación desde la filosofía del lenguaje e integrar el estudio de la historia de las formas del arte en la relación entre las obras y el público. Es necesario plantear el arte desde un estado multidisciplinar para su mejor proyección en el mundo, ya que se trata de un estudio dentro de humanidades, (Mieke Bal, *Conceptos viajeros en las humanidades*, 2009).

## **VI. Fundamentación específica y contexto del trabajo. De las imágenes polisensoriales a las imágenes tran-sensoriales**

La razón de esta tesis, bajo nuestro punto de vista, obedece a la razón de que el arte actual demanda otros modos de percepción. Para ello consideramos necesario analizar desde el funcionamiento neuro-psicofísico al enriquecimiento de la captación polisensorial. Ya que todo el cuerpo humano tiene ese aspecto perceptivo. Merleau Ponty y otros autores nos hablan de la importancia que tiene el cuerpo en el conocimiento de todas las obras artísticas y el mundo de la captación.

---

<sup>76</sup> «Dasein» es una palabra alemana que, por difícilmente traducible, se suele transcribir en todos los idiomas. Significa «ser-ahí», y, en definitiva, se refiere al hombre como «arrojado a la existencia», ser que existe en el mundo y actúa sobre las cosas, que tienen, ante todo, el sentido de instrumentos del Dasein. La filosofía, según Heidegger, no puede ser más que una analítica e interpretación del Dasein. Aproximación al pensamiento de Heidegger. Del libro: Rafael Gamba, *Historia sencilla de la Filosofía*. 21ª edición, Rialp, Madrid 1996, pp. 227-229. Información consultada en: [http://www.mercaba.org/Filosofia/heidegger/HEIDEGGER\\_01.htm](http://www.mercaba.org/Filosofia/heidegger/HEIDEGGER_01.htm)

Para un artista su obra nace por una predisposición sensitiva al observar el mundo que le rodea. La sucesión de hallazgos perceptivos que cada uno de ellos registra, es de forma transdisciplinar. Por ello, también consideramos necesario hablar de la parte fisiológica de los sentidos, ya que son los que nos ayudan a situarnos ante el mundo y nos conforman la percepción de éste. Los sentidos no actúan de forma aislada sino que la información que recibe el cerebro a través de cada uno de ellos forman una idea más completa del mundo, siendo éste el soporte y punto de partida de la creación artística. El artista recibe por medio de sus sentidos una sacudida de aquello que le rodea y necesita plasmar su mundo real a través de su propia obra.

Las distintas acepciones: **sensación- sentidos- sentido**, nos ayudan a posicionarnos ante el mundo, en este caso ante la percepción del arte contemporáneo.

Desde un punto de vista artístico-filosófico e incluso fisiológico nos basamos en la propia experimentación del artista e incluso del espectador como parte integrante de la obra de arte. Muchas son las definiciones y escritos sobre percepción que en su mayoría coincidiendo con el conocimiento a través de los cinco sentidos. Siendo el sentido de la vista el predominante, el resto de los sentidos acompañan delimitando espacios, al mismo tiempo que van construyendo un complejo código para representarnos el mundo, dándose a veces una mirada interior en aquellas personas con discapacidad visual parcial o total, que hace que el individuo llegue al conocimiento a través del resto de los sentidos. Y es a partir de ellos desde donde podemos construir un pensamiento sensible, así nos lo muestra Loreto Blanco, que haciendo un análisis desde la mirada interiorizada como fruto de un trabajo en el que partiendo de la importancia de los sentidos enlazan metodologías para hacer conscientes los estímulos sensibles, de forma que este percibir de lugar a trabajos artísticos. Su pintura aborda una representación de fragmentos del mundo natural, desde la conciencia sensible del individuo. En su artículo «La mirada interior como forma de conocimiento»<sup>77</sup>, nos muestra una mirada interior en el campo del arte del siglo XX, además de contar con la experiencia de taller, cuenta con fines creativos que han propiciado cada momento histórico y social, ampliando las puertas y vías hacia la percepción.

El **sentido** como esencia comprensiva de la obra artística que es el que nos ocupa, está vinculado al entendimiento o la razón. El sentido del ser humano como el significado cabal, del modo particular de entender algo o del conocimiento o finalidad con que se realizan ciertas acciones.

---

<sup>77</sup> VV AA. *Sentidos del mirar*. G.I PI1. Dpto. Pintura. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Vigo. p. 13.

Dentro del campo de la filosofía son muchos los pensadores que se han cuestionado ¿qué es la belleza?, desde Platón, Hippias, Sócrates, intentaron definirla encontrando como ejemplo donde la percibían, sobre todo en las artes como la música, la escultura, la pintura, la arquitectura, etcétera, dando una respuesta casi similar ante aquello que le era agradable. En la obra *El sentido de belleza* (1896), del filósofo George Santayana sostiene lo siguiente<sup>78</sup> (Martín, 2010):

«Las artes plásticas, con la poesía y la música, son los monumentos más conspicuos de este interés humano, porque atraen solamente la contemplación, y sin embargo han logrado que se ponga a su servicio, en todas las eras civilizadas, una cantidad de esfuerzo, genio y reverencia escasamente inferior a la otorgada a la industria, a la guerra o a la religión[...] el hombre no escoge su morada, sus prendas de vestir, o a sus compañeros, sin tomar en cuenta el efecto que ejercen sobre sus sentimientos estéticos». El concepto de percepción y la teoría del conocimiento nos permiten estar informados del mundo exterior, desde el punto de vista de Santayana: «Si las percepciones no guardasen relación con nuestros placeres no tardaríamos en apartar la vista de este mundo». «La belleza es un elemento emocional, un placer que es nuestro y, sin embargo, lo consideramos como una cualidad de las cosas».

La belleza captada por medio de los sentidos nos lleva a la recepción distraída, aludiendo a P. Osborne, esa distracción se activa desviando la atención hacia otro lado para captar aquello que nos produce placer bien sea a través de los sentidos o porque produce un cambio en el intelecto. El arte ayuda a ensanchar nuestra perspectiva vital necesitamos creatividad, y ésta tiene que ser estimulada, en su origen a través de los sentidos evidentemente por medio de la percepción intelectual.

El doctor en filosofía Alfonso López Quintas (Madrid, 1928) promotor del proyecto educativo denominado: *Escuela de pensamiento y creatividad*, un proyecto basado en la creatividad, los valores y la formación de la juventud, en una de sus conferencias en el TEC de Moterrey, afirmó: «necesitamos instaurar una época verdaderamente *posmoderna*, lo haremos si configuramos un humanismo que supone un cambio de ideal, del ideal del dominio y de la posesión al ideal de la unidad y de la colaboración, para llegar a cabo otra forma de pensar, algo que ya afirmó Albert Einstein, sobre el cambio de pensamiento en la sociedad ya que si éste no se produce la sociedad está llamada a una catástrofe».

Al hilo del poder del cambio de pensamiento para poder cambiar a una sociedad, como podría ser el Arte, que busca hacer reflexionar al espectador sobre la verdad social.

---

<sup>78</sup> En su obra *El sentido de la belleza* Santayana reunió una serie de conferencias dadas en la Universidad de Harvard entre 1892 y 1895 sobre teoría e historia de la estética.

Encontramos las aportaciones de Otto Hahn, el inventor del átomo de uranio, considerado padre de la energía nuclear, llegó a la siguiente conclusión: «Yo había investigado por puro amor a la verdad, y por amor a la humanidad, pensaba que ser investigador era automáticamente ser benefactor de la humanidad en cambio ahora veo que muy a mi pesar, los descubrimientos científicos teóricos han sido convertidos en conocimientos técnicos y han sido puestos al servicio de la aniquilación de la humanidad». <sup>79</sup>

Por tanto el concepto de belleza que puede tratarse en el arte, como en otras disciplinas, se encuentran ligado íntimamente a la sociedad a la que acontece. Aquello que se filtra a través de los sentidos, y se percibe de forma inconsciente pero profunda tiene que ver en la captación y recepción de la obra de arte.

López (López, p. 124) afirma: «La belleza es una luz que resplandece sobre lo que está bien configurado», según formuló Santo Tomás, en la línea de la estética griega. Este tipo de luz es *bella de por sí* (*Ipsa lux pulchra est*), como sugirió un eminente pensador de la Escuela de Chartres. Y esta belleza, al ser percibida, se convierte en «fuente de goce».

Al hilo de todo lo expuesto es evidente que el modo de percibir el arte ha cambiado a partir de la segunda mitad del siglo XX y con ello el lenguaje artístico. El arte ha pasado de ser visual a polisensorial y es evidente que cada vez más requiere de la participación del espectador. El ser humano experimenta no sólo a través del intelecto sino a través de todo el cuerpo por medio de los sentidos. Y el arte es otra forma de comunicar que se nutre de los sentidos y se proyecta hacia el disfrute y la reflexión sobre el mundo y sobre el propio cuerpo.

Esta investigación pretende profundizar en los conceptos de fenomenología, recepción, captación, percepción y sensación de los espacios polisensoriales para generar herramientas teóricas que nos puedan ayudar a abordar las teorías que están dentro de las obras y que nos llevan a nuevas propuestas transensoriales dentro de los lenguajes del arte.

## VII. Pertinencia

Los nuevos lenguajes en el arte plantean nuevos paradigmas perceptivos y es evidente su retroalimentación en las obras del período de esta tesis. Las obras que se conforman como antecedentes de los nuevos lenguajes en el período de este estudio, son influencia determinante de los nuevos paradigmas perceptivos y receptivos que están requeridos en estas obras. En el terreno de las artes plásticas también los artistas se cuestionan esta forma de

---

<sup>79</sup> Video: <https://www.youtube.com/watch?v=GIMtIpVZmxE>. Revisado 6 abril 2011.

relacionarnos a nivel transensorial, es susceptible de reincidir en ello y volver a estudiarlo porque hay artistas que no son conceptuales y trabajan con la tecnología sino que el olor del mundo también les interesa. Dada la manera de aprender a ver obras de arte moderno en el que las instalaciones ofrecen más posibilidades de ampliar sensaciones, requiriéndose en éstas la participación del espectador.

Desde hace unos años estamos viendo como la inclusión de la tecnología en nuestras vidas hace que el sentido visual y en menor grado el sentido táctil sean los que predominen en el uso de estas herramientas. Las plataformas interactivas de la comunicación no llegan a ser completa a nivel sensorial, ya que las sensaciones táctiles, olfativas y gustativas no se reproducen a distancia, esto ha hecho que la ciencia y la tecnología estén llevando a cabo investigaciones con aparatos electrónicos que puedan reproducir estas sensaciones. A pesar de ello se han conseguido algunos efectos interactivos como el sonido del papel al pasar las páginas de un libro electrónico pero que sin embargo no se percibe ni el tacto no el olor característico del papel.

Todo ello tiene que ver con las propuestas sensoriales que están llevando a cabo artistas como Ernesto Neto, Lygia Clark, Yoan Capote, Valeska Soares o Pipilotti Rist, entre otros. Estos artistas invitan al espectador no sólo a ver, sino a oler, tocar, oír, sentir la propiospección del su propio cuerpo al interactuar con la obra.



*Democrats*. 2014. Ernesto Neto

El arte esta siendo testigo de que hay una reducción sensorial que distancia a la sociedad de experiencias físicas, por tanto se potencia el lenguaje de los sentidos en las propuestas de estos artistas invitando al público que visita la obra a tomar conciencia del mundo sensorial. Ya que estas pueden tener un mensaje social de aceptación o rechazo según el olor de la raza humana, como ejemplo de ello encontramos la obra *El Beso*, 1999 de Yoan Capote. Esta obra también comunicar una crítica al mundo enmascarado de olores, que no dejan sacar a flote las verdaderas emociones del ser humano.



*Instalación El beso*, 1999. Yoan Capote.<sup>80</sup>

Esta obra examina nuestra posición frente a los temas raciales. La instalación consiste en una secuencia de narices con diferentes formas hechas en bronce, colgadas en la pared a la altura de la nariz del visitante, estas piezas tienen diferentes aromas y colores de pátina, en

---

<sup>80</sup> Imagen descargada de: <http://vacioesformaformaesvacio.blogspot.com.es/2012/07/yoan-capote.html>

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

relación con diversas características raciales. Las narices con diferentes olores en su interior, crean una instalación multisensorial que requiere de la participación del espectador, del gesto del público al oler la pieza como una interacción sensual entre el espectador y la escultura. La acción del público, se convierte en un performance inconsciente que crea una secuencia de besos. El espectador se convierte en parte de la obra.<sup>81</sup> Lo que no podemos decir es a qué huelen, eso es el inconveniente que tiene el arte original y sensorial a través de una fotografías, no experimentamos la obra en su totalidad, por tanto nos basamos en la información encontrada.

También la funcionalidad está presente en obras de Capote, obras como *Demagogia*, 2010, un lavabo de bronce con forma de oreja que permitía a los espectadores lavar sus manos, drenando cualquier impureza o suciedad a través de la escultura como alegoría de la constante información mediática a la que estamos expuestos.



*Demagogia*, 2010. Yoan Capote.

---

<sup>81</sup> Imagen descargada de: <http://yoan-capote.com/es/artworks/escultura-e-instalacion/el-beso>

En otra de sus obras *Retrato de masa*, 2007-2008, el artista analiza temas como la identidad perdida, la imposibilidad o disolución de la expresión de cada individuo y la condición del ser humano dentro de circunstancias colectivas o estructuras sociales. Las orejas sin rostro son un símbolo de la carencia de voz. Es la representación del tema como parte de las masas que no expresan su opinión y que solo reciben palabras y escuchan. El artista trata en sus obras temas sociales como la política como la obra *Viejo discurso*, 2010, para ello emplea metáforas que hacen alusión a la escucha por medio de objetos de audio empleados en discursos políticos.

Por ello consideramos que a mayor campo de captación se abre un mayor campo de los despliegues de los lenguajes que a su vez conduce al desarrollo de la conciencia de actuación de todos los sentidos: Construcción y recepción de la obra abren caminos de reciprocidad en una espiral de enriquecimiento.

A nivel de fuentes histórico-teóricas es escasa, hasta la fecha, la relación que se establece entre la percepción artística-sensitiva, ya que ha sido y sigue siendo el sentido visual el predominante, pero el planteamiento en este caso es ver qué significado tiene la obra cuando no solamente es analizada desde el sentido visual, sino desde la relación que se establece con el resto de los sentidos, sobre todo en instalaciones artísticas, las cuales analizaremos desde un punto de vista psicofísico, psicológico, filosófico y sociológico. Al mismo tiempo que nos planteamos qué vinculación sensorial establece el espectador con la obra según la intención del artista.

La tendencia de cómo receptionamos el mundo prima mucho todo lo visual por ello necesitamos que lo visto se enriquezca a través de la memoria y de otros sentidos.

También en el cine se llevó a cabo en 1916, Hans Laube ideó el uso de fragancias según algunas escenas de la película esparcían aromas en la sala. La primera proyección tuvo lugar en un cine de Pennsylvania, en la que se instaló una bola de algodón hidrófilo impregnado de aceite de rosas de cara a un ventilador mientras se reproducía un reportaje basado en el *Rose Bowl*.

Dada la importancia que tiene la captación transensorial para el entendimiento de las obras, esta investigación abría que continuarla ya que son los propios artistas contemporáneos los que hacen que los cambios de paradigmas influyan también en los lenguajes del arte.

## VIII. Hipótesis



Nuestra hipótesis consiste en entresacar los cambios de paradigmas en la percepción, captación y recepción de las obras en la medida que cambian los lenguajes del arte y que acontecen en el arte a partir de la segunda mitad del siglo pasado. Una de las características del lenguaje plástico de finales del siglo XX es la ampliación de la experiencia, la sensación espacial, no sólo sensorial sino la interrelación de los sentidos.

Junto con el análisis, la lectura y crítica de tales obras y lenguajes, veremos que existen dos puntos de inflexión en cuanto a la percepción de las obras de arte hasta nuestros días y como los artistas actuales han desarrollado una metodología nueva para que el espectador sea consciente de la ampliación del lenguaje en la captación de sus obras. Para ello consideramos fundamental la relevancia que puede tener el pensamiento de Merleau-Ponty en la actualidad: «es preciso que, el que mira no sea ajeno al mundo en que mira».

El arte busca su explicación en las vivencias del individuo basadas en la consideración de sus experiencias concretas con el mundo. El espacio es vivido con el cuerpo la toma de conciencia de los sentidos en la actualidad pone en evidencia la subestimación del mundo sensible, como experiencia sensorio-estética. Es necesario que exista el lenguaje de los sentidos.

En el arte contemporáneo, una de las preocupaciones del artista, ha sido la capacidad de poner al espectador *in situ*<sup>82</sup>. El arte sensorial nos brinda la oportunidad de experimentar sensaciones diferentes, permite transformar realidades a través de los sentidos. El espectador es invitado a participar en obras que versan sobre los límites de la visión, que tratan sobre lo invisible, lo velado y lo oculto; lo que pasa desapercibido, la presencia del sonido, la visualidad táctil, el cuerpo implicado.

Los cambios de percepción captación y recepción que intuimos nos hacen plantearnos las siguientes preguntas:

1.- ¿Qué sentido tiene para los artistas la implicación del espectador y su forma de captación en algunas manifestaciones artísticas?

2.- ¿Cómo cambia la forma de percibir el arte, cuando las obras se crean desde la intervención en un espacio público?

3.- ¿Qué hace que se produzca un cambio de paradigma en la recepción, percepción y captación de la obra de arte actual, tanto en su proceso de construcción como en la recepción de la obra?.

---

<sup>82</sup> VISIÓNICA 2014 · Jornadas de creación audiovisual / X ANIVERSARIO del 24 al 27 de Septiembre de 2014 en el Auditorio de Oviedo. Patrocinado por: Ayuntamiento de Oviedo y el Principado de Asturias ( 26 marzo 2016).

4.- ¿Cómo cambia el registro y los recursos que el artista utiliza para estimular en el espectador la percepción sensorial?.

5.- ¿Qué entendemos por memoria sensorial en la percepción recepción de las obras de arte en la actualidad?

6.-¿Cómo percibidos los espacios polisensoriales y qué grado de influencia tienen en el lenguaje del arte contemporáneo la implicación de los sentidos?.

7.- ¿Qué entendemos por memoria sensorial en el arte cuando se integra conscientemente la memoria sensorial en las obras.

Rastreamos los cambios de lenguaje en las obras polisensoriales y transensoriales, lo que lleva consigo nuevos modos perceptivos.

## **IX. Metodología**

La metodología llevada a cabo en este trabajo ha sido teórico-práctica, basada en el análisis de los distintos niveles sobre percepción, captación, recepción y sensación, de obras contemporáneas como punto de partida del conocimiento para posteriormente ir analizando y estableciendo relación con una serie de artistas cuyas obras presentan una relación directa y en otros casos de forma más aleatoria con el campo sensorial. Hemos buscado en el caldo de cultivo germinal de la cultura de la época en donde filósofos, psicólogos, críticos, sociólogos, etcétera, desarrollan teorías que tienen vínculos con la forma de percibir estas concretas obras. El proceso seguido ha sido a través de una búsqueda bibliográfica de lecturas comparativas y compilación de fuentes de conocimiento, donde se colocan las bases de la teoría para fundamentar el trabajo de campo, siguiendo un análisis y tratamiento de datos mediante clasificación de fichas de trabajo que hemos ido aplicando a las obras artísticas analizadas.

Esta investigación se ha realizado aplicando una metodología interdisciplinar, que aglutina las metodologías de compilación de datos, revisión de teorías y textos para la fundamentación deductiva, analítica, cualitativa, comparativa, especulativa y/o crítica con una línea de pensamiento que pone el acento en la fenomenología y la hermenéutica, implicando un intercambio dinámico entre la teoría, los conceptos y los datos de información, desde los años sesenta a la primera década del siglo XXI, como Popper y Osborne. Aplicando la metodología al índice u estructura de trabajo, se trabaja desde un marco cualitativo, para poder comprender las complejas realidades del arte actual, las cuales se distinguen, precisamente, por la multiplicidad de los nexos, de las relaciones y de las interconexiones que

lo constituyen. Las investigaciones incluyen el proceso de creación y podríamos decir que lo atraviesa y esa metodología basada en el proceso en la acción podríamos sintetizarla como performativa.

La transversalidad de conocimientos tanto teóricos como prácticos nos ayudan a abordar la pluralidad de cuestiones que plantean los espacios polisensoriales en el arte contemporáneo. Por ello estructuramos la metodología en varias fases, siendo la primera la compilación de información a nivel teórico sobre la problemática de los conceptos: percepción y sensación, (Goldstein: 1984; Arnheim, R: 1979; Luria, A. R: 1986; Merleau Ponty: 1997, Bachelard y *La tierra y los ensueños de la voluntad*, 1994. Los escritos de W. Benjamin, cuales analizamos desde los umbrales fisiológico, psicofísico, psicológico, filosófico y artístico; siendo este último la base de nuestra investigación. Mediante este proceso se ha seleccionado una documentación básica sobre cada uno de los aspectos que nos ayudan a dialogar entre los textos y las propias obras de artistas contemporáneos como, por ejemplo, el desarrollo de la Documenta de Kassel de 1999. Ésta contó con artistas como Ernesto Neto, Lygia Clark, Eulalia Valldosera, etcétera, siendo la mayoría de las obras instalaciones y *performances* donde el espectador asume un papel importante en la concepción y ejecución de la propia obra.

En una segunda fase de este proyecto se amplía con artistas cuyas obras describen una filiación directa y en algunos casos aleatoria con el campo multisensorial. Al retomar el tema después de un tiempo y en la revisión se detecta que hay que actualizar esta tesis. Por tanto la parte realizada hasta ahora queda como antecedentes tanto teóricos como de fundamentación en la ejemplificación de artistas.

Se hace una nueva revisión bibliográfica para actualizar el campo de acción, preguntándonos qué relevancia adquieren los espacios polisensoriales en un período concreto y cómo es analizada desde el punto de la estética y la filosofía.

Para ello nos basamos en el discurso estético sobre arte y pensamiento de Frank Popper a Peter Osborne cuyas reflexiones críticas están basadas en el mundo del arte, haciendo un recorrido a través de una panorámica histórica que atenderá especialmente a las manifestaciones artísticas contemporáneas. Veremos cómo Popper analiza la nueva función del artista en las sociedades actuales y nos plantea el papel del espectador en la participación de espacios polisensoriales. Por otro lado Osborne profundiza más en los paradigmas de la recepción distraída del arte, el cómo el arte distrae y se recibe con distracción.

Por tanto, la **introducción** queda como antecedentes tanto teóricos, de fundamentación como de ejemplificación de artistas. Por ello es necesario realizar una nueva revisión bibliográfica para actualizar el campo de acción tanto a nivel teórico, como de catálogos de exposiciones de obras contemporáneas, artículos de revistas (EXIT, ARTECONTEXTO,

LAPIZ, PY, TAXI, CLAVE), y una parte experimental *in situ* de observación personal, de algunas de las obras analizadas en la primera fase.

En los **tres primeros capítulos** a modo de evolución y de discusión de estos cambios de lenguajes polisensoriales en la nueva función del artista en la sociedad. Comparando desde los umbrales sensoriales las distintas respuesta perceptivas a la estimulación, comprendidas entre los años 60 y los 90.

El **cuarto capítulo** de esta investigación se basa en una crítica constructiva de obras quedando como el cuerpo de la investigación que va desde el espectador pasivo al espectador activo según los límites entre F. Popper y P. Osborne.

Considerando todo lo anterior se extraen las **conclusiones globales** del estudio.

Hemos incluido un **Anexo** en el que hacemos una proyección práctica de la percepción en las artes plásticas y en los medios de comunicación.

En la **Bibliografía** la citas hechas literalmente dentro del cuerpo del texto, sobre los autores de esta tesis, hemos seguido la normativa APA, por lo que hemos separado éstas de la bibliografía general consultada y relacionada con el campo de investigación que han servido de documentación.

## **X. Desarrollos**

Esta investigación se estructura en varias partes, en la primera hemos realizado una introducción que sienta las bases del inicio de esta investigación, los tres capítulos siguientes llevamos a cabo un análisis de la evolución de los paradigmas que supuso la percepción de una serie de obras artísticas a partir de la segunda mitad del siglo XX, donde detectamos que ya no sólo la visión es la única vía sensitiva para captar la obra, sino que ésta se da a través de una percepción multisensorial. Coincidiendo con las teorías de la Gestalt, la percepción de estas obras no es una suma de estímulos aislados sino que sucede a través de una experiencia de muy complicados procesos internos. Se trata de un trabajo cuya estructura se basa en el estudio de cómo se perciben las obras artísticas haciendo una revisión y una selección de información sobre la percepción desde distintos niveles: desde la filosofía, la psicología, la fisiología, la psicofisiológica, y artístico que es el que nos ocupa. En ellos estudiamos una selección de artistas a partir de los años 80 hasta la actualidad que trabajan la instalación, la vídeo-instalación, *performance* y que conlleva una implicación polisensorial en sus obras, como ejemplo: Lygia Clark, Ernesto Neto, Eva Lootz, Eulalia Valldosera, Pipilotti Rist, Dora García, Yoan Capote, Asdrúbal Colmenarez, Fabrisio Plesi, Robert Morris, Víctor Burgin, Pipilotti Rist, etcétera También en el arte público se da la implicación sensorial, en obras de artistas actuales como Oscar Octavio Soza Figueroa, David Mannstein & María

Vill, entre otros artistas existe una interacción social cotidiana, que conlleva la participación del espectador como eje fundamental para que la obra se conciba, quedando expuesta a la propuesta inicial que plantean los artistas pero con un guión abierto a la espontaneidad del espectador.

En este sentido nos apoyamos en los estudios sobre percepción, captación y recepción dentro del campo del arte y de la filosofía, ya que consideramos que para obtener las teorías necesitamos analizar las obras prácticas y entresacar de ellas un nuevo pensamiento que facilite reflexionar a la sociedad y no pase desapercibida ante las distintas manifestaciones artísticas de la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI. Y aunque no siempre se consiga esa reflexión planteada por el artista, esperamos se consideren dar un paso más allá. El objetivo de las obras analizadas es que sean percibidas con todos los sentidos, con un objetivo y es que seamos capaces de captar el mensaje a través de un nuevo paradigma dentro del lenguaje del arte y ayudemos a mejorar dentro de lo posible la situación que le llevó a realizar la obra al artista. Insistiremos en que son las teorías las que están dentro de las obras artísticas y son éstas las que necesitan dialogar con el espectador ayudando a reflexionar sobre nuestra forma de estar en el mundo.

En el cuarto y último capítulo hacemos un recorrido de la percepción y los espacios polisensoriales de F. Popper a la recepción distraída de P. Osborne. A partir del estudio de una selección de obras donde acontece la acción y participación nos ayudarán a entender las teorías que Frank Popper planteó sobre cómo las obras empiezan a percibirse de forma polisensorial. Y de cómo vuelve a cuestionarse la percepción del arte en la actualidad, en este caso desde el punto de vista crítico de la estética de Peter Osborne, con la videoinstalación, que basándose en las teorías sobre la recepción distraída en todos los ámbitos del arte como ya planteó W. Benjamin en los años 30, se plantea qué modos de experiencia y conocimiento son los específicos de recepción distraída en la percepción del arte, por tanto nos sitúa ante el sentido de la captación de la obra de arte por medio del inconsciente.

Los artistas intentan abrir puertas y vías hacia la interiorización de la mirada y ello supone comprender el arte desde múltiples apreciaciones sensoriales y perceptivas. Por ello es necesario la concepción transdisciplinar que conlleva acercarnos a la comprensión de las obras más actuales que implican una percepción transsensorial. Para llegar a este concepto de lo transsensorial nos hemos apoyado en los razonamientos de las teorías de la percepción de E. Bruce Goldstein, Merleau Ponty, Mieke Bal, Walter Benjamin, Gaston Bachelard, David Le Breton, Rudolph Arheine, entre otros. Por tanto analizamos la percepción de la obra desde su propia existencia física, desde su captación perceptiva y desde la apreciación emotiva, cultural y crítica de la misma.

Dado que el tema de los sentidos ha sido vinculado sobre todo a otras áreas de conocimiento como la medicina y la ciencia, en este caso consideramos interesante en nuestra investigación hacer alusión al campo de la neurofisiología, al campo psicofísico y al campo cultural que relaciona los campos sensitivos-perceptivos con la emoción y el intelecto.

En un principio de esta investigación la información sobre lo sensorial en las obras artísticas era limitada, ya que nos llevaba al campo de la psicología, la antropología, la literatura o la pedagogía, pero han sido necesarios todos estos años para plantear de una forma más concreta la importancia que adquiere la implicación sensorial en el arte de estas tres últimas décadas. Planteamos por tanto que el arte requiere de una reflexión más profunda sobre qué están queriendo transmitir los artistas cuando implican los sentidos en la captación, recepción y percepción de sus obras. Por tanto nos encontramos ante un nuevo análisis del lenguaje del arte, donde el mundo pasa a ser el soporte de la obra de arte. Éste último como aprendizaje y estimulación sensorial para conocer el medio en el que nos encontramos.

Hoy día la estimulación sensorial que producen las imágenes también es un tema muy estudiado en diseño para realizar campañas de marketing para el consumo de productos. Pero en el campo del arte no contábamos con referentes que nos permitiesen tener argumentos suficientes sobre la implicación polisensorial en la captación de la obras de arte. Esto nos llevo en algún momento a perder de vista la rendija por donde se vislumbraba la luz, pero la insistencia en el tema ha hecho que hoy tengamos un cuerpo de investigación teórico práctico en el que apoyarnos para reflexionar sobre la recepción y captación polisensorial dentro de estas obras.

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

# CAPÍTULO 1



Asdrúbal Colmenarez. *Psicomagnético* (1976).



La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

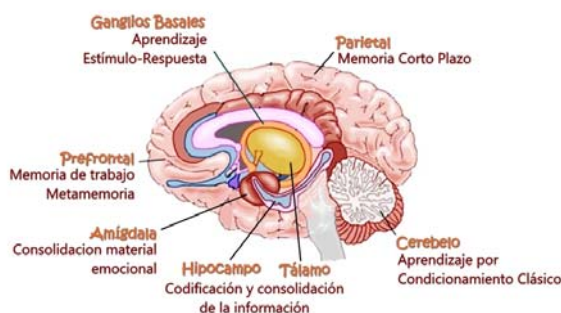
# PARADIGMAS PERCEPTIVOS EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX



La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

## 1.1. INTRODUCCIÓN A UN LENGUAJE SENSORIAL

Desde la neurofisiología la acepción **sensación** se define como la parte del cerebro que procesa la información recibida y transmite mensajes del mundo exterior al encéfalo.



1. Corte transversal del encéfalo.<sup>83</sup>



2. Parte emocional del cerebro.<sup>84</sup>

Desde el punto de vista de la psicología del arte Rudolf Arnheim, planteó la sensación como la mirada inteligente<sup>85</sup> (Arnheim, *Arte y percepción visual*, 1999).

Una sensación es un proceso de carácter fisiológico, mientras que la percepción es de carácter psicológico. Para que se produzca la sensación, las estimulaciones externas deben ser transmitidas y transformadas en vivencias<sup>86</sup>. Esta función la realizan los órganos de los sentidos (sistemas aferentes o neuronas receptoras). En esencia, un proceso sensorial (sensación) se limita a una recepción de estímulos físicos aislados simples del ambiente mientras que el proceso perceptivo (percepción) es una interpretación, significación y organización de esa información que brinda el proceso sensorial.

<sup>83</sup> Imagen descargada de la página: <http://image.slidesharecdn.com/sistema-nervioso-y-aprendizaje-i-5343/95/sistema-nervioso-y-aprendizaje-i-26-728.jpg?cb=1309268504>

<sup>84</sup> <http://bluecolombia.co/actualidad/wp-content/uploads/neuromagia.jpg>

<sup>85</sup> « Hemos desatendido el don de ver las cosas a través de nuestros sentidos. Nuestros ojos han quedado reducidos a instrumentos de identificación y medición, y de ahí que padezcamos una escasez de ideas susceptibles de ser expresadas en imágenes y una incapacidad de descubrir significaciones en lo que vemos. Se ha dejado adormecer nuestra capacidad innata de entender con los ojos, y hay que volver a despertarla».

<sup>86</sup> Algunas distinciones entre sensación y percepción.

[http://www.profesorenlinea.cl/FilosofiaSicologia/Sensacion\\_Percepcion.html](http://www.profesorenlinea.cl/FilosofiaSicologia/Sensacion_Percepcion.html). Registro N° 188.540. Revisado 13/07/2016.

Una de las célebres frases sobre percepción también alude a los sentidos como medio por el cual se percibe, la del pedagogo y psicólogo Alfred Binet (1857-1911): «La percepción es el proceso mediante el cual el espíritu completa una impresión de los sentidos, con un acompañamiento de imágenes».

Todo conocimiento comienza por la acción física de un estímulo sobre un sentido (el oído, el tacto, el gusto, la vista o el olfato), pero se convierte en un fenómeno suprasensible: la impresión sensorial subjetivamente vivida. Gracias a las sensaciones tenemos una idea de la realidad y formamos un reflejo subjetivo del mundo objetivo. Ese reflejo es un fenómeno psíquico. Hay que distinguir entre los receptores internos (interoceptores) que son terminaciones neuronales que se encuentran distribuidas por todo el organismo, en todos los órganos y tejidos, captando la información del estado fisiológico del ser vivo en cada momento. De esta manera, el encéfalo tiene una visión exacta de nuestro funcionamiento de forma instantánea. Y los receptores externos (exteroceptores) que son los más conocidos, puesto que constituyen los llamados órganos de los sentidos, éstos nos permiten vivir en nuestro medio externo y relacionarnos con otros seres vivos.

Otra de las posturas sobre la idea de **percepción** (Beamonte, 1996: 68):

La conducta molecular es aquella que se inicia en la excitación de un receptor sensorial periférico donde se genera un impulso transmitido por la fibra nerviosa, llega a centros nerviosos que producen una respuesta que se transmite por los nervios eferentes y termina en una contracción muscular o en una secreción glandular estas conductas se combinan formando conductas más complejas.

Ante estas definiciones de conceptos podemos establecer que el estudio transdisciplinariedad de los sentidos nos ayuda a tener una idea de percepción transensorial en cuanto a la interrelación que existe entre los sentidos y la información que aporta cada uno de ellos a través de los estímulos ya que estos pueden interactuar unos con otros.

Se podría decir que, desde el punto de vista de la neuropsicología, los sentidos actúan de puente para llegar a conocer el mundo exterior, a través de ellos se llega al aprendizaje, según el doctor Rodríguez Delgado (1978): «El cerebro no es capaz de sentir, reaccionar y pensar normalmente si se encuentra en un vacío sensorial».

Los **sentidos** a nivel fisiológico, se refiere a los órganos sensoriales, la vista, el oído, el tacto, el gusto o el olfato que son los transformadores en impulsos nerviosos que llegan al cerebro y son interpretados por éste para generar una respuesta adecuada al estímulo. A través de ellos se produce la recepción y reconocimiento de los estímulos. También amplía su

referencia a la percepción del cuerpo total que un ser humano tiene de su entorno y a la forma en la cual mantiene su cuerpo en equilibrio, cómo se siente el calor, el frío, etcétera. En la actualidad se cuestionan los trastornos perceptivos, como daltonismo, anosmia, deficiencias visuales, etcétera. A través de los sentidos obtenemos información del mundo exterior y nos comunicamos con él. A diario recibimos millones de estímulos a través nuestros sentidos, principalmente por la vista y el oído.

Nuestro cerebro conecta determinados estímulos y determinados estados de conciencia. Los sentidos nos pueden llegar a jugar una mala pasada pues hay ventajas e inconvenientes: ilusiones ópticas, táctiles, sonoras, etcétera, produciendo engaños al cerebro.

A nivel fisiológico existen muy variadas curiosidades de nuestros sentidos que nos llaman la atención. Por ejemplo, nuestro cerebro olfativo está conectado a la memoria emocional. Creemos relacionando algunos olores con emociones. De ahí que haya olores que pueden evocarnos una situación pasada con mucha mayor exactitud e intensidad que la vista o el oído. Nuestro oído al escuchar música es indudablemente una poderosa herramienta de los recuerdos y de nuestra memoria, es capaz de situarnos en varias escenas de nuestras experiencias pasadas, como también es capaz de sobrecogernos, alterar nuestro estado de ánimo e incluso de sugestionar y condicionar lo que vemos.

Cuando una de las células sensibles o receptores sensoriales que recubren nuestro cuerpo detecta un estímulo en el ambiente, lo capta y para poder enviarlo al cerebro, lo traduce en una señal eléctrica. Una vez llega allí esa información, el cerebro se encarga de organizarla, interpretarla y darle significado mediante un proceso denominado percepción.<sup>87</sup>

Y eso lo hace por fases. En primer lugar, las señales que envían los receptores llegan a una primera área de procesamiento, donde se extraen las primeras características básicas de la información, como si se tratara de un primer procesado de los datos. Luego pasa al tálamo, donde se compara la nueva información con la antigua almacenada para poder interpretarla. Y desde allí, se redirige a distintas áreas sensoriales en el córtex cerebral, donde se acaba de determinar el significado y la importancia del nuevo estímulo, mediante un proceso de identificación, de este modo se genera la percepción.

Cuando nuestro cerebro recibe información contradictoria realmente lo acusa, por ejemplo: ver espejismos, paranoias, etcétera. Dependiendo del grado de la gravedad de esa descoordinación o incoordinación de estímulos y de información tenemos ilusiones que son realmente espectaculares. Lo remarcable de estos fenómenos es comprender rápidamente que

---

<sup>87</sup> <http://www.lavanguardia.com/estilos-de-vida/20120629/54316673688/las-percepciones-sensoriales.html>

los sentidos no están aislados y que funcionan tramados todos auténticamente. La interferencia en los sentidos está demostrada y eso significa que la polisensorialidad actúa constantemente en cada sentido. Hay una transversalidad sensorial y sabemos que el cerebro es multisensorial.

Si trasladamos estas reflexiones al arte contemporáneo y a la vida en general, la realidad que cada individuo percibe es fruto de su propia experiencia sensorial, la de su cuerpo con el mundo y con la naturaleza que le rodea. También sabemos que cada persona está influenciada por su cultura, por su educación y por la experiencia individual y colectiva de sus semejantes. Todo ello hará que la obra de arte adquiera múltiples interpretaciones. Por tanto aquí nos planteamos la coincidencia o variedad de interpretaciones que pueden hacerse de una obra plástica conceptual, ya que son los sentidos los filtros que nos ayudan a entender lo que nos rodea y en este caso lo que nos lleva a reflexionar sobre la implicación polisensorial en el arte contemporáneo.

En esta investigación tenemos en cuenta la percepción sensorial con la intención de enriquecer o ampliar la percepción de la obra. En definitiva podemos decir que el arte nace de la necesidad que tiene el artista de comunicarse, de expresarse, a veces lo hace a través de la memoria *sensorial* como resultado de vivencias ajenas o personales, pero que en definitiva son experiencias que han sido filtradas por sus sentidos para interpretar el mundo obteniendo como resultado una obra plástica, ya sea visual, sonora, táctil, olfativa, gustativa, o multisensorial. Son manifestaciones artísticas donde participa el artista y a su vez el espectador que percibe la obra, y es aquí donde se crean mundos, su propio mundo a través de la percepción sensorial.

Desde el punto de vista del mundo más pequeño como son las partículas, nos preguntamos cómo funciona nuestra percepción. Cada acto de percepción sensorial puede reducirse a una información producida por la modificación de las vibraciones de las partículas. Miramos por ejemplo una barra de hierro y observamos que es negra. La tocamos y notamos que está fría. La olemos, percibimos su dureza, si calentamos la barra con un soplete veremos que su color cambia y se pone roja e incandescente. Notaremos el calor que despiden y observaremos su ductilidad. ¿Qué ha pasado? Hemos conducido a la barra una energía que ha provocado el aumento de la velocidad entre las partículas. Esta aceleración ha provocado cambios en la percepción que describimos con las palabras «rojo», «caliente», «flexible», etcétera.

Este ejemplo nos indica claramente que nuestra percepción se basa en la frecuencia de la oscilación de las partículas. Llegan a unos receptores especiales de nuestros órganos de percepción, donde provocan un estímulo que, por medio de impulsos químico-eléctricos, es

conducido al cerebro a través del sistema nervioso y allí suscita una imagen compleja que nosotros catalogamos de «roja», «caliente», «olorosa», etcétera.

Entran las partículas y sale una percepción compleja: entre lo uno y lo otro está la elaboración. ¡Y nosotros creemos que las imágenes complejas que nuestra mente elabora con las informaciones de las partículas existen realmente fuera de nosotros! Ahí reside nuestro error. Fuera no hay más que partículas, pero precisamente éstas no las hemos percibido nunca. Nuestra percepción depende de ellas, pero nosotros no podemos percibir las. Estamos rodeados de imágenes subjetivas.

Por tanto trasladado al mundo del arte, o de la imagen artística, donde la obra en sí está siempre abierta a múltiples e inagotables interpretaciones. Estas interpretaciones tienen que ver con la educación, la cultura, la sensibilidad y experiencia del espectador, de sus percepciones de las cuales se ha visto conmovido ante la obra artística. Estamos hablando de lenguaje. Cuando estas observaciones las trasladamos al mundo sensorial de artistas latinoamericanos Ana Mendieta donde el cuerpo toma una gran importancia. Su manifestación en la creación y punto de partida de la propia obra, el artista puede optar por materiales muy diversos y esta misma elección ya está condicionando la sensación y el sentido de la obra, como puede ser la madera, el formato digital, la luz como medio físico, la materia pictórica, escultórica, performance (*body art*, corporal), vídeo instalación, etcétera. La implicación sensorial se convierte en el nexo entre el espectador y el artista. Cada cuerpo lleva escrito su historia privada, con una narrativa propia y esencial. «El cuerpo es el territorio oculto de la historia...» (Berman, 1992, p. 123). El cuerpo es agente de las configuraciones discursivas dominantes que dejan traslucir el complejo entramado de las sociedades y momentos históricos que representan.<sup>88</sup>

Mieke Bal, en su libro *Conceptos viajeros sobre humanidades* (Bal, Conceptos viajeros en humanidades: una guía de viaje, 2009) nos habla de la importancia que tienen los conceptos en distintas disciplinas para ver su interacción y su flexibilidad.

La amalgama sensorial nos puede llevar a una interpretación multisensorial de la obra de arte contemporánea, ya que las obras son percibidas por más de un sentido, sin ser conscientes de la posibilidad de hacerlo con todo nuestro cuerpo.

En obras como *Second Wind 2005*, de James Turrel, los sentidos condicionan la percepción de la obra llegando a sentir el equilibrio, la temperatura, la posición corporal y el

---

<sup>88</sup> Sodely Páez. El cuerpo y sus usos en el arte contemporáneo. [http://criticallatinoamericana.com/el-cuerpo-y-sus-usos-en-el-arte-contemporaneo.](http://criticallatinoamericana.com/el-cuerpo-y-sus-usos-en-el-arte-contemporaneo/) /17/07/2016.

movimiento. La percepción visual en esta obra supone un acto polisensorial, donde se activan los sentidos para captar el máximo de estímulos dentro de ese espacio y el cuerpo se convierte en referente de la percepción espacial.

## **1.2. TEORÍA DE LA INFERENCIA, TEORÍA DE LA GESTALT, TEORÍA DEL ESTÍMULO**

A lo largo de la historia de la Filosofía, la percepción ha sido un término a examinar por muchos autores, siempre o casi siempre asociado con el concepto de sensación.

Para indagar en el proceso de nuestras percepciones tendremos en cuenta las tres principales tradiciones de pensamiento que informan sobre la percepción contemporánea.

Según Irvin Rock (1985) estas tradiciones son:

**Teoría de la inferencia** la cual relaciona a la perspectiva empirista que reclamaron el interés de los filósofos preocupados por el problema del conocimiento o la epistemología. Se cuestionaron ¿cómo llegamos a conocer algo y hasta qué punto es válido?. Los primeros empiristas ingleses: Hobbes, Locke y Hume, sostuvieron que «el conocimiento se adquiere sólo por la experiencia sensible y la asociación de ideas», «la mente al nacer es una hoja en blanco»<sup>89</sup> en la que la experiencia va dejando su huella a partir de las sensaciones recibidas.

La percepción según el filósofo George Berkeley (1709), dedujo que a partir de la vista no podemos obtener una información adecuada para la correcta percepción del mundo. Para ello, hemos de aprender a interpretar las sensaciones visuales, basándonos en un sistema de asociación. Berkeley, teorizando sobre la percepción de la distancia, establecería que la tercera dimensión no puede ser directamente dada por la vista. Para ver la tridimensionalidad del mundo hemos de aprender a asociar ciertas sensaciones dadas por el mirar un objeto con su real distancia de nosotros, para ello hemos de asegurarnos de lo apartado que esté de nosotros un objeto tocándolo o yendo hacia él.

**Teoría de la Gestalt** mantenía la idea de la percepción como las tendencias innatas de la mente. «La percepción es la impresión que obtenemos del mundo exterior, adquirida exclusivamente por medio de los sentidos. Es una interpretación significativa de las sensaciones. Si nos referimos solo a las percepciones visuales, podremos decir que es la sensación interior que nos reporta un conocimiento, reconocida por los estímulos que

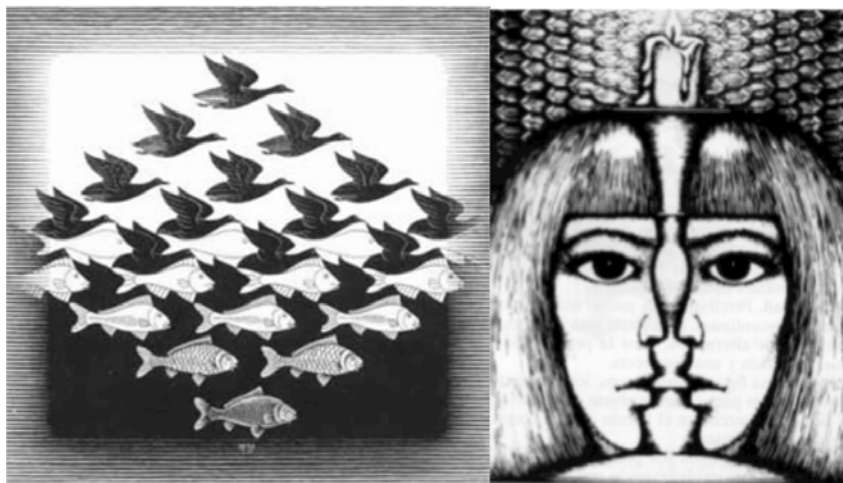
---

<sup>89</sup> ROCK, I. «La percepción». Labor. Barcelona, 1985. p. 9.



La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

registran nuestros ojos. Las formas no tienen un significado único. Nuestra percepción, en determinado momento y situación, le dan una forma significativa».<sup>90</sup>



Figuras reversibles representativas de la Gestalt.

Para Descartes, en el siglo XVII, la concepción de la percepción difería de la teoría empirista, estableciendo que «la mente humana poseía ideas innatas acerca de la forma, el tamaño y otras propiedades de los objetos». En el siglo XVIII Kant estaba en desacuerdo con la opinión empirista, él sostuvo que la mente imponía su propia concepción interna del espacio y del tiempo a la información sensible que recibía. Los principales herederos de esta tradición de pensamiento fueron los psicólogos gestálticos, «el todo es cualitativamente diferente de la suma de sus partes...». Según la Gestalt «...nuestras percepciones son el resultado de espontáneas interacciones cerebrales originadas por la estimulación sensorial»<sup>91</sup> (Rock, 1985). También hay que tener en cuenta que la percepción que tiene cada individuo del mundo depende de su experiencia, dotando de significado un mensaje que puede tener diferentes sentidos o significados para otra persona.

En relación a estas teorías podemos citar algunos trabajos que apelan directamente a los sentidos, como el Arte óptico y cinético que desarrolló un lenguaje abstracto, geométrico de la forma, dirigido a afectar a nuestros sentidos. En la década de los años 60 artistas como Víctor Vasarely, Bridget Riley, Edwin Mieczkowski, entre otros, se dedican a una nueva

---

<sup>90</sup> *La teoría de la gestalt y la percepción*. <http://graformar.com.ar/la-teoria-de-la-gestalt-y-la-percepcion/>

<sup>91</sup> ROCK, I. «La percepción». Labor. Barcelona, 1985. pp. 10, 11.

psicología de la percepción, en las que sus pinturas ópticamente complejas e ilusionistas están relacionadas con nuevos materiales, y el uso del blanco y negro para acentuar más el contraste de este dinamismo visual.



UNESCO. Symbol for International education year (1970). Víctor Vasarely.<sup>92</sup>

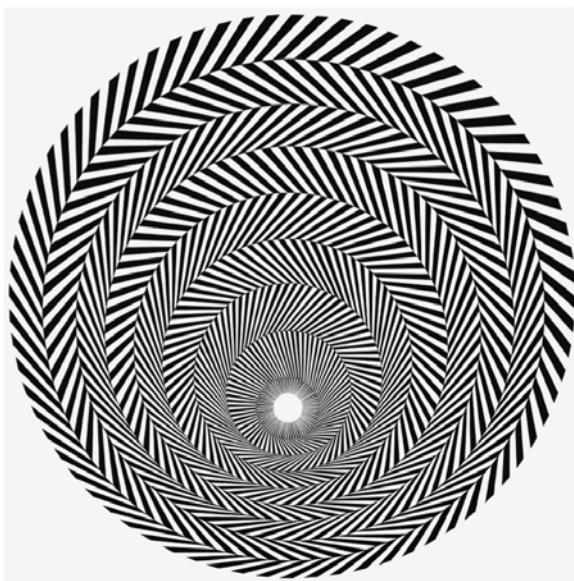
El uso de nuevos materiales y técnicas industriales que comparten un gran interés para el anti-estática y la experiencia sensorial directa. Estos movimientos han dejado su huella en el arte visual contemporáneo y la cultura. Una de las exposiciones realizadas recientemente en junio 2016 en el *Museum of Modern Art* en Louisiana dan muestra de ello, un lugar del movimiento en la historia cultural (pre-digital).

El juego perceptual de las cosas visibles e invisibles nos proporciona un modelo para entender la relativa invisibilidad. Se trata de insinuar el movimiento y la impresión sensorial directa. El espectador se coloca en el centro como un agente activo en el proceso artístico en

---

<sup>92</sup> Imagen <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/1f/15/31/1f1531d5775ebd6ec91760362bbda4b8.jpg>

un enfrentamiento con el trabajo estático, de arte autónoma. Muchos de los artistas están trabajando con la activación directa de nuestros sentidos.



Blaze 4, 1964. Bridget Riley.<sup>93</sup>

**Teoría del estímulo.** Esta teoría podríamos decir que busca correspondencia entre las variables físicas y las sensoriales, también denominada enfoque psicofísico. Los investigadores que trabajan dentro de la tradición psicofísica sostienen que «toda información necesaria para explicar nuestra percepción se encuentra en el entorno, aguardando ser captada por el ojo del observador». «Para cada tipo de percepción, sea color, forma, tamaño, relieve, movimiento o cualquier otra, hay un único estímulo o tipo de información incitadora». El programa de los investigadores psicofísicos del siglo XIX, a quienes se atribuye haber fundado la psicología científica, consistió en tratar de correlacionar las sensaciones subjetivas con los estímulos físicos estableciendo que «nuestra percepción del color está basada en las diferentes longitudes de onda de la luz, nuestra percepción de la intensidad luminosa en la amplitud de las ondas lumínicas».<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> 2016. <http://www.karstenschubert.com/news/67/>

<sup>94</sup> Ibid, p. 12.

### 1.3 INTERACCIÓN DE LOS SENTIDOS. AUMENTO DE LA COMPLEJIDAD DE LA CONSCIENCIA DE LA PERCEPCIÓN, CAPTACIÓN, RECEPCIÓN

Un cambio de percepción también produce un cambio en los lenguajes del arte, éstos se están retroalimentando con las obras. Para el análisis de las obras tenemos en cuenta las siguientes acepciones, según distintas corrientes de pensamiento:

**Apercepción:** La apercepción es un término que se utiliza de forma filosófica (siguiendo a Leibniz y a Kant) para referirse a la conciencia de sí mismo que posee el sujeto, en contraposición a la percepción, que denota la conciencia del sujeto de un objeto en el espacio (Osborne P. , *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*, 2010, p. 321).

**Percepción:** Conocimiento o idea a través de los sentidos. (Arnheim, *Arte y percepción visual*, 1977).

**Captación:** Conseguir llamar la atención sobre algo.

**Recepción:** Hay distintos matices dentro esta acepción según la Escuela de Frankfurt, en la que su mayor preocupación era hacerle ver a la sociedad que los medios de comunicación periodísticos, radiofónicos y televisivos no mostraban la realidad tal cual era. El aporte de este pensamiento crítico fue alertar a la sociedad para hacerla reflexionar sobre la comunicación alterada que proporcionaba el poder, ya que su recepción era de forma pasiva (Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, 1987; J. Habermas, *Teoría de la acción comunicativa*, 1987; Chion, M. *La audiovisión*, 1993; Moragas, *Sociología de la comunicación de masas*, 1985; Mattelart, *Historia de la teoría de las comunicaciones*, 1997).

Según Alcocer Cruz en la visión de Denis MacQuail, la Teoría Culturológica tiene una deuda con la Escuela de Frankfurt, ya que son éstos los primeros en reflexionar sobre el papel de los medios en la cultura. Entre la Teoría Crítica y la Culturológica existe una visión distinta sobre las relaciones entre la tecnología y la cultura. Los primeros descalifican de manera contundente las ventajas que la tecnología podría tener para la difusión y el fortalecimiento cultural, mientras que los segundos le encuentran un lado positivo a los avances tecnológicos, como señala Agustín Girard, (París, 1982). Según Alcocer Cruz sostiene que la educación consiste en aprovechar estos medios tecnológicos y no que éstos se conviertan en medios para manipular al ser humano.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> Alcocer Cruz, D. G. *De la Escuela de Frankfurt a la recepción activa*. Revista: *Razón y Palabra*. Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación [www.razonypalabra.org.mx](http://www.razonypalabra.org.mx)

La recepción en la actualidad ha vuelto a ser tema de preocupación, ya que a pesar de que internet ha supuesto un progreso para la sociedad por la masiva y rápida difusión de información, sin embargo este medio ha generado controversias por la cantidad de información que no es filtrada bajo unos criterios y valores que hagan avanzar a la humanidad. Lo que nos viene a decir, volviendo a W. Bengamin, es que sigue siendo necesario una formación en el receptor para que tenga un juicio crítico a la hora de seleccionar la información.

A nivel psicológico los distintos órganos de los sentidos no siempre funcionan aisladamente, ciertas sensaciones pueden influirse recíprocamente, y el funcionamiento de uno de ellos puede estimular a otro órgano sensorial. Por otra parte, existen además formas más profundas de interacción en las cuales los órganos de los sentidos funcionan juntos, condicionando un nuevo aspecto madre de la sensibilidad que en psicología se conoce con el nombre de *sinestesia*. Las investigaciones efectuadas por los psicólogos como el soviético S. V. Krarkov, han mostrado que: «el trabajo de un órgano de los sentidos no transcurre sin ejercer influencia en el funcionamiento de los otros órganos de los sentidos. Así pues una excitación sonora puede agudizar el funcionamiento de la sensación visual elevando la sensibilidad de ésta ante los estímulos luminosos. Análogamente influyen asimismo ciertos olores, aumentando o disminuyendo la sensibilidad luminosa y acústica» (Luria, 1986).<sup>96</sup>

El semejante influjo de unas sensaciones en otras, al parecer, se produce a nivel de las zonas superiores del tronco y del tálamo óptico, en que las fibras que conducen las excitaciones procedentes de los diversos órganos de los sentidos se acercan y la transmisión de los estímulos de un sistema a otro puede realizarse con singular efecto.

Estos casos resultan de interés en la psicología, uno de ellos el de «oído cromático», que se inserta en muchas personas y se manifiesta con singular nitidez en algunos músicos, como Scriabin. También el compositor Richard Wagner, transformó el pensamiento musical con la idea de la «obra de arte total» (*Gesamtkunstwerk*), la síntesis de todas las artes poéticas, visuales, musicales y escénicas, que desarrolló en una serie de ensayos entre 1849 y 1852, y que plasmó en la primera mitad de su monumental tetralogía *El anillo del nibelungo*. Wagner insistía en la necesidad de ralentizar nuestro metabolismo para percibir las cosas de forma distinta. Si uno va deprisa sus percepciones son rápidas y superficiales. Hoy día el ritmo de vida que llevamos con el acusante del deterioro rápido del cuerpo que sufre el conocido estrés, como la enfermedad del siglo XXI y la polución en la naturaleza.

---

Tecnologías digitales, pantallas y lenguaje audiovisual NÚMERO 82, MARZO - MAYO 2013. p. 25.

<sup>96</sup> LURIA, A. R. «*Sensación y Percepción*». Martínez Roca. Barcelona, 1986. p. 26

La gran aportación de Wagner tiene que ver con la profunda relación entre los sentidos, en uno de los teatros apagó las luces durante una hora diciendo: «estáis en un ensueño cósmico así que tenéis que estar a oscuras para adentraros en él».<sup>97</sup>

Los artistas están poniendo de relieve la necesidad de captación del mundo a través de obras artísticas transensoriales, intentar evolucionar ese acercamiento a la mezcla de sentidos. Estamos demasiados influenciados por los estímulos exclusivamente visuales, se trataría de equilibrar nuestra obsesión visual con el resto de los sentidos, ya que esto abriría un mundo de posibilidades para aprehender en todos los sentidos.

El estudio de las sinestesias cromáticas sugeridas por el habla o sonido verbal, se remonta a tesis «patológicas» del siglo pasado- Sachs (1812), Schlegel (1824), Perroud (1863), Chowrin (1898), adquiriendo metodología científica con Bleuler y Lehmann (1874) y cierta instrumentación conceptual con Ullstein y Buch (1949). El estudio de estas relaciones entre colores percibidos y señales acústicas que, por lo general, se analizan a nivel de *fonema*.<sup>98</sup>

En el *VI Congreso Nacional del Color*, realizado en Sevilla en septiembre del 2002, J. Giribet, presentó sus últimos estudios sobre la asociación sonido-color: «Creación de un modelo de color y su aplicación en una experiencia artística de relación color-música». Giribet, establecía un modelo isolumínico, a partir del círculo cromático y la escala musical mediante los actuales sistemas informáticos y de síntesis sonora propone crear interpolaciones entre cualquier muestra de sonido y disponer de un modelo sonoro tímbrico continuo equiparable a los modelos de 24 bits (16,7 millones de colores) que se utilizan para la representación de imágenes en los monitores de ordenador: «Para la correcta asociación hace falta un modelo, un espacio de color donde los valores de matiz, saturación y luminosidad estén perfectamente definidos y que permita una conversión numérica a los otros modelos y sistemas conocidos, y además una perfecta asociación unívoca con un modelo sonoro».<sup>8</sup>

La investigación, por tanto, de las sinestesias cromáticas de sugerencia acústica se circunscribe, en su aspecto fisiológico, a la relación entre dichas sinestesias y el área de respuesta auditiva y, en su aspecto sinestético-perceptivo, a la relación entre dichas sinestesias

---

<sup>97</sup> Peter Sellars. *EL PAIS*, Madrid, abril 2013. Suplemento *BABELIA*, dedicado al bicentenario del nacimiento de Richard Wagner, compositor alemán, que anhelaba la unión entre poesía y música.

<sup>98</sup> SANZ, J. Carlos. *El libro del color*. Alianza Editorial. Madrid 1993. p.189.

<sup>8</sup> VI CONGRESO NACIONAL DEL COLOR. Área de Nutrición y Bromatología. Universidad de Sevilla, septiembre 2002. (Libro de Actas). pp. 69,70.

y el área de respuesta auditiva y, en su aspecto sinestésico-perceptivo, a la relación entre la percepción de la sonoridad, así como entre los colores percibidos y la diferencia interaural<sup>9</sup>.

J. C. Sanz (1993) en su estudio sobre el color, también nos habla de *sugerencia gustativa*, en la cual se plantea el estudio de las sinestesias cromáticas sugeridas por los sabores. Según al cual pertenece el estudio de las sinestesias cromáticas sugeridas por cenestesias háptico-gustativas<sup>10</sup>. De esta manera se ha podido comprobar que la coloración de los alimentos influye en su sabor, por tanto contiene elementos sinestésicos.

Otro tema de interés para la investigación de la percepción cromática es el sentido del olfativo, analizado por Mozell (1964 -1977), en su *teoría cromatográfica de los olores*, según la cual el estímulo químico se interrelaciona con la mucosa olfativa igual que lo hace la molécula gaseosa con el cromatógrafo. Después de establecerse varias gráficas sobre la ordenación de los aromas, se llega al diagrama sinestésico de *estímulos olfativos* de Jellinex, aunque el instrumento más utilizado como ordenador de los *aromas básicos*, es el *sólido de los olores* de Henning<sup>11</sup>.

Relacionado con el estímulo olfativo podemos establecer un cierto paralelismo con el oído cromático y es que es ampliamente sabido que los sonidos altos los valoramos como «claros», y los bajos como «oscuros». Esto mismo se refiere también a los olores. Estos hechos no son casuales o subjetivos; su relación fue señalada por el psicólogo alemán Hornbostel, quien presentó a los examinandos diversos olores y les propuso que los correlacionaran con una serie de tonos y otra de matices cromáticos. Los resultados revelaron una gran constancia y, lo que es más interesante, los olores de sustancias cuyas moléculas contenían elevado número de átomos de carbono se relacionaban con los matices más oscuros, mientras que los de sustancias con escaso número de los mismos se referían a matices claros.

La *sugerencia háptica* corresponde a las sinestesias cromáticas sugeridas por sensaciones de tacto, éstas son las más comunes junto a las de sugerencia de «profundidad visual»<sup>9,13</sup> las cuales constituyen el conjunto de traslaciones de significado cromático más utilizado por la psicología del color, especialmente sus conocidos aspectos cromáticos *cálido-frío y seco-mojado*.

---

<sup>9</sup> Relativo al tiempo y la intensidad de recepción del sonido. SANZ, J. Carlos. «El libro del color». Alianza Editorial. Madrid 1993. p. 189.

<sup>10</sup> Ibid, p. 190.

<sup>11</sup> Ibid, 192.

<sup>13</sup> SANZ, J. Carlos. «El libro del color». Alianza Editorial. Madrid 1993. p. 192.

En la investigación sobre las sinestesias cromáticas sugeridas por el dolor, la metodología está basada en programas interactivos de fundamento complejo, a veces correspondientes a la similitud entre las neuronas parietales y las occipitales del córtex (Hyvärinin y Poranen [1978], Costanzo y Gardner [1980]).

«La diferencia fundamental en la investigación de estas sinestesias cromáticas hapticidad pasiva o activa, gira en torno a la idea de *sugerencia cóncava*, la que pertenece a una experiencia táctil pasiva y *sugerencia convexa* a la sensación de una experiencia táctil activa...».

«La percepción humana, unida a la memoria —a la atención, al comportamiento—, desencadena una serie de procesos cognitivos que no puede ser entendida como algo simple o primario, y mucho menos como un acontecimiento “en sí mismo” idéntico al ámbito físico que la visión interpreta»<sup>14</sup>.

Esta relación psicológica-sensorial nos lleva hasta las obras de varios/as artistas contemporáneos tratados en esta investigación, los cuales veremos más adelante, obras como las de Lygia Clark, tienen mucho que ver sobre todo con el cuerpo y el sentido del tacto. Con objetos como pequeñas bolsas de plástico o tela llenas de aire, de agua, de arena o polietileno, tubos de caucho, rollos de cartón, trapos, medias, conchas, miel, saliva y otros muchos objetos inesperados se desparramaban por el espacio poético que creó en una habitación de su casa y que denominaba su «consultorio».

Según Eduard Punset, en su programa<sup>100</sup>. *La invasión de los sentidos el* (TV2 el 5 octubre 2008). La experiencia subjetiva del proceso sensorial domina nuestra percepción del mundo en las relaciones de una sociedad.

Hoy día el marketing del *packaging* es estudiado como un elemento importante para atraer al consumidor. Según Joan Ricart, (2005), Consejero Delegado de Carré Noir en España sostiene:

El *packaging* debe activar los sentidos ya que el consumidor sigue a sus sentidos e instinto. El *packaging* sensorial es la victoria de los sentidos sobre la razón. Se consigue la preferencia a través de la emoción. Se logran oler los valores de la marca antes de abrir el envase. Se valora el placer instantáneo del tacto. Se sugiere más que demuestra, y nos apartamos del ruido de códigos

---

<sup>14</sup> Ibid, 194.

<sup>100</sup> Joan Ricart, (2005), <http://www.eduardpunset.es/421/charlas-con/la-invasion-de-los-sentidos>.



repetitivos que gritan a un consumidor que lo que desea es que le susurren al oído y que intimen con él.<sup>101</sup>

Es ampliamente sabido que los sonidos altos los valoramos como «claros», y los bajos como «oscuros». Esto mismo se refiere también a los olores. Estos hechos no son casuales o subjetivos; su regulación fue señalada por el psicólogo alemán Hornbostel, quien presentó a los examinandos diversos olores y les propuso que los correlacionaran con una serie de tonos y otra de matices cromáticos. Los resultados revelaron una gran constancia y, lo que es más interesante, los olores de sustancias cuyas moléculas contenían elevado número de átomos de carbono se relacionaban con los matices más oscuros, mientras que los de sustancias con escaso número de los mismos se referían a matices claros.

En los últimos congresos realizados en España (Alcalá la Real, Jaén. 16-19 mayo, 2015) sobre sinestesia, ciencia y arte junto a actividades paralelas, como la exposición de trabajos plásticos en MuVi4, Khromaticón, Tknésyn, Fado Visual, Pantha Rel, en su mayoría tratan la fusión entre la música y expresión plástica.

En él se presentaron una gran variedad de trabajos teóricos-prácticos a nivel multidisciplinar como el diseño industrial, la danza, la moda, la pintura, la música, la psicología, etcétera, todas estas disciplinas son estudiadas por la interrelación sensorial. Sólo nombraremos un ejemplo de ellos por tratarse de una expresión multisensorial pero no entraremos a desarrollar. Dentro del campo neurológico nombraremos el trabajo del profesor Kevin J. Mitchell del Instituto de Genética y Neurociencia de Dublín, su investigación se centra en la alteración de la percepción y la subjetividad de la experiencia en las asociaciones sinestésicas que se producen en el cerebro a partir del sonido, relacionándose éste con un color y una forma, ha creado incluso un software para componer e interpretar los sonidos generando color y formas diferentes a nivel analógico.

En opinión de Merleau-Ponty: «la percepción sinestésica es la regla [...] —y luego se lamenta de que— desaprendamos el modo de sentir cómo vemos, oímos y hablamos». También el psicólogo Lawrence Marks y sus colaboradores señalaron que el hecho de que tantos niños tengan experiencias sinestésicas parece sugerir que «se trate de una capacidad que permanece oculta en el adulto», postura que también comparte el neurobiólogo Cytowic cuando afirma: «Creo que la sinestesia es una de las funciones normales de nuestro cerebro, sólo que algunos parecen ser más conscientes de ella [...]». En opinión del filósofo Steve Odin, los artistas y filósofos japoneses han considerado la sinestesia como la forma más

---

<sup>101</sup> <http://www.pmfarma.com.mx/articulos/38-diseno-polisensorial-y-packaging-en-el-entorno-de-la-farmacia.html>. Julio de 2005. Diseño polisensorial y packaging en el entorno de la farmacia

sublime de la experiencia estética y se han dedicado a desarrollarla. Los rituales como el *chanoyu* (la ceremonia del té), combinan el arte culinario con la cerámica, el diseño de interiores, la jardinería y la coreografía del gesto, una ceremonia que tienen el objetivo de estimular los cinco sentidos y la propiocepción de un modo tal que, en palabras de Odin: «se diluyen las fronteras entre los sentidos hasta que las distintas cualidades sensoriales —colores, sonidos, sabores, olores, sensaciones táctiles y sensaciones térmicas— parecen fundirse en una cualidad indiferenciada».

Merleau Ponty explica sobre la percepción «es mucho más que la mera suma de los datos visuales, táctiles y auditivos: yo percibo de un modo global con la totalidad de mi ser, de un modo que habla simultáneamente a todos mis sentidos» (Michèle, 2002).

Todos estos estudios son extremos de determinadas percepciones del individuo. Desde este trabajo lo único que hacemos es hacer una llamada de atención hacia la sinestesia, en cuanto a que no debe tapar el problema de fondo y es que todos los sentidos se interrelacionan y en la mayoría de los artistas esta interrelación es una evidencia. La interrelación en el arte, como casos clínicos se ha tratado en congresos sobre psicología ciencia y arte, aunque parece que los estudios apuntan a un modo reservado para ciertas personas sometidas a investigación, todo ser creemos que es sinestésico, otros piensan que se debe constreñir la investigación en arte puesto que no hay que demostrarlo. La interacción de los sentidos es una evidencia en cuanto a la estimulación de uno de los sentidos sobre otro. Ha sido un camino sin salida porque si no fuese así, qué tienen que ver lo tran-sensorial y polisensorial en la percepción del arte actual. Todos los seres humanos tienen una capacidad multisensorial, F. Popper nos abre la vía de artistas que trabajan desde la multisensorialidad como Stéphan Barron en su obra de arte *Contact*, una *Instalación planetaria* 2008, dos placas de cobre, situadas en dos lugares diferentes, están conectadas entre sí. Colocando su mano sobre la placa de cobre del lugar, el espectador percibe el contacto eventual de la otra persona que en otro lugar remoto afecta la placa. Esta obra invita a un interrogante acerca del cambio climático.

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.



*Instalación. Contact (2008). Stéphan Barron.*

Los espacios del arte se abren a espacios polisensoriales por la vía de aumento de multisensaciones corpóreas que antes parecía que el sentido visual estaba separado de los demás sentidos. La obra es una evidencia de la interacción de los sentidos a nivel físico e intelectual (García & Peña, 2006). La ventaja de la interdisciplinariedad para desarrollar actividades es que se potencia la capacidad creadora.<sup>102</sup>

#### **1.4 EQUIVALENTES ÓPTICOS EN PERSONAS CON DEFICIENCIA TOTAL O PARCIAL EN LA PERCEPCIÓN Y CREACIÓN ARTÍSTICA**

Dentro de este apartado consideramos interesante resaltar la importancia que adquieren el resto de los sentidos en personas invidentes ya que pueden mostrarnos una capacidad de percepción más amplia en cuanto a la descripción de sensaciones táctiles, auditivas, olfativas y gustativas de su entorno. La forma de percibir el mundo cambia de lo visual a una percepción que persiste en el cerebro y que se desarrolla mucho más a través del sentido de tacto. Tanto es así que personas con deficiencia visual total o parcial desde el nacimiento o desde la

---

<sup>102</sup> Consuelo Vallejo Delgado, afirma que la asociación entre sonido, movimiento y percepción es, en la pedagogía actual un campo de investigación que puede y debe tener continuidad, que genere nuevos recursos para el fomento de la creatividad. p. 148. Nos remite a la aproximación que hace Bergson al concepto de sinestesia en las artes plásticas, así como sus estudios de la percepción del tiempo. Véase Bergson, H. *La evolución creadora*. Colección Austral Espasa Calpe. Madrid, 1973.

infancia suelen tener una mayor agudeza de los demás sentidos que otras personas que pierden parte de la agudeza visual por motivos de accidente. Estas personas descubren otra manera de experimentar el mundo, esa adaptación requiere de un tiempo que puede llevar a la persona a producirle un aislamiento social.

Sobre estas observaciones Albert Soler (1999) sostiene que: «Es imprescindible que, desde el nacimiento, se procure un óptimo desarrollo biológico y afectivo de este sentido. Este objetivo es de interés para todos los niños, pero si estos son ciegos o deficientes visuales, adquiere aún mayor relevancia [...] Para el niño ciego total, este sentido puede servir para comprender algunos conceptos relacionados con el color, y para reforzarlos en niños videntes. Se trata de trabajar con esencias químicas de olores básicos que al mezclarlos dan lugar a otros, esta propiedad también se da con los colores primarios».<sup>103</sup> Lo que se intenta es buscar un paralelismo mediante actividades prácticas multisensoriales.

En estos casos podemos decir que, al igual que la imagen proyectada en el cerebro son las imágenes que se perciben a través del nervio óptico, cuando esa parte fisiológica está anulada la información la intenta conseguir a través de otros sentidos como el oído o el tacto que de alguna manera le hace recordar experiencias registradas en la memoria para conseguir «visualizar la imagen», ya que sabemos que la imagen sigue estando aún cuando se bloquea el sentido visual. Ya que son los demás sentidos los que hacen que la visualicemos. Por tanto estos casos de equivalentes ópticos en personas invidentes son una evidencia de la interacción que existe entre los sentidos, fisiológicamente e intelectualmente.

En cuanto a la percepción del mundo del arte para personas «invidentes», existen Museos abiertos a todos los sentidos, como el Museo Táctil de Budapest (desde 1984) donde realizan actividades especiales, dirigidas a los ciegos, aquí tienen la oportunidad de tocar originales y copias expuestas. «Así ciegos y videntes tienen la posibilidad de examinarlos y admirarlos, con el fin de ampliar su campo estético».<sup>104</sup>

Este tipo de aprendizaje está siendo desarrollado también por el departamento educativo del Museo de Pre- y Protohistoria de Fráncfort, donde elaboran programas en los cuales el objetivo principal es la pieza arqueológica y su contexto original.<sup>105</sup> Este aprendizaje hace un llamamiento no sólo a la vista sino también al tacto, al olfato, y al gusto.

---

<sup>103</sup> ALBERT SOLER, M. «Didáctica multisensorial de las ciencias». ONCE. Paidós. Barcelona, 1999. pp. 132-140.

<sup>104</sup> «Museos abiertos a todos los sentidos». Ministerio de Cultura y ONCE. 1994. pp. 175-183.

<sup>105</sup> Tiflogía: (Del griego tiflos, ciego). Es la parte de la ciencia que estudia todos los aspectos, técnicos o culturales, relativos a la ceguera.

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

Existen museos tiflológicos como el Museo del Faro de Atenas, 1984, el Museo Tiflológico de Madrid, 1992, donde se reivindican el sentido del tacto sobre todo en el sistema de enseñanza desde la infancia. En el Museo Tiflológico se pueden apreciar desde obras arquitectónicas, pasando por la escultórica hasta percibir la maqueta en relieve de las pinturas de Altamira, «sus colores se distinguen por la suavidad o rugosidad del barniz»<sup>106</sup>. Estos museos se han convertido en un signo de igualdad cultural para los invidentes. Un símbolo de integración educativa en un lugar que pone en pie de igualdad todos los sentidos.

Ver con las manos lo ha hecho posible *Estudios Durerro*, mediante una técnica pionera llamada *Didú*, que consigue conferir texturas y un relieve de hasta cinco milímetros a imágenes planas. Cristina Velasco, de *Estudios Durerro*, explica que, de esta manera, «los planos adquieren tridimensionalidad y el cuadro queda reproducido en relieve, permitiendo a las personas ciegas, explorar las texturas, las formas y el volumen de las reproducciones».<sup>107</sup> Artistas actuales con discapacidad visual como Kelly Torres, Víctor Meliveo, Carme Ollé, trabajan la fotografía y la pintura.



Mujer percibiendo un cuadro en el Museo Tiflológico. Madrid. 2008.

---

<sup>106</sup> Periódico EL IDEAL. Jueves 17 abril de 2003. pp. 38, 39.

<sup>107</sup> [http://www.once.es/new/sala-de-prensa/publicaciones-y-documentos/Perfiles/anteriores/2013/Perfiles\\_290/cultura](http://www.once.es/new/sala-de-prensa/publicaciones-y-documentos/Perfiles/anteriores/2013/Perfiles_290/cultura).

La ciencia sigue investigando sobre la ceguera en personas que no perciben colores, ven sólo el blanco y el negro, en casos aislados ya se ha colocado prótesis conectadas al cerebro que permite diferenciar los colores en los casos con daltonismo o que tienen dañadas parte del sistema visual para ver el color.

Recientemente se están desarrollando cómics a nivel plástico para personas invidentes, que sustituyen las viñetas de la ilustración plástica visual por la materialización de la ilustración plástica táctil, como *Life* un cómic táctil desarrollado para la empresa *Nota* por Philipp Meyer, estudiante de la Universidad de Malmö en Suecia.

También uno de los proyectos más recientes realizados principalmente para personas ciegas, que aborda la actual novela gráfica *Arctic Circle*, compuesta a partir de un lenguaje táctil, que conforman la narración de un cómic. El proyecto se basa en la forma *Shapereader*<sup>108</sup>, ideado por el artista multidisciplinar griego Ilan Manouach (Atenas, 1980). Este artista ha generado un discurso con un código de 210 figuras en relieve, distinto del Braille, por lo que el público parte de cero a la hora de percibirlo táctilmente.



Comic en forma *Shapereader* (2016). Ilan Manouach.

En mi práctica como docente imparto clases de apoyo a alumnos/as sordos, de Ciclos Formativos de Grado Medio y Superior de Artes Gráficas. Por lo que el contacto con estas

---

<sup>108</sup> La pieza se expone en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León hasta el 27 noviembre 2016. Graffica, Info. 31/10/2016.

alumnos y las entrevistas realizadas a personas invidentes tras realizar la exposición en la *ONCE*, (Granada), me ayudan a observar como perciben estas personas con este tipo de discapacidad sensorial. Por lo que me lleva a plantear la importancia de los sentidos para comunicarnos y lo que ello condiciona para poder entender y relacionarnos con el entorno.

Es preciso seguir desarrollando propuestas de aprendizaje que se ajusten a las necesidades de alumnos/as con discapacidad sensorial; abrir otras vías por las que las personas ciegas o sordas, se expresen a nivel plástico. También los artistas se ponen en el lugar del otro haciendo llegar de forma inconsciente al espectador, la percepción de sus obras a nivel polisensorial. La educación sensorial supone un elemento decisivo para la integración de estas personas en la sociedad, y como docente debemos facilitar el proceso de aprendizaje a nuestros alumnos, especialmente aquellos con dificultades sensoriales.

### **1.5 DE LA SUBESTIMACIÓN DEL MUNDO SENSIBLE A LA EVIDENCIA DE LOS LENGUAJES POLISENSORIALES EN EL ARTE**

Según los estudios sobre la percepción tienen su origen en la filosofía griega. Platón fue uno de los primeros en desconfiar de los sentidos como medio de *cognoscimiento* y de desarrollo del hombre en su entorno, sostuvo que para entender el mundo debía darse la unión de la razón y de los sentidos. Una de sus reflexiones era que el alma era la que posibilitaba la percepción, Aristóteles, sin embargo, concedió un papel fundamental al funcionamiento de los sentidos y a la asociación de hechos e ideas: «Nada hay en mi intelecto que no haya pasado por los sentidos». Ya desde tiempos de la escuela eleática, se germinaría esa desconfianza de los sentidos.

Más tarde Descartes exaltaría que el alma tenía una función en cuanto a la percepción, subestimando la función de los sentidos. Por el contrario, desde el empirismo se mantenía que, en última instancia, el origen de todo conocimiento se halla en los sentidos y en la experiencia. Así, Locke propuso la existencia de cualidades secundarias en los objetos que producen indirectamente ideas en el sujeto.

Uno de los más prometedores intentos de solución al problema de conocer el mecanismo responsable de la relación indirecta entre el estímulo y la percepción de sus propiedades vino de la fisiología, concretamente de la «ley de las energías nerviosas específicas», enunciada por J. Müller en 1826, según el cual, las cualidades de la percepción no se deben a los objetos, sino a las características de cada una de las vías sensoriales (las de los cinco sentidos clásicos).

Arnhem menciona la imposibilidad de la inteligencia sin percepción, ya que recepción y pensamiento actúan recíprocamente.<sup>109</sup>

Hoy destacamos que existe una preponderancia en nuestra cultura de lo visual. Los artistas con sus obras polisensoriales evidencian esta realidad dándole sentido. A partir del *ready-made* de Marcel Duchamp, el objeto toma sentido, y se cuestiona la problemática del poder visual en el arte como única forma de percepción, es entonces cuando el sentido visual empieza a ser el filtro de los demás sentidos como forma de entender la obra. Un ejemplo de ello es la obra *Why not sneeze, Rose Selavy?* a la que Fernández Polanco se refiere como otras formas de mirar.<sup>110</sup>



*Why not sneeze, Rose Selavy?*, Marcel Duchamp (1921).

---

<sup>109</sup> <http://psicologiasensopercepcionuny.blogspot.com.es/2014/06/percepcion-en-perspectiva.html>. 8 junio 2014.

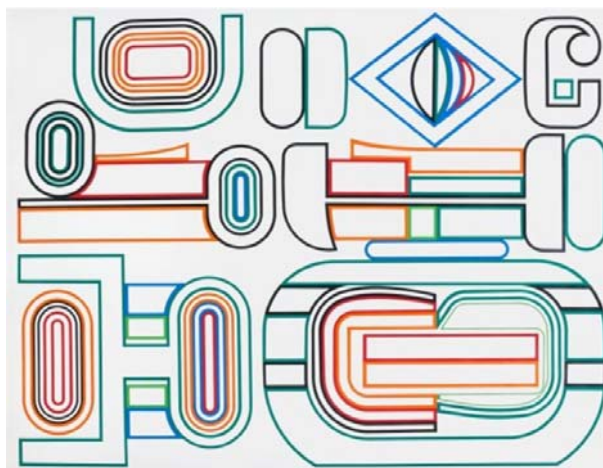
<sup>110</sup> Marcel Duchamp. *Why not sneeze, Rose Selavy?* (*¿Por qué no estornudar?*) Philadelphia Museum of Art, 1921, 11'4 x 22 x 16 cm. ¡52 cubitos de mármol simulan ser ligeros terrones de azúcar; con çolo levantar la jaula y comprobar su enorme peso se delata su verdadera naturaleza a la que el autor le toma la temperatura. Las referencias al peso (el mármol), al dulzor (los falsos azucarillos), a la ausencia de calor (el termómetro), a la poesía (el canto del pájaro), al vuelo interrumpido (el hueso de sepia y la jaula), y el arte (el cubismo, pero también el clasicismo del mármol) convierten a esta obra en un mensaje para las hermanas Dreier. Incluso, el título hace la sugerencia de ¿por qué no autorizar el estornudo, ese impulso catártico, que comienza con un cosquilleo y culmina con una explosión paroxística, reduciéndose finalmente todo a un poco de humedad?  
<http://lisablanca.blogspot.com.es/2011/07/eros-cest-la-vie-duchamp-y-el-erotismo.html>



En el arte de la segunda mitad del siglo XX, los artistas se cuestionan otras formas de percepción, cuestionando la percepción visual como único sentido para acercarse a la comprensión hermenéutica y discursiva de la obra.

En este tipo de obras vemos cómo los artistas han ido planteando en sus trayectorias aspectos tan diferentes con el propósito de sobrepasar los límites del arte, como en la colección de películas de Frank Malina, que experimentó otras formas de creación como la lumino-cinética su sistema de Lumidyne que comprende fuentes de luz fijas y motores.<sup>111</sup> En la película de Frank Malina Joseph, pintura cinética (1966), Fundación Daniel Langlois, colección de películas de Frank J. Malina.

Ejemplos de obras estáticas tales como: *La Longue Marche y Grenoble 70* del constructivista Jean Dewasne; *Environnement* de Luc Peire; los proyectos del artista «cool» Dan Flavin y las realizaciones pop de Rosenquist o de Jasper Johns. En cada uno de estos ejemplos, la relación con el espectador difiere considerablemente de la participación suscitada por las obras cinéticas. En el caso de Dewasne, ésta se sitúa en el plano, metafísico o conceptual. Le interesa dejar al espectador la posibilidad de elegir libremente entre diversas formas de exploración de la obra.



*Aurora* (1975). Jean Dewasne.<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> © Marcel Duchamp. Imagen descargada de [http://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/why-not-sneeze-rose-sélavy-1921?utm\\_source=returned&utm\\_medium=referral&utm\\_campaign=referral](http://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/why-not-sneeze-rose-sélavy-1921?utm_source=returned&utm_medium=referral&utm_campaign=referral)

<sup>112</sup> <http://www.artnet.com/artists/jean-dewasne/past-auction-results/3>

Los efectos creados a partir de elementos inmóviles, fueron definidos por el crítico René Déroudille como «cinetismo estático», escribe: «Frente a la dinámica conmovición del barroco, he aquí el cinetismo estático de las *grafías* de sonoridades cistercienses».

Dan Flavin ha trabajado en el terreno minimalista, modificando el espacio por medio de tubos de neón, buscando liberar a su arte de toda connotación ciencia- ficción y de la tecnología sin renunciar por ello a la aplicación de técnicas de vanguardia.

Por otro lado para Wolf Vostell los *happenings* están basados en lo que él llama entornos: «el arte como espacio, el entorno como acontecimiento, el acontecimiento como arte y el arte como vida».

En el arte actual podemos analizar la resignificación de los materiales a nivel de rastrear los antiguos soportes del arte. En la actualidad cualquier objeto del mundo puede ser objeto del arte, así como los materiales como por ejemplo la diferencia entre la piel natural y la piel sintética, ver qué sentido tiene esto hoy, cómo se suma a la significación de la obra lo que conlleva implícito el uso de estos materiales, es algo que se convierte en una sintaxis de los aspectos simbólicos o semisimbólicos.

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

## CAPÍTULO 2



*Ear on Arm Suspension*, 2012. Performance at Scott Livesey Galleries in Melbourne. Sterlac, Photo©Claudio Oyarce. Imagen descargada de [https://lizzilgay.files.wordpress.com/2012/03/img\\_7927.jpg](https://lizzilgay.files.wordpress.com/2012/03/img_7927.jpg). 8/09 2012.

# **AUMENTO DE LA CONSCIENCIA PERCEPTIVA DEL CUERPO EN SU CONTEXTO TRADUCIDO EN LA POTENCIACIÓN DE LOS LENGUAJES ARTÍSTICOS**



## 2.1. ANTECEDENTES ESPECÍFICOS DEL CUERPO EN EL ARTE

El concepto de cuerpo en la sociedad occidental, tiene que ver con los aspectos de carácter tanto físicos o estéticos como culturales y espirituales. Su definición está condicionado por la historia personal del sujeto así como por la presencia del entorno físico y cultural en el cual se desarrolla su existencia. Se habla del cuerpo como campo de transformación e invención (máscaras, maquillajes, magia...), y como campo de representación que las diferentes culturas tienen del mundo (tatuajes, obras plásticas, etcétera).



Figura femenina. Cerámica pintada.  
Siglo XII-IX a.C. 17 cm. Las Bocas.  
México.

Máscara. Cerámica. Siglo XII-IX a.C. 13 cm.  
México.

Máscara y figura femenina. Siglo XII-IX a.C. México.  
Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.<sup>113</sup>

Si analizamos la presencia insistente del cuerpo observamos que desde las pinturas de Altamira los seres humanos seguimos intentando representar gráficamente y conceptualmente el cuerpo como si al exteriorizarlo físicamente o psicológicamente nos ayudase a comprender quién o cómo somos. Al ser una imagen con un única identidad, su presencia puede llegar a tener una fuerte impresión simbólica, constatamos que en el trascurso de la historia del arte hasta los últimos avatares del *cyberespacio* existe un enorme legado dedicado al culto del cuerpo.

---

<sup>113</sup> Imagen descargada de <http://es.slideshare.net/efeferna/8-museo-metropolitano-de-arte-artes-de-frica-oceana-y-amrica>. 8/07/2016.

En muchas de las manifestaciones artísticas desde la Prehistoria con la imagen de la *Venus de Willendorf*, el arte egipcio, el estudio de las proporciones en el Renacimiento, la representación pictórica del cuerpo femenino de Rubens, Velázquez, etcétera.



*Venus de Willendorf*. 20 000 y 22 000 años a.C.

En la India el cuerpo y alma no están separadas radicalmente cada uno de los cinco elementos materiales que componen el mundo está relacionado con uno de los cinco sentidos: la tierra con el olfato, el agua con el gusto, el viento con el tacto, el fuego con la vista y el cielo con el oído. En este caso podemos decir que el cuerpo a través de los sentidos establece la relación con el exterior. Los humanos son los únicos poseedores de los seis sentidos: vista, oído, gusto, olfato, tacto y pensamiento; por lo tanto de los humanos se espera que actúen con responsabilidad hacia toda la vida siendo compasivos, sin egoísmo, sin miedo, racionales y misericordiosos. Desde el punto de vista epistemológico, el jainismo es relativista, defiende que el conocimiento del mundo solo puede ser aproximado y que, con el tiempo, incluso su propia religión acabará por desaparecer.<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> <https://oldcivilizations.wordpress.com/2012/01/15/el-jainismo-una-sorprendente-religion-de-la-india/>



La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.



Yakshi (Ninfa arbórea). Torana de la estupa I. Sanchi, Madhya Pradesh.

Yakshi (Ninfa arbórea). Torana de la estupa I. Sanchi. Madhya Pradesh.<sup>115</sup>

El hombre africano tradicionalmente está inmerso en el seno del cosmos, participa de su universo ecológico. La mayor parte de las tribus ligan su cuerpo al universo, los pueblos *canacos*<sup>116</sup> entrelazan su existencia a los árboles y a la naturaleza. La misma palabra sirve para nombrar el esqueleto humano y el corazón del bosque. El cuerpo y el cosmos son indistintamente mezclados, constituidos por los mismos materiales. La muerte no está considerada como una negación sino como una forma de acceso a otra existencia (puede ser animal, árbol, etcétera).

---

<sup>115</sup> Las artes y la escuela. Simbolismo de la imagen femenina en el arte de la India Antigua. Benjamín Preciado. PDF. Página 10.

<sup>116</sup> América. Meridional. Individuo de raza amarilla. Nuevo Larousse, Diccionario enciclopédico. Barcelona, 1993. Vol.2



Figuras Kanak masculinas.<sup>117</sup>

La enciclopedia taoísta del siglo II a. C. en China establece relaciones similares entre el cuerpo y el universo. El ying y el yang se refieren a la energía, al fluido de la materia. La forma del cuerpo refleja el carácter y las capacidades de las personas.



Símbolo del *Pa Kua* pavimentado a las afueras de la ciudad de Nanning, Guangxi, China.<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> Imagen descargada de: [https://en.wikipedia.org/wiki/Kanak\\_people](https://en.wikipedia.org/wiki/Kanak_people).

<sup>118</sup> Imagen descargada de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Filosof%C3%ADa\\_china](https://es.wikipedia.org/wiki/Filosof%C3%ADa_china)

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

En cuanto a la valoración igualitaria que existía entre los hombres de la sociedad medieval, el cuerpo implicaba el efecto de una construcción social y cultural. Con el apogeo de la burguesía se fue propagando la visión de un mundo que pone en el centro al individuo; concepto que se basaba en la posesión del cuerpo a partir del Renacimiento.



*Estudios de anatomía*, hacia 1487. Leonardo da Vinci.

La curiosidad de la ciencia sobre la anatomía humana llevó a pintores del Barroco a representar las partes del cuerpo, recordamos la *Lección de anatomía* de Rembrandt, que a nivel conceptual muestra el interior del cuerpo, su «sentir» y «no sentir».



*Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp. 1632. Rembrandt.*

A partir del texto de Versalio en 1543, *De Corporis Humani Fabrica*, el cuerpo empieza a ser estudiado en sí mismo como algo diferente al hombre que encarna (entre los siglos XVI, XVIII), empezando a distanciarse de sí mismo, de los otros y del cosmos. Se considera que el conocimiento debe ser útil, racional, separado del sentimiento y que debe producir eficacia social. Al no ser el cuerpo un instrumento de la razón se va desvalorizando, pierde entidad y se ve como algo accesorio a la persona.

Por el contrario, para el Psicoanálisis, la imagen del cuerpo es propia de cada uno y está ligada al sujeto y a su historia. El cuerpo va a parecer como sujeto existencial —en su globalidad— en tanto que sufre y goza, desea y siente. Según Freud *el yo es ante todo un yo corporal*. A partir de aquí se rompe con el dualismo cartesiano del alma y cuerpo, y se empieza a tomar conciencia de la parte mental con su aspecto físico, planteándose un discurso que reafirma el modo y manera de cómo las personas perciben, valoran y sienten su cuerpo, cómo existen en él, haciendo aparecer al propio cuerpo como sujeto. Por tanto, será en la sociedad moderna donde la persona se considere indisociable del cuerpo, pues significa su relación y su sensibilidad con el entorno, consigo mismo y con la naturaleza.

Según Foucault (1967, *Historia de la locura en la época clásica*) el cuerpo ha sido arrancado del mundo natural por la creación y desarrollo de las sociedades civilizadas.

Si entendemos el cuerpo como sujeto con el cual nos relacionamos con nuestro entorno y con el universo en general, veremos que es a través del cuerpo cómo el individuo por medio

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

del contacto físico, cinético o sensorial se relaciona con el mundo, el ocultamiento o la marginación de una parte importante del mismo lleva a la creación de un ser incompleto que enfrenta el sujeto a su cuerpo<sup>7</sup>. La vida y la muerte se platearán como partes complementarias de una totalidad que conforma nuestra existencia. Nuevas imágenes sobre el cuerpo se convierten en temas «clásicos» en el arte occidental, la fotografía no es un excepción desde su aparición a principios del siglo XIX en reflejar el cuerpo.



*Formas únicas de continuidad en el espacio* (1913). Boccioni.

Llegando a la representación del cuerpo en el *Futurismo italiano* como ejemplo la escultura de Umberto Boccioni, «el hombre que camina hacia el futuro», o la representación de múltiples puntos de vista del cuerpo en un único plano como en el cubismo, encontramos una de las más conocidas obras *Las Señoritas de Avignon*, 1907 de Pablo Picasso.

---

<sup>7</sup> Misonneuve, J. *Modelos de cuerpo y psicología estética*. Paidós. Buenos Aires, 1984. p.50.



*Las Señoritas de Avignon*, 1907. Pablo Picasso.

## 2.2. EL CUERPO Y LOS SENTIDOS, EVOLUCIÓN A PARTIR DE LAS VANGUARDIAS EN EL ARTE

Según la visión *merleau-pontyana*, el cuerpo-objeto deja paso a una corporalidad activa, que además se concibe como una unidad global, una *Gestalt*, que no es susceptible de fragmentación.

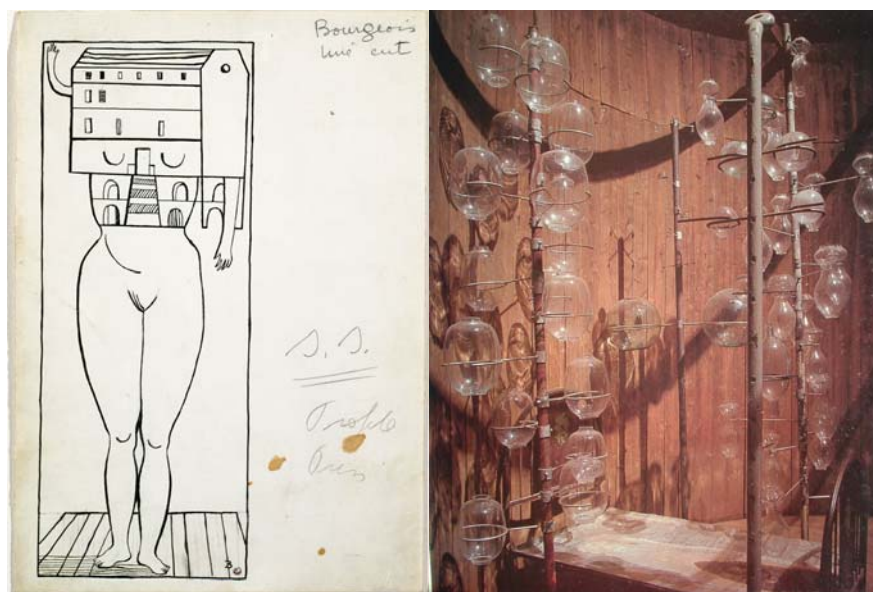
En obras de Louis Bourgeois, el cuerpo se convierte en el lugar de refugio y de transformación artístico de su vida personal. Su obra enlaza con el pensamiento del profesor de filosofía Luis Sáez Rueda de la Universidad de Granada, *El poder creativo del arte es hacer visible lo invisible, que es el espacio mismo*.

Sobre su propia obra Bourgeois afirma: «La relación de una persona con su entorno es una preocupación constante. Dicha relación puede ser fortuita o estrecha; simple o compleja; sutil o rotunda. Puede ser dolorosa o agradable. Pero, sobre todo puede ser real o imaginaria, ésta es la base de la que nace toda mi obra. Los problemas de la realización-técnica, formal y estética-son secundarios; se plantean después y es posible solucionarlos»<sup>119</sup>.

---

<sup>119</sup> Ruhrberg; Schneckenburger; Fricke.Honnet. Arte del siglo XX. OCEANO. México 2003. Ibid. p. 560.

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.



*Femme Maison* (1946-1947). Louise Bourgeois. *Precious Liquids* (1992). Louise Bourgeois.

En la instalación *Precious Liquids* (Líquidos preciosos), 1992, la artista declara que lo que está en juego aquí es el problema de las funciones corporales. «Cuando estamos en tensión, nuestros músculos se contraen; cuando se relajan y la tensión desaparece, se segrega un líquido. Las emociones intensas se convierten físicamente en un líquido, un líquido precioso» (Bernadac y Obrist, 2000: 234). Esos líquidos preciosos son todos los flujos emitidos por el cuerpo: la sangre, las lágrimas, la saliva, el sudor, todo lo que fluye como resultado de un choque emocional, del placer, del miedo, del amor o el sufrimiento. Se trata de una experiencia en la que el sentido de la obra va más allá de la percepción polisensorial.

En la primera parte tratamos el lenguaje con el que nos encontramos para fundamentar los sentidos en el arte y por otro lado examinamos la obra. Nos preguntamos qué nos está queriendo transmitir el artista con la implicación del espectador en el proceso estético de estas piezas. Aunque según Popper el arte actual no ha llegado a satisfacer todas las aspiraciones mentales del hombre propiamente estéticas (Popper F. , 1989, p. 12).

El análisis que hace Popper sobre el papel del espectador en el arte, como nosotros planteamos en nuestros objetivos ha cambiado, ya que exige de su participación no sólo intelectual, sino física. El espacio en que penetra es de una naturaleza totalmente distinta a la de períodos anteriores, ya que estos espacios ofrecen la posibilidad de una actividad polisensorial espontánea. Según Popper la evolución convergente de la participación del

espectador y del entorno deben analizarse teniendo en cuenta el desorden en la relaciones entre el artista, la obra de arte y el espectador.<sup>120</sup> Podríamos decir que estamos de nuevo ante la obra abierta, en la que el artista asume la función de mediador entre el espectador y la obra.

A finales del siglo XX y principios del siglo XXI, es precisamente cuando el cuerpo se convierte en soporte de expresión artística en obras de artistas como Marina Abramovic, Ana Mendieta, Esther Ferrer, Alicia Framis entre otras.



*Intimo y personal*, 1998. Esther Ferrer.<sup>121</sup>

Nos detenemos en la obra de Esther Ferrer, por ser una de las artistas pioneras de la *performance* en nuestro país en los años sesenta. La artista afirmaba: «Mi cuerpo es mi útil de trabajo cuando hago arte»<sup>122</sup>. Se instaló en Francia para llevar a cabo otra forma de hacer arte, ya que su obra resultaba extraña al público hasta que éste entendió que no trabajaba con la estética del arte establecida en la dictadura del país y esto era un factor que al final los unía. Según afirmaba la propia artista en una de sus entrevistas<sup>123</sup>: «El olor del país era fétido

---

120 Popper, F; Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy. Akal/ arte y estética. 1989. P.10.

<sup>121</sup> Imagen descargada de la web de Esther Ferrer <http://www.estherferrer.net/>. 27/07/2016

<sup>122</sup> Publicado por Almudena Ávalos y Nirave (Estilismo) | 23/08/2015 | 07:21h.

<sup>123</sup> Entrevista a Esther Ferrer. Artium Vitoria. TVE. Metrópolis. 2011.



La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

como el de los países en guerra». Lo que implica el olor a nivel metafórico en el lenguaje, también lo es para algunos artistas el punto de partida de algunos de sus expresiones artísticas, utilizar el lenguaje de los sentidos como elemento de respuesta a una realidad vivida.

Estamos ante una de las obras que tiene relación con las teorías que F. Popper, ya que Ferrer convierte al espectador en actor transformándose ella misma en espectador. La propia artista afirma que existen tres elementos fundamentales en su obra: el tiempo, la presencia y el espacio, éste último es muy importante también porque la *performance* es un arte que se transforma *in situ*. Ferrer va de la *performance* a la instalación y viceversa, para ella tiene el mismo ADN: el tiempo, el espacio y la presencia. Es una artista comprometida, le afecta el momento social y a partir de esa sacudida emocional y sensorial crea su obra.

Los artistas que trabajan la performance dan muchos datos de una vez en sus acciones por lo que exige que el público preste mucha atención, todos los sentidos forman parte del «puente» para captar el lenguaje de la obra de arte.



Colección *Anti\_Dog*. Amsterdam, 2002. Alicia Framis.<sup>124</sup>

En esta *performance* Alicia Framis, quiere hacer reflexionar sobre la violencia de género, como actúa la sociedad ante este problema que es social y que la artista lleva al exterior, al igual que muchas de sus piezas, ya que considera que el arte vive y sale de la calle y es en el exterior donde le interesa mostrarlo. El arte es una experiencia vital para la sociedad, donde

---

<sup>124</sup> Imagen capturada de pantalla Youtube. Colección *Anti\_Dog*. vídeo /A. FRAMIS. 9/098/216.

actualmente existe un caos de valores, una crisis política que nos afecta a todos y son los artistas los que ponen el dedo en la llaga a estos problemas. Framis sostiene que el artista tiene una responsabilidad y no puede vivir en una burbuja ajeno a lo que le rodea.

Según estas observaciones podemos decir que el arte está vivo, es cambiante y nunca se repite, el propio cuerpo en el más puro silencio también cambia constantemente, todo se mueve dentro de él, no existe nada inerte.

Nos detenemos en una de las obras de la artista valenciana Maribel Domènech, que desde finales de los ochenta sus trabajos revelan una reflexión a través del cuerpo humano como en la obra *Para observar el mundo a una cierta distancia*, 1998, en la que la artista construye un vestido tejido con cables eléctricos negros. Una obra que nos invita a reflexionar sobre el papel de la mujer en nuestra sociedad, que a través de las grandes dimensiones del vestido y el gesto del brazo extendido muestra las dificultades para acceder a una solución. Los materiales con los que trabaja conforman el lenguaje de su obra, como la luz y nuevas tecnologías. También podemos decir que nos despliega la distancia física que necesitamos poner a veces para percibir la vida.



*Para observar el mundo a una cierta distancia* (1996). Maribel Domènech.

Fotografía digital. 245x366 cm. © Miguel Ángel Valero.

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

Otra de las artistas, Dora Salazar irrumpe en los ochenta con su obra basada en el cuerpo. Un de sus obras escultóricas, *Venus, princesas*, 2015 en el Museo Menchu Gal, Irún, la artista representa la forma en que se «viste» la mujer en función de la «apariencia» que quiera ofrecer, con lo que pretende transmitir el concepto de que el cuerpo humano es «mutable» y cambia «a través del tiempo». *Venus, princesas* es una serie de esculturas que buscan cuestionar los «roles y condicionamientos» de las mujeres, a las que quiere dar visibilidad.



*Venus, princesas* (2015), Dora Salazar.  
Museo Menchu Gal, Irún. Kulturklik © 2015.<sup>125</sup>

Si analizáramos en el interior de cada época y cultura determinada, veríamos que el cuerpo ha adquirido formas distintas de representación y a la vez de percepción, asumiendo funciones diferentes. En la época arcaica en Grecia se ignoraba la distinción entre alma y cuerpo, el cuerpo sería lo que da a la persona su identidad, distinguiéndola por su aspecto exterior, fisionomía. Con respecto al cuerpo y el alma, Sócrates habla de la inmortalidad del

---

<sup>125</sup> Imagen descargada de <http://www.kulturklik.euskadi.eus/evento/20160226101357/venus-princesas-exposicion-de-piezas-escultoricas-de-dora-salazar/kulturklik/es/z12-detalle/es/>. 2016-07-02

alma, siendo ésta la que debe estar preparada para su alejamiento del cuerpo ya antes del fallecimiento. Platón considera al cuerpo como una prisión que mantiene cautivo al alma, donde ésta permanece inmortal en un cuerpo corruptible.

Esta idea de cuerpo como cárcel en la cultura occidental es un tema llevado al arte actual donde se establece esa dicotomía entre el desprecio del cuerpo y el deseo del mismo. Como se puede apreciar en el trabajo de la artista Marina Núñez. Su obra trata también aspectos del cuerpo como la identidad y la metamorfosis del mismo como cuerpos blandos que se transforman. La artista combina la pintura con el diseño audiovisual. En una de sus obras plantea el discurso del cuerpo y los sentidos, en la que el rostro refleja aquello que no quiere ver lo mantiene con los ojos cerrados como queriendo ver con otros ojos nuevos para poder ver el mundo con una mirada distinta.<sup>126</sup>

Su obra habla de otras formas de ver el mundo, ver con otros ojos, la dificultad de ver y por otro lado lo que nos enriquece la visión, en este caso se puede decir que ese enriquecimiento no es debido sólo a la vista sino que se habla de la visión cuando se esta percibiendo con atención con todo el cuerpo.



Captura de pantalla. *Demasiado mundo* (2010). Marina Núñez.<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> Publicado el 25/06/2013. *Encuentros Photoespaña* 2013: Cuerpo. Eros y políticas. El cuerpo de Mr. Hyde. Marina Núñez y Victoria del Val. <https://www.youtube.com/watch?v=K-jChHR8t28>. 7/07/2016.

<sup>127</sup> Ibid.



Captura de pantalla. *Demasiado mundo* (2010). Marina Núñez.

Según este análisis podemos ver cómo esta visión del cuerpo se manifiesta en obras procedentes de artistas contemporáneos cercanos a estas culturas, los cuales inciden en trabajar sobre todo con el cuerpo e incluso con la propia naturaleza.

En la sociedad occidental existe una negación permanente del cuerpo, que se traduce en el ámbito diario en una actitud de mantener la distancia respecto a los otros (evitar al máximo el contacto físico). La sociedad occidental ha elegido la distancia y privilegiado la mirada por encima de cualquier otro sentido. La experiencia sensorial del hombre se reduce esencialmente a la vista. Es como un deseo de no sentir el cuerpo, de olvidarlo. De este modo se entendería como dar un paso de una sociedad comunitaria a una individualista. Por tanto, el contexto social, cultural, relacional y personal, son los cuatro componentes sin los cuales la imagen del cuerpo sería impensable. Así pues, la imagen del cuerpo es un valor que adquiere con su entorno y la cultura del sujeto.

Las deducciones que Román Gubern plantea sobre las emociones y el deseo artificiales en su libro *El Eros electrónico* 128 (2000), sobre la opinión de Jaron Lanier, pionero de la realidad virtual, en su demoledora crítica a *Affective computing* (en la revista *The Sciences*, mayo-junio de 1999), reprocha a su autora que presuponga que el conocimiento del cerebro y la «ciencia de las emociones» están dominadas por la comunidad científica. La crítica específicamente que ignore en su estrategia el sentido del olfato, que es el más arcaico y más

---

<sup>128</sup> GUBERN, R. «*El Eros electrónico*». Taurus, Madrid 2000. pp. 106, 107.

estrechamente asociado a los procesos emocionales. Algo que la máquina no puede percibir y que proporciona la coordinación holística de los cinco sentidos humanos. «Las emociones y los deseos constituyen la frontera entre el hombre y la máquina»<sup>129</sup>. Todo esto lleva a Gubern a situarnos en la doble cara del avance electrónico, y es que aún siendo un progreso para la sociedad, plantea también una problemática a la hora de adquirir ciertos conocimientos, pues la información y la comunicación son distintas en el medio tecnológico, y es que se priva al individuo de tener contacto directo con el medio.<sup>130</sup>

La recuperación del cuerpo como forma de ser y relacionarse con el mundo, implica también el ideal de salud física y mental, y hace que la vida se convierta en referente de la cultura.

El cuerpo conlleva un cambio que va con los tiempos. En la actualidad el mantener el cuerpo en forma se ha convertido en una ocupación diaria de personas que invierten tiempo en modelar su propio cuerpo, por lo que volviendo a Molinuevo: [...] el mantener el cuerpo en forma se ha convertido, a veces, en una forma de liberarse del cuerpo. Esto supone para el arte un nuevo paradigma del cuerpo en el que los artistas nos hacen dialogar y reflexionar sobre la condición humana.

Molinuevo hace una observación con respecto a este cambio en la sociedad actual (Molinuevo, 2008, pp. 197-198):

El culto al cuerpo y a la juventud se convirtió a comienzos del siglo pasado en distintivo respecto de otras épocas anteriores. Se trataba de una vida a la que se había dotado de contenido, recuperando la sensibilidad, y mediante ella, un goce particular de los objetos, de los placeres sensibles.

No podemos olvidar el sufrimiento del cuerpo tanto físico como psíquico de personas que han vivido los desastres de una guerra, donde su cuerpo se convierte en la memoria de sus vivencias. La experiencia del cuerpo sufriente, el sinsentido del dolor, hace que se imponga, que se reclame la visión de ese cuerpo, su presencia explícita, y no baste ya la ilusión metafórica, declarándolo irreal. Uno de las figuras claves de la *Filosofía de la Percepción* que aún en sus estudios los conceptos de percepción, corporalidad y realidad es Merleau Ponty (1985). Una de sus ideas fundamentales que enlazan estas tres nociones y que nosotros

---

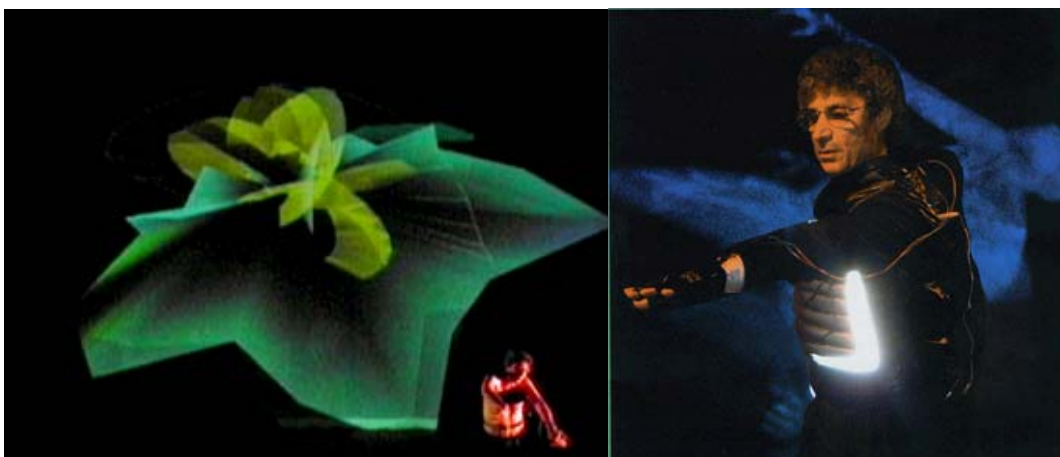
<sup>129</sup> GUBERN, Román, «*El Eros electrónico*». Taurus, Madrid 2000. Pp. 109.

<sup>130</sup> Ciclo de Conferencias: «Imagen / Imaginario: Interdisciplinariedad de la Imagen Artística». Impartido por Román Gubern (teórico de la comunicación). Facultad de Bellas Artes «Alonso Cano» 20-22 marzo 2002, Granada.

rescatamos es la de que el cuerpo juega un papel fundamental en la **percepción**; toda observación está ligada estrictamente a la posición del observador. Se niega de esta forma la objetividad absoluta.

A finales del siglo pasado coincidiendo con el debilitamiento posmoderno, el aumento cuantitativo de las tecnologías de la información, de lo virtual, llevó a una hegemonía cualitativa de la vida desprovista de sustancia. La carencia de las sustancias supuestamente nocivas, pero no privadas de su sabor. Mientras que en lo físico la sustancia es algo sustancioso y tangible, en lo virtual y metafísico no lo es. Y así el mantener el cuerpo en forma se ha convertido, a veces, en una forma de liberarse del cuerpo. Una vida «sin». Difícil controlar lo virtual en comunicación más que lo físico.

*Automatic Body* es una instalación impulsada por la dinámica del enjambre, donde los comportamientos individuales se traducen en sonido y la danza. El trabajo muestra cómo los procesos de auto-descriptiva, auto-reflexivo, y recursivos de conciencia se revelan como un baile de lo real y virtual, fija y emergente, la carne y la re-configuración, la cognición y el reconocimiento.



*Automatic Body*. Yacov Sharir (EE UU) y Norbert Herber (EE UU).<sup>131</sup>

La observación de estos trabajos a través del tiempo y el espacio nos revela el uso de una amplia gama de metáforas para expresar gráficamente la identidad y la vida humana. Sin embargo, a pesar de tal diversidad, todas estas visualizaciones tarde o temprano, directa o

---

<sup>131</sup> Imagen descargada de: [http://www.nospace.net/dene/automatic\\_body.html](http://www.nospace.net/dene/automatic_body.html)

indirectamente terminan refiriéndose al cuerpo como su fundación e inspiración (Frank 1995, Johnson 1987, Lacoff & Johnson 1998, Merleau-Ponty 1963, Valéry 1989).

Este proyecto se inserta dentro de esta tradición ancestral al explorar la representación visual del ser y el cuerpo humano a la luz de las nuevas tecnologías y medios.

La *BioRadio 110* envía sus mediciones a través de signos de radio directamente a una PC donde luego son procesados por un programa especialmente escrito para generar una arquitectura virtual de acuerdo a prescripciones de diseño pre-determinadas. La *BioRadio 110* es usada para recolectar la actividad de tres funciones fisiológicas que han sido históricamente asociadas con la vida humana (1) la actividad respiratoria y muscular; (2) la actividad cardíaca, el corazón y sus funciones; y (3) la actividad nerviosa, el cerebro y sus funciones. Los datos fisiológicos pueden ser representados de cualquier manera en el espacio digital.

### 2.3. EL CUERPO: ESPACIO DE LOS SENTIDOS

Analizaremos el cuerpo como espacio donde tiene lugar la recepción de estímulos. Para ello partimos de los estudios realizados a través de la historia, en los que el cuerpo era subestimado desde la Grecia clásica hasta la modernidad por considerarse el lugar de placer de la carne, dándole más importancia al intelecto, como ya hemos visto en el análisis sobre la valoración de los sentidos.

El cuerpo podemos decir que actúa no sólo como frontera entre el mundo exterior y el interior sino que éste siente y se impregna de todo lo nuevo, de su experiencia y de su memoria. Según la psicóloga Sodely Páez (Buenos Aires, 2011), Nietzsche (1882), doscientos años después de Descartes, rescató la relación entre alma y cuerpo, ubicando a este último como fuente y asiento de toda idea y pensamiento. Sin embargo, ya mucho antes que él y en reacción contra el cogito cartesiano del cual fue al inicio un fiel seguidor, Spinoza (1670) sentenciaba que cuerpo y alma eran una sola y misma cosa, hechas de una misma sustancia para comprender el mundo.

Freud en su trabajo sobre *El yo y el ello* (1923), da un paso más allá y barre con toda dicotomía radicalizando su premisa al afirmar que «el yo es primero y ante todo un yo corporal».

Cuando hablamos de sentidos aparece irremediamente el término *cuerpo* como lugar que contiene a los sentidos. Por tanto nos detenemos en el cuerpo como sujeto experimental del espacio; y para ello nos basaremos en la obra: *Fenomenología de la percepción* en la que



Merleau-Ponty nos describe el mundo perceptivo: «Toda percepción exterior es inmediatamente sinónima de cierta percepción de mi cuerpo». Según Ponty percibimos el mundo con nuestro cuerpo «...existe una equivalencia inmediata entre la orientación del campo visual y la conciencia del cuerpo como potencia de este campo, hasta el punto de que el trastorno experimental puede traducirse indiferentemente por la trasposición de los objetos fenomenales o por una redistribución de las funciones sensoriales en el cuerpo», «... cierta forma de experiencia externa implica y comporta una cierta consciencia del cuerpo. Muchos enfermos hablan de un *sexto sentido*<sup>132</sup> que les proporcionaría alucinaciones», «... al tomar así un nuevo contacto con el cuerpo y el mundo también nos volveremos a encontrar con el cuerpo y el mundo, también nos volveremos a encontrar con nosotros mismos, puesto que si percibimos con nuestro cuerpo es un yo natural y como el sujeto de la percepción...»<sup>133</sup>. Por otro lado, Merleau-Ponty (1945), sostuvo que toda experiencia con el mundo pasa por el cuerpo, incluso antes de la adquisición del lenguaje y de la toma de conciencia.

Las obras donde intervienen el cuerpo se convierten en experiencias que van más allá de lo visual con propuestas donde la acción corporal implica el espacio exterior y el del propio sujeto. La *performance*, *happening*, *fluxus*, *body art*, en general el arte conceptual de principios de los años 60, nació como respuesta a la nueva realidad política y social que se vivió después de la guerra de Vietnam.

La nueva realidad requería de nuevos lenguajes para interpretarla y el artista somete su identidad para que el espectador reflexione sobre cómo actúa ante la presencia de otro cuerpo igual al suyo y lo mire a modo de *voyeur* de forma consciente o inconsciente. El espectador tiene un tiempo presencial o posterior para reflexionar sobre las obras que nacen y mueren prácticamente en el mismo lugar y momento en que se crean. La *performance* se opone a los medios artísticos hasta ahora, ya que no es el objeto sino el sujeto el elemento constitutivo de la obra artística.

Fue el artista George Maciunas quien designó por primera vez ese término *fluxus* que significa fluir, «dejar correr». El arte *fluxus* aúna todas las expresiones artísticas incorporando la actuación interactiva en la que la participación del espectador es imprescindible y prácticamente desaparece el valor económico de la obra. En este movimiento encontramos artistas polifacéticos como Joseph Beuys, Wolf Vostell, Nam June Paik, Ben Patterson, Carolee Schneemann, Yoko Ono, Marta Minujín, Marina Abramovic y Gilbert & George

---

<sup>132</sup> Merleau-Ponty, M. «Fenomenología de la percepción». Península, Barcelona 1994, p. 221.

<sup>133</sup> Ibid, p. 222.

entre otros. La obra siguiente *Participation TV*, 1969, de Nam June Paik, es un ejemplo del vídeo arte y *Homenaje a Joseph Beuys*, 1990, de la performance.



*Participation TV* (1969). Nam June Paik.<sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> Descontextualizar el medio, o bien transformar el mensaje por él emitido, conducen primero a un momento de desconcierto, después a una reflexión. Reclama una llamada de atención sobre algo tan cotidiano y masivo como ver la televisión. Nos subraya el modo en que somos utilizados y absorbidos por el continuo bombardeo de imágenes. Su aparente frialdad tecnológica encierra un respeto profundo hacia la naturaleza. Experimentó con la interacción entre el sonido y la imagen. En su obra *Participation TV*, 1969. Two microphones control patterns on a television set. This interactive video piece predicted media norms we are accustomed to today, while bringing a cooperative, human touch as well. I documented this work for the David Bermant Foundation, and had a good time being one of the *singers*. (I apologize for not holding a tune.) Directed by Ethan Turpin. 23/06/2016.

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.



Performance. Homenaje a Joseph Beuys (1990). Nam June Paik.<sup>135</sup>

Otro de los artistas Yves Klein constituye un lenguaje sobre la carnalidad, considerado pionero de la performance, privilegió la idea sobre el resultado material. El cuerpo, la pieza musical en directo compuesta para esta obra y la pintura son los elementos importantes implicados en la acción. Según Klein: «La forma del cuerpo humano, sus líneas, su color entre la vida y la muerte no me interesan; sólo me importa el clima de las sensaciones».<sup>136</sup>



---

<sup>135</sup> Nam June Paik. Un ritual «sin título». 'Homenaje a Joseph' en el patio trasero de la Galería Hyundai en 1990 para conmemorar la muerte del artista de vanguardia alemán Joseph Beuys.

<sup>136</sup> <http://www.lanacion.com.ar/1866164-la-revolucion-del-color-tras-las-huellas-de-yves-klein>

*Antropometría* (1960). Yves Klein.

Las modificaciones temporales del cuerpo, además de cumplir con las funciones estéticas y eróticas (Malinowski, 1932) enfatizan las partes de la anatomía humana que se consideran primordiales para establecer contacto con el mundo exterior, y simbolizan el estatus de los individuos.

Como ejemplo etnográfico encontramos la tribu *kayapó*, en Brasil central, en sus pinturas corporales, los *kayapó* asocian el color rojo con la energía y la salud, y cubren con él brazos, piernas y el contorno de la cara; reescribiendo en su propio cuerpo el simbolismo de su experiencia de vida. El negro lo asocian con el estado de transición y lo aplican sobre la espalda, significando así la integración del hombre oculto en lo social (Ebin, 1979). Este conjunto de prácticas con dimensiones estéticas, en el cuerpo humano es objeto de lo social con el que se construye su valor cultural.

En el arte occidental, el *body art*, *happenings*, *fluxus*, son algunos de los movimientos artísticos de los años sesenta que convierten el cuerpo en materia «estética». Los artistas que participaron en ello quisieron **ampliar el concepto de arte**, (Moulin, 1992: 93). Con ello denunciaban el peso ejercido por museos, galerías y marcados sobre la creatividad artística y reivindicar el reconocimiento de todas las formas de creación. (Mendez, 1995, p. 156). Hacían de su propio cuerpo la materia de su arte. (Sandler, 1990: 354). Recordemos la transformación corporal de Orlán quién llegó a proclamar en 2006, «El cuerpo es obsoleto».

El movimiento *dadaísta* privilegiaba la plasticidad del cuerpo y la interacción entre artistas y público e intentaba crear obras que no fueran recuperables por museos o galerías.

En la década de los setenta la influencia de J. Beuys, sobre artistas americanos y europeos llegó a ser tal que llegó a ser de su propio cuerpo una especie de firma (Sandler, 1990). En «Cómo se le explican los cuadros a una libre muerta» (1965), el artista aparecía con la cabeza cubierta de hojas doradas y miel transformándose a sí mismo en escultura, y en «Acción en el pantano» (1971), se cubrirá de lodo.

A finales del siglo XX el arte en general va a ser performativo: inmediato, efímero, renunciando a los valores estéticos y técnicos y recogiendo la interdisciplinariedad, lo contextual o lo relacional, todos ellos aspectos ligados al arte de acción. En este tipo de obras los **procesos creativos** pasan a ser **procesos de sentido**.

El arte de acción es un fenómeno complejo dentro de la evolución del arte y como todas las tendencias que se asientan en la segunda mitad del siglo XX, tiene un doble movimiento, de continuidad y de ruptura con lo anterior, quizás también esta sea una de las paradojas que sustentan tanta literatura respecto a la posmodernidad.

Por un lado parece como: una manifestación del abandono de la representatividad por parte de las artes plástica; como un paso inevitable, desde la pintura gestual; como el momento final en la progresión pintura, *collage*, *assemblage*, «instalación» que va desde la bidimensionalidad a la inclusión de los factores de espacio y tiempo así como a hacer partícipe al público en la obra de arte.

Hemos pasado de la representatividad a la presentación, la performance y la performatividad adquieren mayor importancia, y aquí nos referimos a M. Bal (Bal, Conceptos viajeros en humanidades: una guía de viaje, 2009, p. 248): «Si la memoria es actuar, escenificar la ocurrencia de esos actos es *performar* —en el sentido de performatividad— a través de una *performance*. Esta *performance* consiste en una situación cultural en la que todos los participantes están, necesariamente, actuando en esos actos. Es decir, el mostrar ya no puede concebirse como un espectáculo “en la tercera persona del presente”, dispuesto ante nosotros sobre un escenario y separado de nosotros por una cuarta pared. Es por esto por lo que (...) la *performance*, como mínimo, requiere performatividad, algo que se vuelve evidente tan pronto como la memoria pasa a primer plano». En estos tiempos los medios digitales y el impacto de la globalización, son factores que llevan a los artistas a tomar conciencia de la situación.

## 2. 4. COMUNICACIÓN A TRAVÉS DE LOS SENTIDOS

La existencia cotidiana es el espacio privilegiado de comunicación colectiva, el cuerpo es el mediador entre el mundo exterior y el propio sujeto, éste es reducido a las necesidades más decisivas, se concibe como un elemento que funciona en un espacio y no que vive en él. En muchas parcelas de la existencia se da una negación permanente del cuerpo, que se traduce en el ámbito diario en una actitud de mantener la distancia respecto a los otros. Es algo que chocaría mucho en otras culturas, por ejemplo los olores corporales, el olor a basura de diversos ecosistemas, es algo que desde hace un siglo ha ido tomando un cariz peyorativo, con una connotación animal; el perfume de lujo es el único que está bien considerado con la imagen, aunque se utilice para enmascarar los olores corporales. El papel de los olores en la comunicación interpersonal ha sido objeto de muchos estudios y muestra que es un elemento importante en el espacio relacional del ser humano.

El olor propio de tierra, de las ciudades, el olor característicos de plazas concurridas de gente como en la plaza de los mercados de abasto, el bullicio, los colores, son aspectos que captamos y que están llenos de significados, nos hablan de sus cultura y de sus costumbres, de cómo se vive en esos países.

Nos centramos en el sentido del olfato, que a diferencia del táctil y del visual, es uno de los sentidos menos tratados en el arte.

Según las distintas culturas el olor adquiere un valor diferente, así nos lo muestra Davis Flora (1998) basándose en las investigaciones de la antropóloga Margaret Mead, quien reconoce que los olores han sido siempre difíciles de tolerar y los norteamericanos son muy sensibles a ellos. Pero no todas las culturas son tan «antiolor». La cultura árabe, según Edwar Hall en su libro *The Hidden Dimension*, «aparentemente reconocen una relación entre la disposición personal y el olor, para los árabes los buenos olores son agradables y una forma de unión con otra persona. Oler a un amigo no sólo es cortés sino deseable»<sup>16</sup>. En Bali, cuando los amantes se saludan, respiran profundamente en una especie de olfateo amistoso, cuando se despiden para un largo viaje ambos intercambian una gota de sudor, en señal de amistad.<sup>137</sup>

La capacidad olfativa también varía entre los sexos. Según Desmond Morris, afamado biólogo, también pintor y colaborador habitual de distintos medios de comunicación, investiga las diferencias entre mujeres y hombres a través de la evolución humana. Morris comenta que las mujeres tienen un mejor sentido del olfato y del oído que los hombres. Argumenta que esto tiene que ver con su papel como madres. Diversos experimentos comprueban cómo las mujeres, aún con los ojos cerrados, son capaces de reconocer a sus propios bebés simplemente por su olor<sup>138</sup>. La vinculación que existe entre el olfato y el resto de los sentidos (visión, tacto, audición, gusto) hace que tengamos una imagen completa de lo que percibimos. Aunque en nuestra educación la imagen visual sigue siendo la que predomine, la estimulación del resto de los sentidos como actividad pedagógica (ejemplo de prácticas llevadas a cabo con alumnos/as de edades comprendidas entre 5- 19 años) puede estimular la creatividad a la hora de colorear, crear una forma o expresar una emoción, sobre todo en edades tempranas, enriqueciendo los conocimientos en la creatividad del individuo.

En nuestro entorno, seamos conscientes o no, es raro que toda información que provenga de un sentido no vaya acompañada de una estimulación olfativa. Esto hace que cada acontecimiento de la vida esté asociado a los olores imperativamente ligados a los fenómenos respiratorios. Según los estudios psicológicos, si el olor tiene cierta permanencia o se repite de una forma sostenida, o el acontecimiento es un hecho que nos marca, esta asociación estará estacionada en la memoria. Cada uno de los componentes de este binomio es capaz de recordar al otro.

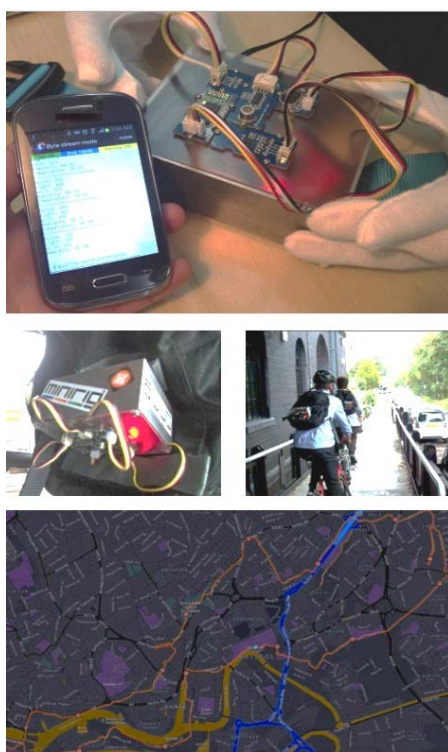
---

<sup>137</sup> FLORA, D. *La comunicación no verbal*. Psicología. Alianza Editorial. Madrid 1986. pp. 170, 171.

<sup>138</sup> Revista Meridiana, n° 18. Tercer trimestre, año 2000.

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

En el arte público también el olor, el sonido son vínculos presentes en el sentido de la obra, estos aunque de forma inconsciente se perciben y dan sentido al lenguaje del arte. Uno de los ejemplos es la obra *Cycle Sound Environments* que surgió en Barcelona a finales de 2013, un proyecto de Kike Medina Galán y Oscar Octavio Soza Figueroa en Arterias Urbanas, que busca expandir nuestro campo sensorial, conectarnos con nuestro entorno inmediato, transformando los datos medioambientales en una polifonía sonora que nos envuelve para facilitarnos la deriva y comprensión de la ciudad<sup>139</sup>. El interés de estos artistas por el sonido como medio de expresión, el entorno y sus habitantes y el como hacer perceptible lo que no llegamos a percibir, y el papel y posibilidades como ciudadano común a día de hoy aprovechando las fracturas del sistema y los medios del día a día como la bicicleta para captar los sonidos de la ciudad.



*Cycle Sound Environments* (2013). Kike Medina Galán y Oscar Octavio Soza Figueroa.

---

<sup>139</sup> Información e imagen decargada de [http://www.intransit.es/pdf/Arterias\\_Urbanas.pdf](http://www.intransit.es/pdf/Arterias_Urbanas.pdf).17/07/2016.

El lenguaje de los sentidos está condicionado por la cultura de cada persona. El lenguaje del arte y el lenguaje filosófico están relacionados, para poder argumentar estas teorías nos detenemos en las investigaciones filosóficas de Ludwig Wittgenstein sobre el **Lenguaje**, quien sostuvo que «el lenguaje no es una imagen en absoluto, sino muchos juegos de lenguaje distintos. Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo» (Wittgenstein, 2007). La realidad es aquello que se puede describir con el lenguaje (*Tractatus-logico-philosophicus*).

Las manifestaciones artísticas también son una forma de hablar del lenguaje y de la lógica que rige nuestro pensamiento. Quizás también los artistas están tratando de explicar lo inexplicable, el análisis de sus observaciones sobre el mundo son transformadas en obras de arte, éstas serán las que hagan ver a los demás ese pensamiento, ya que lo que pasa en la realidad es visto también por la sociedad pero en este caso es el artista el que es capaz de transformar esa observación en otro lenguaje que consiste en mostrar aquello que siente a través de materiales, formas, colores, olores, objetos, acciones, en definitiva materializa la idea, su pensamiento, el lenguaje de la vida en obra de arte. Por ello el lenguaje de los sentidos hace que la obra adquiera otro lenguaje que consideramos necesario para entender la obra artística.

En nuestra investigación detectamos que los artistas trabajan esencialmente con la vista y a menudo con el oído, pero cada vez más existe una implicación del resto de los sentidos en las obras de arte del siglo XX. Uno de los ejemplos es el trabajo de Alan Berliner, (1956), uno de los más importantes directores de cine de ensayo estadounidense, en el Festival de Cine de Florida fue descrito como el «maestro del cine documental contemporáneo». Su obra *Audiophile* de 1994, es un ejemplo de un lenguaje plástico sensorial, en la que propone un archivador de sonidos recogidos de diferentes ambientes que el espectador puede escuchar al abrir los cajones de forma interactiva. La intención del artista es evocar distintas escenas que trasladen al espectador a distintos lugares a través del audio. Los sonidos son variados desde el canto de pájaros hasta el ambiente sonoro de un bosque, el espectador se puede imaginar la escena.



La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.



*Audiofile* (1994). Alan Berliner.<sup>140</sup>



*Audiofile* (1994), Alan Berliner.<sup>141</sup>

---

<sup>140</sup> Vídeo de la pieza. *Audiofile* - Transom.org youtube.

<sup>141</sup> Imagen de ©Página del artista. Alan Berliner.

La diversidad de soportes sobre los que se corporiza o sostiene el arte, como el vídeo y los distintos géneros artísticos que lo utilizan: las instalaciones visuales y sonoras, las performances, el cine, la animación, los soportes digitales, el net-art y otros formatos cuyo soporte a veces son los medios tecnológicos, supone un cambio de paradigma en el arte actual.

Conscientes de esa dimensión múltiple de lo fílmico y lo audiovisual, de la unicidad de un producto que responde a un fin creativo, pero también comercial, destacamos la reflexión de dos casos concretos, desde el análisis de la captación y recepción: la *performance Photograph* (1998-1999), del artista irlandés James Coleman y la película *Mulholland Drive*, del director norteamericano David Lynch (2001). Se trata de una representatividad en torno a la mezcla de estilos y géneros, a su referencia directa a la percepción en la sociedad contemporánea. Uno de ellos, llama la atención sobre la presencia de las pantallas y de la representación fotográfica y audiovisual en un espacio reservado tradicionalmente para las artes, como las salas de exposiciones; el otro caso, desde un formato que integra aspectos comerciales y lo que se denomina cine de autor, como un homenaje a la propia complejidad perceptiva, que influye en nuestra memoria y en nuestra propia identidad.

En relación al ámbito mediático, la base activa de la percepción se sustenta, hoy día, en un entramado de hipermediaciones (Scolari, 2008). Se trata de una red de vínculos permanentes definidos por la teoría digital interactiva. Desde este punto de vista, destaca la posibilidad de interacción humana gracias a herramientas como las redes sociales, en lo que se puede denominar factor relacional, verdadero epicentro de las actuales prácticas digitales (Gabelas-Barroso, Marta-Lazo y Hergueta-Covacho, 2013).

El peso de la dimensión psicoanalítica confluye, hoy día, en el enorme interés por el estudio del impacto fisiológico y emocional de un mensaje a través de la neurociencia, una técnica que se está aplicando a multitud de sectores para comprender la percepción desde la propia esencia de patrones medibles en la reacción humana ante un estímulo sensorial. Una perspectiva aplicable tanto al arte como a los medios de masas, aunque no puede perderse de vista que la percepción sensorial responde, en gran medida, a una orientación cultural más que fisiológica (Le Breton, 2007: 13). Desde este punto de vista, podría afirmarse que cada sociedad elabora, de esta forma, un «modelo sensorial» (Classen, 1997).

Es a partir del siglo XX cuando se empieza a tener consciencia de esta interactividad de la percepción. Es entonces cuando los artistas proponen la ruptura de la pasividad previa al proponer en las piezas, concretas formas de ser observadas y/o captadas, dando paso a una actitud nueva, un espectador activo.

Por ello destacamos la importancia de la faceta activa de la persona que visita un centro de arte o tiene una experiencia artística; de quien está ante las pantallas, interactuando, creando y difundiendo un mensaje con un contenido más o menos artístico. Sin olvidar que la performatividad sería el concepto que unifica lenguaje y acción, comenzando por la propia comprensión de la captación del mundo.<sup>142</sup>

## **2.5. ENRIQUECIMIENTO SENSORIAL, PARA SUPERAR LA PREPONDERANCIA DE LA VISTA. APERTURA A LOS DEMÁS SENTIDOS, CON LA TOMA DE CONCIENCIA DE LA PERCEPCIÓN MULTISENSORIAL**

El sentido visual ha prevalecido sobre los demás sentidos a lo largo de la historia bajo una visión periférica y desenfocada de nuestra experiencia vivida del mundo, así como nuestra experiencia de la interioridad de los espacios en los que vivimos. La educación habitual centrada en la experiencia y la expresión unisensorial reduce la asociación temprana natural de las distintas percepciones.

Según algunos filósofos como Platón cuestionaron que la sensación no proporcionaba verdadero conocimiento si no procedía de una aprehensión intelectual.

Aristóteles y muchos empiristas partían de la sensación en tanto que mantenían el principio de que para llegar al entendimiento antes ha de pasar por los sentidos. Para él la experiencia era una suma de *aísthesis* y de *mnemé* (sensación y memoria). Esas sensaciones, parten de la experiencia, convertidas en recuerdos sutiles que remiten a la narración de una «experiencia propia» de quien lo ha vivido y lo relata en primera persona. De este modo, las sensaciones captadas por los sentidos se anclan en la experiencia y remiten, inexorablemente, a ella.

Para Demócrito las sensaciones fueron por convención y estableció que en los objetos no había cualidades sensibles, sino que eran los sentidos los que formaban las sensaciones.

El empirismo en los siglos XVII y XVIII atribuye el fundamento y origen de todo conocimiento a la experiencia sensorial o información proporcionada por los sentidos

---

<sup>142</sup> Román, G; García, F; Marfil, R. La percepción en las artes plásticas y en los medios de comunicación. De la sala expositiva al cine. CUICID Madrid, 2016. Forum Internacional de Comunicación y Relaciones Públicas. Capítulo pendiente asignar ISBN de la editorial McGraw-Hill.

Esto demuestra que ya en el pasado estos filósofos cuestionan que la vista no es el único sentido para comprender el mundo. Existe una mayor implicación sensorial. Se pueden hablar de muchos más sentidos.

La artista Valeska Soares, nos posiciona ante una obra totalmente visual y olfativa, como queriéndonos decir que hay más formas de conocer el mundo.



*Untitled*, 1998. Valeska Soares.

Nos detenemos en la obra de la artista Eulàlia Valldosera que desde 1990 hasta la actualidad viene desarrollando un arte conceptual en el que implica otros sentidos. En una de sus exposiciones *Dependencias*, una instalación monumental de carácter participativo, celebrada en el Museo Reina Sofía, 2009, donde la artista establece un juego de imágenes que ofrecen la visión de la artista sobre la vida, el paso del tiempo, el feminismo, la huida y el regreso.

En *Botellas interactivas*, 2008, el espectador interviene a nivel visual, táctil y auditivo, explica su comisaria Nuria Enguita, «es la puesta en valor de un trabajo discursivo, que se desarrolla sobre todo a partir de la escritura y el registro de sensaciones, pensamientos, lecturas o conversaciones, y que propone el relato así como la base conceptual y de experiencia del que ha surgido gran parte de su trabajo futuro». Eulalia Valldosera, en su obra: *Dependencias. Botellas Interactivas*. 2009. La reflexión de los objetos domésticos y su uso fuera del contexto. El espectador implicado en el proceso mismo de la obra. Descontextualización del objeto y el cuestionamiento de la recepción estética. La concepción

de esta exposición de Eulalia Valldosera comparte dos objetivos: la presentación de *Dependencias*, su obra más reciente realizada expresamente para esta muestra en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, con la que se inaugura un nuevo ciclo en su producción, así como la revisión de su trayectoria artística desde sus inicios a finales de los años ochenta hasta la actualidad.

*Dependencias* se trata de una pieza monumental en la que el público interactúa con carros de supermercado que contienen proyectores de vídeo. Con ella la artista retoma el tema del dispositivo fílmico y la puesta en escena, potenciando los aspectos táctil, auditivo y lúdico. La artista experimenta con los estados de la percepción en plena movilidad, la necesidad de control y la búsqueda de referencias, marcos que determinen nuestra posición en el mundo. El título alude a las dependencias del cuerpo donde se desarrolla la vida así como a sus distintos estados, la maternidad, el sexo, el amor o la enfermedad; pero a su vez hace referencia a la dependencia de ciertos mecanismos que nos construyen y que definen nuestro modo de mirar y de actuar.

Por tanto este tipo de obras es un ejemplo de la intención del artista crear un objeto no sólo para ser observado, sino para hacer partícipe al público de una acción que pueda ser recordada. Los envases y los productos de limpieza constituyen el *leit motiv* de la mayoría de sus instalaciones. En esta muestra los visitantes pueden interactuar con estos envases manipulados para ser contenedores de experiencias que algunas personas desearían borrar de su vida, otros en cambio permiten registrar las nuestras.



*Botellas Interactivas.* (Forever Living Products nº. 3), 2008. Eulalia Valldosera. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2008.

En este tipo de obras no sólo pone a la mujer en el centro de su pensamiento, sino que coloca su cuerpo como medida y referente de toda experiencia. A partir de los años 90 algunos de sus trabajos e instalaciones como *El Ombligo del mundo* supone la ruptura total de Eulalia Valldosera con la pintura y con un arte que valora principalmente el marco y las características formales de los objetos y el inicio de una propuesta radical que la conducirá hacia una obra de carácter performativo como práctica estética dinámica que incorpora la dimensión temporal y requiere la participación y la confrontación con el público. Otra de sus performances: *Loop*, realizado entre 1992- 1996,<sup>143</sup> presenta el cuerpo como material donde se produce la práctica artística a la vez que remarca el carácter cíclico de las acciones en su obra, dos vídeo-acciones que nos proponen al cuerpo como objeto mediador. En otra de sus piezas *Apariencias*, realizada entre 1992 y 1996, una serie de instalaciones compuesta por cada una de las habitaciones de una casa. La artista se refiere a la casa «como una segunda piel».

El tema de las habitaciones de la casa y el cuerpo nos lleva a recordar la obra que desarrolló Louise Bourgeois desde otro género artístico. En su obra *Celda II*, 1991, los objetos que la componen están llenos de significado, invitando al espectador a reflexionar sobre la experiencias olfativas que también marcaron la infancia de la artista, ella misma definía sus piezas como autobiográficas y solían estar relacionadas con su niñez. En esta pieza el espectador es invitado a asomarse desde el exterior a una pequeña habitación, enmarcada por unas puertas de madera montadas sobre bisagras, para contemplar una bandeja de espejo sobre la que aparecen dispuestos diez frascos de perfume vacíos y dos manos de mármol entrelazadas.



*Cell II*, Detalle (1991). Louise Bourgeois.<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> *Apariencias*, realizada entre 1992 y 1996.

<sup>144</sup> Madera pintada, mármol, acero, vidrio y espejo, 210,8 x 152,4 x 152,4 cm. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh. Foto: Peter Bellamy, © The Easton Foundation/VEGAP, Madrid.

La obra lleva al espectador a conectar con más de un sentido, como la impregnación de lo que significa un olor familiar, que le trasporte a una experiencia del pasado. Tanto el entorno como los propios objetos contribuyen a transmitir la impresión de un lugar muy íntimo, en el que la artista muestra objetos reales de su propia vida. «La elección del perfume no es aleatoria: Shalimar es una fragancia que la madre de Bourgeois usó cuando ésta era pequeña y que después la artista también utilizaría»<sup>145</sup>. Son obras innovadoras que estimulan la reflexión del espectador.

Es importante destacar la normalización que se ha dado en las últimas décadas en unas prácticas artísticas que vienen trabajando más allá de las cualidades ópticas del arte, de la infabilidad de la obra y la dimensión sensorial concreta e inmediata; de objetos que, como en el punto más álgido del formalismo, «podían hablar por sí mismos».

Mostrar también que estos aspectos de la producción de las obras no están tan asumidos desde el punto de vista del espectador.



*Le monde et les bras* (1992). Michel Francois.

---

<sup>145</sup> Información de la página: <http://www.guggenheim-bilbao.es/guia-educadores/celda-ii/>. 18 marzo 2016.

Destacamos una de las piezas del artista alemán David Mannstein: *La ceremonia de las frambuesas*, 1997, en las que también intervino el sentido del gusto, los visitantes a la exposición podían ver oír y saborear el licor de frambuesa que formaba parte de la *instalación*. Por tanto este tipo de piezas podemos decir que son una muestra de la percepción transensorial, ya que modifica el lenguaje del arte con materiales que describen una filiación sensorial donde el espectador puede ver, oír, oler y saborear. Estos artistas han sabido utilizar en sus obras el tacto como un modo de integrar nuestro cuerpo con la obra, creando espacios perceptivos polisensoriales, recordarnos quiénes somos y en qué posición estamos ante el mundo. En sus piezas lo táctil, sonoro, el sentido de propiocepción unido al resto de sentidos nos envuelve en un espacio de gravedad, de calor que activa y amplía la percepción de la obra.

«Todos los sentidos, incluida la vista, son prolongaciones del sentido del tacto; los sentidos son especializaciones del tejido cutáneo y todas las experiencias sensoriales son modos del tocar y, por tanto, están relacionados con el tacto» (Pallasmaa, 2006, p. 10).

A partir de Duchamp el arte se va cuestionando la exclusividad de la imagen retiniana y de la percepción visual de una obra de arte y pretende introducir los otros sentidos por el filtro de lo visual.

Los demás sentidos perdieron importancia por la estética clásica y la expresión artística. La implicación corporal en la percepción de la realidad y su representación sobre la visión adquiere mayor importancia (Brea J. L.). José Luis Brea, toma la pintura como la más visual de las disciplinas artísticas y debate que está directamente asociada a la percepción táctil.<sup>146</sup>

El exceso de imágenes, la reproducción, las estrategias de simulación y la ausencia de los otros sentidos corporales de la sociedad telemática de la hipervisualidad provocan en el hombre actual un sentimiento de vacuidad de sentido, de agotamiento de la mirada, además de la sensación de distanciarse cada vez más su existencia del contacto directo con la realidad. La saturación de imágenes en el arte, lleva al artista a interesarse por ofrecer experiencias y contacto directo con la obra de arte, a cuestionar la veracidad de la representación o a interesarse por cuestiones más allá de la estética que superan el discurso existente y formalista de lo visual.<sup>147</sup>

---

<sup>146</sup> MITCHELL; W. J. T. «Ver es tocar , ver los gestos de la mano del artista», «No existen medios visuales...», p. 19.

<sup>147</sup> DROBNICK, J. «Reveries, assaults and evaporating presences...». pp. 10-12.



Según la acepciones sobre la estética es la rama de la filosofía la que se encarga de estudiar la manera en que el ser humano interpreta los estímulos sensoriales que recibe del mundo circundante, dando lugar al conocimiento sensible, adquirido a través de los sentidos.<sup>148</sup>

Frente a la representación de un objeto, la obra se presenta como una parte de la vida y como pura existencia. Esta tendencia que caracteriza el arte de la segunda mitad del siglo XX es fundamental como vía introductoria de los otros sentidos, como un conjunto de experiencias a las que se abre el ejercicio estético.

Teniendo en cuenta la dificultad que los demás sentidos han tenido para ser representados en la pintura, son estos mismos los menos tratados. El olfato, el gusto, el tacto, al representar un fragmento de la realidad, son menos figurativos que la vista, que tiene como referente la realidad de las formas, pero se queda incompleta para conocer el mundo. Los olores, el tacto, los sabores, a pesar de estar más asentados en lo corporal y en lo físico y vincularse físicamente con la naturaleza de las sustancias, tienen que ver más con lo informe, la elusión de lo visual, la resistencia a la forma.

Estos sentidos se conectan por su carácter de realidad y no de representatividad, es decir, el olor remite directamente a una realidad presente y con la experiencia del sabor y del tacto sucede exactamente lo mismo. Si embargo la vista adquiere una distancia frente a los objetos y a lo que ve, por lo que no tiene una experiencia directa para ser representada a nivel polisensorial. Es asombroso descubrir por el tacto un objeto que es visto, pues la visión no es del todo completa. Este planteamiento nos lleva a abrir nuevos caminos dentro de la naturaleza de la obra de arte y el campo de relaciones que se establecen con ella, durante el acto creativo y en el ejercicio estético.

A veces el escaso lenguaje de términos para describir las sensaciones de otros sentidos como el olfato, por ejemplo, limitan la reproductividad de la obra y obligan a una experiencia directa de la misma. La visión está condicionada por la cultura, como lo fue el descubrimiento de la perspectiva, es una construcción cultural, un lenguaje visual. Los demás sentidos, sin embargo, hunden al espectador en la realidad misma en una aprehensión marcadamente fenomenológica: por ejemplo, el acceso a la obra a través del tacto supone la apertura de nuestro cuerpo al mundo de lo táctil – lo blando, suave, duro, frío, viscoso, etcétera como pura sensación que despierta nuestra corporalidad y materialidad física de la realidad a la que se accede; los olores pueden llegar a despertar un recuerdo del pasado, volviendo a recordar una imagen.

---

<sup>148</sup> Información de la página: [https://es.wikipedia.org/wiki/Historia\\_de\\_la\\_estética](https://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_la_estética)

En esta investigación queremos darle el lugar que le fue arrebatado a los demás sentidos, para ello aplicamos este acopio de información donde vemos que la teoría está dentro de las propias obras, y en el arte contemporáneo se pone de manifiesto la importancia de recuperar los demás sentidos.

En los inicios de la instalación y la experiencia estética que ofrece el arte Mínimal implica no sólo la mirada, sino que ofrece aspectos táctiles y motrices implicando al espectador en el espacio, como algunas de las obras de Richard Serra, que plantea la importancia del espacio escultórico y la experiencia corporal del espectador en el mismo. La materia del tiempo permite percibir la evolución de las formas escultóricas de Serra, desde una elipse doble relativamente sencilla hasta la complejidad de una espiral. A medida que el visitante las recorre y las rodea, estas se transforman de forma inesperada, creando una vertiginosa e inolvidable sensación de espacio en movimiento.<sup>149</sup> Aspectos como la descomunal dimensión de la escala, la inestabilidad o el peso de la materia, forman parte de la experiencia estética, ofreciendo al espectador una experiencia sensorial más completa que la visual, ver en un sentido más amplio.



*The Matter of Time (La materia del tiempo)*, 1994–2005. Richard Serra. Museo Guggenheim Bilbao.

---

<sup>149</sup> <http://www.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/richard-serra/> 2-07/2016.

La influencia del antropólogo Marc Augé en las prácticas artísticas es a la vez ejemplar y problemática. En su obra *Los no lugares. Espacios del anonimato*, tiene como subtítulo precisamente: *Una antropología de la sobremodernidad*. Su reflexión sobre el arte influyó notablemente de manera controvertida a nivel internacional en el pensamiento francés en la definición y desarrollo de la posmodernidad desde comienzos de los ochenta. Augé identifica una «inquietud antropológica» de base en el sujeto de la sobremodernidad, quien está obligado a resituarse ante un mundo siempre extraño y siempre en exceso, reflexionar sobre el extrañamiento del yo respecto a su entorno, que justifica la mirada antropológica.

Marc Augé, en su revisión de Pontalis (La referencia que da Augé es: J.-B. Pontalis (1997), *Ce temps qui ne passe pas*, París: Gallimard), comenta que los recuerdos servirían de «pantallas» para las «huellas», a veces aparentemente anodinas como un olor o un sabor, que son las que realmente disimulan y, al mismo tiempo, contienen el pasado. Sobre estas huellas puntualiza Augé: «están en cierto modo desconectadas de todo relato posible o creíble; se han desligado del recuerdo» (Augé, 1998: 30).<sup>150</sup>

Desde el punto de vista de la crítica literaria, Pozuelo Yvancos catedrático de la Universidad de Murcia, sostiene que los narradores autobiográficos se prodigan en «detalles nimios» o «aparentemente superfluos» para dar más pruebas o más fiabilidad a lo que se cuenta. Los colores, los olores, los sabores, el tacto o el sonido son siempre elementos fundamentales de cualquier obra que quiera trabajar la memoria, pero no siempre ocupan el mismo lugar en importancia en ellas.<sup>151</sup>

En el arte de la segunda mitad del siglo XX, los artista se cuestionan otras formas de percepción, cuestionando la percepción visual como único sentido para acercarse a la comprensión hermenéutica y discursiva de la obra.

---

<sup>150</sup> Rebeca Pardo. 22 abril 2015. Vista, oído, olfato, gusto y tacto...el arte sensorial.

<https://rebecapardo.wordpress.com/?s=los+cinco+sentidos&search=Ir>

<sup>151</sup> <http://www.elcultural.com/revista/arte/Los-no-lugares-de-Marc-Auge/27111.05/07/2016>

## 2.6. Las sensaciones de temperatura y humedad en instalaciones artísticas (James Turrel)

Después de haber hecho una panorámica sobre el cuerpo y los sentidos nos detenemos en la obra de James Turrel ya que consideramos que existe una ampliación de la consciencia de los sentidos. Este artista va más allá de la visión, crea el cambio de percepción por medio de la luz haciendo que el espectador tome conciencia de su capacidad receptiva haciendo que el cuerpo incluso pierda la sensación de peso y equilibrio con el espacio, en este artista ya se da un cambio de paradigma. Turrell desde mediados de los años sesenta trabaja sobre la percepción modificando el espacio a través de la luz, consiguiendo que el espectador experimente nuevas sensaciones. En sus obras el espectador experimenta distintas modificaciones en la percepción del color por medio de la pieza y el cambio de la luz natural.



*Second Wind*, 2005. Vejer de la Frontera. Cádiz. James Turrel.

Turrel trabaja la luz como material artístico, *Second Wind* es una obra arquitectónica ubicada bajo el nivel de la tierra en la que el espectador accede al interior de una pirámide a través de un túnel. Una vez dentro se encuentra una *stupa* de piedra rodeada de una piscina. Las *stupas* son cúpulas redondas dentro de la arquitectura budista que por su forma y posición producen el efecto de acercar el cosmos al espectador. El acceso a la *stupa*, a través de un pasadizo, desemboca en un cuarto en cuyo techo hay una abertura circular al cielo. Es aquí donde los visitantes pueden sentarse a contemplar los cambios de la luz «esculpidos» por el

artista.<sup>152</sup> El artista afirma que la orientación espacial de la tierra tiene que ver con la mente. «Mi trabajo suele ser muy emocional. Y tiene atributos espirituales. Al mismo tiempo, creo que para alcanzar ese tipo de situaciones hay que dejar de lado el mundo de los sentidos. Y mi trabajo tiene que ver mucho con la activación de los sentidos. Utilizo la luz material como un medio para aumentar la percepción».<sup>153</sup>

En la obra de Turrell la observación puede sumergir al espectador en un baño de luz a veces fría y otras cálida, llegando incluso a tener sensación de humedad. Este ejemplo nos muestra que el espacio artístico puede llegar a convertirse en un espacio polisensorial donde el espectador puede tener una sensación térmica a través de la visión.

Dentro de los límites de nuestra percepción existen maneras de percibir que han sido aprendidas, como la sensación de calor o frío que produce un color, para Turrell estas anomalías de percepción son interesadas, por lo que él mismo trata de romper, a través de su obra, con esas limitaciones de las formas de percibir.

Los sentidos se amplían, precisamente en sus *Cells (cabinas de luz, o celda perceptual)*, 1993, lo que hace es explorar el sentido de ingravidez, de espacio cosmológico, espacio vacío, presión atmosférica, no presión y otras sensaciones corporales a través de espacios coloreados sin referentes estructurales. Las estructuras encerradas proporcionan una experiencia de inmersión para el espectador que es sometido a un aislamiento sensorial en una especie de cámara hecha para descubrir otra forma de percibir el espacio, a través de fosfenos, imita la luz que se produce en los sueños.<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> <http://www.guiadelocio.com/cadiz/arte/vejer-de-la-frontera/james-turrell-second-wind-2005>

<sup>153</sup> Entrevista. Arte. EL PAIS. 21 marzo 2009. Por Fietta Jarque.

<sup>154</sup> *James Turrell*. Fundación la Caixa. 1993.



Bindu shards 2010. *Perceptual cell*: fiberglass and metal. James Turrel. National Gallery of Australia, Canberra, purchased 2014. Foto: National Gallery of Australia.

El propio artista dice: «Light is not so much something that reveals, as it is itself revelation. My art is about your seeing, like the wordless thought that comes from looking into fire. For me, it's using light as a material to influence or affect the medium of perception». (La luz no es tanto algo que revela, como él mismo es la revelación. Mi arte es acerca de tu visión, como la palabra lo es para el pensamiento que viene de mirar al fuego. Para mí, se trata de utilizar la luz como un material para influir o afectar el medio de percepción).

El estudio de la luz natural lleva al artista a trabajar en plena naturaleza consiguiendo que ésta se filtre a través de perforaciones en construcciones arquitectónicas cerradas con forma de vasija que a veces dan la sensación de observar un gran círculo que se convierte en una elipse o ver el cielo. El arte de Turrel no sólo nos muestra grandes avances del conocimiento, sino que los incorpora como experiencia en su obra. En su obra *Within without, Skyspace*, 2010, el artista consiguió teñir de un rojo profundo, un azul, un verde que no se ve en el mundo exterior, fuera de la obra. En el momento del paso del día a la noche, el contacto de la luz exterior con el interior construye de forma simultánea el color real como

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

irreal. Para Turrell el «observarse viendo» es comprender la percepción. El acto de la percepción es darse cuenta de lo que está ocurriendo cuando se mira (NMAC, 2009, p. 36).

La mayor revelación que surge del estudio pormenorizado de la obra es un conocimiento profundo de la realidad de un ser efectivo, y la consideración de que tanto nuestra observación y experiencia es fruto de un mundo iluminado por la luz interior de nuestra percepción. Turrell se refiere a menudo a la brillantez del color experimentado en un sueño lucido con los ojos cerrados- o a las costumbres *cuáqueras*<sup>155</sup> del entorno familiar en el que creció donde describe la meditación como «adentrarse para saludar a la luz». La experiencia nos hace replantear la naturaleza de nuestros mecanismos perceptivos y del objeto que estamos observando (NMAC, 2009, p. 16).



Sky Space 1 (2010). James Turrell.<sup>156</sup>

Las formas aparentemente simples de la obra de Turrell llegan a canalizar la más delicada de las experiencias del color puro. Mediante el aislamiento y el tallado de los fenómenos

---

<sup>155</sup> Cuáquera: Sociedad Religiosa de los Amigos, generalmente conocida como los cuáqueros o amigos, es una comunidad religiosa disidente fundada en Inglaterra por George Fox. Aunque ellos mismos se llamaron «amigos», el pueblo los llamó «quakers» o «tembladores». <http://es.wikipedia.org/wiki/Cuáquera>. Los cuáqueros comprenden la vida espiritual en términos completamente interiores, no utilizan sacramentos u otras formas externas de culto. La doctrina de la Luz interior justifica el discurso de los cuáqueros como la inspiración del Espíritu. <http://www.victorianweb.org/espanol/religion/quakers.html>

Para Turrell el concepto cuáquero de «luz interior» que se comparte en las reuniones de rezo silenciosos es lo que pretende experimentar en su obra *skyspaces*.

<sup>156</sup> Imagen disponible en <http://imgbuddy.com/>. Imagen obtenida de la revista digital Alejandra de Argos. Redactado por Marisa Carreros. 14 noviembre de 2014.

lumínicos en el espacio y el tiempo, gracias a nuestra percepción, el arte de Turrell desmonta la distancia entre el sujeto que percibe y el objeto percibido. En una entrevista realizada a Turrell por J. Blázquez, (NMAC, 2009, p. 32) sobre la idea de percepción dentro de la Naturaleza, del diseño *skyspace*, su obra *Second Wind* 2005, 2009, NMAC Foundation, Cádiz, Spain., el artista alude a la República de Platón, describe la percepción que tienen los hombres en una cueva con las espaldas a nuestra realidad de las imágenes que ven reflejadas del exterior, aludiendo a las imperfecciones de la percepción y la inseparable naturaleza de lo percibido y el perceptor.

Es interesante la respuesta a la pregunta que se le plantea: ¿Cuáles son las diferencias entre ver y percibir? responde «cuando comprendemos nuestras percepciones y cómo conforman la realidad del mundo en el cual vivimos, es cuando la verdadera percepción o entendimiento empieza. Es la idea de verse a uno mismo observando» (NMAC, 2009, p. 36). El artista habla de sentir la obra con el propio cuerpo. El trabajo que realiza estudiando la luz le permite posicionar al espectador de forma muy precisa, para vislumbrar la pieza y «percibirla con toda su piel». Turrell hace un estudio minucioso de la luz, de las horas de mejor visibilidad y del punto de vista que debe adoptar el espectador para percibir la obra de arte.<sup>157</sup> La respuesta a la pregunta que le hace Blázquez cuando el público se cuestiona: ¿cuál es el exterior y cuál el interior? Turrell responde: Los científicos buscan respuestas y pruebas; los artistas se conforman con buenas preguntas. Creo que la razón de ser del arte y los artistas es recordarnos el privilegio del ser humano al obtener placer a través de los sentidos (NMAC, 2009, p. 40).

Los estudios sobre psicología de la percepción han influido en la aproximación al arte en los primeros trabajos de Turrell. En esta entrevista habla del fenómeno de *Gazfeld*, término del campo de la psicología que se refiere a «todo campo» o «término homogéneo global». Es similar a un bloqueo total de los sentidos causado por la nieve mientras se esquía o lo que experimenta un piloto en niebla densa o cuando vuela dentro de las nubes (NMAC, 2009, p. 40).

Para Turrell el uso de la luz y el espacio surgió de su interés en la percepción, un pilar de la psicología perceptiva, su principal en el Pomona College en los años 1960. También refleja la fuerte influencia de lo que se ha llamado «la textura visual»; de su nativo del

---

<sup>157</sup> James Turrell observó el cambio de la luz al amanecer en los desiertos de *Painted*, cerca de *Flagstaff*, en Arizona durante sus experiencias como piloto de avionetas. A esa altura la luz empieza a teñir la bóveda celeste desde abajo y el cielo se percibe como algo curvo e infinito. Durante esos minutos el cielo pasa por infinidad de sutiles gradaciones cromáticas antes de que la luz se haga presente de forma generalizada. Caminar sobre la tierra. Maderuelo. P. 277.



sur de California, especialmente la luz solar brillante y nítido, el paisaje abierto con su baja línea de horizonte.<sup>158</sup>

Otros de los artistas de mediados de los años sesenta considerado pionero en la utilización de luces fluorescentes como instrumentos artísticos es Dan Flavin, creó instalaciones con distintos tipos de luminancias dentro de lo que conocemos como «arte minimal». Su forma de trabajar con la luz de tubos fluorescentes hace que la percepción del entorno cambie, es una de las estrategias tales como los teatrales, musicales o cinematográficas, para conseguir atmósferas que nos evocan diferentes espacios, ambientes, climas. En su obra encontramos todos los aspectos formales de un lenguaje actual sobre el que el arte se debate: la luz, el espacio, el color y sus relaciones actuantes e interactuantes en el campo de las artes plásticas (Román & Teva, 2003).



*Nine Sculptures in Fluorescent Light* 1963-81. Dan Flavin.<sup>159</sup>

---

<sup>158</sup> Descargada de la página: *Created by HARUKI Yumiko(haruki@st.rim.or.jp)* at atm-web@soum.co.jp. All Rights Reserved, Copyright Mito Arts Foundation 1995. <http://www.arttowermito.or.jp/art/95/turrell/release-e.html>

<sup>159</sup> Captura de pantalla 2016-07-13. MinTour: The Dan Flavin Art Institute.

Recordamos también en esta línea el trabajo a los artistas Robert Irwin, que sublimaron el color inmaterializándolo en luminosidad pura.

A principios de los años 90 algunos artistas incluyen en sus obras nuevos materiales además de la luz también el agua, es un material recurrente para la ejecución de obras artísticas, a veces este elemento es tratado como señal de respeto con el medio ambiente, pero también con connotaciones táctiles de humedad y temperatura.

La sensación de humedad que sentimos cuando vemos el agua es un hecho que se produce al conectar con la experiencia de ese elemento en la memoria, en la que la percepción tiene un papel importantísimo. El agua tiene un factor sensorial en las instalaciones de artistas como Dora Salazar, una de sus obras, *Fuente Oreja*, 1989, consiste en una fuente denominada con un dispositivo mecánico, donde se insertan elementos lineales y estructurales típicos de su obra y el factor sensorial del agua. El agua aporta movimiento también a la obra que le permite recrear en sus piezas una cierta ingravidez, o producir una sensación de pesadez. Encontramos similitudes interesantes con ciertas obras de Christa Sommerer y Laurent Mignonneau, como la obra interactiva «A- volve» 1995.



A- volve. (obra interactiva). 1995. Christa Sommerer y Laurent Mignonneau.<sup>160</sup>

---

<sup>160</sup> Imagen descargada de <http://www.ntticc.or.jp/en/feature/2006/Openspace/Image/photo/a-volve.jpg>

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

Fabrizio Plessi, artista italiano considerado como una de las figuras más importantes del *arte povera* y del videoarte, reflexiona sobre el «agua electrónica» como elemento escénico y metáfora de creación en doce instalaciones monumentales reunidas en una exposición en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) de Valencia, 2007. El artista explicó que «los vídeos e instalaciones que se exhiben es una auténtica arqueología plástica y un reflejo del arte de nuestro tiempo». El artista italiano se consideró a si mismo como «un creador libre, nada conservador ni reaccionario, de espíritu progresista, pero que tengo en cuenta siempre la memoria histórica, pues sin memoria no se puede hablar de futuro».



*Liquid Life. Il flusso della memoria. 2015. Fabrizio Plessi.*<sup>161</sup>

<sup>161</sup> Imagen descargada de la página: <http://arte.sky.it/2015/05/fabrizio-plessi-mostra-veneziah-liquid-life-light-installazione-arsenale/>. Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro *Liquid Life*. 56Vigésima Biennale

El recorrido de la exposición se inicia con la pieza *Videoland*, cuya característica ambiental, húmeda y fresca, se ha utilizado como si se tratara de una cisterna. Seguidamente aparece *Water circles*, una variante de la anterior, que tiene como sonido el ruido del agua en una cascada.

La instalación *Waterfalla* refleja y compara el agua real con el sonido y la imagen de una catarata. En *Narciso*, todo un clásico de su obra, continua jugando con la luz que oscila generando un movimiento para que cuando llegue el espejo del agua virtual, provoque una imagen en la pantalla. Y finaliza la muestra con *Cristallo líquido*, que representa la memoria y la vida a través del goteo que poco a poco crea un sonido que recuerda los momentos vividos.<sup>162</sup> Este tipo de obras sitúan al espectador ante un cambio en la percepción, recepción y captación del arte a nivel transensorial.

## 2.7. LA PIEL, LA SANGRE DEL CUERPO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

La piel como envoltura de nuestro cuerpo nos preserva y pone en alerta ante lo que nos rodea y actúa al mismo tiempo como sistema de comunicación con el entorno, siendo el órgano mayor del cuerpo humano y de los animales.

Joseph Beuys es un ejemplo influyente en el arte de los años sesenta por sus acciones realizadas con su propio cuerpo para crear performances reivindicativos. Este artista desarrolla su obra a partir de la experiencia térmica que le proporcionó el fieltro de animal, ello hizo que le salvase la vida al mantenerle la temperatura corporal durante días envuelto en grasa y piel. Beuys trabajó con la sensación térmica de la piel en intervenciones como su acción de 1965 en la galería Schmela de Düsseldorf, en la que el artista se presenta con su cara y cabeza cubierta de miel y polvo de oro, bajo su pie derecho una placa metálica atada a su zapato, bajo su pie izquierdo un patín de fieltro, en sus manos una liebre muerta.

Sus intervenciones transmiten el poder curativo y la función social del arte como filosofía para cambiar el mundo a partir de mediados del siglo XX, pretendió desacralizar el objeto y hacer arte con la propia vida. Después de su experiencia al ser salvado de un accidente en la segunda guerra mundial en Crimea, envuelto en grasa y fieltro para mantenerlo caliente y con vida, es un ejemplo de la capacidad que tienen los materiales de transmitir calor y cómo a través de la piel, el cuerpo mantiene su temperatura. Por tanto decir que la sensación térmica es tratada en sí misma como una sensación que origina un lenguaje en el arte, en este caso la

---

<sup>162</sup> [http://www.elconfidencial.com/cultura/2007-06-28/fabrizio-plessi-uno-de-los-mas-destacados-representantes-del-arte-povera-indaga-en-valencia-sobre-el-agua-como-metafora-creativa\\_371695/#lpu6vltidG5qKx8a](http://www.elconfidencial.com/cultura/2007-06-28/fabrizio-plessi-uno-de-los-mas-destacados-representantes-del-arte-povera-indaga-en-valencia-sobre-el-agua-como-metafora-creativa_371695/#lpu6vltidG5qKx8a)

vida y el arte como mensaje de salvación. Las acciones realizadas con su propio cuerpo para crear performances reivindicativos, diversos y sorprendentes a la hora de trabajar con la sensación térmica como las intervenciones como través de sus intervenciones y sus obras el poder curativo y la función social del arte como filosofía para cambiar el mundo. «Está compuesta de corpúsculos: de Meissner, presentes en el tacto de piel sin pelos (tacto fino); de Krause, que generan la sensación de frío; de Paccini, que dan la sensación de presión; de Ruffini, que registran el calor; y de Merkel, el tacto superficial»<sup>163</sup>.



Acción. Eurasia: Sinfonia Siberiana (1963). Joseph Beuys.

Las terminaciones nerviosas de la piel hacen que sea sensible a la presión, la vibración, el tacto, el dolor y la temperatura. Es el órgano contacto nos alerta de la sensación térmica del dolor. La piel cambia durante el periodo de vida de una persona. Nuestra piel lleva la cicatriz de nuestras vivencias, a veces es dibujada o tatuada. El frío, el calor, la pérdida de agua y emisión de corrientes llegan por la cantidad de terminaciones nerviosas de la piel, incluso emite calor. Regula la temperatura, controla la sensibilidad. Las terminaciones nerviosas de la piel hacen que sea sensible a la presión, la vibración, el tacto, el dolor y la temperatura.<sup>164</sup> Esta capacidad háptica es también utilizada por los artistas para expresar un lenguaje corporal y artístico.

---

<sup>163</sup> Richard L. Drake (2006). *Gray's Anatomy para Estudiantes*. Elsevier. ISBN 9788481748321.

<sup>164</sup><http://www.eucerin.es/acerca-de-la-piel/conocimientos-basicos-sobre-la-piel/estructura-y-funcion-de-la-piel>

La piel se convierte también en soporte de mensajes cuando es intervenida con símbolos protectores a modo de ritual corporal, le protege para enfrentarse al mundo y a sus miedos. Isabel Muñoz (Barcelona, 1951), es una de las artistas que trabaja con la fotografía y ha viajado durante años a Etiopía para documentar cómo es usado el cuerpo entre las *tribus* de la zona, siendo éste el soporte de la propia memoria gráfica, considerando la pintura corporal como un lenguaje, una forma de expresión.



*Retratos*, 2005. Isabel Muñoz.<sup>165</sup>

---

<sup>165</sup> Imagen descargada de <http://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2005/portraits/isabel-muñoz>

En el campo del *bodyart* cibernético el artista Stelarc impulsado por las ideas del filósofo Marshall MacLuhan, desde principios de la década de 1970, intenta diseñar una vida posthumana, crear un híbrido mezcla de hombre y máquina que evolucione a partir de la interconexión con una red de ordenadores. El sentido de esta obra va más allá del propio cuerpo, el artista quiere experimentar a través de prolongaciones adheridas en los brazos otra forma de sentir y abarcar el espacio. Una expresión transensorial, donde el artista intenta ir más allá de lo puramente sensorial.



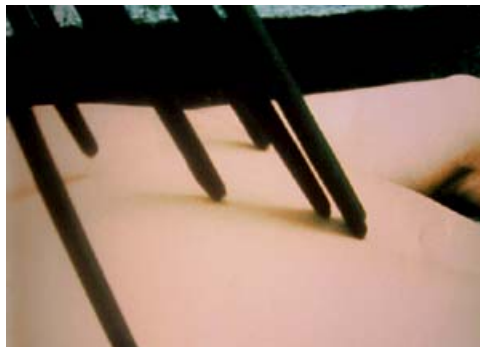
*Third Hand 1976-81. Performances took place in Tokyo-Yokohama and Nagoya in 1980. Stelarc.<sup>166</sup> Photo© Simon Hunter.*

Otra de las artistas que también experimentó el distanciamiento táctil con prótesis en su cuerpo fue Rebecca Horn, en las décadas de los 70-80 , se centra en la creación de prótesis como una forma de experimentar una percepción táctil distinta, como queriendo abarcar el espacio con su propio cuerpo. Ya en los 90, sus piezas adquieren ese control automático por

---

<sup>166</sup> Imagen descargada de la página: [http://econtact.ca/14\\_2/donnarumma\\_stelarc.html](http://econtact.ca/14_2/donnarumma_stelarc.html)

medio de mecanismos técnicos incorporando sonidos y objetos que son activados tomando vida propia.



*Finger gloves* (Guantes de dedos), 1972. Rebecca Horn.

El espectador reflexiona sobre el discurso que despierta la mezcla de materiales. Sus obras evocan sensaciones distintas de dolor e incertidumbres, a veces con un toque irónico y de humor esperando la reacción del público, en obras tan viscerales como *High Moon*, 1991, en la que también dialoga con el espacio.



Instalación. *High Moon*, 1991. Rebecca Horn.



En el arte la conexión entre la sangre y la vida ha existido en el hombre desde la prehistoria. Para la mujer existe una clara conexión entre el parto y el flujo menstrual. También para el hombre primitivo y cazador, se observa la relación entre el derrame de la sangre y la pérdida de consciencia y el aliento del animal hasta llegar a la muerte. Diversos pensadores a lo largo de la historia dieron lugar a diferentes especulaciones sobre la conexión entre la vida y la sangre. La sangre ha estado presente en los rituales de numerosas culturas donde adquiere un papel sagrado y mágico. Y en otro sentido, el concepto de sangre hace referencia a las diferentes jerarquías sociales, linajes o etnias (*La sangre y su significado*, 2008).

También en la obra de Louise Bourgeois, existe esa captación transensorial, a través de los objetos de color rojo que componen las piezas *Cells, Red room*, 1994 (Células/Celdas, Dormitorios rojos).

Según los estudios realizados sobre el carácter psicológico de los colores, el rojo es un color intensamente cálido, vivo, dominante que incita a la acción y al movimiento. Simboliza amor, violencia, pasión, emoción, peligro y fuerza. «Algunos estudios atribuyen esta vida expresiva del rojo a factores fisiológicos, ya que está demostrado que activa el sistema endocrino de los animales» (Cervera Fantoni, 1998). El color rojo nos pone en alerta, tanto es así que según los estudios realizados por los antropólogos confirman que fue el segundo color que pudo distinguir el hombre primitivo, más tarde se relacionó con el fuego y, como consecuencia de esto, con el peligro. Por ello, no es de extrañar que en el terreno artístico la percepción de la sangre como tal active y acelere el pulso.

Dentro de los principios de la ciencia del color, J. Carlos Sanz considera que el color es información, lo que denominamos color no tiene lugar en el mundo físico, sino en nuestro mundo psíquico, «lo cromático no existe en la realidad, sino en la mente». Sabemos ya que la única identidad del color es la sensorial, y no en sentido figurativo.

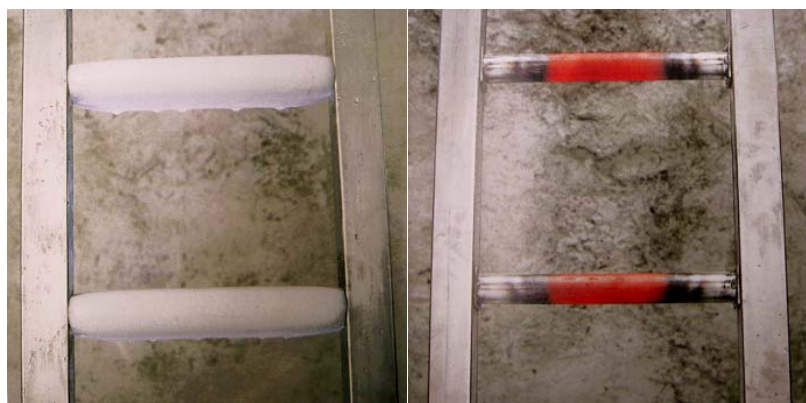
La función primigenia del color es la de significar conceptos para, unido a ellos, fundamentar el proceso de comunicación visual entre el individuo y el ambiente físico; proceso presente en la interrelación de la flor con el insecto o en la de una imagen de alta resolución y el cerebro de su espectador (Sanz, 1993).

La conexión entre arte y sangre del cuerpo podemos verlo en el proceso creativo de tres artistas plásticas contemporáneas, como Marina Abramović, Laval-Jeantet y Carina Úbeda, con el objetivo de analizar la relación sinestésica que producen sus piezas a nivel perceptivo, emotivo e, incluso, crítico. En algunas performances, el sufrimiento o dolor aparece como telón de fondo y su relación con la sintomatología física y psicológica de los sujetos en lo real y en el arte consigue a veces conmocionar al espectador, ya que sinestésicamente puede llegar a sentir sensaciones similares a las de la artista.

Cada espectador en función de su experiencia y de sus vivencias, puede percibir sensaciones distintas ante una misma obra.

Marina Abramović es una artista serbia cuya obra esta marcada por el sufrimiento en la que lleva al límite su propio cuerpo y establece una conexión entre la vida y la muerte. En su primera performance, exploró elementos rituales y gestos. En la pieza 10 de su serie *Ritmo* de 1973, Abramović comenzó a considerar el estado de conciencia del artista, sentir el mundo a través de la experiencia personal del cuerpo.

En otra de sus piezas *Relation in Space* de 1976, la artista señala que «el sentido de estos ejercicios era someter al cuerpo a estados físicos externos y probar sus límites. La reacción del público era un elemento clave en esta experiencia física, consistía en “mantener la unidad del cuerpo y el alma = seguir vivo”» (Grosenick, 2005, p. 19).



*Double edge* (Doble filo), 1995. Marina Abramović.

Nos detenemos en su obra *The Lovers*, último performance con Ulay, su compañero desde 1975, con quien finaliza su colaboración tras un viaje de 90 días, donde él sale desde el desierto de Gobi y ella desde el Mar Amarillo, hasta encontrarse en el centro de la Gran Muralla China, el 30 Marzo de 1988 (Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, & Honnef, 2003, p. 607). En 2010 el MOMA dedicó una *Retrospectiva* a Marina Abramović, *The Artist is Present*, donde la artista permanece sentada con un largo vestido de color rojo en una sala durante 30 minutos en silencio, rodeada de espectadores, que ocupan el otro asiento y a quienes recibe con los ojos cerrados y a quienes les sostiene la mirada durante un minuto.



*The Artist is present.* 2010. Performance, Marina Abramovic.

El contacto visual que mantiene con personas desconocidas es una experiencia relajada hasta que aparece Ulay, su inesperada presencia como participante en la intervención hace que la artista se emocione. Los espectadores en ese momento perciben algo más que la imagen visual, el cuerpo participa en la obra activándose la parte emocional de la memoria, y la sangre acelera el pulso.

La artista sufre y se enfrenta a rituales peligrosos, su cuerpo es su material y, junto con el espacio que ocupa, forma lo que se denomina su lugar de representación.

Esta acción la podemos relacionar con los escritos de Benito Climent (2013) en *El Arte-Carnal en Orlan*, donde nos habla de la performance como fenomenología del dolor existencial contemporáneo. El dolor nos refiere a la muerte, o lo que es lo mismo, se refiere a la muerte (nos envía a ésta, según Heidegger). El dolor nos prepara para la vida y expresa lo más doloroso de ésta: nuestro apego a un mundo del que debemos despegarnos y religarnos continuamente. El dolor hace biografía en nuestros cuerpos, los estigmatiza mentalmente y físicamente, deja una huella que sólo se borra por momentos. La huella del dolor se difumina gradualmente con el tiempo, mientras nos dejamos llevar por nuestra historia, por nuestras creencias o por la propia naturaleza.

Alain Brossat, hace referencia a la incapacidad de los occidentales de padecer el dolor de su enfermedad o de su muerte, en una línea nietzscheana, F. Nietzsche se refiere al binomio enfermedad-salud cuando describe lo que es para él, el yo, y lo define como un pozo al cual hay que descender para luego salir (Benito Climent, 2013).

Marion Laval-Jeantet es una artista francesa, escritora y psiquiatra transcultural. En su proyecto de *May The Horse Live in Me*, obra del colectivo Art Orienté Objet, compuesto por la pareja de artistas Marion Laval- Jeantet y Benoit Mangin. La artista explora los límites y las relaciones entre distintas especies, inyectándose sangre de un caballo para realizar un acto de «comunión sanguínea» entre la especie humana y la equina.



*May the horse live in me.* 2011. Marion Laval-Jeantet.

Laval-Jeantet se colocó una prótesis con pezuñas y realizó un ritual de comunicación, caminando junto al caballo que le había donado la sangre. La artista dijo «haberse sentido durante el proceso híper poderosa, híper sensitiva e híper nerviosa». La transfusión y el ritual fueron realizados enfrente del público que asistió a la galería Kapelika, ubicada en Liubliana, la capital de Eslovenia, y el proceso fue íntegramente grabado en vídeo.

En esta pieza el espectador misma sensación de rechazo o de valor por parte de la artista, hace que el espectador sienta un instante de tensión provocada por la idea de introducir la sangre a través de sus venas, la idea de filtrar la aguja en el cuerpo y, sobre todo, el fenómeno sinestésico del espectador al presenciar esta acción (*Brick*, 2011; *La sangre y su significado*, 2008; *SDP Noticias*, 2013; *SDP Noticias*, 2013).

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

Lorena Wolffer artista mexicana que durante los años noventa trabajó con la sangre de animal en respuesta al *Accionismo Vienés*. La artista en una de sus performance *Báñate*, realizada en el Museo Universitario del Chopo, México, Distrito Federal, 1992, habla de acciones suyas y de las reacciones ante el arte y la sociedad. Artículo de Sonia Sierra (*El Universal*, 11 febrero 2015) (En redacción).

La implicación que tiene la sangre como material de denuncia ante los momentos de peligro y de sufrimiento que han vivido estas artistas en sus países, hacen que nos cuestionemos donde están los límites del cuerpo como ser vivo y el derecho a vivir.



*Paños*, 2013. Carina Úbeda.

Carina Úbeda artista chilena, ha trabajado con su propia sangre menstrual en la instalación *Paños*, 2013. Así como otras artistas han trabajado con su propia sangre como Vanessa Tiegs: *Menstrala* (2003). Cecilia Vicuña: *Quiju menstrual. La sangre de los glaciares* (2006).

Este tipo de obras nos remiten al fenómeno del *ready-made* de Marcel Duchamp, quién exaltó el valor de lo fugaz y lo contemporáneo. Según el análisis de estas obras el mensaje que transmiten puede ir más allá de la captación, por ello pensamos que cada vez se enriquecen más los modelos perceptivos y debemos ser conscientes de que el arte también se percibe de forma diferente cuando se activan los sentidos y el lenguaje dependerá también de las vivencias de cada espectador.

Autores como Arhein, no se plantean el estudio de las imágenes de manera que se pueda considerar articulación de un lenguaje, pero sí habla de que nuestra respuesta perceptual ante

el mundo es el medio fundamental por el que estructuramos los acontecimientos y del que derivamos las ideas y el lenguaje. (Arnheim, *El pensamiento visual*, 1986)

Herberth Marshall McLuhan divide en tres eras a la humanidad:

· La etapa preliteraria o tribal es aquella hablada y donde el sentido del oído era la parte primordial.

· Durante la llamada *Era de Gutenberg* la imprenta cambio la manera de concebir el mundo y obligo al hombre a comprender en forma lineal, uniforme, continua y en cadena.

· Por último la *Era electrónica* (que a McLuhan le toco vivir en sus inicios) ve en la tecnología un gran potencial e incluso un peligro que su hijo ejemplifica cuando su padre le recomendó ver tanta televisión.<sup>167</sup>

Es interesante señalar una de sus características: «El medio es el mensaje, donde la tecnología modifica al hombre, ya que el medio de comunicación influye, determina y nos moldea». Como cuestionan las teorías de McLuhan desarrolladas a través de su «Galaxia Gutemberg» abordan la influencia de los medios, que en síntesis viene a indicar que el poder de los *mass-media* reside en los propios medios, y no en su contenido. Sitúa al medio como el propio mensaje, la manera en que difunde su información, y afecta a su estructura mental y emocional del que lo recibe, es más importante que el mismo mensaje (Fombona, 1997).

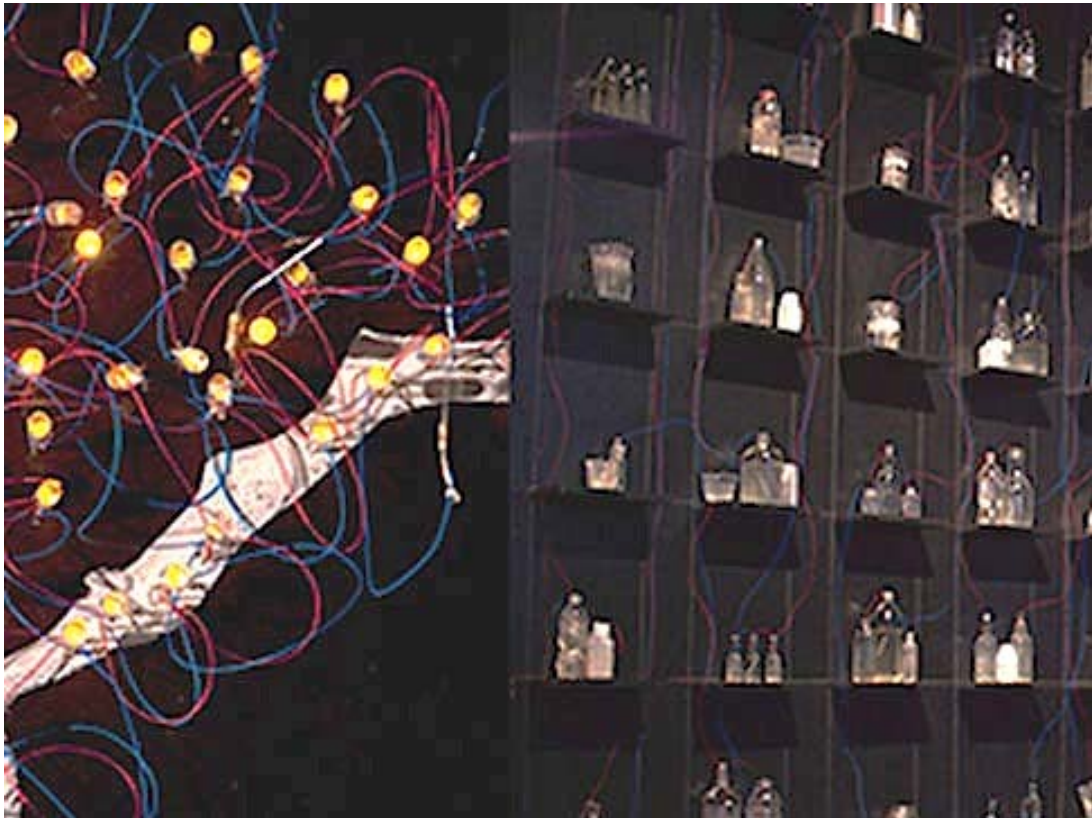
**Con estas teorías y ejemplos en el arte contemporáneo, deducimos que las obras encierran un mensaje que se capta de forma inconsciente pero profundo a nivel polisensorial.**

Otros artista que han utilizado fluidos del cuerpo para crear sus obras como Andrés Serrano, en su obra *Piss Christ*, Rose-Lynn Fisher en la obra *The Topography of Tears*, Mark Quinn con su obra *Self*, o Daniela Kostova y Olivia Robinson han desarrollado varios proyectos artísticos colaborativos que exploran la transformación de la fuerza de trabajo en energía eléctrica, usando el sudor como vínculo. En su instalación *Waste to Work: Everyman's Source*, los artistas usaron el sudor que recogieron de varios voluntarios para alimentar 250 baterías construidas por ellas mismas con las que generaron la electricidad necesaria para iluminar un mapa del mundo compuesto de luces *led*.

---

<sup>167</sup> Marshall McLuhan, sociólogo canadiense 1911-1980. El libro en cuestión *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del hombre* fue escrito en el año de 1964 y causó novedad entre los teóricos de la comunicación porque afirma que las tecnologías son prolongaciones o extensiones de los sentidos del hombre y por otra parte que las diferentes etapas históricas están determinadas por la tecnología que en ese momento prevalezca (el conocido determinismo tecnológico). <http://mmcluhan.galeon.com>.

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.



*Waste to Work: Everyman's Source. 2008. (Baterías con sudor). Daniela Kostova y Olivia Robinson.*

En 1974, Lea Vergine usaba esa cita de Maurice Merleau-Ponty en la introducción de *The Body as Language*, su antología sobre *body-art* y performance: «Con respecto a los cuerpos de otros y al mío propio, no tengo manera de conocer el cuerpo humano que no sea el vivirlo; lo que significa asumir la responsabilidad por el drama que circula a través de mí y fundir mi identidad con él».

Antes y después de Manzoni, otros muchos artistas, dentro y fuera del *body art*, han usado poluciones, deposiciones y fluidos corporales humanos como material para sus obras, aplicando técnicas y reflexiones muy diferentes. Desde la sangre al semen, los fluidos corporales forman parte de la historia del arte.

A finales de los 70, también Andy Warhol experimentó con los fluidos corporales, concretamente con la orina, en su serie *Oxidations*. Warhol invitó a amigos y colaboradores

como Ronnie Cutrone y Víctor Hugo a orinar sobre unos lienzos que previamente había preparada aplicando pinturas metálicas a base de cobre. La reacción entre el ácido úrico y el cobre dio lugar a las primeras obras abstractas que Warhol produjo.<sup>168</sup>

Según el antropólogo Ashley Montagu, la piel es el más antiguo y sensible de nuestros órganos, nuestro primer medio de comunicación y nuestro protector más eficaz. Nuestra piel es como el lugar límite entre el mundo y el yo.

Puede que nos encontremos con una forma de enriquecer el lenguaje del arte, ya que se **abren más canales de percepción** que pueden ayudar a ampliar e interpretar la intención del artista.

Por lo tanto, dentro del arte contemporáneo, la separación epistemológica da lugar a una nueva percepción del cuerpo, mente y mundo a través de la experiencia visual, que podría extenderse a una percepción más flexible del lenguaje del arte.

---

<sup>168</sup> Por: Eikki Eckert, martes 20 de mayo de 2014.  
[http://www.playgroundmag.net/noticias/actualidad/obsesion-artista-fluidos-sangre-lienzo\\_0\\_1319868018.html](http://www.playgroundmag.net/noticias/actualidad/obsesion-artista-fluidos-sangre-lienzo_0_1319868018.html)



La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.



*Equilibrium.* (Vida&Art). 1998-2002. Yoan Capote.

## CAPÍTULO 3



*Equilibrium*. 1998-2002. Yoan Capote

Después de la acción, superposición constante de la palabra VIDA &ARTE, y viceversa.  
<http://yoan-capote.com/en/artworks/performance-photo-video/equilibrium>

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

**CAMBIO DE PARADIGMA**  
**PERCEPTUAL**  
EN LA ACTUALIDAD. LA RELEVANCIA DEL  
ESPACIO/TIEMPO Y SU APREHENSIÓN EN EL ARTE



*Crafting-human-percepción*- 8 febrero, 2013. Francesca Perona. Imagen descargada de:  
<http://barbaracastro.com.br/2013/02/experimentando-o-seu-corpo-sobre-a-arte-sensorial-e-os-wearables/>

### 3.1 REVISIÓN DE LA TEORÍA DE LA RECEPCIÓN.

La fenomenología se considera como el antecedente principal de la teoría de la recepción. La teoría de la recepción supuso un cambio a la hora de valorar la obra de arte, al considerar al lector o receptor como punto de referencia histórica para el estudio de una obra. Al incidir especialmente en el receptor, no sólo entendido como público que consume un producto, sino, y esto es fundamental, como elemento constitutivo del hecho artístico, la teoría de la recepción abre un nuevo enfoque de la obra artística.<sup>169</sup>

A partir de los años sesenta los nuevos paradigmas en el arte como la *performance* nos llevan a la probabilidad de conocer la reacción del público de forma instantánea, pero también de forma prolongada y reflexiva, esto podría incluso condicionar el posterior análisis crítico según la época social y cultural del receptor. También se podría comprobar como las sucesivas interpretaciones que hacía el receptor de esas obras, a lo largo del tiempo mantuvieron o cambiaron las primeras apreciaciones de público y crítica, y como la consideración social hacia esa obra pudo variar completamente, o mantenerse invulnerable. Como ejemplo en el *Arte público* la obra se proyecta en el receptor y lugar concreto donde se desarrolla.

En cuanto al receptor, en la medida en la que éste encuentra respuestas a las preguntas experimenta una satisfacción que Gadamer identifica con el placer estético. También sostiene que se valora el conocimiento acumulado de la tradición, como medio indispensable para comprender el objeto histórico. Otros autores como Umberto Eco, define la obra de arte como signo icónico: el significado se integra en la misma realidad física del significante. En las obras literarias y en las artísticas, debido a su peculiar naturaleza, no existe un código cerrado, ni se presenta un discurso resuelto. Son obras abiertas de manera que cada receptor puede interpretarlas en modos diferentes, encontrando significados nuevos y diferentes en un mismo significante. Por tanto, la consideración del receptor o destinatario es imprescindible para la elaboración del significado de una obra. Otros autores a consultar serían Ingarden, Ovský, Vodicka, etcétera.<sup>170</sup>

Toda obra artística -ya sea literaria o de cualquier otro código- se organiza como un texto que contiene y transmite sentido y significado (Antonio Mendoza Fillola, 2000, p. 10).

Las artes evocan un cierto paralelismo en cuanto a su recepción, entre la memoria sensorial y la concreción verbal, en la literatura los textos, el sonido en la música, en el cine la

---

<sup>169</sup> Conforme a los estándares XHTML 1.0 · CSS 2.1 · WAI-AA

© Conservatorio Superior de Música *Rafael Orozco* de Córdoba 2005 – 2016. 22/07/2016.

imagen, etcétera, Los artistas suelen lamentarse de las limitaciones que supone un código determinado. Señaló el filósofo J. Ortega y Gasset que *la poesía y la pintura nacen en el límite del lenguaje y del habla*.

La recepción de toda obra artística tiene la doble capacidad de activar nuestros conocimientos (lingüísticos, culturales, etcétera) y de ampliar nuestras experiencias y nuestras habilidades de análisis para poner en correlación los conocimientos previos acumulados.

Los estímulos (verbales y plásticos visuales) que buscan un efecto-respuesta dependen de la activación de los conocimientos y de las experiencias lectoras y de la recepción previa de otras obras.

Según las conferencias sobre estética contemporánea realizadas por el filósofo Adolfo Sánchez Vázquez en 2004, trataban con claridad el desarrollo progresivo de la teoría estética contemporánea, que parte de una concepción pasiva del interprete o receptor y evoluciona hacia el reconocimiento del papel activo fundamental que debe tener el receptor o interprete en la praxis estética. Sánchez concibe el arte, no como un mero producto acabado, con existencia independiente de su creador o de sus intérpretes, sino más bien como una praxis artística o trabajo creador, donde necesariamente se integra «la Triada» (Sánchez A. , 2005), constituida por el sujeto productor o creador que en nuestro caso sería el artista, el producto mensaje u obra artística y el receptor. Del mismo modo sostiene que durante la época moderna dominó una estética que desconocía la importancia del interprete o receptor en la praxis artística, asignándole un papel pasivo. Estas teorías centraban su atención o bien en el autor o creador artístico, o bien en la obra de arte en sí misma. No es sino hasta el año 1960 cuando se desarrolla una teoría estética que reconoce el papel activo del receptor. Los antecedentes de la *Estética de la Recepción*, este autor los encuentra en el propio Marx, quien en el campo de la economía política reconoce tanto la importancia de la producción como del consumo. Traducido a términos estéticos: sin creación no hay percepción, pero sin recepción no hay realización de la obra de arte (Sánchez A. , 2005).

En el campo de la teoría estética Sánchez reconoce a Ingarden, Mukarovsky y Gadamer, como las tres fuentes más importantes de la teoría de la recepción. Entre los precursores de la Estética de la Recepción encontramos a Platón, Aristóteles, Marx, Paul Valéry, Walter Benjamin y Jean Paul Sartre, entre otros. Las fuentes teóricas sobre la Estética de la Recepción encontramos las de Roman Indager, Jan Mukarovsky y Hans- Georg Gadamer.

La práctica artística de una actividad creativa específica, supone la obtención de un resultado o producto cuyo objetivo final por parte del creador es que llegue a ser recepcionado. Tenemos en este caso dos procesos que podemos distinguir claramente: el de la producción y el de recepción. El artista y su producto, que es su obra.

Al igual que ocurre con un texto escrito, éste no es obra literaria hasta que no llega al lector y sin la transformación que hace el lector del texto, no se concluye como obra. Entendemos lector como espectador ante la obra de arte.

La estética de la recepción no presta atención a las condiciones sociales donde ocurre la práctica artística. (Sánchez A. , 2005) Sino que ve necesario sustituir la estética de la recepción por la estética de la participación, en la que el receptor no sólo transforme la obra por vía de la interpretación de su significado, sino también a la obra misma, «como objeto sensible, material, dotado de cierta forma», y contribuye a transformar a través del proceso mismo de la praxis estética, el contexto donde ésta ocurre (Sánchez A. , 2005). Esta estética de la participación es precisamente la que sustenta Sánchez y la desarrolla prestando atención al uso de nuevas tecnologías en el arte. Examina la participación del receptor en el arte digital, pero sopesando ahora con más cautela sus aportaciones desde un punto de vista estético y social. (Sánchez A. , 2005, p. 14) La llamada estética de la recepción nace en la Universidad de Constanza Alemania en 1967 teniendo como sus fundadores a Robert Hans Jauss y Wolfgang Iser. Según Sánchez, (Sánchez A. , 2005, p. 21) en la Modernidad desde el siglo XVIII, la obra de arte se concibe como un objeto autónomo, o como aquello que, por su belleza o forma, sin interés o fin exterior alguno, es- como dice Kant- digno de ser contemplado.

Esta concepción de la recepción contemplativa y el papel pasivo del receptor de ella, sólo va a ser cuestionada, al menos frontalmente, en el terreno teórico de la década de los 60 del siglo XX.

Las referencias que tenemos de algunos Museos de arte es que en algunas de las obras expuestas el espectador ya no es pasivo sino que puede interactuar con ella.

La idea de la indeterminación o de los espacios vacíos que deja un autor en su obra puede hacer que el receptor complete pudiendo llegar más allá. Aquí nos remitimos a las teorías de Umberto Eco sobre el concepto de obra abierta.

El papel activo de la recepción es la necesidad de una estética de participación que solicita la intervención del receptor en el proceso creador, sobre todo en las obras de arte que son nuestro objeto de estudio.

### 3.2. EVOLUCIÓN/CONSTITUCIÓN DEL IMAGINARIO DE NUESTRA PSIQUE Y LA MEMORIA SENSORIAL

Se denomina **memoria sensorial**<sup>171</sup> a la habilidad de retener impresiones de información sensorial después de que el estímulo original haya cesado. Hace referencia a objetos detectados por los sentidos los cuales son retenidos temporalmente y a su vez poseen una gran capacidad de almacenamiento de información, pero que solo son capaces de mantener imágenes precisas de información sensorial por espacio muy limitado. Las dos clases de memoria sensorial que han sido más exploradas son la icónica<sup>172</sup> y la ecoica<sup>173</sup>.

Puesto que la nueva información es procesada sobre la base de estructuras o marcos de recepción en los que pueda encajar, no hay percepción posible sin memoria (Davey, 1999: 12).

El deseo humano funciona basándose en el reconocimiento de patrones, es así que el aprendizaje tiene lugar cuando la nueva información recibida se ajusta a patrones reconocibles (Sotto, 1994, citado por Hooper-Greenhill, 2000: 117).

Los estudios de la cultura visual deberían estar especialmente atentos al aspecto multisensorial del aprendizaje, su naturaleza activa y su mezcla difícil de componentes afectivos, cognitivos y corporales. Escribe Hooper- Greenhill (2000: 119): «Los objetos son interpretados a través de la ‘lectura’ utilizando la mirada que se combina con una experiencia sensorial más amplia que incluye el conocimiento táctil y las respuestas corporales. De ellos pueden concluirse respuestas tanto cognitivas como emotivas, de algunas de las cuales puede que no sea necesario hablar».<sup>174</sup>

---

<sup>171</sup> [https://es.wikipedia.org/wiki/Memoria\\_sensorial](https://es.wikipedia.org/wiki/Memoria_sensorial)

<sup>172</sup> La memoria icónica es el registro de la memoria sensorial relacionado con el dominio visual. Es un componente del sistema de memoria visual, que incluye también la memoria visual a corto plazo (MVCP) y la memoria a largo plazo (MLP). La memoria icónica se ha descrito como un almacén memorístico de muy breve duración (menos de 1000 ms), pre-categorico y de alta capacidad. Sperling, George (1960). «The information available in brief visual presentations» (PDF). *Psychological Monographs* (en inglés) 74 (11): 1-29. Consultado el 30 de mayo de 2011.

<sup>173</sup> La memoria ecoica es uno de los registros de la memoria sensorial, se trata de un componente de la memoria a corto plazo encargado de retener información auditiva. Este sistema es capaz de almacenar grandes cantidades de información auditiva durante un breve periodo de tiempo (entre tres y cuatro segundos, aunque algunos autores elevan este lapso de tiempo hasta los seis segundos). Téllez Muñoz, José Antonio (2005). «La memoria sensorial auditiva o ecoica». *La comprensión de los textos escritos y la psicología cognitiva*. Madrid: Dykinson. p. 63. Consultado el 18 de mayo de 2011.

<sup>174</sup> Para una reseña de la concepción de educación adoptada por la educación visual, véase Hooper-Greenhill (2000: cap. 6).



El estudio transdisciplinar de los sentidos nos ayuda a tener una visión completa y novedosa del funcionamiento neurofisiológico, aportando información de cómo las neuronas en nuestro cerebro son capaces de reconocer un árbol, la cara de un amigo o un cuadro de Picasso.

Según los estudios cognitivos está demostrado que los sentidos interaccionan entre ellos, los primeros cruces entre arte y neurociencia, realizados por Semir Zeki (Zeki, 1999) y Margaret Livingstone (Livingstone, 2002). Una de las cuestiones de la neurociencia al igual que en la reflexión filosófica sobre el arte es entender cómo percibimos el mundo exterior.

La memoria reacciona cuando uno de ellos es estimulado, esto ocurre por ejemplo cuando hay una estimulación olfativa, por ejemplo el bebé ante el olor de la leche materna, existe una vinculación entre el olfato y memoria que puede trasportarnos a un momento del pasado, un recuerdo de la infancia, según la variabilidad de experiencias de cada individuo.

Partiendo de esta vinculación entre niñez, memoria y experiencia, Benjamín analiza las diversas figuras y prácticas que encarna la posibilidad de obtener experiencia en un mundo donde ésta se estaría extinguiendo. «No hay razón alguna para que te oculte —le escribe Benjamín a Theodor Adorno en 1940— el hecho de que las raíces de mi “teoría de la experiencia” se remontan a un recuerdo de infancia».<sup>175</sup>

Esta es la relación que el autor halló primeramente en la novela *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, donde es el recuerdo repentino del sabor y el olor de una magdalena devorada con placer en su infancia el que lleva al narrador a recuperar su pasado. Si Proust parte de sus recuerdos infantiles para escribir su novela, Benjamín también se apoya en ellos para escribir sus textos y formular su teoría la «asociación» y la «proyección de los recuerdos». Para completar la percepción los recuerdos precisan que la fisonomía de los datos los haga posibles. Antes de toda aportación de la memoria, lo que se ve en aquel momento debe organizarse de forma que me ofrezca un cuadro en donde yo pueda reconocer mis experiencias anteriores<sup>176</sup>. Por tanto podemos deducir los datos a partir de la información que nos puedan aportar los órganos de los sentidos.

Percibir no es experimentar una multitud de impresiones que conllevarían unos recuerdos capaces de completarlas; es ver cómo surge, de una constelación de datos, un

---

[https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:z\\_z9ordVDUJ:https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5242699.pdf+&cd=4&hl=es&ct=clnk&gl=es](https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:z_z9ordVDUJ:https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5242699.pdf+&cd=4&hl=es&ct=clnk&gl=es). 2005

<sup>175</sup> Carta de Benjamin a Adorno, 7 de mayo de 1940, citada en Jay, Martin, op. cit., p. 366.

<sup>176</sup> Ibid, p.41.

sentido inmanente sin el cual no es posible hacer invocación ninguna de los recuerdos. Recordar no es poner de nuevo bajo la mirada de la consciencia un cuadro del pasado subsistente en sí, es penetrar en el horizonte del pasado y desarrollar progresivamente sus perspectivas encapsuladas hasta que las experiencias que aquel resume sean cual vividas nuevamente en su situación temporal. Percibir no es recordar<sup>177</sup>.

La reflexión psicológica nos obliga, por el contrario, a volver a situar el mundo exacto en su cuna de consciencia, a preguntarnos cómo es posible la idea misma del mundo o de la verdad exacta, a buscar su surgir primero en la consciencia. El juicio se introduce con frecuencia como aquello que falta a la sensación para hacer posible una percepción<sup>178</sup>.

La percepción supone una interpretación de los signos que la sensibilidad va proporcionando de acuerdo a los *estímulos* corporales, sería la hipótesis que el espíritu hace para explicarse sus impresiones. «La percepción es una interpretación de la intuición primitiva, pero en realidad adquirida por el hábito, corregida por el razonamiento (...)»<sup>179</sup> (LAGNEAU, *Célebres leçons*, p. 158). Del mismo modo, afirma que juzgar no es percibir, es captar un sentido inmanente en lo sensible, anteriormente a todo juicio<sup>180</sup>. La percepción es, pues, el pensamiento de percibir.

En la percepción efectiva, y tomada en estado naciente, anteriormente a toda palabra, el signo sensible y su significación ni siquiera idealmente se pueden separar. Un objeto es un organismo de colores, olores, sonidos, apariencias táctiles que se simbolizan y se modifican una a otra y se ajustan a una realidad. La memoria constataría lo que transcurre en el instante con la evidencia de la experiencia sensorial.

Spinoza presupone sobre el recuerdo y la percepción: «mi pensamiento claro y distinto utiliza siempre pensamientos ya formados por mí o por el otro, y se fía de mi memoria, eso es, de la naturaleza de mi espíritu, o de la memoria de la comunidad de pensadores, eso es, del espíritu objetivo»<sup>181</sup>.

La percepción sería como el acto humano que hace que las dudas posibles pasen a ser verdades, en el sentido amplio de conocimiento de existencias. Desde el campo fenomenal el **sentir** implica siempre una referencia al cuerpo y es en esta comunicación vital con el mundo lo que nos hace estar presente.

---

<sup>177</sup> Ibid, p. 44.

<sup>178</sup> Ibid, p. 56.

<sup>179</sup> LAGNEAU, *Célebres leçons*, p. 158.

<sup>180</sup> Ibid, p. 56.

<sup>181</sup> Ibid, p. 61.

Como ejemplo de esta vinculación de la memoria y el arte citamos el artículo sobre «la memoria como mediación» de Mieke Bal, (Bal, *Conceptos viajeros en humanidades: una guía de viaje*, 2009, p. 236), donde analiza la instalación de James Coleman, *Photograph, 1998-99*, proyectada con narración en audio sincronizada. El significado que produce la obra según el autor es muy rico en aportaciones sensitivas mezclándose todas ellas convirtiéndose en una percepción transensorial. A través de esta obra Bal pone de manifiesto la importancia que tiene la memoria como herramienta cultural y fenómeno social ya que tiene que ver con el pasado y que sucede en el presente. Alude al mismo tiempo a un aspecto social de la memoria habiendo sido ésta tratada hasta entonces sólo por la filosofía y la psicología y que sin embargo tiene que ver con un cúmulo de nuevas reflexiones dentro del análisis cultural interdisciplinar (Bal, *Conceptos viajeros en humanidades: una guía de viaje*, 2009, p. 236).

Estas reflexiones pueden aludir al concepto de memoria colectiva y este caso citamos a Walter Benjamin: «La función de la memoria es proteger las impresiones del pasado. El recuerdo apunta a su desmembración, la memoria es conservadora, el recuerdo es destructivo».



Vista de la instalación *Red Sundew*, 1970. Otto Piene.<sup>182</sup>

---

<sup>182</sup> Imagen descargada de: <http://www.artinamericamagazine.com/reviews/otto-piene/#image-> Seda roja,

Nos detenemos en artistas que aluden a la memoria en sus obras, como Otto Piene en una de sus piezas *Red Sundew*, 1970. Este artista fue pionero del grupo Zero, en la década de los años 50 y 60 en Alemania, conocido por su forma de arte experimental como pinturas monocromas hechas con fuego y humo, en sus esculturas empleaba la luz y el movimiento. En una retrospectiva de su obra *Sundew and Selected Works 1957–2014* celebrada en el Museo Guggenheim de Nueva York, en el 2014, el artista construye una de sus piezas con una lona de color rojo, tensado a través del espacio, con apéndices puntiagudos semejando tentáculos o dedos esqueléticos que alcanzaban al espectador a través de una abertura que cruzaba hacia la galería principal, accediendo al resto de instalaciones donde el bombeo de aire en ellas era creado a partir de un ventilador eléctrico que les hacía rebotar alrededor como si estuvieran vivos. La obra se completa con un grupo de lienzos de color rojo y negro creados con pintura y fuego. En estas piezas el autor guía al espectador a través de un recorrido por la memoria, la cultura y la vida, como terapia para intentar borrar los desastres de la segunda guerra mundial.

En este tipo de obras la memoria revive una situación a modo de espejo, que aún siendo dolorosa es necesaria, porque es la única forma de aprender y no volver a pasar por la misma situación en la vida. El errar nos preocupa, y en el arte es un tema llevado a cabo por muchos artistas que utilizan diversos materiales, formas, texturas, olores y colores como metáfora de la memoria. La obra artística en estos casos actúa a modo de alquimia para sanar las heridas y darle una vuelta de tuerca a los errores que descansan en la memoria.

También el artista Giuseppe Penone, en su obra *Respirare l'ombra* (Respirar la sombra), 1998, expuesta en el Museo Gallego de Arte Contemporáneo, una enorme cantidad de hojas de laurel medidas en jaulas de red metálica llenaban la sala de un olor característico. Junto con unos pulmones de cobre, obra que más tarde formó parte de la *Retrospectiva que la CaixaForum* de Barcelona, (octubre de 2004 a enero de 2005), creando de nuevo un espacio donde el olor jugó un papel muy especial. Este trabajo es fruto de Haya de Otterlo (Faggio di Otterlo), el primer árbol en el que Penone se basó en la fundición de hojas. «Era a finales de verano, por lo que puse las hojas en el congelador para poderlas utilizar en invierno; al descongelarlas para fundirlas en bronce, desprendieron una fragancia increíble, lo que me empujó a empezar un trabajo con hojas de laurel». Su obra busca crear una nueva mitología que defina una nueva relación entre el ser humano y su entorno natural, más allá de las

---

polietileno y ventiladores eléctricos, 10 por 18 por 4 pies<sup>3</sup>/<sub>8</sub>, en Sperone Westwater.

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

apariencias.<sup>183</sup> La influencia de oler en la sala la obra puede cambiar un pensamiento por tanto también la percepción del lenguaje del arte.



*Respirare l'ombra*.1998. Giuseppe Penone.

Otro de los artistas Abraham Cruzvillegas que<sup>184</sup> ha trabajado con materiales como hojas frescas de *maguey* clavadas a la pared, es un ejemplo de obras que siguen mutando por el paso de los días el olor va desapareciendo tiene un significado de lo efímero de la memoria en la pieza.

Las obras del artista Peter Cupere, son instalaciones que están impregnadas de olores diferentes, creando su propio laboratorio para la fabricación de esencias o utilizando el propio

---

<sup>183</sup> [http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/exposicion-i-giuseppe-penone-retrospectiva-i\\_816-c-3604\\_.html](http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/exposicion-i-giuseppe-penone-retrospectiva-i_816-c-3604_.html)

<sup>184</sup> Obra: *Las guerras Floridas II*, del 2003. Instalación de Abraham Cruzvillegas que consiste en hojas frescas de maguey clavadas a la pared.

material como el tabaco, la pasta de diente, etcétera. Una de las más recientes: *Nube de humo*, (Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro 6.12.2015 - 14.02.2016), el espectador sube en una escalera para introducir la cabeza en la nube y percibir el olor de la contaminación que producimos en el aire.

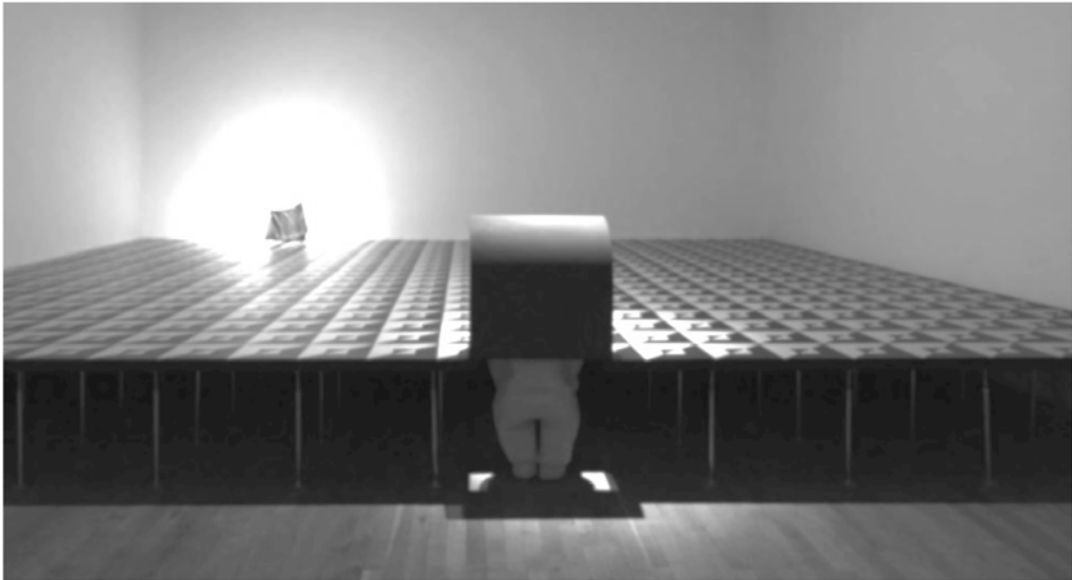


*Nube de humo*. 2015. Peter Cupere.

Podemos citar la obra *El apuntador* (1998), de Juan Muñoz, que nos hace reflexionar sobre la ruina y la memoria, sobre el tiempo o sobre el efecto del tiempo en el espacio. Su estrategia estética desfigura el territorio estricto entre espectador y artista, y entre la escultura

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

y otras manifestaciones próximas como la instalación, va enriqueciendo el sentido narrativo de sus propuestas.<sup>185</sup>



*El apuntador*, 1998, Juan Muñoz.<sup>186</sup>

En palabras de Anna María Guash:

En la génesis de la obra de arte «en tanto que archivo» se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos. Y lo hace mediante la narración. Pero en ningún caso se trata de una narración lineal e irreversible, sino que se presenta bajo una forma abierta, reposicionable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable. Lo que demuestra la naturaleza abierta del archivo a la hora de plantear narraciones es el hecho de que sus documentos están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y los recombine para crear una narración diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado (Guash, 2005, p. 158).

---

<sup>185</sup> <https://www.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/juan-munoz-retrospectiva/>

<sup>186</sup> Imagen descargada de <http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=6476>

Esta teoría tiene relación con la videoinstalación: *Photograph, 1998-1999*, de James Coleman y la película *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001) que desarrollamos en el anexo de esta tesis: *La percepción en las artes plásticas y en los medios de comunicación. De la sala expositiva al cine*, 2016.

### 3.3. PERCEPCIÓN DE ESPACIOS VISUALES, POLISENSORIALES Y SUS DERIVAS

Los espacios interactivos reclaman espectadores activos. En los tiempos que estamos viviendo de desarrollo tecnológico en el diseño y en el mundo de la moda, hace que también en el arte se utilicen estos medios aunque con fines muy distintos. El uso de nuevos materiales es algo que también se expande a otros campos, como ocurrió a principios y mediados del siglo XX con el uso de nuevas formas de emitir luz, tubos de neón y de led<sup>187</sup>.

El vídeo interactivo también es utilizado en las obras para hacer reflexionar al público sobre el lenguaje del arte. Es un medio actualizado que el público conoce, ya que éste está familiarizado con esta tecnología y no le resulta extraña, el consumidor de imágenes en movimiento ha despuntado en internet, cada día llega a los hogares incitando al consumir a través de un desarrollo de venta online. Por tanto el vídeo interactivo significa el final del vídeo lineal y con un desarrollo cerrado<sup>188</sup>. En un vídeo interactivo todos los elementos del mismo toman vida y la voluntad del espectador entra en juego.

Mieke Bal<sup>189</sup> sostiene que la visión como tal hay que diferenciarla entre dos formas de percibir, una sería la habilidad en el acto de visión y otra la de observar el objeto contemplado en sí mismo como materia. Sería como distinguir entre la tipografía de un texto literario y el contenido que encierra el texto.<sup>190</sup> Y es precisamente este planteamiento el que nos hacemos a la hora de ver una obra de arte, del acto de visión donde la mezcla sensorial no sólo tiene lugar en la experiencia sino también en los complejos nudos afectivos y cognitivos y corporales que todo acto perceptual establece.

---

<sup>187</sup> Las cercanías de Times Square en New York, se hicieron famosas, desde la década de 1920, por sus sofisticados anuncios luminosos hechos con tubos de neón.

<sup>188</sup> © PlayFilm. 2016. ¿Qué es un vídeo interactivo? es un contenido multimedia que es capaz de leer, interpretar y dar respuesta a acciones del espectador-usuario. Es decir, un vídeo que convierte al espectador en una parte activa del proceso del consumo de contenido audiovisual.

<sup>189</sup> Académica e investigadora. Universidad de Amsterdam.

<sup>190</sup> Véase Van Alpen (2002) y su teorización de la imagen a través de textos de Charlotte Delbo, mencionado previamente. Un caso de algún modo menos exclusivo, aunque de relevancia notable, son las «poéticas visuales» de Proust (Bal, 1997).



Refiriéndose a lo que Foucault (1975) denominara como «la mirada del sujeto cómplice», HooperGreenhill (2000: 49) advierte: «ésta cuestiona la distinción entre lo visible y lo invisible, lo dicho y lo no dicho». Estas distinciones constituyen prácticas que cambian a lo largo del tiempo de acuerdo con variables sociales.

Los estudios de la cultura visual deberían estar especialmente atentos al aspecto polisensorial-transensorial del aprendizaje. Según M. Bal, en su ensayo *El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales*<sup>191</sup> nos dice: «Los objetos son interpretados a través de la ‘lectura’ utilizando la mirada que se combina con una experiencia sensorial más amplia que incluye el conocimiento táctil y las respuestas corporales. De ellos pueden concluirse respuestas tanto cognitivas como emotivas, de algunas de las cuales puede que no sea necesario hablar» (Hooper- Greenhill 2000: 119).<sup>192</sup>

Nos centraremos especialmente en los aspectos más textuales y discursivos en la primera exposición de *arte efímero: on&on*, (19 noviembre de 2010 al 16 enero de 2011), en la *Casa Encendida* de Madrid. Artistas como Claire Morgan, Anya Gallaccio, Celeste Boursier, Gregorio Zanon, Kitty Kraus, Gerda Steiner, Roman Signer, Andy Goldsworthy, nos muestran otra forma de percepción a través del concepto de lo efímero. El paso de los días hace que la forma, el color y el olor transforme la obra, en algunas de ellas llegando a quedar sus propios restos:

«Los artista pretenden jugar con los sentidos del espectador para que, de alguna manera, evocuen recuerdos y sensaciones pasadas y lo inviten a participar en la muestra. Una de las obras, una habitación bañada de chocolate o velas encendidas derritiéndose mientras dibujan grandes círculos en el suelo de Anya Gallaccio; pájaros emitiendo sonidos a través de cinco guitarras y tres bajos de Céleste Boursier Mougenot; frutas rojas descomponiéndose sobre un pájaro disecado de Claire Morgan; una habitación en la que la luz se enciende y se apaga, obra de Martin Creed, ganadora del Premio Turner); flores químicas invadiendo una mesa de oficina de Steiner/Lenzlinger; el derretimiento de un bloque de hielo gigante teñido de Kitty Graus; la verbalización continua de *This is propaganda* de Tino Sehgal; la grabación de la explosión de un cohete casero de Roman Signer; interpretaciones improvisadas al piano de Gregorio Zanon; una vídeo-instalación que muestra cómo la huella de un cuerpo sobre el pavimento se desvanece bajo la lluvia de Andy Goldsworthy; materia alterada por microorganismos de Michael Blazy, la experiencia de un viaje en barca de Eloise Fornielles y

---

<sup>191</sup> Publicado originalmente en *Journal of Visual Culture*. Volumen 2, Número 1. Abril 2003.

<sup>192</sup> Para una reseña de la concepción de educación adoptada por la educación visual, véase Hooper-Greenhill (2000: cap. 6). <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5242699.pdf>

la huella que queda en nuestro recuerdo cuando la obra de arte ha desaparecido de Chiharu Shiota». <sup>193</sup>

La exposición, comisariada por Flora Fairbairn y Olivier Varenne, pretende agitar la memoria personal de los visitantes y hacer palpable la decadencia inevitable de la naturaleza que con el paso del tiempo se va transformando. No se trata de piezas que persiguen fijar una imagen para la posteridad, sino que pretenden abrir los ojos a la magia del instante, al presente, con los cambios y transformaciones que conlleva. Cada vez que el visitante se acerque a ver la exposición verá una muestra diferente, nunca será la misma. Lo único que realmente perdura es el cambio, el proceso, la propia transformación.

La forma de conseguir esta evolución de la instalación es utilizando materiales perecederos como chocolate, fruta, seres vivos, hielo o cera; y realizando actos fugaces en las *performances* que se representan dentro de la muestra.

También hay que decir que la aparición de las drogas a partir de la década de los sesenta y el consumo de éstas por algunos artistas sirvieron de inspiración para crear ambientes en los que el espectador experimentaba cambios sensoriales y perceptivos, lo que dio lugar a la creación del lenguaje psicodélico, mediante el uso de materiales tecnológicos, luces estroboscópicas, humo, focos y espejos.

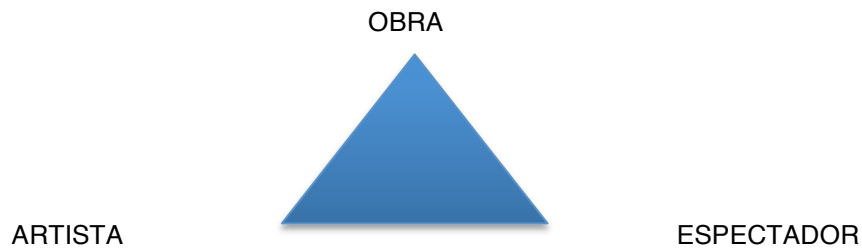
#### **3.4. DEL ESPECTADOR PASIVO AL ESPECTADOR ACTIVO: ESPACIOS INTERACTIVOS, OTROS RECEPTORES**

Hemos de plantear la importancia que tiene el papel del espectador en la captación de la obra de arte, donde los sentidos son el canal de recepción que hace que la atención del espectador pueda ser inconsciente pero profunda. En algunas obras como instalaciones, *performances* o arte público, los elementos con los que están hechas las piezas se perciben de forma polisensorial, a veces el espectador se ve envuelto en espacios con imágenes en movimiento, otras donde la obra se percibe de forma sonora, siendo menos frecuente la inclusión de olor o el sentido háptico y gustativo. El artista busca otras vías de expresión implicando la estimulación de más de un sentido, donde el espectador interactúe con la obra llevándole a espacios imaginarios.

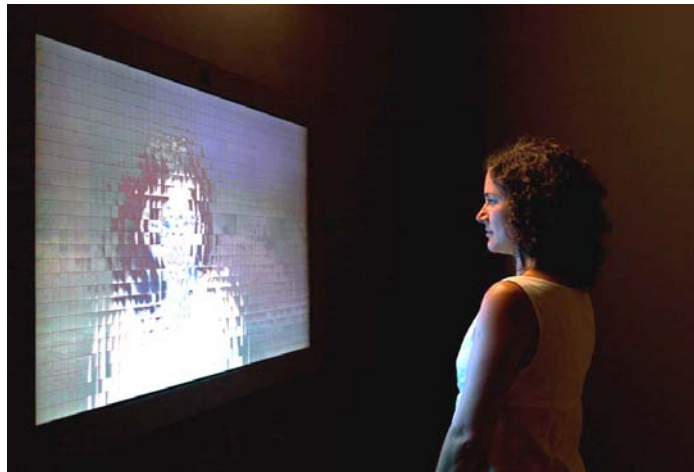
---

<sup>193</sup> Sara Torres Sifón • 26 Noviembre, 2010 • Centros de Arte, Exposiciones, Instalación, Madrid • <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/onon-arte-efimero-en-la-casa-encendida/>

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.



Recordamos el análisis que hace el filósofo Jacques Rancière sobre el «espectador emancipado» (Rancière, *El espectador emancipado*, 2010). El autor plantea la línea entre los que hacen la obra y los que la ven, entre individuos y miembros agrupados. El espectador deja de estar inmóvil ante la obra, para ser capaz de interactuar con ella y descubrir por sí mismo el tipo de obra. El público es llevado a la acción de conocer y a la acción conducida por el saber. Rancière pone el acento en la igualdad de las inteligencias y lo traslada al estadio de percepción, captación y recepción de la obra. Jacques Rancière plantea que hay dos formas de sacar al espectador de su posición pasiva, la primera es arrancarlo «del embrutecimiento del mirón fascinado por la apariencia e invadido por la empatía» por medio de alguna incógnita al que deba encontrarle sentido; la segunda es la abolición consciente de la distancia entre observador pasivo y el creador.<sup>194</sup>



*Blow Up*, 2007. (Vista de la *Intalación* en Buenos Aires, 2012). Rafael Lozano Hemmer.<sup>195</sup>

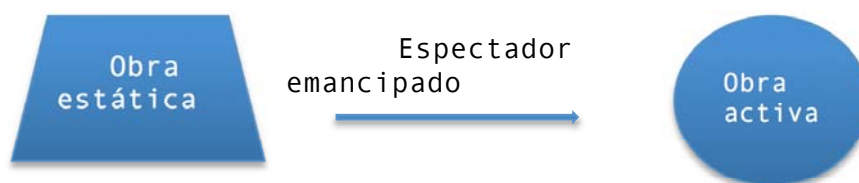
---

<sup>194</sup> Jacques Rancière, «Le spectateur émancipé», en *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, París, 2008, p. 10.

<sup>195</sup> <http://www.revistacodigo.com/opinion-el-espectador-como-productor-sobre-el-ciudadano-creativo/>

La idea hasta entonces de que la distancia hace admirable lo desconocido cambia por completo con las aportaciones de estos teóricos ya que las propias teorías están sacadas de las obras. «La dificultad añade valor a las cosas» y en este caso el arte como otra disciplina cultural intenta limar esa distancia, acercándose a la sociedad con la intención de cambiar aquello que le impide progresar.

«El espectador emancipado logra interactuar con la obra pues éste toma conciencia de la realidad oculta que se ofrece en ella, permitiéndose a su vez que sea el visitante quien genere un significado propio».



El papel del espectador ante la obra de arte ha cambiado con respecto a la contemplación pasiva de épocas anteriores. El pensamiento filosófico se ha hecho eco de este cambio de paradigma en el arte, como afirma María Zambrano: *El espectador tiene su propio mundo y espera que la obra le devuelva como espejo algo de esa realidad.*<sup>196</sup>

El arte intenta explicar el mundo y para ello los artistas que analizamos recurren a los sentidos siendo éste el puente entre la percepción del exterior y su mundo interior.

Los estudios sobre *deprivación sensorial* (Zubek, 1969) muestran como las personas privadas de toda estimulación sensorial pueden desarrollar estados de ansiedad severa así como otras anomalías psicológicas. En otro orden, también se ha demostrado los efectos negativos que puede producir el aislamiento social, especialmente cuando no es deseado. Mientras cortos períodos de privación sensorial pueden ser relajantes, la privación prolongada puede resultar en ansiedad extrema, alucinaciones, pensamientos extravagantes, depresión y comportamiento antisocial. Utilizado como método de meditación únicamente en ambientes controlados.<sup>197</sup>

---

<sup>196</sup> <http://revistadistopia.com/cultura/exposiciones/carl-andre-del-vacio-a-la-nada/>

<sup>197</sup> [http://www.ub.edu/psicologia\\_ambiental/uni4/4832.htm](http://www.ub.edu/psicologia_ambiental/uni4/4832.htm)

Según la tesis doctoral (Población, 2016, p. 65) :

Si describimos cómo está desarrollado en una persona adulta, toda *deprivación sensorial* induce a terribles sensaciones de aburrimiento y somnolencia, y esta si es excesiva y prolongada durante un largo periodo de tiempo, puede llevar a la producción ilusoria de un mundo exterior, mediante la proyección de contenidos del mundo interior en forma de alucinaciones (West, 1968).

El arte ha estado influenciado por la propia evolución del hombre y la tecnología, ésta se ha visto reflejada en las expresiones artísticas de las distintas épocas.

Según Hernando Gómez:

El espectador debe tener en cuenta que la imagen que observa contiene un mensaje implícito mucho más rico que el que experimentan sus propios sentidos, viéndose obligado por ello a descifrarlo (2014: 110). Desde principios del siglo XX se ha apreciado una intención en las metodologías de trabajo de encontrar la verdadera significación que poseían los lenguajes artísticos y los medios de comunicación de masas, con cierta tendencia a explicar algo más que lo percibido por los sentidos (2014: 120).<sup>198</sup>

El lenguaje de los sentidos es amplio y con ello queremos poner de relieve la importancia de la percepción polisensorial en obras artísticas de estos últimos años, como se puede apreciar en la obra de Richie Budd, en instalaciones sensoriales de Olafur Eliasson, (*The weather project*, 2003) donde trabaja sobre la percepción y las emociones, Erwin Turrel, Ann Veronica Jansem, Massimo Bartolini, Jeppe Hein modificaciones interactivas del espacio arquitectural (Presente, 2000), Casper Höller y otros.

Richie Budd, es un artista estadounidense que trabaja esculturas interactivas a partir de una amplia variedad de *gadgets*<sup>199</sup>, materiales domésticos e industriales. Estas estructuras híbridas esparcen espuma, escupen palomitas de maíz y emiten vapor y aromas para crear un triple proceso experimental sensorial: en primer lugar, la estimulación; segundo, de

---

<sup>198</sup> Gómez, Hernando; Tesis Doctoral: *El adjetivo visual. De la figura retórica al significado de la imagen fotográfica*. Madrid, 2014.

<sup>199</sup> Se le ha dado el nombre de Gadget o también llamado widget a una nueva categoría mini aplicaciones, las cuales fueron diseñadas para mejorar servicios, una aplicación, proveer información o cualquier tipo de interacción de un computador; esto se realiza a través del world wide web, por ejemplo una extensión de alguna aplicación de negocios, que nos provea información en tiempo real del estatus del negocio u organización. Son comúnmente llamados gadgets a los dispositivos electrónicos portátiles como PDA, móviles, smartphones, reproductores mp4, entre otros.

asociación y de impresión; y por último, recuerdos a través de desencadenar estímulos surgidos después del evento.<sup>200</sup> El artista construye esculturas performativas e instalaciones escultóricas que buscan resuenen en algún lugar más allá del Game over&Quot; basado en secuencias que buscan maximizar su potencial sensorial y sus residuos de *distópica*<sup>201</sup> trivial. El artista trabaja con el superávit de nuestra sociedad de comercio y dependencia material, el artista reconstruye lo efímero en un sistema inventivo de microambientes sobre la base de modalidades sensoriales. Este precario y polifacético sistema funciona en múltiples niveles, tanto inertes como activos, en el que el objetivo es crear una estructura de referencia que mantenga el trabajo en juego, mucho después del espectáculo.<sup>202</sup>



*Emothing Skillformational Rememorie*, 2007. Richie Budd.<sup>203</sup>

La participación que requieren las obras por parte del espectador varía de unas piezas a otras, aún persiguiendo todas una reflexión intelectual, en algunas obras como *Emothing Skillformational*, de Richie Budd, el público come palomitas que la pieza expende de forma interactiva cuando el visitante se acerca a la obra.

---

<sup>200</sup> [http://www.artpace.org/artists\\_and\\_curators/richie-budd](http://www.artpace.org/artists_and_curators/richie-budd).

[http://www.artpace.org/exhibitions/iair/iair\\_fall\\_2008](http://www.artpace.org/exhibitions/iair/iair_fall_2008)

<sup>201</sup> Una *distopía* es una sociedad ficticia indeseable en sí misma.

<sup>202</sup> Richie Budd at Priska Juschka Fine Art - May 24, 2007. <https://www.youtube.com/watch?v=QT2MqMyVyd4>

<sup>203</sup> Captura de pantalla la página: <https://youtu.be/QT2MqMyVyd4?t=50>. Captura de imagen del vídeo. Exposición: *Emothing Skillformational Rememorie*, 2007. Richie Budd.

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

En la instalación *Frambuesas*, 2003, del artista alemán David Mannstein, requieren un contacto físico con la propia obra, a la vez que intelectual, el espectador tiene que descubrir el sentido de la obra otras veces es guiado por indicaciones del propio artista. Algunas obras artísticas invitan a que sean percibidas de forma colectiva, aunque a nivel individual el espectador haga su propia reflexión, la personalice o la comparta con el público.



Instalación *Frambuesas*, 1997. David Mannstein. Imágenes cortesía del autor. 16/05/2016  
Himbeere Ansicht Gärenrgb. Modena\_HortusClausus\_Detail.

Modena\_HortusClausus. David Mannstein. 1997 *Himbeere Ansicht Gärenrgb*. «La ceremonia de la frambuesa».

Estas obras pertenecen al artista alemán, **David Mannstein** (fotos cedidas por el propio autor), la obra «Frambuesas», en la que el artista se plantea la relación obra-público, la relación artista-público y la relación con los espectadores de este encuentro.

La obra fue expuesta a modo de taller, es decir durante el proceso de elaboración de vino de frambuesa que el público bebería, título de la obra: «La ceremonia de la frambuesa» fue expuesta en Berlín en 1997, la propia galería le sirvió como taller del proceso, consistió en

destilar 100 kilos de frambuesas en vino, según el propio artista el olor a alcohol permanecía en la memoria a otro nivel, no sólo el recuerdo de la frambuesa en sí.

El artista implica al espectador completamente, «con los cinco sentidos», implica al espectador con el gusto, el oído, el tacto, el olfato y la vista, queriendo mostrarles qué hay, no sólo le interesa la parte visual sino que también quiere explorar las sensaciones que producen otros sentidos para llegar a la memoria a través de la experiencia.



*Alfombra de Frambuesas*. 1997. David Mannstein. Imágenes cortesía del autor.  
Modena\_HortusClausus\_Detail. 16/05/2016



La obra de Olafur Eliasson presentada en la Bienal de Venecia en 2003, giraba en torno a los sistemas de percepción relacionadas con la naturaleza. Su proyecto *The Weather Project*, 2003, consistió en convertir la entrada de la Tate en un espacio abismal, imperceptible a primera vista.<sup>204</sup> En otras exposiciones ha creado nubes por medio de vapor o incluso tormentas dentro del espacio expositivo. Los elementos de Eliasson son efímeros, elementales y su intención es dirigirlos hacia un ámbito estético. A pesar de moverse en el marco de los elementos, la obra de Eliasson admite también propuestas de orden tecnológico.



*The Weather Project* (El proyecto clima), Tate Modern de Londres, 2003. Olafur Eliasson.

La comunicación que se produce entre emisor y receptor puede darse por los cinco sentidos, el lenguaje puede ser múltiple pero rara vez se consigue completo (con todos los sentidos). En la actualidad el arte se ve influenciado por los avances tecnológicos, que nos permiten transmitir mensajes en el espacio y en el tiempo real, éstos a veces son conservados,

---

<sup>204</sup> <http://www.elcultural.com/revista/arte/Olafur-Eliasson/8258>

pero ello no asegura que llegue a darse una comunicación, aunque se produzca una retroalimentación de mensajes entre emisor- receptor.

Hasta la aparición de la tira cómica, el comic y el dibujo animado, los sonidos o los olores eran representados únicamente como causalidad. Los personajes manifestaban algún tipo de sensación respecto a algo que sabíamos que podía estar aconteciendo. Hoy en día es habitual encontrar signos que nos indican cualidades de los sentidos que son representados gráficamente, por ejemplo el pudor con el color rojo, el olor y el calor con líneas onduladas, etcétera, son rasgos característicos de los estados o sensaciones que viven los personajes de una historia ilustrada.

El movimiento era algo que llamó la atención en una época como el futurismo, con la revolución industrial (se representa la congelación de la imagen en movimiento). Ahora con la tecnología se vuelve al movimiento interactuando con la imagen.

En lo que se refiere a la recepción de las obras artísticas contemporáneas y la participación del espectador, es importante resaltar que el arte y la arquitectura forman un conjunto de espacios llenos de significados. A lo largo de la historia sabemos la importancia que tuvo el espacio antes ya de la creación de las pirámides egipcias, este concepto de espacio se ha ido adaptando con el tiempo a espacios arquitectónicos hoy día más livianos por donde el espectador esta de paso, el espacio se ha ido concibiendo como una proposición espacial autónoma que invita al espectador a establecer un paradigma crítico, estético o ideológico.

En las obras artísticas contemporáneas en las cuales nos basamos para fundamentar la percepción sensorial tienen que ver con el espacio y su relación con el entorno, como un elemento más en el arte, ello nos lleva al análisis que Frank Popper hace del concepto «entorno», el cual define en dos acepciones diferentes. Por un lado lo atribuye al sentido arquitectónico refiriéndose al urbanismo, donde se dan las relaciones entre el hombre y el entorno, y por otro lado la acepción del término dentro del contexto artístico, según el autor nos autoriza a pasar del estudio de un espacio de dos dimensiones al de la transformación efectiva de grandes extensiones de tres dimensiones, en el que es posible crear, en el interior del entorno en su acepción más amplia, un espacio que mantenga su realidad por sí mismo y que nazca de la imaginación artística<sup>205</sup>.

Al hablar del entorno también incluimos el concepto de espacio, el cual incluye un proceso sensorial tanto en la captación y percepción de la obra, como es el proceso constructivo donde el espectador organiza e interpreta datos sensoriales en relación a su

---

<sup>205</sup> Popper. F; Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy. Akal/ arte y estética. 1989. P.9.

experiencia, en el caso del artista comunica sensaciones que el espectador puede percibir a través de los sentidos.

La participación creciente del espectador ha contribuido a la desaparición del objeto de arte tradicional. En este sentido al menos se ha orientado el arte en la «calle» y el «happening» del mismo modo que la investigación perceptual de la «nueva tendencia». Lo esencial no es ya el objeto en sí mismo sino la confrontación dramática del espectador con una situación perceptiva. (Popper F. , 1989, p. 11).

Los materiales con los que se construyen este tipo de obras artísticas contemporáneas han cambiado y tiene que ver con el lenguaje de la propia obra. Estos son elementos poliartísticos, en este sentido podríamos clasificar las obras de arte en función de los nuevos materiales con los que están contruidos o bien por el mensaje que ha querido transmitir el artista, o por el conjunto de materiales en una misma obra.

En este sentido consideramos necesario profundizar en aquellas obras donde la intervención del espectador es fundamental tanto en el proceso de ejecución de la obra como en el resultado estético de la misma, se establece un triángulo en el análisis constituido por el artista, el espectador y la propia obra.

En las obras que hemos seleccionado en anteriores capítulos vemos que la participación del espectador aumenta en obras como instalaciones, performance, *land-art*, arte *povera* o arte conceptual. Este tipo de obras nos lleva a reflexionar sobre el proceso creativo, la recepción de la propia obra y el entorno, siendo en los más actualizados la tecnología más avanzada un medio para la construcción de sus piezas.

Algunas formas del arte conceptual han sido asociadas con las teorías fenomenológicas, Popper afirma: en el arte predomina la idea sobre el objeto y constituye una ciencia descriptiva que alberga los caracteres esenciales de la experiencia en su totalidad. El discurso emitido por cada uno de los artistas de una época tienen la facultad de comunicar elevando el objeto artístico a un nivel «cuasi» científico o epistemológico.

La participación del espectador se hace especialmente intensa en la selección de las investigaciones teóricas clasificadas e inventariadas por el Grupo *Arte y lenguaje*, en la Documenta 5 (Kassel, 1972). Artistas que conscientemente han puesto la noción de entorno en el centro de sus investigaciones visuales y polisensoriales.

Analizamos los entornos del arte contemporáneo, que han ocasionado una transferencia al espectador de una gran parte de las responsabilidades del creador. Estudiamos las obras según sea su área de exposición, ya sea una galería, un museo, espacios públicos como la calle,

o la naturaleza. Estas experiencias sobre los elementos naturales son esencialmente no funcionales, aunque suscitan una nueva percepción del espacio.

Los entornos plásticos han sido concebidos por sus creadores como símbolos de una correlación entre participación del espectador y la obra en sí misma, (con sus propios materiales). La participación del artista pasa a ser más «comprometida». Obras del entorno contemporáneas (visuales, estáticas, cinéticas, conceptuales, hiperrealistas, polisensoriales o pluriartísticas), desde dos aspectos:

- 1.- Expresivo personal o individual.
- 2.- Social. Participación colectiva. Arte público.

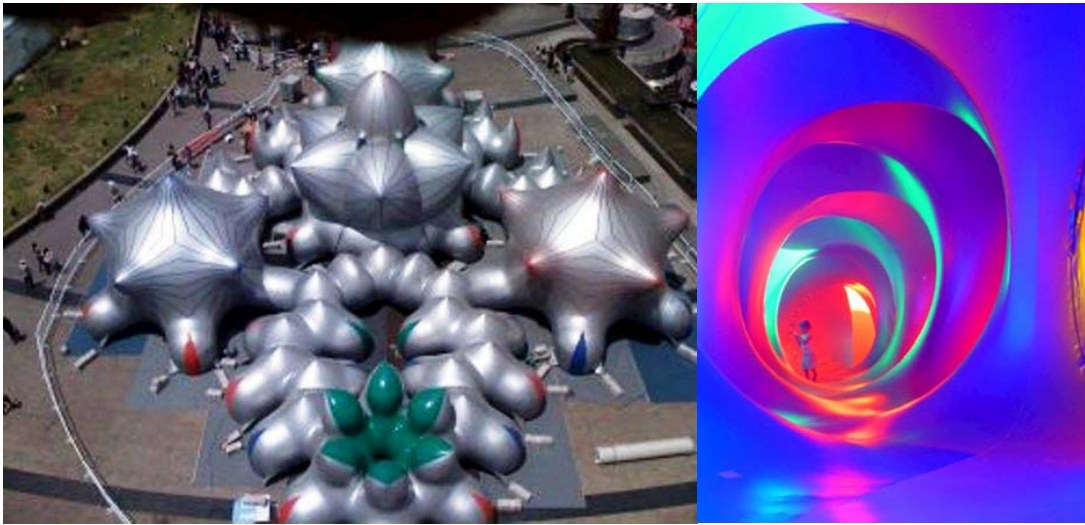
Crear un entorno equivale a ampliar la propuesta plástica y al mismo tiempo circunscribirla en un espacio provisto de su propia «significación» plástica.

Como ejemplo de estos espacios creados para experimentar sensaciones visuales, táctiles sonoras y de propiospección, encontramos la pieza *Luminarium*, consiste en una escultura inflable monumental en la que el público se adentra caminando para disfrutar de una experiencia sensorial provocada por la belleza de la luz y del color.<sup>206</sup> Es otra manera de acercar el arte al público de una forma lúdica, en un espacio de explosión sensorial. Desde 1992 los *Architects of Air* realizaron más de 600 exposiciones en 40 países. De Berlín a Brooklyn, de Hong Kong a Hawái, Taipéi Tel Aviv, Sao Paolo o la Opera House de Sidney. Este tipo de obra nos muestra que los espacios creados para sentir es algo universal, el placer de sumergirnos en un gran vientre de color y blandura nos transporta y aísla por unos instantes a un estado de placer. Algo que compartimos de forma universal por su recorrido en diferentes países y culturas, es aceptado como una experiencia agradable porque deja que sean los sentidos en su estado puro interior el que conectemos con nosotros mismos. Esta obra al igual que las Instalaciones de Ernesto Neto, nos lleva a ver que en la actualidad la inmersión del público en estos espacios polisensoriales tienen gran aceptación en los diferentes lugares donde se han expuestos.

---

<sup>206</sup> www.architects-of-air.es. 12/04/2012.11: 52.

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.



Arquitectos-del-aire. Plaza Bicentenario, 26 Festival Cultural, Zacatecas. México. 2012.<sup>207</sup>

La obra de Tania Mouraud trata el espacio para evocar un clima de iniciación ritual en donde los movimientos del «visitante» se relacionen siguiendo una ceremonia planificada. En una de sus obras de entorno, *One more night* (1969), además del color blanco pintado en el suelo, acompaña una música electroacústica. *Crying song* (1970), no es así no un «hall-stimulus», de un blanco total. Los sonidos agudos de la voz de Aline Dallier grabada en cassette y difundida en *play-back* componen el elemento sólo lo que empieza a funcionar a los pocos pasos que da el espectador por medio de una célula fotoeléctrica (Popper F. , 1989, p. 45).

---

<sup>207</sup> <http://i0.wp.com/decorationdigest.com/en/files/2014/09/Arquitectos-del-aire-en-un-mundo-de-la-arquitectura-inflable-20.jpg?resize=584%2C779>



Installation view, wood, laminate, sound. Galerie Rive Droite, Paris , Tania Mouraud.  
(photographie: André Morain) collection MAMVP, Paris. 1969-1970.

En otra de sus obras *Soundscape #0908 Back from India*, 2010, la artista grabó sonidos durante sus viajes alrededor de la India: natural y urbano. Es la mezcla de estos dos mundos agrega a diseños de sonido que es el origen de la ranura de la pieza. Como podemos apreciar la documentación gráfica sobre papel de estas obras no permite tener una idea completa de lo que es la pieza en sí, ya que en su captación y perceptiva están implicados más de un sentido.

Rúri, una artista procedente de Islandia, tiene una relación muy estrecha con la tierra y las fuerzas de la naturaleza: la tierra es poco cultivada y se abre la observación geológica. Un ojo entrenado puede leer la naturaleza como un libro de historia. Se puede ver cómo el paisaje ha sido moldeado por los primeros eventos, inundaciones, por las erupciones y terremotos; como el mar se ha retirado fuertemente la costa, ya que los ríos han traído los sedimentos acumulados en los bancos y la línea de costa con desbordarse en el océano creando más tierra. El «libro» se refiere a todo el mundo, se puede leer cómo la interferencia humana han dado forma y ha alterado la naturaleza con la agricultura, el riego, la deforestación, la fundación de ciudades y carreteras, etcétera; «...cuando hablamos de la historia, a menudo nos referimos a la historia humana, pero los seres humanos no podemos sobrevivir sin la naturaleza».

La artista afirma: «en muchas de mis obras es importante que expresan de forma simultánea en diferentes niveles de conciencia, como la vida misma hace. Conscientemente

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

entrelazando diferentes niveles en mi trabajo: forma y color, escala, apariencia, tacto y el oído, intelecto, emoción, sentidos, etcétera» (Fanti, 2009). Para Rúri el arte es la filosofía traducida en formas visibles, observa para documentar sus observaciones en sus obras. «El artista ha sido siempre los que aportan nuevos niveles de conciencia o nuevo énfasis de la conciencia, ya sea por medios verbales, sensoriales, emocionales, intelectuales o visuales. Todos los seres humanos cuando observamos evaluamos, a través de los sentidos aunque esto ocurra inconscientemente, para muchos de nosotros».<sup>208</sup>



*Water Vocal Endangered* 2007. Reykjavík Art Museum – Kjarvalsstaðir. Rúri.

---

<sup>208</sup> Entrevista Laura Fanti en revista de arte contemporáneo. *Espoarte*. *Espoarte* Año 10 No. 57 febrero-marzo de 2009.



Rúri. *Water Vocal Endangered* 2007. Reykjavík Art Museum – Kjarvalsstaðir.<sup>209</sup>

Las Chromosaturations de Cruz Díez están concebidas en la apropiación de un espacio tridimensional al servicio de una clara demostración de la experiencia del color puro. Su arte está considerado dentro del movimiento cinético. Consigue la transformación del color natural de forma que permita la percepción sensorial de este color en el espacio. Este artista va más allá de la demostración de los fenómenos físicos. El color es aquí una expresión pura, un estado experimental que alcanza directamente a la sensibilidad. De hecho, en la naturaleza no existe el color en estado puro, si no siempre en interacción (Popper F. , 1989).

En esta obra encontramos el color puro y único, separado de los otros fenómenos. Cruz hace que el espectador viva una serie de situaciones cromáticas puras y a la vez representa el involucramiento total del espectador por el color. Su obra ofrece una continuidad que se basa en los desplazamientos del espectador por diferentes puntos del espacio o, a veces, en simples movimientos corporales.

Una de las exposiciones actuales que tiene relación con el juego de la percepción es *Eye Attack*, la experiencia sensorial, en el Louisiana Museum of Modern Art «Eye Attack. Op

---

<sup>209</sup> <http://1995-2015.undo.net/it/magazines/1236027198>

Multi channel video performance with audio and voice, in Deep Space, Ars Electronica, Linz, Austria, 2012.  
<https://www.grossestreffen.org/files/ruri/fejmn7eal75ksoum7ragijzw55nbwok.pdf>



La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

Art and Kinetic Art 1950-1970», la primera exposición de envergadura sobre el arte cinético y Op Art en Escandinavia después de más de 50 años. 04 February - 05 June 2016. Se exponen una serie de obras de Carlos Cruz-Diez: una *Chromosaturation*, una *Chromointerférence Mécanique*, así como las *Physichromies 2, 13, 20* de Daros Latinamerica Collection, Zúrich y la *Physichromie 497* del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.<sup>210</sup>



*Transchromie mécanique A*, 1965-2009. Couleurs actives. Vidéo-instalación. Color en movimiento. Carlos Cruz-Diez.<sup>211</sup>

El entorno de Lily Greenham, sus *Penetrables* integran frecuentemente un elemento táctil y a veces sonoro, son el resultado lógico de sus entornos visuales anteriores. En los *Murs*, los *Cubes á espace ambigu*, la *Extensión verte* o la *Progression jaune*, pasa gradualmente de la implicación óptica del espectador a la explicación polisensorial. Escribe: «Antes el artista se entendía como el testigo ajeno al mundo del cual el reconstruía su manera —desde fuera— las armonías, componiendo relaciones de formas y de colores sobre un lienzo. En nuestros días, por el contrario, el artista está en el mundo como pez en el agua. Nosotros ya no somos los observadores, partes integrantes de lo real. Ya no está el hombre aquí y el mundo allá. Está en un compacto y es este compacto lo que yo querría que apareciera mis obras envolventes. No se trata de volver loca a la gente, de abrumarla mediante efectos

---

<sup>210</sup> <http://www.cruz-diez.com/es/exhibitions/actuales/eye-attack-op-art-and-kinetic-art-1950-1970.html>

<sup>211</sup> <http://jlggb.net/blog2/?p=846>. Página visitada 4/06/2016.

ópticos. Se trata de hacerle comprender que nosotros nos empapamos de una trinidad “espacio-tiempo-materia”»<sup>212</sup> (Popper F. , 1989, p. 47).

También en la arquitectura como indica el arquitecto Domingo Álvarez la participación del espectador en el ambiente no es sólo física y sensorial sino intelectual.

Otros entornos utilizados por otros artistas, en los que los elementos primordiales como agua, fuego, aire y tierra, tienen el propósito de provocar las sensaciones primarias en el espectador.

Una serie de obras *Air Art* (organizadas en varias ciudades de América: Filadelfia, Cincinnati, Peoria), compuestas de aire, de niebla, de helio y de vapor, ofrecen un estímulo inmediato a nuestra percepción de lo inmaterial. El crítico y teórico americano Willoughby Sharp pone de relieve claramente las relaciones que se establecen entre los factores físicos y psicológicos durante el acto de participación afirmando que « cualquier cambio en el entorno provoca indefectiblemente un cambio en el hombre. El arte es un elemento de esta matriz que engendra situaciones y sensaciones nuevas. Estos nuevos desarrollos eran imprevisibles aun hace 50 años. Hoy podemos recrearnos a nosotros mismos de encargo. El fenómeno está asociado a un desplazamiento espontáneo del interés de los objetos simbólicos en los sistemas sensoriales».<sup>213</sup>

Otto Piene artista alemán, después de la segunda guerra mundial fundó un grupo de artistas con el fin de liberar el arte de su pesado lastre y poder devolver a la gente la luz y la esperanza. En 1958, nació un influyente movimiento europeo de artistas llamado grupo ZERO, que intentó, mediante recursos como la luz, el aire, movimientos, fuego y metal, crear obras que aportaran algo positivo y evitaran para siempre, la guerra, el deterioro y la penumbra. Gracias a la influencia que ejerció Piene en el grupo ZERO, logró incorporar la fuerza de la naturaleza como parte integrante del arte.

La exposición *Kinetics* 1970, según Otto Piene, la repercusiones de la ampliación de las propuestas plásticas no se limitan únicamente al aspecto físico. Esta expansión significa que la obra de arte llega al público, se hace más visible, «comunica sobre todo con el espectador y el participante...»<sup>214</sup>

---

<sup>212</sup> Ibid. p. 48. Cf. Jean Clay, Catalogue de l'exposition «Soto: Itinéraire 1950-1969», Museo de Arte Moderno de la Villa de París, junio-agosto de 1969.

<sup>213</sup> Cit. P. 58. Willoughby Sharp, Catálogo de la exposición «Air Art», Filadelfia, 1968.

<sup>214</sup> Popper. F; Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy. Akal/ arte y estética. 1989. P. 58.

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.



Sky Ballet. 1970. Otto Piene.<sup>215</sup>

La obra de Graham Stevens implica una sensación táctil de los materiales con los que construye la obra, por la seriedad con que compone sus estructuras neumáticas, a modo de globo, que al dilatarse y al contraerse, estimularía el sentido del tacto. El artista pretende provocar un efecto retroactivo entre el espectador y el entorno mismo (Popper F. , 1989, p. 59).



Graham Stevens - inflatable 1966.<sup>216</sup>

---

<sup>215</sup> <http://www.wikiart.org/en/otto-piene/sky-ballet-1970>. Artículo de ENRIQUE MÜLLER. 5 AGO 2014 - 01:27 CEST.

©Otto Piene, artista obsesionado con la luz.Cultura. EL PAIS.

[http://cultura.elpais.com/cultura/2014/08/05/actualidad/1407194860\\_396869.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/08/05/actualidad/1407194860_396869.html)

Las estructuras neumáticas de Gilles Larrain permitieron la creación de un entorno interior con la intensa participación de espectador. Con sus hinchables, algunos espectadores pudieron elevarse por los aires, experimentar de este modo una insólita sensación espacial, en el que las variaciones de temperatura y de presión hidráulica debían procurar al espectador una experiencia polisensorial. De este modo comentó Hansen esta creación:

Hoy el artista a ver explorar, desarrollar, definir, experimentar y perfeccionar los nuevos medios de conocimiento y de comprensión sociales para dar una mayor calidad a la vida individual y colectiva actual. Los juegos de empatía y de sensibilidad, como Blank Playground, constituyen el nuevo elemento esperado. Estos globos y los ejercicios ópticos y táctiles sobre unas escalas específicas que ellos hacen posibles, aumentan del sensorio elemental, Durante las experiencias dictadas no discursivas.<sup>217</sup>

Este tipo de obras han suscitado, en muchos casos una participación polisensorial del espectador. Algunos artistas han intentado liberarse de una representación estrictamente visual orientándose hacia la explotación de materiales que puedan provocar esta participación polisensorial.

Paolo Bonaiuto trata en un artículo sobre «Creatividad, productividad y percepción», que ninguna integración (o percepción, verbalización y «constructividad») puede ser considerada sin una adecuada estimación o un desarrollo paralelo de la visualidad y de la motricidad de manipulación y de locomoción. Para él la percepción inventa, prevé y penetra (Popper F. , 1989, p. 176).

Popper sostiene que la percepción pertenece al primer estadio del compromiso del espectador.

Cuando los artistas aspiran a provocar una participación «total» del espectador, una participación de los sentidos y de la consciencia, no son obstaculizados por las limitaciones que les imponen unos códigos y unas tradiciones en el sentido general de estos términos.<sup>218</sup>

---

<sup>216</sup> Imagen descargada de: <http://imaginarymuseum.org/60S/images/6608eng01GSPneuma.jpg>. (Graham Stevens was going to collaborate with Sigma Projecten in Amsterdam in 1967 but the finances for his participation could not be found) . Portfolio Sixties Art /1966 England London, Battersea Park.

<sup>217</sup> Al Hansen, nota sobre Blank Playground núm.2. Judson Church Theater, Washington Square, Nueva York, los días 16, 17 de septiembre de 1969. Popper. F; *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Akal/ arte y estética. 1989. P. 61.

<sup>218</sup> Popper. F; *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Akal/ arte y estética. 1989. p.181.

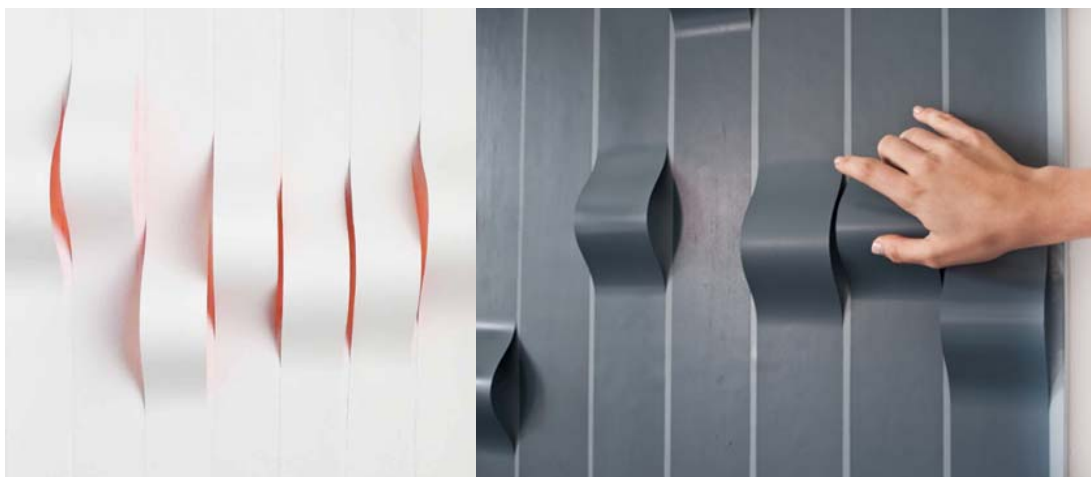
Asdrúbal Colmenarez, artista venezolano siguió estudios de crítica y arte con Frank Popper, de quien fue asistente en el taller de creatividad en 1971 en la Universidad Experimental de Vincennes (Francia), donde fue nombrado asistente asociado en 1974 para dictar cursos de arte contemporáneo, función que ejerce actualmente. Desde sus inicios, su obra se inscribe dentro del cinetismo, al que incorpora otros elementos como el recurso lúdico y la participación del público en la obra, de forma tal que éste se convierte no sólo en un elemento transformador de la obra sino en un componente esencial en ellas —proceso que el artista llama perceptivismo—, como en los táctiles *Psychomagnetiques*, que presenta en su primera individual (MBA, 1976). El planteamiento que hace Colmenarez sobre los cambios psicológicos y las sensaciones que se producen a partir de las estimulaciones sensoriales, provocan unas conexiones entre ellos que pueden llevar a una participación sin barreras. Todo ello el artista lo representa en un mapa de conceptos que se originan entre las sensaciones cuando son estimulados los cinco sentidos. El objetivo del artista no es la belleza estética de una obra; sino propone inducir a una reflexión y estimular el placer a través de los sentidos, con la intención de romper con el automatismo mental de la modernidad. El hombre actual cada día se comunica menos en términos vivenciales, debido al aislamiento que genera la revolución postindustrial a través de las prótesis cibernéticas. El problema que se plantea el artista es revertir este proceso. Por ello, el artista=creador recurre a sus obras para incentivar la dinámica interactiva=participación interactiva. Los táctiles invita al público a crear sobre lo creado, y, a abrir inconscientemente una ventana hacia el aprendizaje a través de lo cotidiano.<sup>219</sup>

En las siguientes piezas *Táctiles Psicomagnéticos*, 1976, el artista hace sonar las bandas magnéticas, a modo de un piano, el ritmo lo marca el espectador, que funda una melodía efímera, interpretando la música existente, una canción aprehendida de lo cotidiano. Asdrúbal genera una obra lúdica en una serie de acontecimientos sensoriales e intelectuales que conforman un concepto vigente e innovador que ha perdurado en el tiempo, desde 1969, cómo es la continua vivencia de la auto-realización. «El juego es una forma de actividad llena de sentido, no sólo es una función social. El juego es libre, es libertad»<sup>220</sup> (*Alfabeto polisensorial*, 1978).

---

<sup>219</sup> <http://www.arteenlared.com/venezuela/exhibiciones/asdrubal-colmenarez-presenta-su-serie-tactiles-psicomagneticos-en-estudio-arte-8/todas-las-paginas.html>

<sup>220</sup> HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Ed. Alianza, 1990,



*Táctiles psicomagnéticos*. 1976. Asdrúbal Colmenárez.

En la obra de Colmenárez, Popper (Popper F. , 1989, pp. 183-184), observa una evolución muy clara de la percepción táctil a la participación lúdica y a las primeras tentativas de creatividad. Este artista empezó con cada uno de los sentidos y de sus correspondencias. En su primera época de creación utilizó el blanco y negro, más tarde apareció el color, piensa que el color no es necesario verlo sino que hay que sentirlo. Intentó resucitar un antiguo juego de Venezuela. Según el artista en los «táctiles psicomagnéticos», 1976, que él mismo llama *perceptivismo*, se establece un diálogo por el sesgo de las percepciones polisensoriales y de las facultades intelectuales en el momento en que el espectador intenta disponer los elementos según las capacidades de imaginación y de creación. Colmenárez afirma que el aspecto más importante de este proceso es el acontecimiento que surge de las relaciones entre el espectador y la obra. El artista se siente como un niño inquieto ante la realidad de las cosas; concede a sus piezas un concepto intangible, no evidente, que resplandece como una extensión infinita de sensaciones.

El problema que se plantea el artista es revertir este proceso; provocar una reflexión y estimular el placer a través de los sentidos, causando una ruptura del automatismo mental del ser contemporáneo.<sup>221</sup>

---

<sup>221</sup> Según Mariela Laret. Directora y Curadora. Estudio Arte 8.  
[http://www.estudioarte8.com/psicomagneticos\\_asdrubal\\_colmenarez.html](http://www.estudioarte8.com/psicomagneticos_asdrubal_colmenarez.html)

Algunas obras evidencian la progresiva emancipación del espectador, pasa de la mera participación a la acción creadora. Como por ejemplo las respuestas sensoriales que reivindica Lygia Clark en sus piezas táctiles.

Nuestra forma de entender el mundo y de estar en el mundo, la naturaleza las relaciones entre animales y personas, el entorno, todo esta siendo percibido a través de los sentidos y estos tienen mucho que ver consciente e inconscientemente en nuestra forma de percibir y entender el arte.

Otros artistas como Alexis Yáñez, trataron el arte con el juego, en la que promovía la libertad del espectador. Para David Medalla y John Dugger, la participación esta unida al entorno. Medalla, en enero de 1960 en Somalia, realizó un entorno olfativo, en la casbah de Djibuti, en el que por primera vez incorporaba componentes orgánicos (Popper F. , 1989).

Bernard Aubertin, escribe sobre *Feu en lévitation*. «En nuestros días, el papel del artista es señalar a los individuos formas de acciones que les permitan funcionar» (Popper F. , 1989, p. 186). Otros artistas suscitan la participación creadora del espectador como colaboración en la conclusión de la obra. El cuerpo y la protección de la naturaleza han sido los temas que les han movido a artistas de la época como *Mass Moving*.

Sobre estas obras Popper se plantea si en el futuro debería convertirse en una disciplina comunitaria con una significación colectiva. El ser humano es individual pero no puede concebir una visita una nueva forma artística en el entorno de la imagen tecnológica, sino incluso al contrario, profundas desventajas. Para empezar, ellos son medios «falsamente cinemáticos», en realidad en ellos no comparece sino una sucesión de imágenes estáticas. Justamente el efecto de dinamicidad que producen distrae respecto a la percepción de ese microtiempo interno que vibra como virtualidad dinámica en el dominio de la imagen tecnológica. Ellos entonces no solo no atentan contra la estructuración «estática» del orden de la representación, sino que precisamente la corroboran. Cuando el espectador se acerca a la imagen visual limitando su tiempo de observación evidencia la expectativa que verdaderamente le cautiva: percibir el tiempo interno de la imagen -la imagen-movimiento en que se expresa el diferir de la diferencia, pero que ella no resulte de un puro efecto externo de dinamicidad.

Uno de los artistas que defendió un arte geométrico, tecnológico y lúdico, muy pegado a la vida diaria, que otorgaba un papel protagonista a un espectador hasta entonces pasivo, es François Morellet afirmaba en cuanto a la práctica de la creatividad, que era imposible ejercer

una influencia directa sobre un público sin cultura.<sup>222</sup> Fue considerado un gran artista de la abstracción geométrica dentro del arte francés y uno de los principales precursores del minimalismo en el continente europeo. En 2011 el *Centre Pompidou*, le dedicó una retrospectiva.

Defendió un arte geométrico, tecnológico y lúdico, muy pegado a la vida diaria, que otorgaba un papel protagonista a un espectador hasta entonces pasivo, «desvalorizado por la crítica de arte oscurantista, que considera que el arte solo debe dirigirse a una élite», como rezaba su manifiesto. Su trabajo de experimentación fue en paralelo al que desarrollaron, al otro lado del Atlántico, grandes nombres como Frank Stella, Sol LeWitt o Dan Flavin. Morellet estaba convencido de que la pintura era un arte que formaba parte del pasado y abogó por utilizar nuevos e impropios materiales. Por ejemplo, el neón, que se convirtió en principal elemento de su lenguaje estético.

William Morris y el movimiento Arts and Crafts, (1889, arte social) cogían el impulso de su investigación de la dualidad entre individualismo y colectivismo, herencia del Renacimiento, época en que se fomentaba el individualismo del artista mientras que, paralelamente, se desarrollaba la práctica del trabajo en estudio. En el plano filosófico, Herder y Hegel debían anunciar la idea del colectivismo despersonalizando la evolución artística y otorgándole importancia al movimiento del espíritu que trasciende al individuo.

Según Popper, (Popper F. , 1989, p. 202) en el plano de la ciencia mencionamos a David Böhm, profesor de física teórica, para quien «todo es arte» en la medida en que el arte consiste sencillamente en poner de acuerdo el lenguaje y el pensamiento con la percepción. Böhm llega incluso a sostener que las teorías científicas y las ontologías metafísicas participan del arte.

El epistemólogo israelí, Aharon Katzir Katchalsky, escribe: «Existe una diferencia esencial entre las formas simbólicas del arte y las de la ciencia. Los símbolos del arte son únicos, específicos e irreductibles, mientras que los símbolos de la ciencia son globales, reproducibles y susceptibles de generalización»<sup>223</sup> (Popper F. , 1989, p. 203).

De todas formas son muchos los artistas que han introducido en sus obras un punto de vista científico.

---

<sup>222</sup> [http://cultura.elpais.com/cultura/2016/05/29/actualidad/1464541397\\_864196.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2016/05/29/actualidad/1464541397_864196.html)

<sup>223</sup> Aharon Katzir- Kachalsky, «Reflexions on Art and ScienceH». Leonardo. Vol. 5 (1972).pp. 248-253.



La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

Más tarde la cibernética se presentaba como un sistema de pensamiento, dotado de sus procedimientos propios, cuyas aplicaciones pueden extenderse desde el establecimiento de los datos epistemológicos de la mecánica unificada del universo a los preámbulos de una poética del espacio (Popper F. , 1989, p. 224).

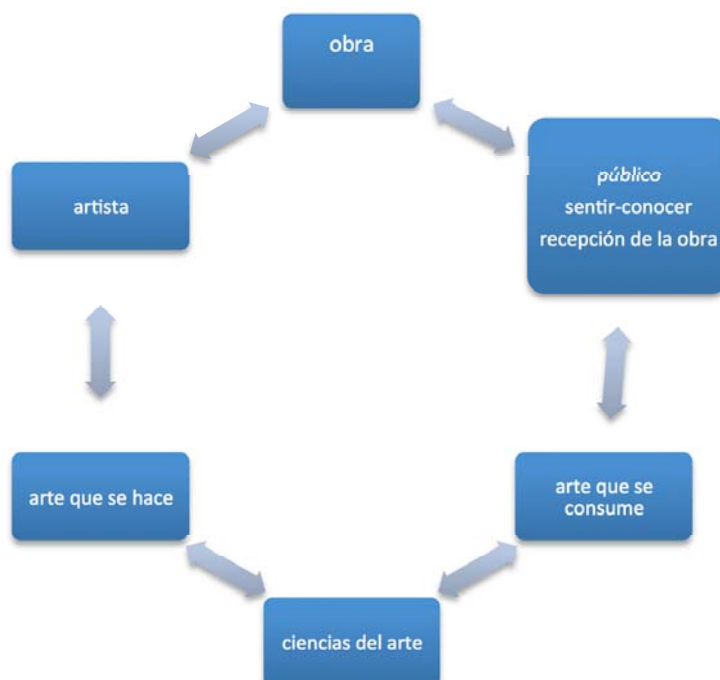
## **NUEVO ARTE DE PARTICIPACIÓN CREADORA Y DE TRANSFORMACIÓN DEL ENTORNO**



## **NUEVOS PARADIGMAS DEL LENGUAJE ARTÍSTICO**

### **ARTE PÚBLICO**

## PARTICIPACIÓN DEL ESPECTADOR



Como Popper nos viene planteando sobre la participación del espectador envuelto en la obra. Esto ha hecho que el espectador sea más consciente de que puede aportar creatividad a la obra. En este caso estaríamos hablando de una obra con un esquema abierto de resultados según la reacción del espectador. A nivel psicológico el público ha asumido que el arte contemporáneo necesita de un espectador para concluir la obra pero este espectador ya no se mantiene observando a distancia. En estas obras el espectador es guiado en un principio por el propio artista. Pero cada vez más el público se está educando en la nueva forma de ver el arte fuera de los museos y galerías o a formar parte improvisada de las piezas según la decisión del propio artista.

Del **espectador pasivo** al **espectador activo** podemos hablar del espectador emancipado de Jacques Rancière. Según él, la pérdida de las ilusiones del espectador conduce a los artistas a aumentar la presión sobre los espectadores: tal vez ellos sepan lo que hay que hacer, siempre y cuando la performance los arranque de su actitud pasiva y los transforme en participantes de un mundo común (Rancière, *El espectador emancipado*, 2010, p. 18).

Mirar es una acción que confirma o que transforma una distribución de posiciones. El espectador actúa, observa, selecciona, compara, interpreta. «Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante» (Rancière, *El espectador emancipado*, 2010, pp. 19-20).

El punto de vista del espectador puede ser emancipado en el sentido en el que se aleja de la obra para ver realmente qué sensaciones siente ante la propuesta o bien deja su experiencia como espectador para dejarse llevar por lo que la obra le transmite.

La emancipación es un fuera de lugar, pasa por una mirada del espectador que no es la programada. Las preguntas que le hacen en esta entrevista a Rancière es interesante:

¿Podría explicarnos qué significa para usted que la emancipación en el campo del arte pasa por que el autor «no quiera ser dueño del efecto»?

¿Podría ponernos algún ejemplo de obra contemporánea que le haya parecido interesante en ese sentido?<sup>224</sup>

### **3.5. EL VACÍO DEL ESPACIO, LA NOSTALGIA DE LOS SENTIDOS**

El vacío es imprescindible para que cualquier cuerpo físico pueda expresarse. En nuestro estudio hablar del vacío es un aspecto importante ya que es donde se presenta y se percibe la obra y donde el espectador se desplaza alrededor de ella interactuando en muchas de las ocasiones con obras como por ejemplo como las de James Turrel. En su obra *Cells* 1993, o *Second Wind* 2005, 2009, el artista crea un juego perceptivo en por medio de la luz que conlleva al vacío a tener sentido de existencia. Por tanto el vacío forma parte de la expresión artística y el artista interviene el espacio captando la atención del espectador de forma transensorial.

Los artistas definen y conciben el espacio como parte de la obra, en el caso de Juan Muñoz: «El espacio habitable es el principio básico de mi escultura».

---

<sup>224</sup> <http://blogs.publico.es/fueradelugar/140/el-espectador-emancipado>

La percepción visual tiene relación directa con la imagen, cada sentido guarda un registro de identificación con la memoria. Los artistas quieren poner de manifiesto que no sólo la imagen genera la memoria a través de un olor lo hace también en un espacio vacío al igual que las vibraciones del sonido, no se materializan como la imagen, sin embargo estos pueden ser despertados por la vista, y viceversa, pero sabemos que la estimulación de la memoria por medio del olfato, el cerebro puede construir una imagen interna de una ciudad, una persona, una fruta, si previamente ha tenido experiencia sensorial con ésta, la memoria se activa reviviendo la experiencia de cada persona.

El vacío tiene su significado también en el teatro, al igual que el silencio en la música o la pausa en un recital poético. En las artes plásticas, encontramos el espacio bidimensional o tridimensional, analógico, arte cinético, donde las obras tienen movimiento o parecen tenerlo. La escultura se despliega en el espacio vacío, la videoinstalación nos dibuja la figura en el espacio. El vacío es necesario para que pueda ser llenado, al igual que los pensamientos o el espacio vacío de un disco duro de un ordenador.

El arte recrea espacios al acoger un vacío, un ejemplo de ello es la obra *El Peine de los Vientos*, de Chillida, este espacio que engloba el paisaje no sólo se percibe por la vista sino que va más allá, intentando envolver al espectador en la obra con la inclusión de otros sentidos que ya se encarga la propia naturaleza, como el sonido de las olas y el olor del mar, queriendo mostrar la vulnerabilidad del hombre ante la naturaleza y el respeto hacia la misma.<sup>225</sup>

---

<sup>225</sup> La Cátedra Jorge Oteiza de la Universidad Pública de Navarra inauguró su colección de *Cuadernos* con esta edición de dos ensayos de Heidegger, de honda relevancia para la estética contemporánea y, en particular, para la escultura vasca de la postguerra. El primero de ellos fue leído por Heidegger 1964, en la Galería Erker de St. Gallen con motivo de una exposición de la obra del escultor figurativo Bernhard Heiliger. En 1969 Martin Heidegger publicó un resumen de esta conferencia bajo el título de El arte y el espacio, presentándolo como fruto de su colaboración con Eduardo Chillida, a quien dedicó el texto sobre su obra *El Peine de los Vientos*. En él Heidegger contrapone el proceder del artista plástico a la mera planificación de espacios que establece la razón técnica moderna: El arte no ha lugar en este mundo fuertemente tecnologizado. Pero da lugares, recrea espacios al acoger un vacío que nunca puede ser encerrado y domeñado.

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.



*Peine de los Vientos*, 1976. Eduardo Chillida.<sup>226</sup>

La pieza al aire libre es captada con una riqueza de sensaciones producidas por los sentidos. El espectador percibe el olor de ese aire que acaricia *El Peine de los Vientos*, lo que parece esculpir el arte de Chillida, es la resistencia de un espacio poético donde el hombre al igual que en el cuadro del pintor del romanticismo David Friedrich: *El caminante sobre el mar de nubes*, 1818. En esta caso Chillida sitúa al espectador frente al mundo ante el mar en el abismo de un paisaje real.

Prolongando consideraciones de su *Arte público y espacio político* (2001), Félix Duque escribe una eficaz introducción a estos dos ensayos y añade un útil aparato crítico de notas a la versión castellana de Mercedes Sarabia, quien logra dotar de claridad las no siempre fáciles formulaciones heideggerianas.<sup>227</sup>

---

<sup>226</sup> Imagen descargada de: [http://temasycomentariosartepaeg.blogspot.com.es/p/blog-page\\_767.html](http://temasycomentariosartepaeg.blogspot.com.es/p/blog-page_767.html)

<sup>227</sup> MANUEL BARRIOS | 19/02/2004. Con la traducción de estos textos por primera vez al euskera, Pedro Zabaleta completa la labor de una cuidada edición, que merece la pena atender.

S. Giedion<sup>228</sup> en su artículo «Concepción del espacio en el arte prehistórico» expuso que la evolución de la utilidad espacial en el arte está determinada por la proyección gráfica de la actitud con respecto al mundo (Giedion, 1981: 45-74). A hilo de esta observación los artistas están planteando otra forma de entender el mundo, a través de los sentidos ya no sólo hacen una llamada de atención al sentido visual, sino que aprehendamos el mundo de forma transensorial.

Si nos parece que esto no tiene nada que ver con el asunto, pensemos que el vacío (la cueva sin pintar) representaba el fondo, aunque para la visión occidental, el vacío indica la ausencia de algo tal como lo expresa Henry Bergson: «en tanto que era presencia y ahora es ausencia» (Bergson, 1963: 680).

Por ello que necesita de un existir anterior para su falta. Si bien es cierto que Bergson indagó sobre los efectos del tiempo y el ser, y dejó bien claro que para que exista el vacío necesitamos del recuerdo de lo lleno.

En el momento en el que el arte comienza a transgredir la forma natural en la que aprehendemos el mundo y deja en ser mimético (desde los precursores impresionistas), nuestra idea de lo lleno, de lo completo, cambia por *incompleto-de-forma*. Esta falta de forma fue suplantada por nuestro entendimiento, rellenando lo que no vemos, el vacío, debido principalmente a nuestro *horror vacui* occidental.

Desde esta perspectiva, el vacío se puede entender como un elemento del espacio conceptual, el espacio mental. Este espacio está dominado por el mundo de las ideas, los símbolos y las figuras retóricas, y variará según nuestra capacidad de imaginar y de crear semiosis ilimitadas, esto es, las continuaciones de ideas que se crean a partir de la obra artística, dando lugar a una cadena infinita de asociaciones.

Pero la semiosis limitada, podría entenderse como vacío, en el sentido en el que no damos la completitud total a la obra, no llegamos a donde deberíamos hacerlo y es el vacío conceptual por la no clarividencia de la idea de la que se parte. Por otro lado, el vacío puede deberse a nuestra falta de experiencia con el arte, falta de información del artista o de la *arqueología* de la obra, en su sentido *lacaniano* en el que una obra, está determinada por un espacio y un *tempo* concreto, allí donde el punto de encuentro queda determinada por el autor, la obra y el espectador.

---

<sup>228</sup> <http://www.elcultural.com/revista/letras/El-arte-y-el-espacio/8894-26/06/16>

Pero en cualquier obra existe una clara influencia de la unión de las arqueologías del espectador con el artista, que es catapultada por medio de la obra de arte, y por ello deberíamos incluir el azar como la fuerza del vacío, ya que la falta de la delimitación de esta entidad queda por definir.

En las artes espaciales este vacío fue desarrollándose, a partir del siglo XX, desde la pintura plana hacia el cubismo (en el que la rotación de los cuerpos abarcaban el vacío que antes no se ocupaba y por tanto, aparentemente inexistente), desde la escultura hierática hacia la móvil (como las piezas de Malévich o Calder, en las que el movimiento, unión de espacio y tiempo, es un elemento compositivo), o las esculturas de Oteiza o Chillida, en las que el vacío, lo que queda por rellenar, es un elemento más de la obra.<sup>229</sup>

El vacío es, parte integrante del espacio y el tiempo, ya que sin él, no existiría diferencia entre espacio construido y espacio sin construir, pero de forma inherente es el elemento que sustenta el contenido y el que diferencia el contenido del continente. A esto se refirió Heidegger con su concepto de *Raum* (Heidegger, 1954: 6): espacio que posee una frontera que no indica el fin, sino el lugar donde algo empieza a ser lo que es.

La sensación se define como la respuesta de los órganos de los sentidos frente a un estímulo (Feldman, 1999). La percepción es la interpretación secundaria de las sensaciones, en base a la experiencia y recuerdos previos (Feldman, 1999).

Desde hace unas décadas son muchos los espacios arquitectónicos que se recuperan o ponen a disposición de los artistas para que arte y arquitectura dialoguen con la luz, el espacio, el sonido, el espectador, incluso con la memoria del lugar. En este sentido, la arquitectura cuenta con un lugar privilegiado donde algunos artistas destacan su condición de piel, como la frontera que divide el espacio y determina la percepción del mismo.<sup>230</sup>

---

<sup>229</sup> <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=402>. Artículo de Margarita Rodríguez Ibáñez

<sup>230</sup> <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/damian-ortega>



Damián Ortega. *El cohete y el abismo*, 2016. 5 mayo - 2 octubre, 2016  
Palacio de Cristal, Parque del Retiro. Madrid.

En otra de sus piezas Ortega nos plantea buscar el punto de vista exacto desde donde cada uno pueda ver la composición de la pieza, invitando al espectador a desplazarse por la sala, esta forma de ver el arte nos ayuda a reflexionar sobre la forma de ver el mundo desde los mismos espacios pero con un ángulo visual diferente según cada persona.



*Champ de vision*, 2008. Discos coloridos en Plexiglas, lente.  
Damián Ortega.<sup>231</sup>

---

<sup>231</sup> <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/damian-ortega>



La arquitectura cuenta con un lugar privilegiado. De ella el artista destaca su condición de piel, de frontera que divide el espacio y determina la percepción del mismo. La altura de una construcción, por ejemplo, pone en cuestión las leyes de la gravedad y, al mismo tiempo, describe un entramado discursivo, es el lenguaje de intereses diversos. Obras como *Materia y espíritu* (2004), *Piel* (2007) o *Pirámide invertida* (2009-2010) exploran esta doble condición de lo arquitectónico, física y simbólica.

Para su intervención en el Palacio de Cristal, revisita la Torre Latinoamérica. En esta ocasión hace de ella un péndulo, invirtiéndola y colgándola mediante un hilo de acero desde el punto más alto de la cúpula del Palacio. Emplea, para su estructura, piel impresa, estableciendo de esta manera un juego entre la flexibilidad y ductilidad de esta y la solidez que se le presupone a la construcción arquitectónica. Su interior vaciado alberga un depósito de arena, que a modo de reloj y a medida que el péndulo oscila, libera los granos sobre el suelo del espacio dibujando formas imprevisibles. Este último aspecto, el movimiento y las variaciones inesperadas que produce en la materia son los temas centrales de otras piezas como *Tusks* (2012) o *Materia en reposo* (2004).

### **3.6. MATERIALES UTILIZADOS EN LOS ESPACIOS POLISENSORIALES. ESTADO FÍSICO DE LA OBRA**

Los artistas han aprovechado las cualidades intrínsecas de los materiales para expresar un mensaje, comunicar un estado de ánimo al trabajar directamente con la materia o a través de ella transformándola por medio de la tecnología han conseguido estimular nuestros sentidos.

La variedad de materiales que utiliza el arte polisensorial, puede ser desde elementos visuales, como la luminosidad y el color; auditivos a partir del contacto de superficies de materiales muy sonoros que absorben o propagan el sonido jugando con el espacio, creados sobre todo en instalaciones audiovisuales; táctiles en cuanto que cada uno tiene diferentes temperaturas, peso y textura. Materiales olfativos que transmiten también un mensaje, y nos trasladan a un momento concreto recreando la escena vivida, el sabor está unido también a despertar características sensoriales de los materiales.

En la obra de Ernesto Neto los materiales poseen características no solo visuales, sino olfativas, táctiles, auditivas, etcétera. Estos materiales son blandos al mismo tiempo que resisten el peso de los visitantes que interactúan con la obra. Crítica a la separación del cuerpo y mente una especie de espiritualidad, en todos los sentidos afirma el artista somos cuerpo. La manera en la que se construyen las obras es muy significativo con materiales orgánicos. Un proceso de retroalimentación entre el espacio arquitectónico, la obra con los

museos, la escala de las piezas, el color con la luz que las atraviesa, todo es un relación de materiales en el que la obra interactúa con el espacio, el espectador y el tiempo.<sup>232</sup>



*Bicho suspenso en el paisaje.* Buenos Aires, 2011. Ernesto Neto.<sup>233</sup>

La artista Mireya Baglietto creó en 1982 en el Museo de Bellas Artes, Tucumán, Argentina, la pieza «La Nube II en Tucumán», un espacio plástico polisensorial, en la que modifica y amplía el espacio creando perspectivas inimaginables; el túnel de acceso; las lluvias transparentes y la banda sonora especialmente creada para esta obra, una cuadr fonía

---

<sup>232</sup> Información de la página: <https://www.youtube.com/watch?v=A0rf78cW1Ps>

<sup>233</sup> Exposição Hiper Cultura Loucura en el Vertigo del Mundo, Faena Arts Center, Buenos Aires, 2011. Foto: Nikolas Koenigs, Gentileza de Faena Group. Materiales: Croché con cuerda. Imagen de la página: [http://revistacarbone.com/wp-content/uploads/2013/03/EN\\_BichoLeopoldina02.jpg](http://revistacarbone.com/wp-content/uploads/2013/03/EN_BichoLeopoldina02.jpg)

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

compuesta mediante la sintetización del sonido de los propios materiales. Según María Herbin:<sup>234</sup> La propia artista comenta su experiencia:

Me siento creador de mi propio universo. Me emocionó; es como elevarse a un espacio, donde reina la paz... La nube es una excelente expresión estética que nos acerca al infinito. Es otra dimensión. Sentí que iba por un sendero hacia un lugar distinto al físico. A medida que me metía en la obra le iba encontrando el sentido.

En otra de las instalaciones de Ernesto Neto expuesta en la National Gallery de Edimburgo, julio de 2013, experimenté *in situ* estas sensaciones olorosas que guían hasta la sala de la exposición, que incluso a ciegas se podía percibir donde estaba la obra, guiados por el olor. Esto hacía que la memoria se activase además de la vista, el sentido del olfato y del tacto. La amalgama de sensaciones que produce el olor hace que el espectador no se sienta extraño ante ese espacio.



Museo de Arte Moderno. *National Gallery, Edimburgo*, 2013. Ernesto Neto.

---

<sup>234</sup> <http://www.artenubico.com/2011/01/museo-de-bellas-artes-tucuman-argentina.html>.

Según Celia Terán, (Tucumán, Julio 1982) de lo capital de la propuesta de Mireya Baglietto debe ser buscado en la concepción espacial enriquecida con aportes extra-visuales. El exigir al espectador un escape al totalitarismo de la mirada, ya es un punto de partida. Y el incitarlo a entrar en «simpatía» con la obra, ya es un paso adelante en esta relación. El punto final y la victoria de la propuesta es la generación de la acción por parte del visitante que, de contemplador estático e imposable se transforma en participante y, ¿por qué no?, en integrante gozoso de esta obra. «La Nube», por su parte, ante ello, se convierte en un motivo lúdico.

Pocas experiencias más gratificantes como la participación activa en la obra creacional. Proponemos una aproximación a ella a fin de que, traspasando la postura romántica del artista aislado, le acompañemos y colaboremos en alguna medida en su creación.

El contacto con estos materiales produce sensaciones abstractas. A través de ellos podemos sentir calor y protección. No podemos tocar las emociones como el dolor, la felicidad, el placer, etcétera, son expresiones que hasta ahora en el arte habían sido representadas figurativamente o en audio. En la actualidad los medios visuales de comunicación son instantáneos con la tecnología y redes sociales pero el mensaje es incompleto la imagen no podemos olerla, ni sentir su textura, ni su sabor. ¿qué esta pasando con el arte? algunos artistas ponen de manifiesto la importancia de la interactividad sensorial.

Según José Jiménez lo artístico no tiene nada que ver con el ornamento. Es interrogación esencial de la génesis de los sentidos. ¿Por qué la vida no es un simple vagar, un diluirse en la variedad de la existencia material? (Jiménez, 2014, p. 29).

Porque la materia tiene vida propia. Y el ojo del hombre desvela a través de la mano el intenso, abierto, proceso de comunicación entre todas las formas de vida y experiencia (Jiménez, 2014, p. 30).

Las formas de expresión de los seres humanos coinciden en muchos casos independientemente de su condición, cultura o de su historia. El arte ofrece la posibilidad de convertirse en el punto de unión y de comunicación del hombre con el mundo. Artistas como Tàpies, Chillada conocen bien esa comunicación íntima entre lo corporal y la tierra del ser humano como forma de habitar el mundo.

Los estudios sobre antropología de la estética sostienen que las diferentes creaciones están marcadas por el contacto cultural del artista, desde la disposición de herramientas, hasta detalladas descripciones etnográficas de las actividades que despliegan los humanos para controlar, con todos los medios técnicos a su alcance, el sistema ecológico en el que viven. (Mendez, 1995, p. 119). La transformación que conlleva la necesidad de adaptarse a

nuevas situaciones y la de desarrollar nuevos modelos de trabajo, implica tener nuevos conocimientos técnicos sobre los avances tecnológicos. Es necesario comprender cómo funcionan las obras en el mundo y cómo las sociedades producen significado.

La selección de ciertos materiales en lugar de otros inciden tanto en la elaboración de las obras como en su percepción y valoración social quedando estos reflejados en esa época artística. Un ejemplo de ello son los artistas aborígenes de Australia, antes de la colonización de sus territorios, disponían de pinceles que ellos mismos fabricaban, elaborando sus propios pigmentos recurriendo a su entorno ecológico y los fijaban mediante cera o jugo de orquídeas salvajes. Los soportes tradicionales de sus obras visuales eran o el cuerpo humano, o las paredes de las cavernas, o el propio suelo, o las cortezas de los árboles y la madera. Con la llegada de los accidentales el abanico de materiales varió y se incrementó (Mendez, 1995, p. 121) .

Esta diversidad de materiales son, la complejidad de porqué han sido seleccionados, el impacto de las situaciones de contacto entre las culturas autóctonas, son elementos importantes a la hora de analizar las artes visuales no occidentales.

Para llevar a cabo una actividad artística, los individuos tienen que dominar determinadas técnicas; poder y saber utilizar ciertas herramientas y, además, conocer los valores estéticos y los estilos en los que se enmarcan las formas de expresión plástica de la sociedad a la que pertenecen. Pero esta percepción de ciertos materiales puede subdividirse cuando los usuarios son artistas occidentales enmarcados en alguno de los múltiples movimientos artísticos contemporáneos.

A finales de los años cincuenta, un grupo de artistas americanos intentan borrar los límites entre el arte y lo que no lo es arte. Para ello se inspiraron en el movimiento Dadá, en el teatro de Artaud, en Duchamp; en mitos y rituales de diferentes culturas y recurrieron a materiales inusuales en occidente para realizar sus obras plásticas. Este movimiento artístico occidental tendrá continuidad y a finales de los sesenta, en Europa y estados Unidos, los artistas del *earth art* o del proceso *art* eligen, para realizar sus obras, materiales como grasa, yeso, alquitrán, plástico, tierra, arena (Sandler, 1990). Algo que el público percibió como provocadoras e innovadoras. *La sangre de artista*, destinada a los amantes del arte de J. A. S. (1989) fotografía de un recipiente transparente conteniendo sangre del artista y enviada por correo; o el *Vestido de carne* 1987, de la artista plástica canadiense Jana Sterbak planteaba hacia la cultura consumista e inútil, una determinada manera de concebir la innovación en el arte occidental. Los juicios sobre los materiales utilizados serán cuestionados por un público poco informado sobre el devenir de algunos de los movimientos artísticos occidentales.

La escultura titulada *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* consiste en un vestido realizado con 25 kilos de carne, colocado sobre un maniquí. Junto a esta escultura se enseñaba una foto de una modelo usando el vestido, con lo que todo el conjunto se convertía en una especie de instalación. El vestido se renovaba cada cierto tiempo por carne fresca para así tratar la cuestión central del tema: la incapacidad para detener el curso de la vida, ya que pese a todos los intentos, ésta iba pereciendo hasta pudrirse. El debate se extendió durante cierto tiempo y otros aportaron nuevas ideas relacionadas con la obsesión por la delgadez y la moda (TalentArt, 2016).



*Vanitas*, 1987. Jana Sterbak.

Los artistas aprovechan las cualidades sensoriales intrínsecas de los materiales que tienen la capacidad de comunicar, de hacer sentir, de permitir tener experiencias sensibles a través de su propia experimentación y hacer que el público perciba e interactúe con ellos como esta cama de pan.

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.



*Bread Bed* (cama de pan), 1997. Jana Sterbak

Otros artistas como Janine Antoni, en su obra escultórica *Lick and Lather*, (lamer y enjabonarse) de 1993-94, así como otros artistas Sonja Alhäuser trabajan con materiales diversos que lo percibimos a través del gusto.



*Lick and Lather, (Lamer y enjabonar) 1993-94 . Janine Antoni,*



*Braunes Bad, (Baño de Braunes) 2009. Sonja Alhäuser.*



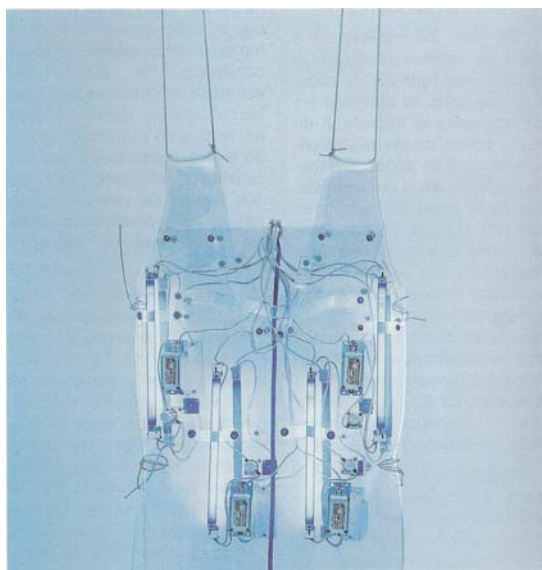
Maribel Doménech (Valencia, 1951), es otra de las artistas que en la actualidad nos confirma la importancia que tienen los materiales con los que se construyen las obras, como ella misma asegura: «ningún material es ajeno a lo que se quiere decir con él, posee muchas evocaciones intrínsecas» (G.I. HUM-480. Universidad de Granada, 2002). El discurso de su obra y los medios que utiliza están íntimamente ligados, estableciendo la unión entre tecnología y discurso. Como la misma artista sostiene:

La Revolución Industrial provocó un cambio decisivo en la vida diaria, sobre todo a finales del siglo XIX, fue un factor determinante que descubrió también a los artistas un campo a investigar de multitud de nuevos materiales. (...) los artistas acercaron el arte a las nuevas tecnologías, a la fusión arte-máquina. El público no estaba preparado para percibir estas sensaciones nuevas en su concepto de lo artístico y tampoco en el plano experimental.<sup>235</sup>

Utiliza la luz como discurso y material artístico. En 1987 comienza a trabajar con la luz negra relacionándola con el espíritu, obras que hablan del mundo interior a través de materiales como radiografías personales con los que establece esa metáfora de la intimidad. La huella del paso del tiempo en los propios materiales también es considerado parte del lenguaje del arte. Como afirma la propia artista, *la piel es un escudo protector, ... espejo de acontecimientos*, ello se refleja en la construcción de vestidos realizados con PVC y luz negra: *La energía de la segunda piel*, 1993. En las obras de Maribel Doménech podemos relacionar ese rasgo fundamental de la luz que es su propia **inmaterialidad**, algo que ocurre también en obras donde los sonidos, el olor y la temperatura son materiales que pueden aparecer y desaparecer, aportando significado a la obra.

---

<sup>235</sup> Doménech, Maribel. «Sobre la Dificultad de Utilizar la Tecnología desde el Arte y Cómo Encontrar Formas de Solución». Publicado en Doménech, Maribel y Sawyer, Margo: *Trato de la Luz con la Materia*. Ed. Grupo de Investigación HUM-480 «Constitución e interpretación de la imagen artística» Universidad de Granada. p. 25-26.



*La energía de la segunda piel*, 1993. Maribel Doménech.

Existe un cambio constante influenciado inevitablemente por el factor tiempo y el espacio, donde el espectador puede volver a ver la obra en otro estado, por lo que la percepción también cambia. Es importante el medio y la técnica que han generado estos materiales ya que cuando ya no están presentes es cuando se produce la captación de la obra, haciendo reflexionar al público. Estos cambios que se producen al utilizar estos materiales tienen una vida limitada o están en constante evolución, por lo que se establece una metáfora con la vida en general.

La utilización de las tecnologías reflejan hoy día el cambio y la evolución también de los lenguajes en el arte, todo ello hace que el artista refleje el momento que vive y nos haga reflexionar sobre la manera de estar en el mundo.

En instalaciones efímeras como ya vimos al inicio de esta investigación la exposición *on&son* de arte efímero es un ejemplo de obras construidas mediante materiales orgánicos y perecederos, como *Down Time*, 2010, de Claire Morgan, Kitty Graus, Gallaccio, Gregorio Zanon, Kitty Kraus, Céleste Boursier Mougenot, Martin Creed, Andy Goldsworthy, etcétera. Estas obras nos muestran otras formas de percepción, una expresión momentánea y fugaz que, bajo una forma muy estética, se consume delante y con el espectador utilizando materiales como chocolate, fruta, seres vivos, hielo o cera, son obras que pretenden conectar a nivel polisensorial con el espectador. El espectador se encuentra inmerso en la obra por el olor, la temperatura que rodea a la obra y el espacio, el sonido y la luz que emerge de la pieza

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

o del edificio, todo ello hace que la captación del sentido de la obra genere nuevos lenguajes en el arte.

La artista Martina Florians, trabaja con el olor en relación a la memoria, las emociones, la percepción y las experiencias personales, con ingredientes naturales. Una de sus piezas *Aromatic Journey* (Viaje aromático) 2007, es una exposición olfativa, la artista hace que el público huelga diferentes muestras de olores para activar la memoria. Exposición *Ol\_Factory* - el laboratorio de olor, en Erasmus MC Restaurant 't Recept, Rotterdam, Países Bajos, 2007.

Al igual que la exploración de los olores que hace Sissel Tolaas, química y artista noruega con sede en Berlín y una de los pocos artistas en el mundo que trabajan con el sentido del olfato. Sissel guardó el olor del Central Park, en otoño de 2015, para realizar una *instalación*, que reproduce con exactitud científica las fragancias de este espacio. Su obra forma parte de la *Triennale del Cooper Hewitt*, Museo del Diseño Smithsonian de Nueva York dedicada a la belleza.<sup>236</sup>

La artista recogió parte materiales impregnados de olor como hojas de distintos puntos del parque para microencapsularlo junto a su equipo las moléculas que reproducen los olores en... ¡pintura! Cuando el espectador se acercaba a su instalación encontraba una pared blanca que liberaba los aromas otoñales de Central Park al presionar la superficie. Además el espectador vería un mapa con las localizaciones y fotografías del laboratorio de la artista para entender el proceso técnico.



Central Park, Imagen de la artista. 2015. © Sissel Tolaas.

---

<sup>236</sup> Publicado el 25.02.2016. <http://www.traveler.es/viajes/mundo-traveler/articulos/olor-central-park-arte/8437>

El provocador profesional del olfato, como se explica a sí misma, hace uso de las tecnologías, la química y el arte de comunicar y hacer tomar conciencia sobre el poder de la nariz.<sup>237</sup>

La artista afirma que se tiende a utilizar sólo el 20% de nuestra memoria a través del olor, y que tendemos a creer que las percepciones olfativas son extremas, los olores son buenos o malos, sin embargo hay muchos matices entre ellos.

Su laboratorio tiene un enorme archivo con cerca de 7000 olores reales. Ella dice que su nariz es los ojos y cree que «el olor va inmediatamente a la memoria». La artista juega con los olores cuando se quiere provocar algún tipo de reacción como ser percibido. Recolecta el sudor de diferentes personas que tienen diferentes trabajos, ello hace que el espectador perciba reacciones distintas como rechazo o acercamiento hacia esos olores. La reacción ante los olores ha llegado a ser otro de los materiales con los que el artista también está haciendo que el público participe y reflexione sobre el rechazo social de algunas personas, al igual que la obra Yoan Capote.

El artista neoyorquino Holton Rower, trabaja con diversos materiales, como en esta obra en la que vierte sobre el cuerpo de la modelo unos cincuenta litros de pintura acrílica, siempre bajo una selección cuidadosa de los colores, produciendo charcos de imágenes psicodélicas. El espectador como una especie de imán visual va siguiendo el goteo de la pintura, esto hace que se mantenga receptivo durante el proceso de creación de la obra.

---

<sup>237</sup> <http://www.traveler.es/viajes/mundo-traveler/articulos/olor-central-park-arte/8437>

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.



Pour Painting performance. Basel Week Miami. Holton Rower. 2012.<sup>238</sup>

Holton Rower, nieto de Alexander Calder, crea arco iris sobre el cuerpo y diversos materiales como bloques y paneles de madera contrachapada, permitiendo que la pintura se propague sobre objetos tridimensionales. El artista creció rodeado de arte en su entorno familiar, donde aprendió acerca de las cualidades de una serie de materiales. En su propio estudio, experimenta con muchas técnicas y medios, incluyendo la escultura, la instalación y el montaje. En la década del año 2000 comenzó a desarrollar sus Rower «Pour pinturas», que equipara a las esculturas; desde formato pequeño a gran escala, el derrame de la pintura forma segmentos anillados, que son registros de control y el azar.<sup>239</sup>

---

<sup>238</sup> [http://arrestedmotion.com/wp-content/uploads/2012/12/DSC\\_7623.jpg](http://arrestedmotion.com/wp-content/uploads/2012/12/DSC_7623.jpg)

<sup>239</sup> <https://www.artsy.net/artist/holton-rower>



Pour Painting performance. Basel Week Miami. Holton Rower. 2012.<sup>240</sup>

---

<sup>240</sup> [http://arrestedmotion.com/wp-content/uploads/2012/12/DSC\\_7623.jpg](http://arrestedmotion.com/wp-content/uploads/2012/12/DSC_7623.jpg)

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

### **3.7. OBRAS Y ARTISTAS CUYAS OBRAS SON PARADIGMA DE UNA PERCEPCIÓN POLISENSORIAL Y UNA RECEPCIÓN DE LAS MISMAS QUE IMPLICA UN ESPECTADOR ACTIVO.**

Desde las manifestaciones artísticas contemporánea destacamos una serie de artistas que trabajan sobre todo con instalaciones, performances y videoinstalaciones, invitando al espectador a establecer un dialogo con la obra, ampliando de esta forma el campo perceptivo.

Nos detenemos en la obra de Didier Faustino, artista franco-portugués, que en la actualidad trata el cuerpo y la relación interpersonal sin excluir su relación con el ambiente. Su obra tiene puntos de conexión con la obra de Lygia Clark y Hélio Oiticica por su compromiso por redefinir la relación entre el arte y el ser humano a nivel conceptual y sensorial. También Didier plantea la problemática de la esfera relacional del hombre a través de objetos e instalaciones, relacionados con la performance. El objetivo final al que nos llevan sus piezas es el conseguir activar el cuerpo para tener una experiencia artística tanto en su percepción como en su plasticidad.



*Twisting*, en Cincinnatis-Contemporary, 2008. Didier Faustino.



*Doppelganger*, 2011. (Máscaras sensoriales). Didier Faustino.



*Instrument for Blank Architecture*, 2010. Didier Faustino.



En estas obras artísticas encontramos una íntima vinculación con los sentidos como la muestra de obras presentadas en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en el año 2006. En esta exposición *La visión impura*, se mostraba una diversidad de piezas de carácter híbrido con medios mixtos y soportes heterogéneos del arte contemporáneo, como la instalación, la fotografía, videoinstalación, escultura, muchos de ellos característicos en la producción artística contemporánea. El espectador ante estas obras se ve invitado a participar prolongando la mirada en un contexto que puede resultarle conocido por la relación o asociación que establece a través de la obra en sí misma. Esta diversidad de obras de artistas como WJT Mitchell, Gerhard Richter, Oppenheim, Dennis o Kimsooja, invitan a experimentar tanto con la mente como con los sentidos, a activar la percepción polisensorial y la imaginación.<sup>241</sup>

Coincidiendo con Peter Osborne, sobre el espacio de la galería no solo se convierte en un espacio de unidad de discurso estético, sino que también establece la estructura ontológica del espacio-arte. (Osborne P. , *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*, 2010, p. 167). El hecho de que «cualquier cosa puede convertirse en arte», recuerda al neo-Dada y el minimalismo, pero en este caso se realiza de forma más fundamental en el conceptual. Ya no son los objetos los que se instalan y dicen algo, sino, aunque éstos constituyan el medio literal, ni siquiera las obras, sino las ideas de arte. Las obras son producto de la instalación. La instalación ha pasado de ser una categoría técnica a convertirse en una ontológica. (Osborne P. , *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*, 2010, p. 169) Al hacerlo, el arte se va convirtiendo en algo coextensivo con la articulación material del espacio-arte.

La observación de estos trabajos a través del tiempo y el espacio nos revela el uso de una amplia gama de metáforas para expresar gráficamente la identidad y la vida humana. Sin embargo, a pesar de tal diversidad, todas estas visualizaciones tarde o temprano, directa o indirectamente terminan refiriéndose al cuerpo como su fundación e inspiración (Frank 1995, Johnson 1987, Lacoff & Johnson 1998, Merleau-Ponty 1963, Valéry 1989).

El concepto fenomenológico de lugar es aprehendido a través de la experiencia fisiológica y psicofísica del sujeto corporal que se encuentra inmerso en el mundo. Según Merleau-Ponty en la fenomenología de la carne hace énfasis en la relación del proceso perceptivo basado en estudios fisiológicos con el problema de la relación del sujeto con el mundo. Dándonos a entender que la realidad atraviesa un filtro de percepciones que discrimina lo que es interesante de memorizar de lo que no lo es para la supervivencia.

---

<sup>241</sup> <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/vision-impura-fondos-coleccion-permanente>

En este tipo de obras vemos que el sentido visual comparte espacio con nuevas experiencias sensoriales, que hasta entonces no se habían planteado en el arte contemporáneo. Ya no se trata sólo de percibir el objeto estético sino que implica la corporeidad de la experiencia dando paso a la presentación en lugar de a la re-presentación. Ya que este concepto puede ser una traducción de la realidad interpretada por el artista que representa la realidad. Esta serie de obras nos lleva a plantearnos que desde el arte se pretende encontrar vías para vincularnos a la experiencia directa ante un mundo tan inundado de imágenes virtuales. Para llenar ese vacío impenetrable nos proponen la experiencia directa con el cuerpo y los sentidos y el proceso de la creatividad. El arte reivindica el camino de la experiencia directa y vivida, con objeto de reflexionar sobre la cuestión de la realidad como imagen construida, en una sociedad inmersa cada vez más en el mundo de tecnología digital, donde a veces el exceso de información visual expuesta no llega a ser filtrada por expertos en el tema.

La producción artística ha ido atravesando distintas fases por las que los artistas plantean una solución a temas que pueden ir desde la identidad, las relaciones sociales, la política, la cultura y sus costumbres, la industria, etcétera, llevando a reflejarlo en sus piezas, donde el espectador y el propio artista reflexionan para crear contextos que posibilitan la comunicación (el intercambio de información). El problema es cuando estos contextos carecen de un marco crítico; a lo mejor la obra seduce por su material, factura y colocación museográfica, pero su significado se desvanece sin prestar atención a la relación afectiva que debe efectuarse entre la obra de arte y el espectador.

El arte vive un tiempo simultáneo donde la pintura, la escultura, los objetos, arte digital, el vídeo e instalación, conviven y plantean cuestiones a nivel conceptual a través de sus materiales y proceso de construcción.

Los artistas en los años 90 se inclinan por un lenguaje menos rebuscado, por formas y materiales más limpios, por temáticas igualmente apocalípticas, pero con resultados mucho menos escatológicos. En algunas obras de los 90, al igual que se hace en varias ocasiones en los 80, se emplea la sangre, el excremento o se hace una alusión directa a temáticas de índole social y sexual; sin embargo, se denota cierta búsqueda por elementos más pacíficos, menos escandalosos. El empleo de los materiales es más sutil, el discurso más discreto, existe una resolución tanto teórica como un compromiso con la obra y el discurso. Uno de los factores que se repite tanto en el arte de los 80 como el de los 90 es que, en la mayoría de los casos, los artistas eligen temas autodescriptivos. Es decir, la apropiación de objetos, imágenes y conceptos dentro de las obras, obedecen a la norma de la auto-expresión y la autobiografía.

Algunos críticos consideran que desde hace 20 años, no se acierta a catalogar el presente por la variedad de estilos que hay en las artes visuales. No existe una sola corriente o

movimiento que se dé de manera única o siquiera de forma homogénea: todos los estilos coexisten simultáneamente y son aceptados, apropiados, recontextualizados y mezclados entre sí para crear obras complejas y llenas de nuevas significaciones. La obsesión por el tiempo se perfila como un factor determinante y global en la actualidad. La saturación de información visual que reciben los artistas rebota de manera directa en sus obras que deben ser difundidas (expuestas) lo antes posible, para no ser obsoleta. La época de lo inmaterial (efímera, conceptual o electrónica) (replica21.com, 2015).

El análisis de obras de arte de los últimos 25 años que marcan una vinculación directa con los espacios polisensoriales y que nos llevan a cuestiones como las que plantea Peter Osborne sobre la percepción consciente o inconsciente de todo aquello que nos rodea, siendo el arte otro espacio más donde nos movemos para buscar una elección con nuestras vidas y el entorno intentando captar otro modo de percepción hasta ahora no cuestionado. Para ello hemos realizado una selección de obras destacadas por la crítica del arte contemporáneo en la que encontramos la vinculación que tienen estas piezas a nivel polisensorial centrándonos en los estudios sobre los espacios polisensoriales de Frank Popper sobre todo en instalaciones artísticas donde la recepción y captación de la obra es ya cuestionada como un espacio que se sale del soporte e implica todo el espacio que rodea a la pieza.

El artista y escultor estadounidense Robert Morris, encaja con estas reflexiones de Popper y Osborne, como podemos observar en la imagen siguiente. La instalación *Laberinto de cristal*, inaugurada el 22 mayo 2016, con motivo de la celebración del 25 aniversario de la escultura de Donald J. Hall Park, en el Museo Nelson-Atkins de Arte de Kansas City. La obra consiste en un laberinto al aire libre de vidrios transparentes gruesos donde el espectador interactúa en ese espacio interior buscando una salida a través de los cristales transparentes.

El acceso a la instalación es a través de una vía de ladrillos rojos pavimentada en un lado de la estructura. Una instalación interactiva de seis meses de duración en la que el espectador está inmerso en el proceso de creación de la obra. La obra de Morris se ha centrado históricamente desde los años 60 y 70, en gran medida en la relación entre la obra y el espectador como el paso transitorio de proyectos *Altered diario* de 1969. El artista vio la posibilidad de hacer esculturas interactivas en espacios de la naturaleza.



Instalación *Laberinto de cristal*, inaugurada el 22 mayo 2016, Robert Morris.



Instalación *Laberinto de cristal*, inaugurada el 22 mayo 2016, Robert Morris. Fotografía de Josh Fernando.

La etapa de la transvanguardia y posmodernidad sería el actual momento (neo-) barroco en el que existe una crisis de los valores modernos, tanto en lo social, como en lo estético. El movimiento inglés Arts & Crafts que cuestiona la incorporación de los procesos industriales al arte y por ello explora las posibilidades de técnicas manuales, se denominaría la fase arcaica.

Para la fundamentación de este trabajo nos apoyamos en el campo fisiológico psicofísico, filosófico y fenomenológico para aplicar a modo de fichas de trabajo con la intención de ver la influencia que tienen los sentidos en la creación y en la percepción de estas obras, cuestionadas a su vez por las vivencias personales, culturales e ideológicas que le darán sentido a la obra.

En estas últimas décadas vemos como el arte ha ido evolucionando desde lo privado a lo público, en muchos casos el proceso de creación se ha visto influenciado por las nuevas tecnologías. Todo ello supone un contratiempo al que nos enfrentamos al estar inmersos en la abundancia de la producción visual y es el de la desvalorización, por la gran cantidad de producción en serie sin prestar atención a la calidad. Ahora es más complejo ya que la introducción de las nuevas tecnologías implica una nueva forma de percepción basada fundamentalmente en la interactividad visual que con total facilidad se ha introducido en el día a día en nuestras vidas, por ello debemos prestar atención a la introducción del concepto y la percepción polisensorial.

De este modo, en algunas ocasiones también se invita al «otro» a participar de manera activa en la experiencia sensorial, aunque en este tipo de instalaciones artísticas hay un fuerte riesgo de caer en el puro espectáculo o en la mera sensación, ya que los elementos que el artista propone no remiten a sus recuerdos ni a sus vivencias, sino a las propias evocaciones de cada uno, por ese carácter íntimo de las experiencias sensoriales o puede que sencillamente no evoquen nada.

Las instalaciones, las performances y los trabajos en vídeo, pintura, fotografía y escultura muestran su carácter híbrido con medios mixtos y soportes heterogéneos en la producción artística contemporánea. El espectador, que conoce esta diversidad, se siente invitado a responder de igual modo con múltiples formas de mirar, es invitado a sentir la experiencia con la obra, a combinar la visión con una mirada prolongada, a pensar de que hay obras que necesitan de un saber, una teoría que ayude a su mejor comprensión o a que otras le soliciten una mirada más poética que requiere volver a estudiar los significados.

A través de una selección de obras realizadas por más de cuarenta artistas, la mayoría de ellas mostradas por primera vez en las salas del Museo, se recoge la complejidad en la relación entre el espectador y la obra de arte. Así, la muestra plantea propuestas sobre las

inquietudes y prácticas que definen el arte más actual y cómo éste contribuye a perfilar un discurso más amplio sobre la recepción de la obra de arte y su visualización.

La exposición pretende acercarse a uno de los aspectos clave en la recepción de la obra: la insistencia en que lo visual va más allá de las cualidades ópticas. Así, muestra la normalización que se ha producido durante las últimas décadas en unas prácticas artísticas que trabajan más allá de estas cualidades ópticas del arte, de la inefabilidad de la obra y la dimensión sensorial concreta e inmediata. Otras obras tratan sobre lo invisible, lo velado y lo oculto, lo que pasa desapercibido, la presencia del sonido o la visualidad táctil.

La exposición aborda también las relaciones entre lo visual y lo textual. Más allá de la percepción, en todo trabajo de visión hay un trabajo de interpretación. A todo ello se une la consideración de que no existen medios puros, de que todos los medios, desde el punto de vista de la modalidad sensorial son medios mixtos.

A través de una selección de obras de los fondos del Museo, de más de cuarenta artistas, se recoge la complejidad en la relación del espectador con la obra de arte, las inquietudes y prácticas que definen el arte actual y cómo éste contribuye a perfilar un discurso más amplio sobre la recepción de la obra de arte y su visualización. A la vez se muestra la multidisciplinariedad que atraviesa la actividad plástica y el compromiso de las colecciones del museo con la actualidad artística internacional.

En los museos apuestan por ofrecer al espectador otra forma de ver la obra de arte, pretenden acercarse a uno de los aspectos clave en la recepción de la obra: la insistencia en que lo visual va más allá de las cualidades ópticas. En torno a las obras seleccionadas nos haremos algunas preguntas que ocupan buena parte de las preocupaciones centrales en torno a la visualidad. Ello supone que el primer lugar sea para la puesta en duda del «esencialismo visual» -explica la comisaria de la muestra- el fácil acomodo de aquellos que encuentran de modo «esencial» las diferencias entre lo que es visual y lo que no lo es. Mieke Bal refiere en este sentido el acto de mirar como «profundamente impuro». Así, no sólo entre lo visto y el que ve se da siempre una relación que hay que tener en cuenta (la mirada está cargada de afectos) sino que los actos directamente ligados a sentidos diferentes al de la vista pueden tener grados de visualidad y viceversa.

El espectador será invitado a participar en obras que versan sobre los límites de la visión, que tratan sobre lo invisible, lo velado y lo oculto; lo que pasa desapercibido, la presencia del sonido, la visualidad táctil, el cuerpo implicado, etcétera. También, por supuesto, las relaciones entre lo visual y lo textual (alejándose así de la consideración de una visualidad esencialmente icónica para acercarse a la textualidad de lo visual). El espectador ha de entender cuándo la estructura metafórica de la obra es lo suficientemente sólida como para

que le baste su contemplación para crear sentido. Pero también comprenderá que muchas obras están trabadas con la teoría y que, en este caso, se necesita un «anclaje» en el texto, un «saber».

Insistiremos en que, más allá de la percepción, en todo trabajo de visión hay un trabajo de interpretación. Como en la pieza de Antoni Muntadas, según Aurora Fernández Polanco se le puede decir al espectador: «Atención: la percepción requiere participación». Prueba de ello es la exposición realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, en 2011, en la que Muntadas expuso obras cargadas de información crítica, en contenedores realizados con distintos medios de comunicación que por tanto subvierten, derrocan y contradicen las normas convencionales de la percepción del objeto artístico. El artista elabora la obra por medio de la investigación, de los procesos críticos, de la contextualización, del *site specific* y del *time specific*. Advertir sobre la complejidad de la obra ya desde la premisa, empuja al público a que asuma una actitud activa y comprometida, siempre y cuando esté interesado en leer su mensaje e interpretarlo.



*Atención: La percepción requiere participación*, 2011. Antoni Muntadas.

Antoni Muntadas considerado como uno de los pioneros del media art y del arte conceptual en España, (Barcelona, 1942) lleva más de cuatro décadas realizando proyectos en los que plantea una reflexión crítica sobre cuestiones claves en la configuración de la experiencia contemporánea. Su objetivo es detectar y decodificar los mecanismos de control y poder a través de los cuales se construye la mirada hegemónica, explorando el papel decisivo que en este proceso juegan los medios de comunicación de masas. En sus obras, que tienen siempre una clara dimensión procesual y en las que a menudo se apela directamente a la participación de los espectadores, Muntadas recurre a múltiples soportes, lenguajes y estrategias discursivas, desde las intervenciones en el espacio público al vídeo y la fotografía,

desde la edición de publicaciones impresas a la utilización de Internet y las nuevas herramientas digitales, desde las instalaciones multimedia a la puesta en marcha de proyectos de investigación multidisciplinares. Es uno de los artistas que transforma el espacio, con imágenes y sonidos para llegar al retorno de la memoria colectiva, poniendo de manifiesto la relevancia de los sentidos en la percepción, captación y recepción de la obra de arte y requiere de una percepción dinámica y reflexiva del espectador. El propio artista sostiene:

Antoni Muntadas dice: «Me molesta hablar de obras o piezas, porque no son objetos, sino que son artefactos en el sentido más antropológico, en tanto pueden ser activados. La propuesta consiste en una acumulación de experiencias y la posibilidad de la audiencia de activarlas siguiendo la frase: La percepción requiere participación. El proyecto forma parte de la complejidad de concepto, de proceso de desarrollo, de realización, de tiempo. Y la realización incluye aspectos como el contexto, el diálogo, la comprensión del lugar, las colaboraciones, espacios de presentación, las posibilidades de financiación, entre otros»<sup>242</sup> Antoni Muntadas.



*Entre/Between*, 2011. Vista de sala de la exposición. Antoni Muntadas.

---

<sup>242</sup> Reseña de Natalia Verón. © 2014 Fundación Start. <http://www.ramona.org.ar/node/15728>



El espectador será animado a ser consciente del acto de mirar, a distinguir entre la experiencia de una mirada contemplativa, prolongada, de una atención sostenida y el vistazo, la «atención en la distracción». El ver «en un abrir y cerrar de ojos» se opone, por otra parte, al tiempo que requiere la lectura y otro tanto sucede con la atención demorada que requiere el hecho de «ver» pintura.

Se une a todo ello la consideración de que no existen «medios puros», de que «todos los medios, desde el punto de vista de la modalidad sensorial son medios mixtos»<sup>243</sup> (Brea J. L., 2005, p. 17). Para ello el espectador contará con una sala específica en la que las videoinstalaciones, las proyecciones y la pintura se mezclarán. Así será más consciente de la enmarañada trama de lo visual con otros sentidos. Brea afirma: «Cualquier noción de pureza es inconcebible en estos medios antiguos y modernos, tanto en relación a los elementos sensoriales y semióticos internos a los como a la externa composición promiscua de su audiencia».



Instalación, 1994. Oppenheim, Dennis<sup>244</sup>

---

<sup>243</sup> No existen medios visuales. WJT Mitchell. Traducción de Sanz, Laila; Hernández, Yaiza. 2005.

<sup>244</sup> [http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/AD00619\\_0.jpg](http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/AD00619_0.jpg)

La exposición del artista suizo Rémy Zaugg (Courgenay, 1943 – Basilea, 2005), *Cuestiones de percepción* (31 marzo - 28 agosto, 2016, celebrada en El Palacio de Velázquez), cuyo título hace referencia al interés del artista por la exploración del lenguaje y la percepción como medio de activación del espectador. La fascinación de Zaugg por la materialización del lenguaje y sus implicaciones fenomenológicas, sus análisis sobre la arquitectura y el urbanismo, así como sus reflexiones práctico-teóricas en torno a la presentación de la obra de arte son claves para entender su trabajo en toda su dimensión. Desde sus primeras incursiones en la deconstrucción perceptiva de hitos de la pintura hasta las piezas sobre aluminio de su última época. Si en los *Esquisses Perceptives* Zaugg transforma la pintura en lenguaje, estas hojas de papel son un soporte común para la pintura y la escritura.

En su obra de los años noventa aparece como soporte el aluminio, sobre el que el lenguaje aparece serigrafiado.

La exposición presta también atención al carácter tautológico de la obra de Zaugg, la importancia del acto de ver o no, presenciar y ocultar, percibir y pasar desapercibido propone una experiencia conceptual y física, reforzada por el uso del color y de la tipografía, así como por la repetición de mensajes que fluyen sin trabas en un aquí y un ahora.

La muestra arroja luz sobre la profundidad e intensidad con las que Rémy Zaugg estudió el fenómeno de la percepción y está integrada por más de un centenar de obras procedentes de relevantes museos y colecciones particulares europeas. Tiene su punto de partida en sus *Esquisses Perceptives d'un tableau* (1963-1968), hojas de anotaciones sobre el célebre cuadro de Paul Cezanne *La maison du pendu*, en las que Zaugg sustituye los fragmentos de imagen por descripciones literales. Además, la exposición presenta un importante conjunto de obras de las series *Ein Blatt Papier*, *Le Monde Voit*, *About Death III*, *Für ein Bild* y *One Word One Support*.

Sin embargo, por ejemplo algunos elementos olfativos bien utilizados pueden potenciar interpretaciones, dar importancia a determinados elementos como los que utiliza Claire Morgan en sus instalaciones efímeras. Sobre la transformación que va sufriendo la obra con el paso de las horas, comenta en Paperblog: «No es lo mismo visitar la exposición cuando fue abierta y encontrar las fresas de Claire Morgan frescas, rojas, llenando la instalación, que cuando se pudren. Entonces descubren la importancia de la pieza del pájaro disecado, que en un primer momento era lo menos llamativo de la obra». Y, efectivamente, no puede ser igual ni dejarte indiferente.

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.



*Down Time* (Tiempo de inactividad), 2010. Claire Morgan. <sup>245</sup>

Francisco López es músico, ofreció en el *programa del Ciclo de Conciertos Corriente Continua* del Museo Reina Sofía 19 de septiembre 2008, una experiencia de inmersión sonora en la oscuridad a una audiencia a la que se le cubrirá los ojos. Las performances sonoras de Francisco López se alejan de los tópicos de un concierto musical. Mundos virtuales de sonido creados a partir de una miríada de fuentes originales recopiladas en todo el mundo -bosques, desiertos, fábricas y edificios de los cinco continentes- y transformadas durante años de producción en el estudio, dan lugar a toda una experiencia de inmersión sonora en la oscuridad, con un sistema multi-canal y una audiencia a la que se le cubre los ojos para potenciar el sentido auditivo.

Precisamente una de sus mayores virtudes es la de hacer posible lo inimaginable hoy en día: que el sonido nos afecte físicamente. Para ello trabaja procesando grabaciones realizadas en más de cincuenta países, a lo largo y ancho de los cinco continentes. Pero su afán no ha sido documentar «hábitat sonoros naturales y urbanos», sino despojar esos materiales de sus

---

<sup>245</sup> Imagen descargada desde la web de la propia artista: Claire Morgan. Jackdaw (taxidermy), bluebottles, fruit flies, strawberries, lead, nylon, acrylic.

elementos más accesorios para depurar el sonido hasta su esencia más absoluta, despertando nuestros sentidos.

Reconocido internacionalmente como una de las figuras más destacadas de la música experimental y del arte sonoro, Francisco López ha actuado en algunos de los festivales y museos de más prestigio, como el PS1 Contemporary Art Center de Nueva York, el Museum of Modern Art de París, el Institute of Contemporary Art de Londres, el Festival des Arts de Bruselas, el International Film Festival de Rotterdam, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, el Center of Contemporary Art de Kita-Kyushu (Japón) o el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, entre otros. Además ha colaborado con más de cien artistas de muy distintas procedencias. Ha recibido la Mención Honorífica en el *Ars Electrónica Festival de Linz* en tres ocasiones. Sus 25 años de creación sonora y grabaciones de campo realizadas en todo el mundo han dado como resultado un universo musical completamente personal e iconoclasta, basado en una escucha profunda del entorno que nos rodea .

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía puso en marcha en 2007 Corriente continua, una actividad con la que ofrece de manera periódica conciertos de distintas expresiones musicales que se acercan a la vanguardia, entre otros artistas Kieran Hebden & Steve Reid, Alog, Moritz von Oswald o Caribou.<sup>246</sup>

Kimsooja (Taegu, Corea en 1957) es una de las artistas multidisciplinar más reconocidas en el panorama artístico internacional, vive y trabaja en Nueva York y su obra ha sido ampliamente expuesta en Asia, América y Europa. Trabaja con instalaciones, fotografías, performances y vídeos. Aborda temáticas como el nomadismo, punto clave de su arte, la relación entre el yo y el otro, los roles de la mujer en nuestro mundo..., poniendo de manifiesto la importancia del ser humano en el mundo caótico en que vivimos, su soledad y fugacidad. Kimsooja realizó en 2006, una instalación específica para el Palacio de Cristal de Madrid, *To Breathe - A Mirror Woman* (Respirar - Una mujer espejo), formada por una intervención en el espacio y la pieza de sonido *The Weaving Factory, 2004*. La artista ha querido dejar completamente intacta la estructura arquitectónica del edificio haciendo que forme un todo unitario con la instalación de un espejo en el suelo, actuando éste como multiplicador y unificador del espacio. Con los mínimos elementos, una película de difracción translúcida que cubre la bóveda y toda la estructura acristalada del palacio, un espejo que recorre el suelo del mismo y el sonido de su respiración, la artista nos sumerge en

---

<sup>246</sup> <http://www.revistadearte.com/2008/09/18/concierto-de-francisco-lopez-en-el-museo-reina-sofia/> 27-05-2016.

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

una experiencia multisensorial y nos invita a experimentar tanto con la mente como con los sentidos, a poner en marcha nuestras percepciones sensoriales y nuestra imaginación.



*Respirar - Una mujer espejo / To Breathe - A Mirror Woman, 2006. Kimsooja.*

La luz procedente del exterior que entra a través de los cristales del pabellón al reflejarse en la película de difracción se difunde en forma de espectros de arco iris transformando tanto el panorama del exterior que vislumbramos desde dentro como el del interior del palacio, donde toda la estructura, así como los haces de colores, se ve igualmente reflejada en el suelo de espejo. El efecto es especialmente potente en los días soleados. Luz natural, color y sonido, todos ellos elementos etéreos, llenan el espacio. No hay objetos que perturben nuestra mirada. La respiración de la artista, procedente de la *performance The Weaving Factory*, llena el espacio rebotando una y otra vez contra el espejo, expandiéndose por todo el interior del edificio, fundiéndose con él, rompiendo las barreras entre el espacio y el tiempo.

En la primera parte de la performance, su respiración suave, lenta, apenas perceptible, poco a poco se va haciendo cada vez más profunda y acelerada, adquiriendo un ritmo vertiginoso y produciendo una sensación de incomodidad y angustia. Diversos estados de ánimo se perciben a través de su respiración que se funde con la nuestra. En la segunda, apenas distinguimos esa respiración sino como sonido de fondo. El tono, la modulación y el ritmo han cambiado. De la perturbación al gozo, de la angustia al regocijo, de la incertidumbre al reconocimiento, son otros tantos estados por los que pasa el espectador a lo largo de la audición. Kimsooja nos invita a un viaje al interior: al interior del espacio, al interior del arco iris, al interior del espejo, al interior de nuestra respiración, en definitiva, al interior de nosotros mismos. Y en ese viaje al interior terminamos enfrentándonos con el otro, siempre presente en sus obras, ya que el espejo conecta el yo y el otro y refleja ese otro que hay en nosotros. El espejo atrae y refleja y ese reflejo es otro modo de exteriorizar el yo. Kimsooja nos habla de la relación de nuestro cuerpo con el espacio y hace del arte una experiencia del cuerpo y de la mente, de los sentidos y de la imaginación.

Desde principios de la década de los noventa, y tras haber realizado una obra compuesta de collages abstractos y de combinar el cosido con el dibujo y la pintura, Kimsooja empieza a crear objetos espaciales denominados *Deductive object- e instalaciones* y usa la costura como metáfora y como actividad en sí misma. Los materiales que emplea y el modo en que los dispone se derivan del uso que se da a las telas en la tradición coreana. Agujas, telas, hilos, colchas, forman parte de su universo creativo. Coser, envolver, extender, doblar, desdoblar, cubrir, definen algunas de las actividades más constantes de la artista. Un elemento característico son los bottari, fardos rellenos de ropa vieja hechos con colchas tradicionales coreanas, que empieza a utilizar en 1993. También usa colchas tradicionales de su país de origen de vivos colores, que para la artista son símbolo de la mujer, del sexo, del amor, del cuerpo y el descanso, del sueño, la privacidad, la fertilidad, la longevidad y la salud. Son elementos repletos de significados presentes en la vida del ser humano desde el nacimiento a la muerte. En los últimos años, las colchas, también metáfora de los roles femeninos, aparecen a menudo en instalaciones como *A Laundry Woman*, 2000 y *A Mirror Woman*, 2002 –colgadas con pinzas de cuerdas semejando un tendedero.

Entre 1997 y 2001, Kimsooja realizó una serie de vídeos a partir de performances llevadas a cabo en diferentes partes del mundo. Tanto el proceso, como las imágenes que crea «tienen que ver con un intento de reconciliar las tensiones inherentes a la relación entre el yo y los otros», explica la comisaria de la muestra. El vídeo titulado *Cities on the move –2727 kilometers Bottari Truck*, realizado en noviembre de 1997, recoge un viaje de 11 días a través de Corea sobre un camión cargado con coloridos bottari; Es la grabación del viaje en el espacio y en el tiempo. Metáfora de su propia vida –siempre cruzando fronteras– pero también una de las características del artista contemporáneo y de nuestra sociedad en general, el nomadismo es uno de los puntos clave del arte de Kimsooja y lo encontramos en esta y en otras muchas piezas de la autora.

En esa serie de vídeos, el común denominador es la figura femenina inmóvil y siempre de espaldas a la cámara. De pie entre los transeúntes (Tokio, Shanghai, Nueva Delhi, Nueva York, México, El Cairo, Lagos, Londres) o tumbada sobre una roca (Kitakyushu, Japón), *A Needle Woman* 1999-2001; sentada sobre el pavimento pidiendo limosna en El Cairo, México y Lagos, *A Beggar Woman*, 2000-2001; tumbada en la calle en Nueva Delhi y El Cairo, *A Homeless Woman*, 2001 o de pie junto a un río en Nueva Delhi, *A Laundry Woman*, 2000, su figura se nos hace inaccesible ya que oculta la cara al espectador. A éste se le niega lo que se le permite a la multitud. Esa mujer que nos impide ver su rostro, que nos obliga a hacernos preguntas, se convierte en una abstracción.

A la vez ella misma y el «otro», presencia y ausencia, Kimsooja es simultáneamente sujeto y objeto de nuestra mirada, un individuo y una abstracción, una mujer concreta y todas las mujeres, instrumento y actriz, inmóvil y resuelta, como señala Bernhard Fibicher. En estos trabajos la inmovilidad lo atrapa todo. Para la 51ª edición de la Bienal de Venecia 2005, Kimsooja ha realizado una nueva versión de *A Needle Woman* viajando a otras seis ciudades: Patan (Nepal), La Habana, Río de Janeiro, Ndjamena (Chad), Sana'a (Yemen) y Jerusalén. Presentada como vídeo instalación en seis pantallas sucesivas, en un silencio absoluto, la artista nos vuelve a confrontar con las diversas reacciones de la gente ante su figura imperturbable.

En algunas ocasiones, Kimsooja ha creado instalaciones relacionadas con acontecimientos políticos o sociales como *Sewing into Walking*, 1995, presentada en la *Bienal de Kwangju*, dedicado a las víctimas de la masacre de Kwangyu, ocurrida en 1980, donde cientos de personas murieron en su lucha por la democracia; *Deductive Object*, 1996, dedicada a las víctimas de su barrio que murieron a consecuencia del derrumbamiento de un supermercado en Seúl ese mismo año; *Bottari Truck in Exile*, 1999, dedicada a los refugiados de Kosovo, o *Epitaph* 2002, como respuesta a los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001.

A lo largo de su trayectoria y especialmente durante los últimos años, junto con sus instalaciones, fotografías, performances y vídeos, Kimsooja ha venido realizando proyectos de intervención específica en diversos espacios. Las telas, especialmente las colchas tradicionales coreanas de vivos colores, las secuencias de luz, el sonido, los cantos de los monjes tibetanos, gregorianos e islámicos, su propia respiración, son algunos de los recursos que ha venido utilizando y que se han convertido en una seña de identidad de su trabajo.

Las obras de Kimsooja parecen estar rodeadas de silencio. Tanto en sus vídeos procedentes de las performances como en las instalaciones realizadas con ropas e incluso en las vídeo instalaciones con sonido late una aspiración al aislamiento, al recogimiento. Son una invitación a huir por un momento del caos y ruido del mundo que nos rodea para reencontrarnos con nosotros mismos y cuestionarnos sobre nuestra relación con los otros; para reflexionar sobre nuestro lugar en el mundo y confrontarnos con los problemas esenciales de la existencia. El espacio expositivo como un santuario.

El Arte Sensorial nació de la necesidad de comunicar el arte a todas y todos, también a aquellos con capacidades diferente. Expandiendo la capacidad creadora nos conectamos con el tacto, el gusto, el olfato, el oído. Un tipo de Arte que se puede experimentar de muchas formas, la propuesta es una experiencia: tocar, oler...sentir. Percibir algo más... Desde ahí, hacia el infinito de sensaciones, ideas y creaciones muy diversas, todo lo que nos acerque a una experiencia con el « Aquí y Ahora ». El espacio multisensorial conjuga la aproximación curativa y no directiva con la aportación de estimulaciones sensoriales dentro de un entorno específico utilizado para desencadenar una relación. El objeto propuesto es dar curso libre a la experiencia sensorial, de buscar la satisfacción, el placer y el descanso, de respetar la motivación y el ritmo de la persona. Es una dimensión interior y personal, nos ayuda a reencuentro de las sensaciones más intensas y a expresar emociones contenidas.

El arte sensorial nos brinda la oportunidad de experimentar sensaciones diferentes a través del oído, la vista, el gusto, el tacto y el olfato, aprender y conocer el mundo que nos rodea, dejándonos llevar por la percepción que estos sentidos nos transmiten. El arte sensorial, permite transformar realidades a través de los sentidos. ¿Cómo interpretamos un silencio o un sonido estimulados por un determinado sabor u olor? ¿Qué sensaciones nos transmite ésta percepción? ¿Y si es la vista y el paladar? ¿Hasta dónde somos capaces de alcanzar un grado de percepción? ¿Cómo aplicamos los cinco sentidos frente al Arte? En la arte contemporáneo, una de las preocupaciones del artista, ha sido la capacidad de poner al espectador in situ, ¿Cómo se le reclama al espectador esa percepción de los sentidos? Resolver éstas preguntas y las que surjan durante su experiencia, es nuestra actual propuesta, con el Arte y Espacio Multisensorial, donde disfrutaremos de la música, luces de colores, aromas y texturas para asimilar todas las nuevas opciones que se nos propongan; más aún en éste año en el cual se cumple el X Aniversario y Visiónica está especialmente involucrado en



causas solidarias. Concurriendo todas éstas circunstancias, esperamos que este décimo aniversario, sea un encuentro único para disfrutar. Con la percepción, iniciamos un proceso cognitivo, accedemos a la información a través de los sentidos. La persona presta atención a aquello que percibe: huele, saborea, toca, ve u oye, y a través de distintos tipos de pensamientos, y mecanismos de inteligencia, logra generar conocimientos que interioriza, siente y almacena en la memoria. Dichos conocimientos, ya asimilados, pueden ser expresados, y comunicados mediante el lenguaje. André Malraux, novelista, aventurero y político francés, dijo:«el ojo y el oído, al igual que la boca, es un eterno goloso y hay que educarlo hasta el infinito».

En *Visiónica* 2014,<sup>247</sup> jornadas de creación audiovisual se presentaba el ARTE SENSORIAL con estas palabras: «El arte sensorial nos brinda la oportunidad de experimentar sensaciones diferentes a través del oído, la vista, el gusto, el tacto y el olfato, aprender y conocer el mundo que nos rodea, dejándonos llevar por la percepción que estos sentidos nos transmiten. El arte sensorial, permite transformar realidades a través de los sentidos. ¿Cómo interpretamos un silencio o un sonido estimulados por un determinado sabor u olor? ¿Qué sensaciones nos transmite ésta percepción? ¿Y si es la vista y el paladar? ¿Hasta dónde somos capaces de alcanzar un grado de percepción? ¿Cómo aplicamos los cinco sentidos frente al Arte? En la arte contemporáneo, una de las preocupaciones del artista, ha sido la capacidad de poner al espectador *in situ*, ¿Cómo se le reclama al espectador esa percepción de los sentidos? (...)».

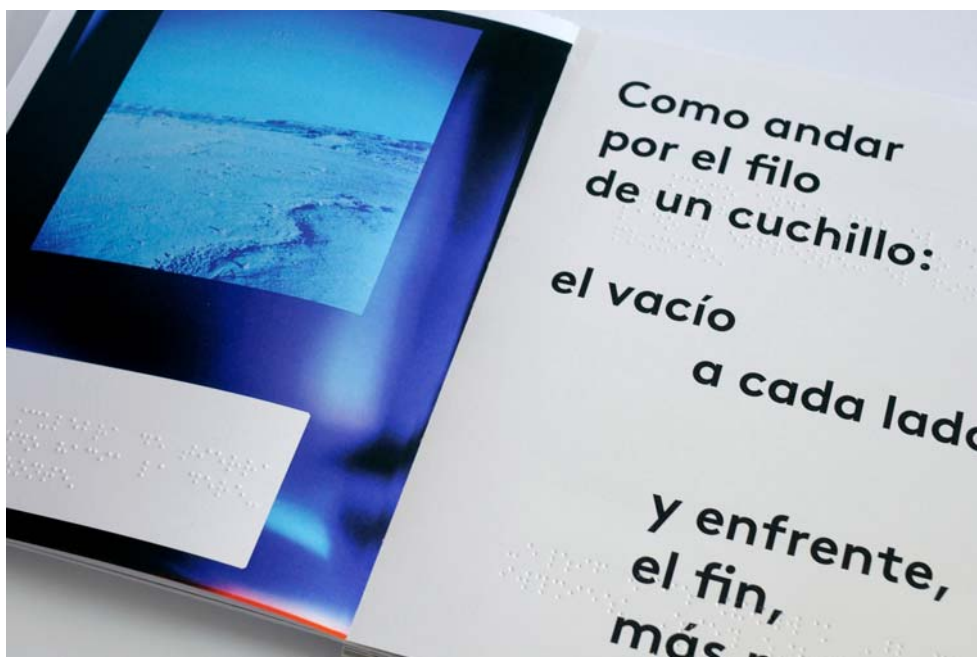
Unas buenas preguntas que pueden abrirnos nuevos horizontes más allá de lo puramente visual y que son especialmente interesantes a la hora de plantearnos cómo exponer/instalar/publicar nuestra obra. Bien aprovechados, ciertos estímulos de los otros 3 sentidos (que con frecuencia dejamos olvidados los que nos centramos en lo audio-visual) nos pueden llevar mucho más allá, no sólo de la propia imagen sino de nuestra capacidad de disfrutar de la experiencia visual y plantearnos cuestiones muy interesantes.

Un ejemplo en nuestros lares es el libro *Senderos*, 2012, de Faustí Lluçia, que incluye relieve en sus páginas con la experiencia táctil de la escritura en Braille<sup>248</sup>

---

<sup>247</sup> \*Video resumen de la Jornadas de creación audiovisual, *Visiónica* 2014. Spot Publicitario de Visiónica '14\*\*  
Producción: AV.Studio, Dirección: Kike García, Música: Xitum.

<sup>248</sup> Para más información ver la entrada de este blog: Faustí LLucià: «*Senderos...* un libro de fotografía para ciegos». Como decía hace tiempo en este mismo blog: «Dándole vueltas al tema, este será un libro lleno de secretos para la mayoría de sus *lectores* ya que para unos será un libro de imágenes *invisibles* con palabras táctiles y para otros un libro con *agujeritos* cifrados con mensajes ocultos. ¡¡¡Una completa genialidad conceptual!!!».



Senderos, 2012. Imagen de © Faustí Lluçia.

Hace ya algún tiempo, cuando en una comida con Lola Montserrat y Faustí Lluçia, éste comentó que estaba intentando hacer un libro de fotografía escrito en *Braille* en el que involucraba a una editorial de libros de fotografía (The Private Space Books) con la ONCE (que aporta los servicios de impresión en *Braille*)... estuve por quitarme el sombrero ante una idea tan sublime. ¡¡¡Un libro de fotografía para ciegos!!! ¿Puede haber mejor paradoja?

Oscar Octavio Soza Figueroa, un joven artista visual boliviano de la Universidad de Barcelona, tiene clara la importancia de los sentidos en la elaboración y en la recepción de una obra de arte, así que trabaja con ellos en unas instalaciones en las que el tacto, el sonido y lo visual se unen para hablar de la experiencia y de un discurso conceptual muy potente que relaciona las artes visuales contemporáneas con conceptos ancestrales como el de la *Pachamama*. En la presentación de *Llankhay en Vimeo* comenta: «Llankhay, significa tocar levemente con la yema de los dedos en idioma Quechua, es un encuentro íntimo con la naturaleza, la materia y el ser, que se fusionan. Todo cuerpo tiene una resonancia, es susceptible a sentir cuando otra superficie entra en contacto. *Llankhay*, es una obra experiencial, un elemento natural sonoro-táctil. La resonancia de la corteza del *wirke*, extraído del bosque de Eberswalde-Alemania, permite percibir las vibraciones del contacto

con la piel humana, a través de un sensor piezoeléctrico; generando una onda, la cual es modulada y transformada en un espectro audible-sensible».<sup>249</sup>

Rebeca Pardo,<sup>250</sup> (en su blog sobre arte sensorial 22 abril 2015), nos habla de la presentación de Pacha, en *Vimeo*. «Pacha, es un acto ritual, un diálogo con la tierra, nos permite sentir esta relación al caminar, cada paso produce vibraciones, frecuencias que se expanden y que fluyen constantemente con este elemento del cual cada día nos alejamos más. PACHA, significa «tierra» en la cosmovisión andina, es una intervención sonora-táctil, de dimensiones variables, mediante sensores dispuestos en una placa de metal de 1 mm de espesor, la cual permite transmitir las vibraciones que genera el contacto de nuestro cuerpo con la tierra amplificando y modulando el sonido».

La relación entre el arte y la tecnología, así como el trabajo con los media: las artes mediales en sus vertientes visuales, audiovisuales y multimedia.

Dennis Oppenheim, en *Circle Puppets*, de 1994, dispone dos grandes marionetas inertes en el suelo, mientras que en dos monitores se muestran sendas acciones filmadas en blanco y negro. Una de ellas presenta a las marionetas actuando en un performance previa a la instalación, mientras que la otra acción, en el segundo monitor, es un plano corto de un piano siendo tocado por dos manos con los dedos caracterizados de muñecos o «marionetas».

Las figuras centrales de la instalación, las marionetas, están construidas a base de discos de plástico de diversos colores, y aparecen en la obra como si fueran los elementos de decorado de una acción anterior, de una performance en la que las marionetas suspendidas giraban y luchaban entre si. La escena de los dedos pintados tocando el piano que se presenta en el otro monitor, tiene sonido, y enlaza por su contenido sorpresivo con la obra *body art*, en vídeo, del artista en los años setenta.

En una entrevista realizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2005, al artista, comentó: «(las marionetas) se exhiben como algo que fue anteriormente activo, no es sólo una pieza de escultura, es una pieza de gente luchando: Entonces es muy importante que narran una historia de acción».

En la obra todo es complejo. No solo los soportes y materiales son heterogéneos, también el tiempo o la acción lo son. Se conjugan tiempo pasado y presente, momentos de

---

<sup>249</sup> *Pacha*, 2013, de Oscar Octavio Soza Figueroa.\* vídeo.

<sup>250</sup> Entrada basada en el epígrafe 4.2.1 *Olores, sabores...* tesis doctoral sin editar (Pardo, 2012: 323-324).

acción y de inacción, silencio y sonido, **para provocar los sentidos del espectador y mover a la reflexión.**<sup>251</sup>

Marc Augé, en su revisión de Pontalis (La referencia que da Augé es: J.-B. Pontalis (1997), *Ce temps qui ne passe pas*, París: Gallimard), comenta que los recuerdos servirían de «pantallas» para las «huellas», a veces aparentemente anodinas como un olor o un sabor, que son las que realmente disimulan y, al mismo tiempo, contienen el pasado. Sobre estas huellas puntualiza Augé: «están en cierto modo desconectadas de todo relato posible o creíble; se han desligado del recuerdo» (Augé, 1998, 30).

Precisamente por esto, son un tipo de huellas que resultan aún más evocadoras que las fotografías y añaden tanto datos como detalles imposibles de recoger en las imágenes ya que son recuerdos mucho más subjetivos y personales. Incluso podría decirse que son una forma de «conjuro» personalísimo que conecta casi umbilicalmente con un determinado momento, lugar o persona, de un modo que sería impensable conseguir a través de cualquier otra huella.

Para Aristóteles, la experiencia era una suma de *aísthesis* y de *mnéme* (sensación y memoria). Esas sensaciones, parte de la experiencia, convertidas en recuerdos sutiles remiten la narración a una «experiencia propia» de quien lo ha vivido y lo relata como testigo. De este modo, las sensaciones captadas por los 5 sentidos se anclan en la experiencia y remiten, inexorablemente, a ella.

Para Pozuelo Yvancos los narradores autobiográficos se prodigan en «detalles nimios» o «aparentemente superfluos» para dar más pruebas o más fiabilidad a lo que se cuenta. Los colores, los olores, los sabores, el tacto o el sonido son siempre elementos fundamentales de cualquier obra que quiera trabajar la memoria, pero no siempre ocupan el mismo lugar en importancia en ellas.

---

<sup>251</sup> Texto de Carmen Fernández Aparicio. En *la retaguardia*: Imagen, memoria e identidad en el Arte ~ Editado en Barcelona por Rebeca Pardo. ISSN 2385-7374. 22 abril 2015. Vista, oído, olfato, gusto y tacto... el arte sensorial. Posted by Rebeca Pardo in arte sensorial, gusto, memoria, olfato, sentidos, tacto.

El espectador forma parte en la producción y recepción de la obra de arte, adquiriendo un significado según su experiencia personal.

La propia subjetividad del espectador en el proceso de construcción del significado de la obra. Elementos que constituyen el proceso creativo, entre los que destaca el público, espectador o contemplador, es un hecho cada vez más relevante en el arte contemporáneo. Un espectador comprometido e implicado culturalmente cada vez más en su recepción. Lo que convierte a algo en arte es su definición, lo que le da su sentido es, como el lenguaje, su uso.

Vemos cómo diversas actitudes y metodologías han sido aplicadas por los artistas en sus obras, donde se describe la existencia de un planteamiento en el que se ofrece al espectador algún tipo de estímulo con la tendencia a centrar la atención en la parte sensible que aquí nos interesa. Son estímulos que nos invitan a sentir, haciéndonos más atentos a lo que nos rodea y al mundo.

Citamos a algunos artistas que trabajan también con el sentido del tacto como Sonia Rueda, en 1990 una serie de obras con el tema de los sentidos donde, sobre todo a niveles formales, tiene en cuenta la estructura interna que ofrece cada uno de los órganos de los que dependen nuestros sentidos, adquiriendo importancia la concavidad o convexidad de los soportes o su relieve, a los que se adhieren diferentes huellas táctiles o signos alusivos, construyendo espacios poéticos de nuevas sugerencias.<sup>252</sup>

Laurie Anderson, compositora y performer trabaja con el sentido del oído. En 1978 realiza la obra titulada *Handphone Table*, en la cual implica corporalmente al espectador de manera que, si éste quiere acceder a la misma, necesariamente ha de utilizar su cuerpo como instrumento receptor del sonido propuesto.

«Vemos como azarosamente surge un modo interior de captación de la realidad. La atención consciente se sitúa mediante el oído en el sonido que propone la artista y nos reenvía a través de nuestra propia estructura ósea a vivenciar una experiencia sensitiva/sonora con nuestro cuerpo».

Otra de las artista que trabajan con este sentido es Christina Kubish su obra *The bird tree*, en la que un conjunto de cables eléctricos de color verde se sitúan por la pared dibujando la forma orgánica de un árbol. El espectador se pasea con unos auriculares delante de la misma encontrándose en ese caminar con el canto de diferentes pájaros. De este modo se

---

<sup>252</sup> VV AA. *Sentidos del mirar*. G.I PI1. Dpto. Pintura. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Vigo, 2001. p. 26.

puede ir recomponiendo una pieza musical propia y única, sensibilizando al espectador, a su vez, con el sonido de los pájaros, o bien con la atención a los sonidos de la naturaleza.<sup>253</sup>

El canto matinal del pájaro sorprende y aguza el oído. Al acariciar la tersura de una piel o la áspera corteza de un árbol, se estremecen las palmas de las manos. Saborear la dulzura de los frutos otoñales, deleita la boca y place a la lengua. Abrir la ventana y ver el desnudo amanecer, asombra a los ojos. Oír es, pues, abrirse a la emoción sonora; tocar, casi un sufrir con las manos; degustar es como embriagarse de contento; ver es pasmarse. Esta sensibilidad, que nace de los sentidos materiales, nos abre la posibilidad de sentir. La sensibilidad es objetiva y subjetiva porque al oír, no sólo escuchamos el sonido, oímos dentro de nosotros; si paladeamos manjares, recordamos su sabor; no sólo vemos los objetos, podemos sentirnos heridos. En consecuencia porque somos sensitivos nos hacemos sensibles.<sup>254</sup>

El acto de percibir un objeto suponemos que va más allá de un simple observación, hay que ir más allá de la superficie y apreciar toda la información que nos esta ofreciendo ese objeto, suponiendo que fuese una fruta la que voy a representar, mis sentidos captan de la rama concreta de donde procede, que despide un olor especial, que tiene una textura particular, y quizás una acidez o dulzor característico y que al caer del árbol tal vez ha producido un golpe seco sobre la hierba o la tierra desnuda. Una fruta que tiene, en definitiva, su propia historia. Para mirarla hemos de intentar vivir una experiencia con esa manzana, llegar a sentirla con todos nuestros sentidos hasta conocerla familiarmente, subjetivamente. «En definitiva hemos de averiguar qué otros aspectos y qué otra información particular nos ofrece el objeto o sujeto observado. Hemos de buscar el acceso a todo lo que podamos saber de él, desde nuestras amplias capacidades sensitivas de interiorización. Tenemos para ello unas herramientas que suponen un enorme potencial a nuestra disposición y éstas son, como ya hemos visto, las de nuestros sentidos».<sup>255</sup>

A través de los sentidos recibiremos y materializaremos las sensaciones, sin dejar que se disuelvan en la fugacidad de su expresión.

Según Carlos Gurmendez- las sensaciones visuales pueden quedar en el recuerdo para siempre o desaparecer rápidamente (Gurméndez, 1984, p. 31),

Las sensaciones auditivas son fugaces, inmateriales, invisibles, pero pueden sensibilizarse y reaparecer, materializándose su subjetividad sonora. Las

---

<sup>253</sup> Ibid, p.27.

<sup>254</sup> Ibid p.28. ((Gurméndez, 1984)Gurméndez, Carlos, op.cit., p.13)

<sup>255</sup> Ibid, p.30.

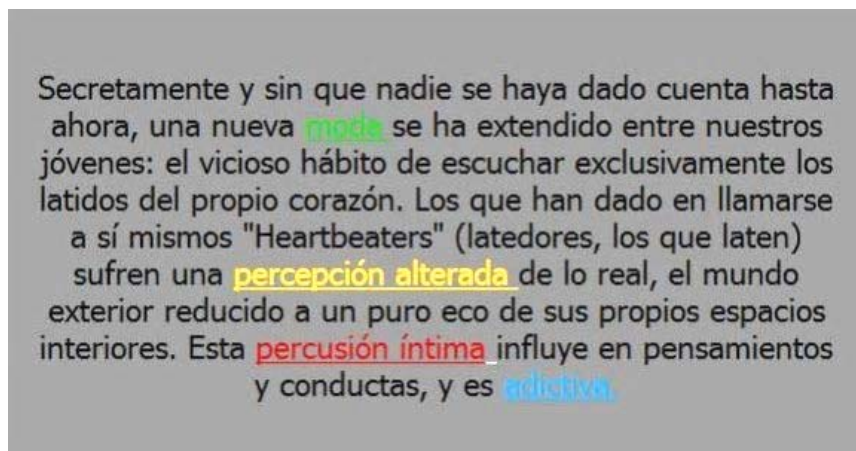
sensaciones gustativas y olfativas son azarosas y casuales, aunque pueden estar asociadas al recuerdo de un sabor o de un aroma, lo que testimonia la materialidad de los sentidos. De esta forma, podría constituirse una verdadera arqueología del saber sensible, es decir, del sentir total...

Si no fuese por la capacidad que tienen nuestros órganos sensibles de excitarse pasivamente, respondiendo a los estímulos del mundo exterior, no podríamos sentir. Esta pasividad de la sensibilidad es el origen de la sensibilidad.  
*op.cit, p.16*

Dejemos que la vista no se erija en sentido dominante, acallémosla, dejémosla estar silenciándola. Escuchemos, en cambio, con todo el resto de nuestro cuerpo. Dejemos que se pongan en marcha las demás zonas de nuestro potencial sensible. Miremos, pero con todo el cuerpo, no sólo con nuestros ojos, sino desde nuestra totalidad, desde el interior. (Carlos Gurmendez, p.31,32)

(Jiménez, Crítica en acto. Textos e intervenciones sobre arte y artistas españoles contemporáneos, 2014, p. 471) Dora García: El yo ensordecedor. Libro: *Crítica en acto*.

Citamos la obra de la artista española **Dora García**, su obra nos induce a reflexionar sobre los niveles automáticos de percepción de nuestro cuerpo, como los generados por el sueño o la respiración. Así, descubrimos las características de una nueva tendencia, aquella centrada en la percepción alterada de lo real por parte de los *Heartbeaters*, 1999, «latedores» que guían su vida a través del latido de sus corazones.



Secretamente y sin que nadie se haya dado cuenta hasta ahora, una nueva **modo** se ha extendido entre nuestros jóvenes: el vicioso hábito de escuchar exclusivamente los latidos del propio corazón. Los que han dado en llamarse a sí mismos "Heartbeaters" (latedores, los que laten) sufren una **percepción alterada** de lo real, el mundo exterior reducido a un puro eco de sus propios espacios interiores. Esta **percusión íntima** influye en pensamientos y conductas, y es **eductiva**.

Videoinstalación, *Heartbeat: construcción de una ficción*.1999. Dora García.

*Heartbeat* (1999) es una obra hipertextual, que suele centrarse en la creación de situaciones o contextos que alteran la relación tradicional entre artista, obra y espectador; es decir, trabaja con proyectos que implican a la colectividad. Distintos grupos de personas han sido los destinatarios directos y participantes de sus obras, en las que mezcla contenidos narrativos con aproximaciones a la cotidianidad.

Da forma a mundos que están dentro de nosotros mismos y los confronta con lo que percibimos como «realidad». Los sentidos se entrecruzan y superponen, los objetos adquieren cualidades vitales. Dora subraya el paralelismo entre arte y ciencia, y destaca la fuerza de ambas disciplinas para crear «imágenes». Nos plantea aprender a sentir en un mundo donde todo es ruido, prisa y movimiento. El arte de nuestro tiempo ejerce una tarea de rescate de nosotros mismos, de reconstrucción de la intimidad. La artista investiga la *performance* verbal y, según ella, la *performance trouvée*. «En mis obras lo verbal y lo temporal adquieren una gran importancia».

*The Joycean Society*, 2013 (Vista de la exposición en la galería *ProjecteSD*, Barcelona) (cultural, 2013) presentó simultáneamente en dos exposiciones: en la galería *ProjecteSD* de Barcelona y en el Centro José Guerrero de Granada. Los textos y relatos de Dora nos conducen a un cuestionamiento introspectivo de lo que somos y de lo que creemos saber. Nos lleva a «una mutación» o «trasvase» de los sentidos: «ver el tacto, tocar con los ojos, ver con la boca, oír los colores, saborear los sonidos». Sinestesia. Dado al carácter global y envolvente de los nuevos soportes artísticos. (Jiménez, *Crítica en acto. Textos e intervenciones sobre arte y artistas españoles contemporáneos*, 2014, p. 473)

El espejo azul nos devuelve el sonido de nuestro propio cuerpo. «Dejar un rastro en todo aquello que se toca o nos roza» Plantea sentir el mundo desbordando la apariencia meramente banal instrumental, de las cosas. Una hiperconcentración de sentidos de la forma visual y del texto que comunica. Vestidos como vehículos que nos llevan «desnudos» hacia otro maravilloso viaje. Su última obra *Coreografías* incide de un modo especial en esos registros inadvertidos del cuerpo, subyacentes a la danza, matriz primordial del gesto y la expresión, pero también a la misma modulación corporal del vivir. Instalación de audio vídeo *Sueño, subraya el sonido de la respiración y los gemidos de la bailarina Marian de Valle*.

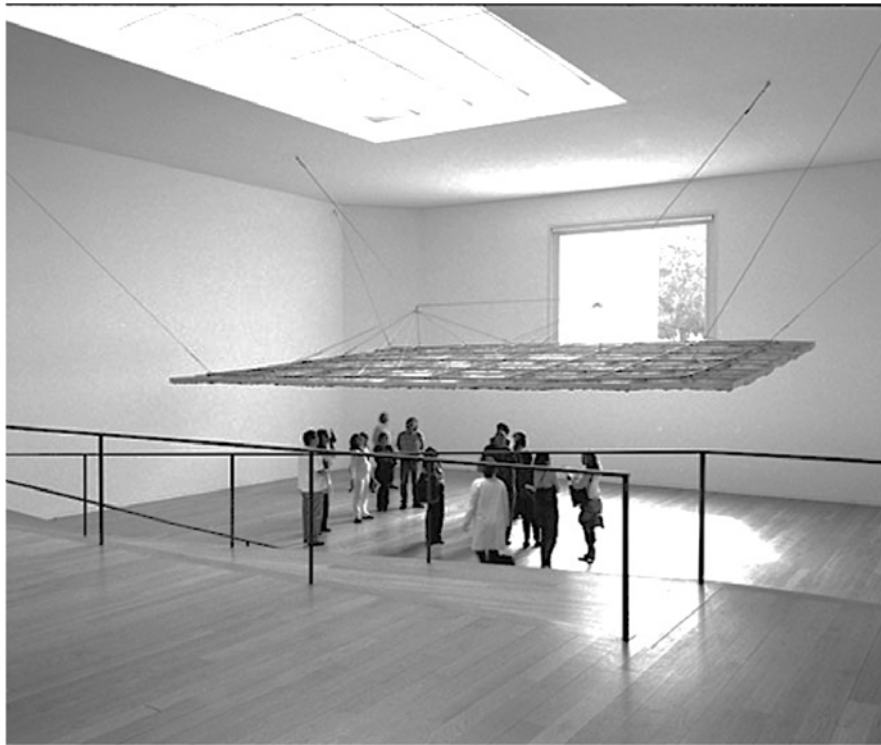
Las instalaciones artísticas son construcciones que juegan con el volumen y la escala de los espacios, creando formas escultóricas para llevarnos dentro o fuera de los mismos. Estos configuran a veces lugares acogedores o amenazadores. Como por ejemplo las instalaciones de la artista Cristina Iglesias, que mezcla conceptos como el tiempo y la penetrabilidad de las formas a través de materiales escultóricos como el hierro dulce, el hormigón, la resina, etcétera, con formas que imitan a la naturaleza vegetal. En sus instalaciones la artista nos



La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

remite al ámbito más interior de los espacios del ensueño. Creando una especie de laberinto que conduce a la confusión de la **percepción**, a los deslizamientos del sentido. (Jiménez, 2014, p. 475).

En otras de sus piezas *Techo Suspendido Inclinado*, 1997, elaborada con hierro, resina y polvo de piedra. El espectador al colocarse debajo del techo suspendido puede evocarle una sensación de incertidumbre ante la percepción de atrapamiento sobre su cuerpo.



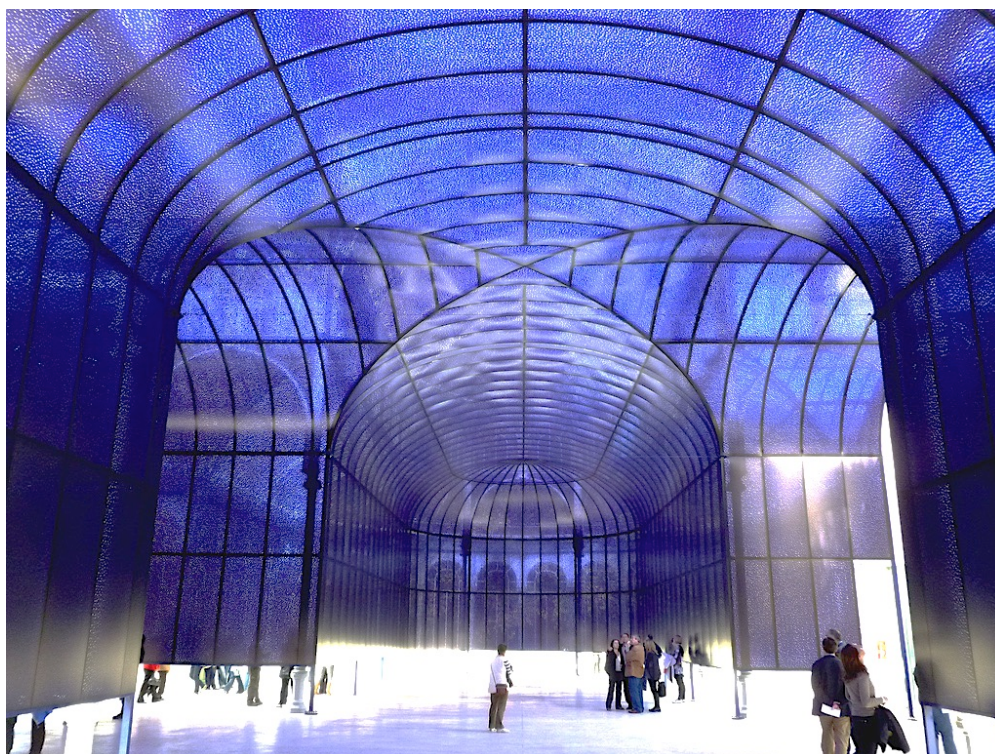
*Metonimia*. 2013. Cristina Iglesias.

Edificio Sabatini. Planta 1. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (Imagen descargada de <http://cristinaiglesias.com/exposiciones/metonimia/>)

En esta misma línea encontramos la obra de la artista Soledad Sevilla. En muchas de sus piezas se advierten sus propias sensaciones sobre la observación de la luz en la propia naturaleza que le lleva a crear espacios donde el espectador se ve envuelto en un espacio de ensoñación. En busca del recuerdo o la memoria de un momento efímero y de una atmósfera creada de luces y sombras.

La propia artista dice: «Nunca me planteo mis obras de forma teórica, siempre está implicado algo más visceral. Es una imagen que te sacude en determinado momento, una sensación...».<sup>256</sup>

Su obra *Cuerpos Celestes* es una instalación creada ex profeso para el Palacio de Cristal del Parque del Retiro de Madrid (fotos de la obra que fui expresamente a percibirla a Madrid en abril de 2012) MNCARS, (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).



*Cuerpos Celestes*. Soledad Sevilla. Palacio de Cristal, Parque del Retiro. Madrid.  
(noviembre 2011- abril 2012).

Desde que comenzó su carrera artística a finales de los años sesenta, cuando formó parte del Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid, Soledad Sevilla (Valencia, 1944) ha tratado de

---

<sup>256</sup> <http://fundacionarteymecenazgo.org/wp-content/uploads/2015/03/Sobre-Soledad-Sevilla-Mar--a-de-Corral.pdf>

explorar las relaciones entre luz, materia y espacio, combinando el rigor analítico y el orden geométrico con la búsqueda de una **experiencia sensorial y orgánica**. Sus obras poseen una lógica poética interna que las singulariza y en ellas desempeñan un papel fundamental la evocación de lo intangible, la reflexión en torno al tiempo y el lenguaje, la presencia de lo paradójico o la investigación sobre las condiciones perceptivas de los sentidos.

De una pintura de carácter serial y geométrico (aunque siempre impregnada de pequeños gestos e imprecisiones que contribuían a personalizarla y humanizarla), Soledad Sevilla fue derivando a una abstracción más «lírica» en la que se busca una complicidad entre lo emocional y lo racional y la geometría se convierte en una herramienta para el análisis espacial. A mediados de los años ochenta comienza a realizar sus primeras instalaciones que ella concibe como un medio complementario al pictórico, estableciendo entre ambos un fértil proceso de retroalimentación. En sus instalaciones -que se sitúan en la frontera entre la escultura, el *land art* y la arquitectura-, **Sevilla juega con la percepción sensorial y corporal del espectador**, con la tensión entre interioridad y exterioridad, entre visibilidad e invisibilidad, entre vivencia íntima y experiencia pública..., teniendo siempre en cuenta las especificidades de los lugares en los que estas se realizan. La artista diseña estructuras abstractas complejas pero que poseen una clara dimensión orgánica, ya sea porque incorporan o evocan elementos y materiales naturales, porque sufren procesos de transformación cíclica o porque son susceptibles a la influencia de agentes externos.

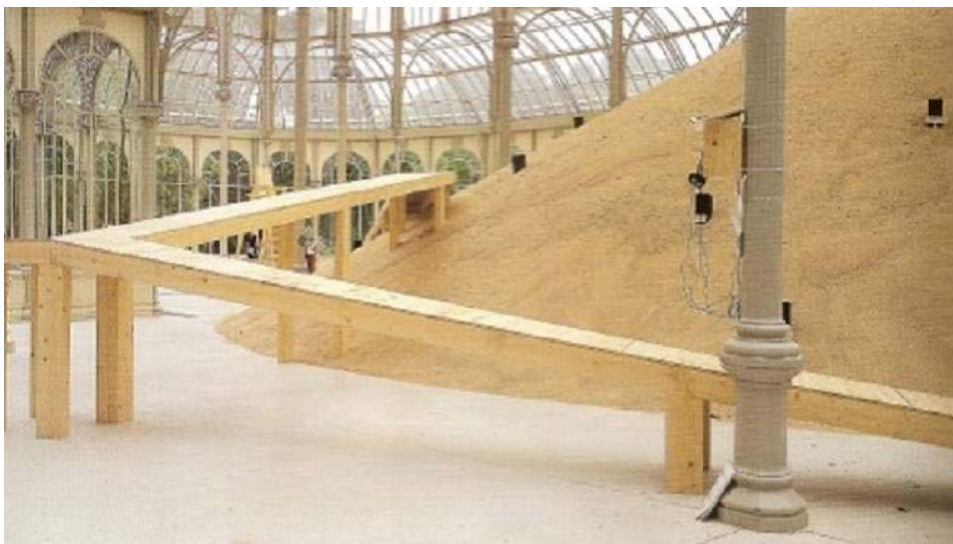
Escrito en los *Cuerpos Celestes* es una instalación creada ex profeso para el Palacio de Cristal del Parque del Retiro de Madrid. En ella Soledad Sevilla reproduce la bóveda y las paredes de este edificio a través de una estructura de aluminio y de una serie de paneles de policarbonato que recrean la imagen de un cielo nocturno en el que flotan, como si fueran estrellas ordenadas aleatoriamente, diversos signos lingüísticos. Es decir, el Palacio de Cristal, que en su origen fue un invernadero para plantas tropicales, alberga en su interior una réplica de sí mismo que funciona como su segunda piel. Una piel porosa y efímera que a la vez que le protege del exterior (del afuera), lo refleja y recrea, y que posibilita que el edificio se transforme en un espacio de reflexión sobre la fragilidad del lenguaje y la necesidad de comunicar y compartir.

Podemos hacer un conexión de la obra de Soledad con las reflexiones de Addison, lo pintoresco se basa en la percepción sensible como motor impulsor de una emoción, en *Los placeres de la imaginación*, afirma que: «un sonido continuado, como la música de las aves, o el ruido de una cascada, despierta a cada instante el ánimo del espectador, y le hace más atento a las diversas bellezas del objeto que tiene presente. Por la misma causa si se percibe la fragancia de algunos olores o aromas, realizan éstos los placeres de la imaginación, y hacen más agradables los colores y verdor de un paisaje, porque las ideas excitadas por las

impresiones de ambos sentidos se ayudan mutuamente, y son más deliciosas cuando van juntas, que dirigiéndose a la mente separadamente».

p.43. Es lo que viene a plantear Frank Popper en cuanto a la participación del espectador en la obra que fue expuesta en el *Grand Palais* (París, 1972) de James Rosenquist, que causo sensación al presentar una elevación de nubes artificiales: el espectador quedaba envuelto, parcial o totalmente, en el espacio circunscrito por el vapor cobreado «tangible» y efímero.

Intervenciones sonoras y musicales como las de la artista Eva Lootz, que empezó a exponer en los años ochenta. Sus esculturas e instalaciones indagan sobre las relaciones personales, la evocación de la naturaleza, la fragilidad y la ambigüedad de las sensaciones y los sentimientos.<sup>257</sup> En su obra *La lengua de los pájaros*, Palacio de Cristal, Madrid, 2002. La artista hace alusión al lenguaje de la música, con el canto de pájaros que revolotean por el espacio, al mismo tiempo que se ve una enorme montaña de arena, en la que se inserta una serie de altavoces negros que reproducen los cantos de treinta tipos de pájaros al mismo tiempo que se escucha la lectura de siete cartas escritas por la propia artista, la instalación es como una acción en vivo, tiene algo que ver con otras de sus instalaciones ya que el movimiento en este caso nunca se repite, la obra puede adquirir un manera distinta de verse.



*La lengua de los pájaros*, Palacio de Cristal, Madrid. Eva Lootz, 2002<sup>258</sup>

---

<sup>257</sup> Revista Mujer Hoy.nº21. del 4-10 septiembre 1999. *La autora y su obra*.

<sup>258</sup> [http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/styles/ficha\\_actividad\\_](http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/styles/ficha_actividad_)

En su obra *Nudos 2005*, comisaria por Piedad Solans, la obra genera un campo de sombra que releva ese lugar de sombra de la racionalidad, las obras entre sí se interrelacionan a través del lenguaje o a través de las propias materias con las que están conformadas, en el lenguaje de los propios materiales. Se establece una interacción entre el lenguaje y la materia, entre la percepción y el texto. En los vídeos confrontados laterales y en el agujero esta la escucha del sonido, de lo que no se ve, en algo muy simple pero que contacta metafóricamente con los lenguaje la problemática aborda la obra. Según la propia artista la obra la pone en contacto con el psicoanálisis. Hay una reflexión en todo lo que se ve, acerca de una subjetividad versátil, flexible una nueva subjetividad que esta en contraste con la subjetividad monolítica que predomina en nuestra tradición, espera que le espectador reflexione sobre una mirada feminista, en el saber hacer de las mujeres, el tacto del hilo, el juego tranquilo, concentrado.

La obra de la escultora Gina Pane, los signos que ella emite son con frecuencia simplificados hasta el límite, utiliza la fotografía para comunicar su mensaje fundamental: «Yo, la artista, soy los otros».<sup>259</sup> La artista hace una llamada de atención al nuevo papel del artista y del espectador, la obra ya no es un soporte que cuelga de la pared, sino que la función del artista implica un importante elemento de comunicación, y ella lo hace desde un lenguaje corporal. También tiene otras piezas en las que trabaja con su cuerpo tumbado sobre la tierra, intentando recuperar el contacto entre la totalidad de su cuerpo y el material primordial. Las obras de Pane revelan influencias místicas y orientales, organizan el espacio de un modo simbólico, y lo destinan a la contemplación del espectador. Gina es una escultora venida del constructivismo, pero, en el período del Land Art, intentó explorar todos los recursos del cuerpo humano, la artista afirmaba que ha experimentado el arte como una forma de comunicar. Gina opina que ya no hay que considerar a los artistas como decoradores de paredes, su función implica un importante elemento de comunicación (Popper F. , 1989, p. 44). Gina Pane<sup>260</sup> en *Escalade non anesthésiée* (1970-1971) asciende con los pies desnudos por una escalera metálica en la que los escalones están llenos de acedados dientes. Al apoyar las palmas de las manos y las plantas de los pies estos sangran. Cuanto mayor fuerza hace para ascender más se clavan las puntas de acero en su piel y mayor es el dolor. «Denominada la acción *Escalade non anesthésiée* para protestar contra un mundo en el que todo está anestesiado. La guerra del Vietnam continuaba y mi obra tuvo una clara dimensión política».

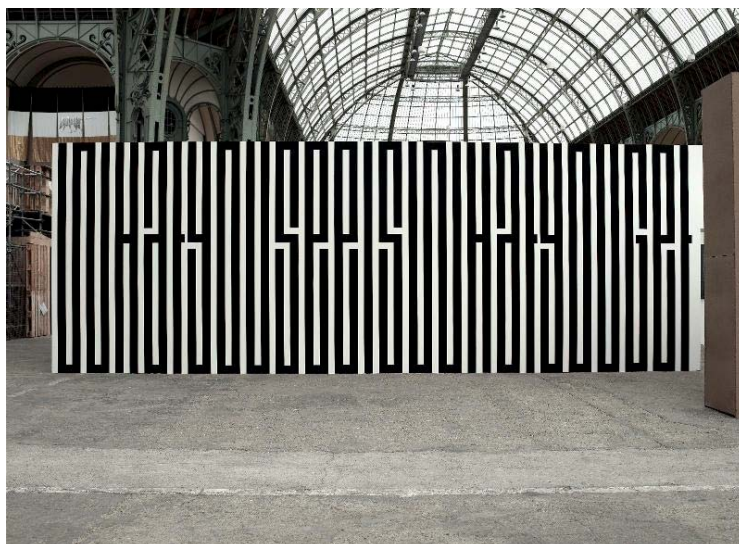
---

exposicion/public/exposiciones/lootz.jpg?itok=O0qdOVK\_

<sup>259</sup> Ibid. 44

<sup>260</sup> <https://es.wikipedia.org/wiki/>

Tania Mouraud trata el espacio de forma que evoca un clima de iniciación ritual en donde los movimientos del «visitante» se encadenan siguiendo una ceremonia planificada. En una de sus obras de entorno, *One more night* (1969), el suelo está dibujado de tal manera que conducen progresivamente al espectador a un lugar central pero retirado que favorece la meditación. Otra pieza *Crying song* (1970) es un «hall-stimulus», de un blanco total, en el que el elemento sonoro empieza a funcionar a los pocos pasos del espectador por medio de una célula fotoeléctrica.



Centrepompidou.Thumb-large. 2011. Tania Mouraud.<sup>261</sup>

Su proyecto tipográfico toma forma desde hace años y ha intervenido en varios lugares de Francia. Las pinturas murales anteriormente forman parte de las obras permanentes de la artista, presentes en el *Centro Pompidou de París* y la *FRAC Lorraine*. Más allá de la forma gráfica y del Tratado en blanco y negro, cada palabra que devine y se describe para transmitir un mensaje. Creando ilusiones ópticas con tipografías.

Otro de los ejemplos de intervención en el espacio es la obra Lily Greehan, en los jardines del Ayuntamiento de Montreuil. En el que las variaciones de la luz provocaban un

---

<sup>261</sup> [https://www.centrepompidou.fr/media/picture/0b/3d/0b3df19053f21feb71196673d7e2d4d0/thumb\\_large.jpg](https://www.centrepompidou.fr/media/picture/0b/3d/0b3df19053f21feb71196673d7e2d4d0/thumb_large.jpg)

efecto de desplazamiento de conos dispuestos horizontalmente y verticalmente (p. 48). Esta aplicación como fenómeno óptico al entorno tiene su contrapartida en las investigaciones de Soto sobre las «vibraciones» visuales de origen gráfico. En su obra *Pénétrables*, integra un elemento táctil y otras veces sonoro. En otra de sus piezas *Murs, los Cubes á espace ambigú*, la *Extensión verte* o la *Progression jaune*, Soto pasa gradualmente de la implicación óptica del espectador a la implicación polisensorial. Nos viene a decir que el artista antes reconstruía el mundo a su manera, desde fuera componía con formas y colores sobre un lienzo, ahora el artista esta en el mundo, no separado, sino envolvente: «está en un compacto y es este compacto lo que yo querría que apareciera en mis obras ... en el que nos empapamos de una trinidad “espacio, tiempo, materia”».

Podríamos entrar en el análisis de espacios según el artista y profesor Alfonso Maso la escultura existe porque hay un espacio en el cual se manifiesta, por tanto este espacio es parte de la obra. El espacio existe donde se emplean procedimientos cinéticos como el humo y los focos orientados hacia el espectador, es la sombra del propio espectador la que crea el espacio, las sombras que proyectan las piezas o efectos cinéticos desempeñan un papel determinante en el espacio. Según Popper estas obras favorecen tanto la contemplación como la acción. En otras piezas la participación el espectador no es solo física y sensorial sino intelectual, ya que la obra puede estar abierta a modificaciones por parte del espectador, se le invita a contemplar la obra de forma activa, a descifrar la naturaleza de ese espacio y la relación que establece con su imaginación y su pensamiento.

La confluencia de la geometría y lo orgánico en la producción de su obra puede entenderse como reflejo de una situación global que influye, en mayor o menor medida, en el curso del arte del siglo XX; una situación que sería fruto, entre otras cosas, de la alternancia de valores que caracterizan el arte de ese siglo. A la exaltación romántica de los espectáculos que ofrecía la naturaleza, sucedió, a fines del siglo XIX, el entusiasmo por los progresos que la máquina parecía conquistar. Así lo expresa Robert Hughes en *El impacto de lo nuevo: La introducción de la máquina hacia 1890*, hizo que el público que asistió a la Exposición Universal pensara en la máquina como un bien incondicional, fuerte estúpido y obediente [...]. La imagen dominante de la pintura ya no era el paisaje sino la metrópolis.<sup>262</sup>

La máquina hacía avanzar a la tecnología con una rapidez que el arte sentía que debía reflejar, lo que resultaba inalcanzable desde los convencionalismos artísticos aún vigentes. Como consecuencia, tuvo lugar el nacimiento de concepto de vanguardia. Encabezado de

---

<sup>262</sup> HUGHES, Robery. *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX*. Edición ampliada y actualizada. Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2000, p. 11.

esta trasgresión fueron el cubismo, el futurismo y poco después el constructivismo y la abstracción geométrica, que antepusieron a las formas existentes de la naturaleza las derivadas de la máquina.

Después de la Segunda Guerra Mundial el arte desembocó en el expresionismo abstracto, que reintrodujo el concepto de lo sublime asociado a los vastos espacios del paisaje americano. Al concluir la modernidad, como había sucedido a principios de siglo, las estructuras del diseño industrial establecieron la estética de un nuevo movimiento, el minimal, mientras que una acentuada nostalgia por la naturaleza, propia del período posindustrial, se hizo sentir en la aparición del *Land art*. El hilo conductor de estas reparaciones sería, además de lo expuesto, la alternancia de valores que caracteriza todo el arte del siglo XX.

La obra de la artista valenciana Soledad Sevilla, es otro de los referentes de la intervención de los materiales naturales y condicionantes atmosféricos, que hacen que la misma obra cambie al ser percibida por el espectador en determinadas horas del día, y según el punto en el que se sitúa, influida también por el efecto de la luz natural. Un ejemplo de ello en Las Palmas *La que recita la poesía es ella* (1991), y en El Retiro, *La que recita la poesía es ella* (1994-1995), pequeños haces de luz se hacían visibles al contacto al contacto con el humo que había sido introducido en la sala. De esta manera, la materia informe que constituía el humo, como el polvo en suspensión de aquel recuerdo infantil, se capturaba y se ordenaba siguiendo una estructura geométrica.<sup>263</sup>

La coincidencia de estos dos movimientos a finales de los años sesenta presenta cierto paralelismo con el uso simultáneo que hace Soledad Sevilla de los rasgos formales que caracterizan a cada uno. En su obra lo orgánico y lo geométrico estarán presentes, como el uso directo de elementos naturales, en dos de sus instalaciones: *El poder de la tarde* y *Leche y sangre*: «vivo en la actualidad, en el asfalto, y me encanta, pero mi mente, mis sensaciones y mi necesidad están en la naturaleza y con la naturaleza. Pero como casi todo lo saco de la naturaleza, la transformo en algo que se puede construir en un estudio».<sup>264</sup> En una entrevista realizada a la artista me comentaba que para la obra *Leche y Sangre*, le fabricaron un perfume de esencia de clavel en la casa *Regia* del perfume de Barcelona, ya que el olor de los claveles era algo efímero, algo intrínseco de la propia flor, y la artista quería mantener el aroma durante el tiempo que duraba la instalación ya que el olor formaba parte de la obra.

---

<sup>263</sup> Soledad Sevilla. Catálogo: *Transcurso de una obra*. Carmen González Castro. Santa Fe, Granada, 2008. p. 42.

<sup>264</sup> Soledad Sevilla, en TEJEDA, Isabel. *Umbrales*. Catálogo de la Exposición. Murcia, Galería Art Nueve, 2005, s.p.



El agua es otro material que ocupa un lugar primordial en su obra, lo utiliza como símbolo y como un elemento plástico más, en la obra: *Música de agua* (2000). El sonido del agua la obra se percibe auditivamente también recreando y dándole más fuerza para ser percibida. Frente a la complejidad semántica del mundo de imágenes contemporáneo, la artista al igual que otros creadores, al igual que Bill Viola, recurre con frecuencia al uso de símbolos universalmente reconocibles, cuya función es la identificación automática de pensamientos abstractos.

El uso del símbolo se hace necesario para artistas que, como él, rehúyen la explicitud a favor de lo sutil. A esto se debe la introducción de materiales como claveles: *Leche y Sangre* (1986); pájaros: *Que su cante me lastima* (1994-1995); arroz: *Casas concéntricas* (1998); sal: *Lur* (2000); o árboles: *Te regalo un Bosque* (2006), con ciertas resonancias del arte povera, y en particular, del trabajo de creadores como Giovanni Anselmo o Jannis Kounellis.



*Leche y Sangre*, 1986. Soledad Sevilla.<sup>265</sup>

---

<sup>265</sup> Imagen descargada de [http://www.soledadsevilla.com/inicio/wp-content/uploads/lecheysangre\\_33.jpg](http://www.soledadsevilla.com/inicio/wp-content/uploads/lecheysangre_33.jpg)

El trabajo de Soledad Sevilla es un ejemplo como referente del arte contemporáneo actual, que nos sirve para mostrar y constatar la importancia que tienen los sentidos (sensorial) en la percepción de sus obras.

En muchas de las instalaciones de Soledad Sevilla, existe ese punto mágico de la observación del espectador que hace que la concepción de la obra se complete y pueda darse por concluida.

Entre los artistas del siglo XX Marcel Duchamp, ha sido uno de los que más ha escrito sobre su obra, y a la vez uno de los que más ha hablado sobre la misma.<sup>266</sup> En su búsqueda de precisión, realmente decisiva para la consumación del acto creativo. Esto implica anticiparse en décadas a teorías como la de Umberto Eco sobre la obra abierta, o las de la estética de la recepción formuladas por Hans- Robert Jauss y otros. Desde *El Gran vidrio* a su última obra *Étant Donnés*, Duchamp intentó establecer con precisión desde dónde se debía mirar para poder comprender plenamente, y a la vez fabricar sus obras de modo tal que el ojo espectador pudiera acceder con la máxima precisión a todos y cada uno de sus componentes, como puede apreciarse en esa misma nota: «Quizás dar al cuadro como fondo iluminado un plano vertical iluminado; las sombras de las diversas partes proyectadas sobre ese plano permitirían al ojo espectador situar exactamente la profundidad del perspectiva de cada punto del conjunto».<sup>267</sup>

Duchamp fue el artista que comprendió y asumió de un modo más pleno la gran transformación que habría de experimentar el arte ante el imparable y acelerado proceso de expansión de la tecnología. *¿Está muerta la pintura?* (p. 8) no se trata de indicar el final de un género artístico concreto, sino de preguntarse dónde se sitúa la especificidad del arte en un mundo caracterizado por la sobreabundancia de imágenes, por una exuberancia de manifestaciones estéticas nunca antes conocida, resultado de la aplicación de la técnica a la producción de objetos, la comunicación y el consumo.

A partir de 1912, Duchamp supuso abrir el horizonte del artista plástico hacia el universo no limitado por la representación sensible, hacia una consideración de los materiales del arte a la luz del concepto y el signo. Duchamp nos ha enseñado a *mirar* de otro modo, evitando el mero brillo superficial de lo sensible, impugnando en su raíz el esteticismo de la vida cotidiana en las sociedades de masas (p. 9).

---

<sup>266</sup> JIMENEZ, J., *Marcel Duchamp. Escritos*. (El ojo del espectador), Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores. Barcelona, 2012.

<sup>267</sup> *Ibid*, pg. 8.

Con el método Abramovic, será el propio público, guiado y motivado por la artista, para vivir y experimentar sus «instalaciones interactivas».

Este método nace de la conciencia de que el acto performativo puede hacer una transformación profunda en el que lo produce, pero también en el público que lo observa. En una época donde el tiempo es un activo muy valioso, pero también es poco frecuente, Marina Abramovic, pide al espectador / jugador detenerse y vivir el «aquí y ahora», lo que principalmente le concierne: él mismo y el manera de lidiar con lo que le rodea.

*CHANCE*, una selección de actuaciones provocativas por Marina Abramovic, David Hammons y Robin Rhode.

Cross-cultural, el azar resuena como riesgo, una especulación o un juego y tal vez la oportunidad para obtener el resultado deseado realizado en el ojo del espectador. Un acontecimiento efímero de la vida, el azar es similar a los resultados, sin embargo, aquí se pone en escena y revela a través monocromática fotografía, el vídeo y la instalación variado. En este contexto, Abramovic, Hammons y Rhode obligan al espectador a cuestionar la percepción de azar a través de la propia experiencia en las relaciones, el establecimiento y el sueño. Cada actuación desafía la naturaleza mística de la casualidad de haber utilizado el cuerpo y una herramienta con ningún gobernante absoluto. Los vaivenes de acción en uno u otro sentido más allá de nuestro control y dentro de este limbo, se invita al espectador a decidir por sí mismos.

A menudo se describe a sí misma como la «abuela de la performance», Abramovic juega entre los puntos de ruptura del cuerpo y la mente. En su colaboración con Ulay, pareja de mucho tiempo, se rinde un control total y entra en una situación potencialmente mortal, vulnerable en su performance, *Rest Energy* (1980). Aplicar el peso de sus cuerpos, Abramovic se inclina hacia atrás sujetando un arco, mientras que Ulay frente a ella también se inclina hacia atrás, aferrándose a la flecha tensa dirigida a su corazón. Como los cronometrados pasan cuatro minutos, se mantienen firmes en la lucha contra la fatiga y el rápido aumento de latidos del corazón. Abramovic admite, la performance exploró el amor y la «confianza total y absoluta».

Esta pieza de Marina Abramovic constituye un registro fotográfico de la artista yugoslava relacionado con una de las performances realizadas en la década de los setenta, durante su período en solitario, 1970-1975.

El símbolo representado sobre el estómago posee fuertes connotaciones biográficas y alegóricas, no se puede obviar que la artista nace y crece en un contexto político vinculado al comunismo y este hecho marca de alguna manera su existencia. Abramovic ha reconocido

cómo a través de este doloroso gesto, repetido en numerosas ocasiones a lo largo de su vida, sus tensiones vitales se relajan: en ocasiones la estrella se muestra invertida, en otras, adopta su disposición habitual.

La performance, *The Lips of Thomas*, (*Los labios de Thomas*) fue desarrollada en la galería Krinzinger Gallery de Innsbruck, Austria, en 1975.

Consistía en una acción de dos horas de duración, en la que Abramovic, sentada desnuda sobre una mesa, comía primero un kilo de miel con cuchara de plata, posteriormente, bebía un litro de vino tinto en un vaso de cristal. Una vez finalizado este proceso, la artista rompía el vaso, rasgando su estómago con una estrella de cinco puntas, al tiempo que comenzaba a azotarse violentamente hasta no sentir dolor. Después, la artista tendía su cuerpo boca arriba sobre una enorme cruz compuesta de bloques de hielo. Una estufa enfocada hacia su vientre hacía sangrar las heridas. Marina Abramovic permanecerá en esta posición durante treinta minutos, mientras su cuerpo comienza a congelarse, hasta que el público interrumpe la acción retirando los bloques de hielo situados bajo la artista.

Frente a las formas teatrales, en la acción no suele existir un argumento o narración tradicional, aunque sí un cierto guión previo. La estructura de una performance es abierta, y la duración de ésta no es previsible. Podría durar un solo instante o alargarse mucho más de lo esperado, atendiendo a diversos factores, situaciones, intervenciones o respuestas.

El cuerpo del «performer» interviene como elemento o como objeto de relación. contemplar una performance, es ver y oír un cruce de tiempos, es sentir simultáneamente diversos ritmos, también desde el cuerpo del espectador, que se desplaza en acciones que, en la mayoría de los casos, no tienen una secuencia lógica de acontecimientos porque no disponen de un hilo narrativo.<sup>268</sup>

Hoy el uso de nuevas tecnologías en redes sociales, es usado también por artistas que trabajan con la performance (Facebook, Twiter, Instagran, Whatsapp), con lo que consiguen convocar a un público masivo a una acción colectiva en espacios urbanos tradicionales o alternativos, creando un *performance* colectivo en breve espacio-tiempo mediante sistemas comunes de comunicación. Estas pieza posteriormente quedan registradas como documento digital en formato vídeo o fotografía, y ésta a su vez vuelve otra vez a ser difundida y canalizada por el mismo medio que fue convocada por el artista (internet o telefonía).

---

<sup>268</sup> FERNANDO, B. 3º Encuentro Internacional de Performance. Febrero de 2005, IVAM, Valencia.

Por ejemplo la Acción *Despierta!* del grupo «Terrorismo Artístico» en la Puerta del Sol de Madrid, 9 de junio de 2006. Los participantes habían sido convocados a través de mensajes de texto por teléfonos y por el correo electrónico. Cada persona debía llevar una almohada para iniciar la simbólica «batalla» a una señal convenida previamente.

«El arte, dentro de una sociedad, es el conjunto de los trabajos que aspiran a satisfacer las necesidades estéticas de esa sociedad» Étienne Souriau<sup>269</sup>.

Tradicionalmente del arte se ha esperado que nos proporcionara objetos e imágenes perdurables que contribuyeran a incrementar el número de experiencias que puede provocar el mundo, aunque a veces el arte contemporáneo insiste en una separación entre los objetos productores de experiencia estética y el ritual de dicha experiencia. Por ello, ¿y si fuera en el proceso-proyecto donde realmente reside la experiencia artística?

El arte contemporáneo parece basado en la determinación del uso que se haga del cuerpo, de los objetos y de las acciones y en las manifestaciones del arte de acción. Tal identificación intenta producir consenso, instaurando e intensificando un lenguaje común de comunicación e inclusión social donde el artista debe empujar el protagonismo hacia la participación social.

Estas manifestaciones se suceden desde finales de los 60 hasta hoy en día, dentro de lo que se ha venido a llamar «arte de acción». Es en esa evolución, del objeto al acontecimiento, donde aparece el cuerpo como vehículo y soporte. Estos permiten incorporar la noción de experiencia ampliada que propone el acto de la celebración. La primacía de lo visual existe, pero se hará jugar en entornos en los que todos los sentidos resultan inseparables. Según Gina Pane, ya no debe considerarse a los artistas como «decoradores de paredes», su función implica un importante elemento de decoración, el artista no sólo debe estudiar grupos, sino reunirlos para la iniciación en un nuevo lenguaje corporal que rompa con la tradición y que este lenguaje sea accesible a cualquiera<sup>270</sup>.

El artista de la acción desaparece detrás de las cosas y los acontecimientos, que se representan a sí mismos y son reinterpretados por los espectadores o participantes. Estos artistas ya no esperan que el arte nos sorprenda en una sociedad profundamente transformada, sino que se plantean la experiencia artística como un fenómeno estético de integración en la vida cotidiana. Tienen en cuenta el impacto de los medios de comunicación, la distribución de la información, la importante función de la diversión, lo

---

<sup>269</sup> ÉTIENNE SOURIAU, *L'esthétique et l'artiste contemporain*, Leonardo. no 1. 1968. p. 67.

<sup>270</sup> POPPER, F. *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad hoy*. Akal. Madrid, 1989. p.44-45

lúdico y el espectáculo, de la incitación al placer siempre aplicado a criterios de espectáculo y de animación de los sentidos. Los signos y los objetos transportan las tensiones creadas por formas y usos, ritos y finalidades. Para ello, el artista se introduce de manera eficaz en un ecosistema humano para provocar actos de conciencia. La participación va desde el estado lúdico a la fase de verdadera creatividad, en función de las relaciones de los individuos.

En el «arte de acción» se crea la ruptura entre el objeto artístico y la obra compuesta esencialmente por ambientes, acontecimientos y acciones que es, por naturaleza, efímera y que exige la participación activa del público.

No obstante, hay que destacar que, cuando los artistas aspiran a provocar una participación «total» del espectador, una participación de los sentidos y de la conciencia, no son obstaculizados por las limitaciones que les imponen unos códigos y unas tradiciones en el sentido general de estos términos. Lo que éstos proponen al espectador es el desenlace de su propio compromiso existencial y en esta medida incorporan a su propuesta artística elementos de la vida cotidiana.

Popper nos habla de «experiencias preparatorias»<sup>271</sup>, estas experiencias que invitan a contemplar de manera activa, descifrando la naturaleza del espacio y la relación que se establece con su imaginación y su pensamiento. En este sentido la participación del espectador en el ambiente creado no sólo es física y sensorial sino intelectual.

La obra del artista catalán Antoni Miralda se basa en la creación de rituales, acciones e intervenciones. Antoni Miralda y Gabriel Orozco: rituales de celebración y participación. El lenguaje y ritual de la celebración es universal, comparte la forma de ver y entender el mundo<sup>272</sup>. Miralda utiliza un lenguaje artístico que invita a la participación. Una «obra abierta» que crea complicidad entre público y artista, transformando al espectador en actor implicado en el placer de la fiesta, en el deseo de ritualizar ciertos comportamientos contemporáneos, motivos sintéticos, significativos y populares trasladados al ámbito del arte, arte que reúne distintos niveles de cultura con objeto de instaurar un lenguaje común en lo social. Para sus proyectos en distintas partes del mundo, realiza una investigación del sustrato cultural. Existe pues, una voluntad de universalidad, de transgredir fronteras, de abarcar y llegar a diferentes culturas y latitudes. Ritual, ceremonial, fiesta, etcétera, todo es pensamiento simbólico para propiciar la experiencia y el intercambio cultural.

---

<sup>271</sup> Ibid. p. 176.

<sup>272</sup> MIRALDA, A. *Obras 1965- 1995*. Fundación La Caixa/ IVAM, 1996.

Fragmentos de performances realizadas por Antoni Miralda, *Catálogo de La Caixa-IVAM*, 1996. Miralda trabaja con los significados interculturales de los sentidos, los ceremoniales y los vestidos. El tejido tiene «memoria» porque sirve como elemento de transformación e identidad.

Actualmente, la importancia del espectador dentro de los entornos pluriartísticos es cada vez más importante y recurrente en las nuevas manifestaciones del arte contemporáneo. Aunque estos entornos se mantienen sobre todo en un nivel «simbólico», demuestran sin embargo la necesidad de una intervención humana dentro del amplio contexto de la cotidiana existencia, necesidad igualmente sentida en otros campos del arte. Esta intervención necesaria del público en niveles que van desde el simple juego a la auténtica creatividad, colaboran en la construcción del contenido cultural de nuestro entorno y experimentamos y participamos de las maneras de sentir con el mundo como actitud estética y transformadora.

Queremos hacer alusión también a la implicación sensorial que ofrecen en la actualidad espacios arquitectónicos creados de forma «nómadas», como la construcción: *Luminaria* basada en monumentales estructuras inflables diseñados para generar en el espectador una sensación de asombro ante la belleza de la luz y del color. El resplandor de la luz transmitida por el PVC color del *luminarium* sorprende por su luminosidad y hace un impacto directo sobre los sentidos. Esta pieza ha viajado por casi todo el mundo ofreciendo un paseo monumental por el interior de la estructura inflable. Desde 1992, más de 3 millones de visitantes en 41 países en los 5 continentes se sumergieron en el espectacular mundo luminoso de Arquitectos del aire. Un *luminarium* normalmente está reservado por una organización como un centro cultural o una fiesta para un período de exhibición que oscilan entre 3 y 30 días, una experiencia hecha de luz y oscuridad, la ausencia y presencia, altera la percepción del espacio y del tiempo. Un lugar donde la gente pueda expandir sus sentidos para observar, aprender a escuchar.

El espectador una vez sumergido en el interior recibe baños de luces colores, que nos recuerdan a las obras del artista James Turrel y a Olafur Eliasson, *360° room for all colours* (360° de habitación para todos los colores), 2002.



Olafur Eliasson, 360° room for all colours (360° de habitación para todos los colores), 2002.

Las obras multisensoriales de Olafur Eliasson y Ma Yansong nos llevan a un estado de conciencia y del cuerpo. Estos artistas trabajan con materiales efímeros como la luz, el agua, el sonido, la niebla, el hielo y la tierra, la temperatura del aire, el olor y materiales industriales como el espejo, acero, aluminio y filtros de colores, a través de ellos exploran la relación de la naturaleza con las nuevas tecnologías en todo nuestro entorno. El espectador se pregunta cuál es la esencia de las cosas a través de la condición y la experimentación física hacia la obra (Fundación Joan Miró, 2008).

Olafur investiga los efectos que genera la obra en el espectador y su entorno a nivel de experiencias sensoriales, emociones, olor visual. El espacio es intervenido por medio de refracciones de luces de una gran variedad cromática, creando una sensación de vacío.





Olafur Eliasson y Ma Yansong.  
*Feelings are Facts*, 2010. Beijing, China.

La obra ofrece un juego de percepciones, *Lo sentimos son hechos* 2010, de Olafur Eliason y Ma Yansong sumergen al espectador en un espacio de niebla a través del color, donde nuestro propio cuerpo parece ligero por la percepción del color. La obra plantea el tomar conciencia del nuestro propio cuerpo y del mismo con el de otros, puede que incluso por un momento se piense en un estado de ceguera.

Destacamos por otro lado una de las *Instalaciones* multisensoriales de Janet Cardiff y George Bures Miller, artistas canadienses, su obra *El hacedor de marionetas*, 2014. La instalación, creada en línea de obras anteriores, como *The dark pool* (1995) y *Opera for a small room* (2005), nos invita a acercarnos y observar una escena ajena a nosotros y a ser *voyeurs* de un espacio, un tiempo y una vida que corresponde a otra persona.

Una *roulotte* solitaria situada en el centro del Palacio de Cristal, se ve coronada por unos grandes altavoces que emiten sonidos que despierta la curiosidad del espectador y le invitan a acercarse. No se puede entrar, pero las ventanas y una puerta entreabierta dejan ver lo que sucede dentro. Descubrimos a una mujer que parece absorta en un sueño eterno. Los artistas,

inspirándose en el poema *Briar Rose (Sleeping Beauty)*, de la escritora americana Anne Sexton, recrean a tamaño natural a esta «bella durmiente» de silicona con la apariencia de la propia Janet Cardiff. Aquí la realista figura dormida se convierte en una metáfora que nos lleva a intuir otras historias escondidas.

Alrededor de la mujer, descubrimos algunas marionetas y muñecos durante su proceso de creación. También vemos la figura de un anciano que dibuja frente a una mesa y parece estar pensando en cómo dotarles de vida. Una escena que nos habla del paso del tiempo, de ese empeño en la creación incesante, como el de cualquier artista con su obra.

Crea envolventes instalaciones multisensoriales en las que se explora cómo se configura y mediatiza nuestra percepción de la realidad. Logran generar evocadoras ambientaciones en las que lo real y lo virtual se entremezclan, confunde, propiciando una participación activa y directa de los espectadores.

Janet Cardiff y George Bures Miller, apelan en nuestra condición de voyeur. Altavoces emiten una especie de murmullo femenino. El papel del espectador, a menudo, es el de desentrañar la historia a su manera y jugar un poco.<sup>273</sup>

---

<sup>273</sup> Museo del Reina Sofía: <http://www.museoreinasofia.es/prensa/nota-de-prensa/janet-cardiff-george-bures-miller>

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.



Instalación, *El hacedor de marionetas*. 2014. Janet Cardiff y George Bures Miller .  
Palacio de Cristal. Parque del Retiro. Madrid.



Detalle del interior de la roulotte, *El hacedor de marionetas*. Janet Cardiff y George Bures Miller 2014.



*Nano-Esencia-Grafeno03*. Hugo Martínez Tormo.<sup>274</sup>

*¿A qué huele una exposición?* presenta una selección de piezas audiovisuales de la colección olor VISUAL que configuran discursos alrededor de temas de corte social y político, reflexionan sobre lo ficcional, lo performativo y lo onírico, o se proponen simplemente como ejercicios del imaginario todo ello relacionado con el olor. Los artistas presentes en la muestra trasladan al espectador a universos espacio-temporales distintos, en los que otras relaciones con lo real son posibles.

---

<sup>274</sup> Imagen de [http://www.hugomartineztormo.es/nanoEsencia\\_Grafeno.html](http://www.hugomartineztormo.es/nanoEsencia_Grafeno.html)

A través de una beca de producción convocada conjuntamente con *LABoral*, la colección *olorVISUAL* incorpora la obra *nanoEsencia\_Grafeno*, 2014, de Hugo Martínez-Tormo. La pieza, presente en la exposición propone un acercamiento al arte y a la ciencia desde la íntima visión sinestésica del artista.

Marc Augé, en su revisión de Pontalis (La referencia que da Augé es: J.-B. Pontalis (1997), *Ce temps qui ne passe pas*, París: Gallimard) comenta que los recuerdos servirían de «pantallas» para las «huellas», a veces aparentemente anodinas como un olor o un sabor, que son las que realmente disimulan y, al mismo tiempo, contienen el pasado. Sobre estas huellas puntualiza Augé: «están en cierto modo desconectadas de todo relato posible o creíble; se han desligado del recuerdo» (Augé, 1998, p. 30).

Precisamente por esto, son un tipo de huellas que resultan aún más evocadoras que las fotografías y añaden tanto datos como detalles imposibles de recoger en las imágenes ya que son recuerdos mucho más subjetivos y personales. Incluso podría decirse que son una forma de «conjuro» personalísimo que conecta casi umbilicalmente con un determinado momento, lugar o persona, de un modo que sería impensable conseguir a través de cualquier otra huella.

Para Aristóteles, la experiencia era una suma de *aísthesis* y de *mnéme* (sensación y memoria). Esas sensaciones, parte de la experiencia, convertidas en recuerdos sutiles remiten la narración a una «experiencia propia» de quien lo ha vivido y lo relata como testigo. De este modo, las sensaciones captadas por los 5 sentidos se anclan en la experiencia y remiten, inexorablemente, a ella.

Dice Pozuelo Yvancos que los narradores autobiográficos se prodigan en «detalles nimios» o «aparentemente superfluos» para dar más pruebas o más fiabilidad a lo que se cuenta. Los colores, los olores, los sabores, el tacto o el sonido son siempre elementos fundamentales de cualquier obra que quiera trabajar la memoria, pero no siempre ocupan el mismo lugar en importancia en ellas.

La Bienal de Arte Contemporáneo responde a uno de los principales ejes de actuación de la Fundación ONCE: el fomento de la accesibilidad universal en todos los ámbitos de la vida diaria y, en concreto, dentro del campo de la cultura.

Tanto la exposición como las actividades programadas son un foro vivo en donde se puedan difundir nuevas propuestas para el arte contemporáneo de artistas de cualquier nacionalidad y condición, seleccionados por expertos en el arte más joven y vanguardista del momento.

La intención es convertir la Bienal en un proyecto transfronterizo y multicultural, que incorpore distintas visiones y planteamientos sobre la discapacidad y la percepción sensorial.

La exposición ofrece la posibilidad de contemplar obras de artistas con algún tipo de discapacidad, así como artistas que encuentran en la discapacidad su inspiración o que realizan obras polisensoriales. La selección de las obras expuestas se ha realizado teniendo en cuenta la presentación de conceptos contrapuestos: lo visible y lo invisible, lo real y lo imaginado, lo tangible y lo intangible, lo presente, lo ausente. Este contraste viene dado por las diferencias que se pueden dar en el resultado final de una obra, ante el uso de una misma técnica, o por el contraste de temas que se oponen entre sí. De este modo, podemos contemplar obras que responden a diferentes lenguajes y técnicas artísticas: obra fotográfica, pictórica, digital, de vídeo proyección, de instalación interactiva o de dibujo, entre otras, que presentan al espectador la multiplicidad de puntos de vista en la interpretación de la discapacidad.

De los treinta y un artistas de distinta nacionalidad que exponen en esta II Bienal, más de la mitad tiene algún tipo de discapacidad. Los creadores cuyas obras se presentan son Miguel Agudo, Jordi Alcaraz, Eugenio Ampudia, Marcel Li Antúnez Roca, Rocío Antona Illanes, Ruperto Cabrera, Carlos Canal, Diego Canogar, Ruth Contreras, Chuck Close, Martín Chirino, Joan Descarga, Jan Fabré, Cristina García Rodero, Germán Gómez, Sagra Ibáñez, Conchita Jiménez y Chema Montesino, Daniel Miller, Donald Mitchell, Iván Molinero Lucas, Paloma Navares, Gerardo Nigenda, Carme Ollé i Coderch, Ofelia Ontiveros Fernández, Ouka Leele, Luis Pérez-Mínguez, Jaume Plensa, Rodrigo Raimondi, Javier Roz, David Sardaña y Antoni Socías.

Como dice Loreto Blanco Salgueiro en su artículo «*La mirada interior como forma de conocimiento*»: «Dejemos que la vista no se erija en sentido dominante, acallémosla, dejémosla estar silenciándola. Escuchemos, en cambio, con todo el resto de nuestro cuerpo. Dejemos que se pongan en marcha las demás zonas de nuestro potencial sensible». En definitiva oler, escuchar en silencio son datos que podemos dejar plasmados en la materialización que realicemos.

Con respecto al sonido de los objetos nos basamos al igual que Loreto en el texto de Esther Ferrer donde describe la infinidad de sonidos si nos detenemos a escuchar los ruidos y silencios: «Según Russolo en su Manifiesto de 1913, hay que romper cueste lo que cueste el círculo reducido de sonidos puros y conquistar la variedad infinita de los sonidos-ruidos, con el propósito sin duda de conducir al lectora comprender y admirar los ruidos tal y como nos los ofrece la naturaleza y la vida».

Años más tarde Cage nos descubre que si aceptamos dejar de lado todo lo que se define como música toda la vida se convertiría en música.

Sin estas dos ideas, seguramente mis Músicas ZAJ no hubieran existido nunca, porque: «quizás nunca hubiera dedicado un minuto a la escucha de los ruidos de este mundo, quizás tampoco hubiera comprendido nunca a Oscar von Fischinger cuando decía que el espíritu se encuentra en todos los objetos, y que para liberarlo basta con tocarlos ligeramente, obteniendo así un sonido que es su alma, quizás tampoco hubiera aceptado nunca que la música está por todas partes y es únicamente la escucha la que se detiene y comienza de nuevo, quizás tampoco hubiera reflexionado nunca sobre el silencio, ese silencio que —como también nos enseña Cage— no existe pues es en realidad un no-silencio. Como él mismo experimentó: incluso en una cámara insonorizada podemos escuchar la circulación de la sangre y el funcionamiento de nuestro sistema nervioso» (Ferrer, Esther, catálogo: *El espacio del sonido. El tiempo de la mirada, op. cit.*, p. 56).

Otra de las propuestas inmediatas como práctica de taller en esta investigación es realizar esta actividad «didáctica-creativa» con personas invidentes totales o parciales, cuya sensibilidad a veces se encuentra a flor de piel. Ya que la experiencia llevada a cabo durante la exposición de la obra *Azabar* en el edificio de la ONCE de Granada (octubre-2001), fue bastante interesante e instructiva tanto para ellos como para nosotros. Ellos podrían representar plásticamente toda la información, materializando estas nuevas sensaciones o datos sensitivos, formas, materiales, texturas, gestos, etcétera. Esta práctica incluso para personas videntes podría ser otro tipo de información, produciendo nuevas sensaciones a través del sentido del tacto que habría que intentar a su vez representar, completando la información recibida, en este caso nuestras principales herramientas serán nuestros sentidos, percibiendo no sólo con la vista sino con todo el cuerpo.

## CAPÍTULO 4



Captura de imagen vídeo Youtube. orfeunegro.org. *Book trailer o espectador emancipado*, Jacques Rancière.  
Publicado el 22 may. 2014. Ricardo Castro. diariodeumladrao.com



**DERIVAS DE LOS LENGUAJES**  
ARTÍSTICOS TANTO EN SUS DESARROLLOS COMO EN SU CAPTACIÓN:  
**LAS TEORÍAS DE**  
**FRANK POPPER**  
**Y**  
**PETER OSBORNE, 1980-2008**



En este capítulo entresacamos las ideas de dos pensadores que desarrollan sus trabajos en épocas de cambio de los lenguajes artísticos que generan a su vez un cambio en los modelos perceptivos. Estos autores conciben los trazos actuales o posibles con otras obras y con el mundo en el que han sido generadas y al que están dirigidas. Vamos a concretar más en ellos.

Lo importante de los dos autores elegidos se debe al respeto que tienen ambos al reflexionar sobre las obras artísticas contemporáneas. Estos dos autores extraen de las obras las teorías que articulan sus sentidos, partiendo de un análisis del proceso de construcción, por lo que sus teorías están dentro de las obras. Recordamos en este sentido a Walter Benjamin que sostuvo que el conocimiento de la obra proviene del conocimiento de su proceso de constitución. Popper es consciente del cambio de signo de la época basado en los conceptos de contexto y participación; aspectos y parámetros que se ven activados por esa misma consciencia, lo llama «especulativo», «visionario» y «utópico». Nosotros revisamos esos cambios de paradigma para rastrear los cambios que a su vez traen consigo en la percepción polisensorial y más tarde en la recepción y más concretamente en la recepción distraída.

Hay otros pensadores que contribuyen a entender estos procesos de cambios como es el caso del filósofo, antropólogo y crítico de literatura René Girard en su desarrollo sobre la *teoría mimética*, que él toma de Platón y Aristóteles, en la que sostiene que nuestros deseos son los deseos de los demás, es decir, deseamos aquello que el otro tiene. A partir de los años 60 Girard analiza el comportamiento humano y llega a la conclusión de que los deseos son imitaciones de la realidad humana entre sus semejantes. Afirmando que para entender el mundo es necesario entender el momento presente, y para ello debe hacerse con una actitud activa, reflexionar ante la realidad. Lo que el autor viene a plantear es que no somos tan autónomos y libres como pensamos. Es precisamente en el ámbito artístico, concretamente en el ámbito literario donde comienza a plantear la *mimesis del deseo*.

Los artistas intentan sacar a la luz por medio de sus obras esa parte oculta de la que no se puede hablar tan explícitamente porque podría generar conflictos y desembocar en violencia. El papel del crítico es entresacar las teorías de las obras y facilitar verlas. La influencia de esta herramienta para analizar las obras se ha extendido en numerosos pensadores.

En un artículo publicado al día siguiente de la muerte de Girard en el periódico digital EL PAÍS, Francesc Arroyo reflexiona sobre la *teoría mimética* de Girard y sostiene que «en el ámbito de la filosofía cabría citar a Gianni Vattimo y a Giorgio Agamben, aunque ambos con trayectorias muy diferentes. Pero quizás es más patente en el ámbito de la psicología, sobre todo después del descubrimiento de las *neuronas espejo*, que vendrían a ser una

confirmación de que los procesos de aprendizaje y socialización del individuo son miméticos por naturaleza»<sup>275</sup>.

Según Peter Osborne, profesor de Filosofía Europea Moderna, (Osborne P. , *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*, 2010, p. 300):

La ausencia de «atributos tradicionales de la sensorialidad estética», el mero «eso» del objeto perceptivo y del referente lingüístico («Something /Algo...») condiciona este proceso, produciendo el sentimiento de que el objeto está «muerto». Pero la temporalización también depende del impulso de investigar el impulso reflexivo que la idea de arte genera contextualmente. Esto es algo que predeciblemente no se encuentra en la explicación de Kant, en la que es la forma sensorial, la apariencia, la que estimula la reflexión. Sin embargo, en el arte conceptual, en lugar de la indeterminación conceptual de la forma sensorial, es la indeterminación del carácter artístico de la obra la que estimula y mantiene la reflexión.

---

<sup>275</sup> [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/11/05/actualidad/1446757298\\_232498](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/11/05/actualidad/1446757298_232498)

## 4.1 REVISIÓN DE LOS ASPECTOS A CONSIDERAR SEGÚN F. POPPER

### 4.1.1 Propuestas artísticas mediatizadas por el entorno

En este capítulo trataremos de analizar las derivas de los lenguajes artísticos y su proceso de captación de éstos en las teorías de Frank Popper (1918), historiador y crítico de arte, cuyas aportaciones teóricas sobre el arte unido al pensamiento filosófico de la creación social, se acerca al análisis de las obras de arte contemporáneo que llevamos a cabo en esta investigación.

La intervención del espectador en este tipo de obras ocupa un lugar importante a partir de los años sesenta y es Popper quien toma consciencia de la acción y participación que tiene el espectador en el proceso de creación, produciéndose un cambio de paradigma en la percepción polisensorial de la obra de arte. Aunque se comienza con la captación, recepción, será más tarde cuando se pueda observar su desarrollo más extendido y consecuentemente desarrollado.

Según Popper, (Popper F. , 1989, p. 9) para que pueda darse «esta participación debe articularse bien la relación, entre: **objeto de arte, artista y público**». Lo que viene a constatar, es cómo la participación del espectador en la obra de arte se ha hecho imprescindible.

Por tanto, el artista puede tener en cuenta el tipo de público al que va dirigido, para que la obra pueda llegar a más personas, el artista deberá acercarse al lenguaje de la *masa*<sup>276</sup>, a través de imágenes con las que el público se conozca o se reconozca, de esta forma puede lograr difundir el mensaje e incluso el espectador experimentar el lugar del que está al otro lado. De esta manera la inclusión del espectador puede ayudar a ampliar el discurso de la obra a través de una intervención artística social, todo ello dependerá del grado de entendimiento, formación y empatía que tenga el espectador ante la propuesta artística.

Estas teorías están dentro de las obras actuales como las del artista Krzysztof Wodiczko, cuyas proyecciones al aire libre sobre edificios y monumentos hacen que la recepción de la obra se perciba con distracción en los viandantes. En este caso podemos ver la conexión que existe en este tipo de obras y las reflexiones que ya planteó W. Benjamin sobre la recepción

---

<sup>276</sup> Nos referimos aquí a la *masa* a la que alude W. Benjamin: *La cantidad ha dado un salto y se ha vuelto calidad: las masas de participantes, ahora mucho más amplias, han dado lugar a una transformación del modo mismo de participar. Oirá lamentos porque las masas buscan diversión en la obra de arte, mientras que el amante del arte, se acerca a éste con una actitud reflexiva. Para las masas, la obra de arte sería una ocasión de entretenimiento; para el amante del arte, ella es un objeto de su devoción.* Capítulo: *Recepción Táctil y recepción visual*, p. 92. En su libro: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. 2003 [1936].

de un público sometido a la imagen, en la que advertía de que el «**arte tenía una función social**». Defendiendo las imágenes fragmentadas parte ya de un nuevo lenguaje que ampliaba camino de significación y resultaba mucho más sugerentes.

Estas particularidades van abriendo cambios de recepción del arte que parte de mediados del siglo XX, en el que público abandona el papel pasivo que tenía hasta el siglo XIX, y pasar a ser un público activo, en este caso el público ha sido incluido en la obra arte.

A través de todo tipo de imágenes, el artista renueva y actualiza su función originaria. De este modo enriquece, transforma y manipula el mensaje inicial, con la intención de impactar, denunciar y producir un revulsivo en la opinión pública. Sus obras suelen ser de conciencia social y a menudo de naturaleza política. Un ejemplo de ello es la obra: *The Homeless Projection: The Soldiers and Sailors Civil War Memorial*, Boston, 1986-1987. Esta proyección la vieron más de 200.000 personas en una parte del festival de Nochevieja de Boston. Imágenes de gente sin hogar y sus habitantes fueron proyectadas en los cuatro lados de la base del memorial. Wodiczko emitió en la columna la imagen de un edificio condominio de Boston, entonces bajo construcción.<sup>277</sup> Sus proyecciones de manos o caras de personas sobre edificios hablan de sus experiencias personales, lo que permite la emisión pública de problemas que generalmente se mantienen en privado. El artista ha calificado este estilo de arte como *Diseño Interrogativo*. Su proyección más conocida tuvo lugar en el año 1985, cuando se mostró la imagen de una esvástica en la Embajada de Sudáfrica durante una marcha de protesta en crítica del sistema de apartheid del país.<sup>278</sup>

El soporte de su trabajo son los edificios públicos y monumentos que usa como telón de fondo para hacer las proyecciones, Wodiczko centra la atención en la forma en la cual la arquitectura y los monumentos reflejan la memoria colectiva e histórica, dando voz a las preocupaciones de los hasta ahora marginados y silenciosos ciudadanos que viven a la sombra de estos monumentos. El autor desde su punto de vista cuestiona la muda y austera monumentalidad de los edificios, activándolos en un estudio de las nociones de derechos humanos, democracia y verdades sobre la violencia, alienación e inhumanidad que subyacen en incontables aspectos de la interacción social de la sociedad de hoy en día.

---

<sup>277</sup> <http://catalogo.artium.org/dossieres/1/krzysztof-wodiczko/obra/proyecciones-publicas/homeless-projection-2>

<sup>278</sup> <http://proyectoidis.org/krzysztof-wodiczko/>

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.



*The Homeless Projection 2*, The Soldiers and Sailors Civil War Memorial, Boston, 1986–1987. Krzysztof Wodiczko.<sup>279</sup>

Wodiczko ha desarrollado también «instrumentos» para facilitar la supervivencia, comunicación y sanación, para las personas sin hogar e inmigrantes. *Homeless vehicle*, 1988–1989, el vehículo para los sin techo nace de la toma de conciencia del artista de la gran masa de vagabundos que vivían en las calles de Nueva York cuando llegó a esta ciudad en los 80.

---

<sup>279</sup> Source: Public Address: Krzysztof Wodiczko, 1992, published by the Walker Art Center  
<http://www.sitations.com/courses/designresearch2014/wp-content/uploads/2014/09/wodiczko.jpg>



*Homeless vehicle.* Krzysztof Wodiczko, 1988-1989.<sup>280</sup>

Se trata no sólo de ofrecer una ayuda a estas personas, sino también realizar una crítica social a esa situación. No es una solución ni temporal ni permanente al problema de la vivienda, pero condena esta situación. Hace que esta situación sea visible y la pone en el punto de mira.

En su obra Wodiczko explora frecuentemente temas relacionados con la curación, comunicación y el cambio social. En esta obra el resto de los entornos se ven ampliados, como el espacial, el individual, participativo o inclusivo del espectador. Y elige como soporte de estas imágenes el espacio público con la intención de activar la consciencia del ciudadano para que podamos observarla.

El área de exposición para el que fueron creadas las obras o cualquier otro emplazamiento provisional para el que fueron concebidos, forma parte del lenguaje del arte. El objeto de arte entra en contacto con el medio ambiente, o por el contrario está totalmente excluido de él. Así crear un entorno equivale pues a ampliar la propuesta plástica y al mismo tiempo circunscribirla en un espacio provisto de su propia «significación» plástica.

Desde la distancia, observamos que Popper amplía el concepto de espacio, contexto y participación en esta obra. Es capaz de ver el germen a través de los artistas que va

---

<sup>280</sup> Imagen descargada de: <http://catalogo.artium.org/dossieres/1/krzysztof-wodiczko/obra/instrumentos-publicos/homeless-vehicle>



La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

analizando, y lo va entresacando y lo va uniendo, la teoría esta dentro de las obras y Popper es capaz de verlo.

Como Rene Girard entresaca dentro de las obras literarias la teoría (*mimesis y literatura*), como hizo de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, en el *Purgatorio*<sup>281</sup>, también nosotros hacemos narraciones de las imágenes de las obras artísticas, las teorías activas nos hacen ver el sentido de la obra. Son los lenguajes del arte y están en la vida. Existe una ampliación del lenguaje, a través de la metáfora, el imaginario potencial de artistas y potenciales espectadores.



Grabado de Gustavo Doré (Año 1861 aprox.).  
Algunas almas cristianas que llegan, van cantando y son escoltadas por un ángel en el *Canto segundo*.

---

<sup>281</sup> El *Purgatorio*, el segundo de los tres cantos de la *Divina Comedia* (fecha aproximada 1313), tiene la función específica de expiación, reflexión y arrepentimiento, y es solo a través del camino, es decir, de la peregrinación hacia Dios, que el alma puede aspirar a la redención. Esto también vale para Dante, quien al principio tiene grabadas en la frente siete P, que simbolizan los siete pecados capitales. Al final de cada giro el ala del ángel guardián borra una de ellas, indicando que el pecado específico ha sido expiado. Véase en la página: [https://es.wikipedia.org/wiki/Purgatorio\\_\(Divina\\_Comedia\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Purgatorio_(Divina_Comedia))

#### 4.1.2 Conciencia de la percepción en el espacio del arte

La conciencia permite adquirir conocimiento de uno mismo y reconocer la propia respuesta al entorno cercano. La ciudad reúne todas las múltiples experiencias observables, producto de esa conciencia individual, que enriquecen cualitativamente el conocimiento. El estudio de experiencias sensoriales individuales permite una reflexión fenomenológica sobre determinados espacios urbanos en diferentes entornos culturales y momentos históricos específicos. Los artistas han empleado distintos métodos de representación y reproducción para transmitir un instante percibido, descubierto mentalmente a través de la introspección y la empatía. Es entonces cuando la mente selecciona una información visual, la aísla, la organiza, la interpreta y la representa.

Los aspectos que son denominadores de obras de artistas que se preocupan del contexto también le da un sentido filosófico.

Paul Valéry, en 1928, decía: «hay una parte física que no puede contemplarse ni tratarse como antaño. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son desde hace veinte años lo que eran desde siempre. Hay que esperar que tan grandes novedades transformen toda la técnica de las artes y de ese modo actúen sobre el propio proceso de la invención, llegando quizás a modificar prodigiosamente la idea misma de arte».<sup>282</sup>

Para Martín Heidegger el espacio fue una cuestión hermenéutica y fenomenológica que le llevó a sostener que el **cuerpo** al ocupar un **espacio** se ve condicionado por éste y los objetos que le rodean, «un ser-en-el-mundo». Heidegger realiza estas reflexiones en una conferencia en 1964 con motivo de una exposición del escultor Bernhard Heiliger, en Suiza.

Hemos visto como a lo largo de la historia, el arte ha ido pasando por distintas etapas en las que el cuerpo ha sido el soporte de expresión, (*Fenomenología del cuerpo*, Merlau-Ponty), y no ha habido una diferencia entre el artista y el espectador como parte integrante de la obra, así se puede ver reflejado en la actividad pluridisciplinar de sus integrantes, en los pueblos indígenas desde Australia, América Latina, Centroamérica, etcétera.

---

<sup>282</sup> [http://elpais.com/diario/2006/10/21/babelia/1161387553\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/10/21/babelia/1161387553_850215.html)

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.



Cartel de la exposición. Litografías, 1964. Bernhard Heiliger.<sup>283</sup>

En los años 80, la crítica norteamericana Rosalind Krauss pone en el punto de mira de las investigaciones del momento, el concepto del «campo expandido» de las prácticas artísticas<sup>284</sup>. Tras años de búsqueda de la especificidad de cada medio de expresión, en que cada soporte artístico buscaba aquello que le era más característico, intentando buscar la esencia, los artistas investigaron en la dirección contraria. La evolución del trabajo fotográfico de Aitor Ortiz, hacia la incursión en el territorio videográfico y la reflexión sobre los conceptos de visión y visibilidad de José Ramón Amondarain, y las manipulaciones fotográficas de Alexander Garmendia, presentaban espacios imposibles.

---

<sup>283</sup> <http://picclick.de/Bernhard-Heiliger-Galerie-Franke-1965-162184565813.html#&gid=1&pid=1>

<sup>284</sup> *El Cultural*. Edición impresa. Artículo: *El campo expandido* de RAMÓN ESPARZA | Publicado el 24/07/2002.

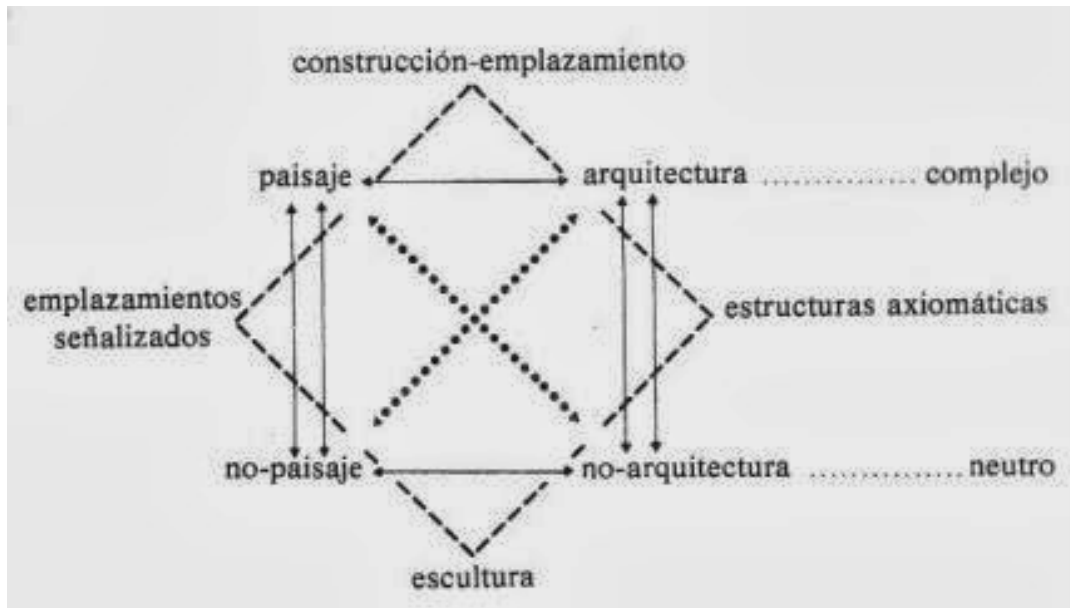


Imagen de Rosalind Krauss. *La escultura en el campo expandido*.<sup>285</sup>

El arte conceptual se fue caracterizando cada vez más por su reducción tanto en el sentido plástico del término, como en el sentido de las ideas y del lenguaje discursivo, llegando a lo que conocemos como «Minimal Art». Término utilizado por primera vez por el filósofo británico Richard Wollheim, en 1965 para referirse a las pinturas de Ad Reinhardt y a otros objetos de alto contenido intelectual pero de bajo contenido de fabricación, como los «ready-made» de Marcel Duchamp.

---

<sup>285</sup> [http://2.bp.blogspot.com/-D\\_No80oW09A/UpjYd1PzU3I/AAAAAAAAADHY/D8moifXOAFI/s1600/campo.JPG](http://2.bp.blogspot.com/-D_No80oW09A/UpjYd1PzU3I/AAAAAAAAADHY/D8moifXOAFI/s1600/campo.JPG)



*La Fuente*, 1917. Marcel Duchamp.<sup>286</sup>

A partir de 1965, algunos artistas como J. Kosuth, aplica a espacios limitados y definidos ciertos principios que tienden a cuestionar de nuevo la noción de arte, la trayectoria del artista, la aprehensión del objeto y la percepción del tiempo. El artista llega a una nueva concepción del arte separando estética de arte, y defiende explorar su propia naturaleza para contribuir a resolver problemas de identidad.

En otro orden de matizaciones, el discurso emitido por cada uno de los artistas de una época tienen la facultad de comunicar elevando el objeto artístico a un nivel «cuasi» científico (o epistemológico).

Un ejemplo de ello es el trabajo del artista Bernard Borgeaud, trabajó entre 1969-1970 con la luz y ciertos fenómenos naturales que experimentan ciertas modificaciones en los propios materiales estructurales, como él mismo denominó «estructuras sensibles». Le interesa ver el proceso de transformación de materiales como el cobre, la tela y alambre, que presentan diferentes modificaciones por la acción del agua del mar por ejemplo, estos efectos cambiantes forman parte de la propia obra. Bernard deja claro que le interesa la intervención

---

<sup>286</sup> Captura de imagen vídeo youtube. OrfeuNegro. *Book trailer o espectador emancipado*. 22/05/14.

del espectador, afirma «Quiero reconciliar al espectador con las múltiples energías que rigen el mundo»<sup>287</sup>. Bernard Borgeaud despliega su trabajo en dos períodos históricos heterogéneos: los neo vanguardias de los años 70 y la de la globalización en la era digital.



Bernard Borgeaud, *Murailles d'eau*, (detalle) 1971, performance, documentación fotográfica. Colección del Museo de Arte Moderno de la villa París.<sup>288</sup>

Bernad Borgeaud a partir de 1976, orienta su obra hacia las instalaciones fotográficas, como *Murallas de agua* (1971), práctica que llevará a cabo en los años 80, y posteriormente en los 90 pasa al dibujo como forma predominante, experimentando en grandes formatos con chorro de tinta sobre lienzo. Estas investigaciones abren el camino a las pinturas que profundizan el tema de la velocidad como estructura del espacio.

---

<sup>287</sup> Popper, F; *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Akal/ arte y estética. 1989. p. 20.

<sup>288</sup> © Bernard Borgeaud. Imagen descargada de:

<http://www.bernardborgeaud.com/wpcontent/uploads/2014/09/02murailles-detailnsit-2>.

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.



*Absences*, (15 fotografías en blanco y negro). 1984-1985. Bernard Borgeaud.

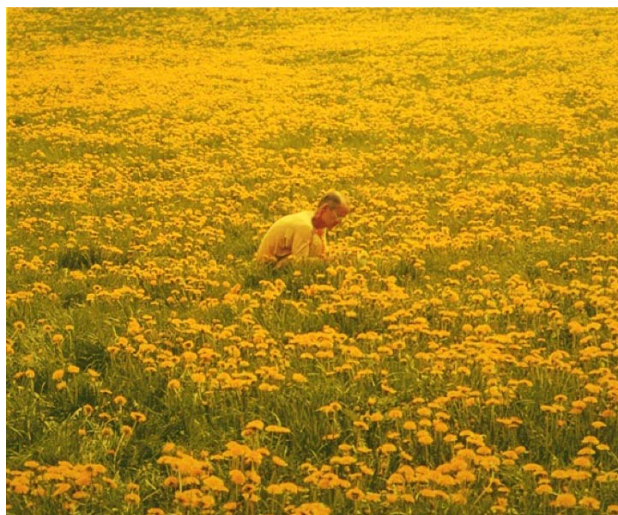
Esta influencia en la que el espacio se expande, su conciencia y su percepción todo ello va evolucionando y dando paso a los cambios de épocas posteriores.

#### **4.1.3 Influencia en los entornos de los aspectos expresivos individuales**

En las obras artísticas contemporáneas en las cuales nos basamos para fundamentar la percepción sensorial tienen que ver con el espacio, el tiempo y su relación con el entorno, como elementos constituyente en el arte. Este concepto de espacio nos lleva al análisis que Frank Popper hace del concepto «entorno», el cual define en dos acepciones diferentes: por un lado lo atribuye al **sentido arquitectónico** refiriéndose al **urbanismo**, donde se dan las relaciones entre el hombre y el entorno, y por otro lado la acepción del término dentro del **contexto artístico**, según el autor nos autoriza a pasar de un espacio de dos dimensiones al de la transformación en tres dimensiones, en el que el artista proyecta su imaginación a partir de esa realidad.

Cuando Popper se fija en los espacios polisensoriales del arte, también incluye el **entorno** dentro del concepto de **espacio**, el cual incluye un **proceso sensorial** tanto en la percepción de la obra, como en el proceso constructivo donde la cada persona organiza e interpreta datos sensoriales en relación a su experiencia, y en el caso del artista comunica sensaciones o emociones que el espectador puede percibirlas de forma polisensorial.

Podríamos decir que nos detenemos en un tipo de obra abierta, en la que el artista asume la función de mediador entre el espectador y la obra. La participación creciente del espectador ha contribuido a la desaparición del objeto de arte tradicional. En este sentido el arte se ha situado en la «calle» y el «happening» del mismo modo que la investigación perceptual fue «nueva tendencia» 1960. La obra no es un objeto analítico de laboratorio sino que esta en un contexto, lo que el hombre capta de expresivo del contexto. Wolfgang Laib, se encuentra también cerca de Popper por sus referencias minimalistas, *Land-Art*, entre naturaleza y espiritualidad. En una de sus obras trabaja miel y polen.



*Pollen fields*, 1977. Wolfgang Laib.<sup>289</sup>

Wolfgang Laib, pone de manifiesto la importancia de los sentidos en la percepción de sus obras, ya que «los materiales que utiliza en sus piezas están vivos, representan un muestrario de cambios naturales o procesos, desde lo sólido a lo viscoso, de lo granular a lo pulverulento, o al estado líquido. Están implicados todo un microcosmos de procesos naturales...»<sup>290</sup>.

Al igual que la abeja pone todo su paciencia, esfuerzo y dedicación en recolectar el polen y producir la miel, podríamos decir, que el proceso de trabajo del artista, sigue el mismo ritual de unión con la naturaleza. El proceso de la obra puede durar meses, debido a los

---

<sup>289</sup> Foto: Wolfgang Laib, *Pollen fields* (Campos de polen) 1977.

<sup>290</sup> MCEVILLEY, Thomas: «Medicine man: Proposing a context for Wolfgang Laib's work», en Parkett, nº 39 (1994), p. 106.



materiales empleados de la naturaleza, estos al ser perecederos tienen que ser repuestos por lo que la obra adquiere esa similitud con el propio material y con el mundo. El artista afirma que le interesa la participación con la naturaleza y apreciar con atención los pequeños detalles que en ella acontecen. El significado de estas piezas no sólo pueden ser abordados desde la razón y la lógica, sino que se ha de seguir el camino del pensamiento intuitivo y la atención al mundo de lo sensible.

En sus obras la participación del espectador es fundamental ya que es implicado a través de la emoción y los sentidos. Acerca de su obra el curador Tosatto dice: «...Wolfgang Laib, propone un arte que es ante todo un modo de despertar la conciencia por la vía de la emoción, que requiere además una participación física y mental del espectador para el advenimiento de la obra, y que entrama una comunión sensible en que, el espectador se funde en un todo a la vez particular y universal»<sup>291</sup>.

La fragilidad de la obra de Wolfgang, es un factor a tener en cuenta por el comportamiento corporal del espectador ante la obra, y la vulnerabilidad del propio material puede ofrecer sensaciones táctiles, como es el caso de la obra *Pollen fields*, en el que las partículas de polen se dispersan en el aire desbordando los límites del espacio y del cuerpo del espectador.

La obra de Laib, reclaman un tipo de participación contemplativa o meditativa, a modo de viaje espiritual, a través de los elementos de la naturaleza. Los cuales simbolizan juventud, fertilidad, vida, sabiduría, inmortalidad. Es los cultos de la vegetación, el historiador de las religiones se encuentra diferentes formas de expresar la experiencia religiosa de la eterna renovación del mundo.

El artista ofrece varias proporciones, dentro de la propia pieza vemos el contraste de piezas pequeñas al lado de otras de grandes dimensiones como montañas hechas con cera de abejas o *ziggurats*, que responden en diferentes religiones al arquetipo de un lugar sagrado. La montaña es un lugar de peregrinación, de recogimiento para la meditación (recordemos el último *performance* «The Lovers», de Marina Abramovic y Ulay, que culminó su encuentro en la Gran Muralla China). Laib invita al espectador a recorrer lugares en solitario, bien con el cuerpo, bien metafóricamente, con el objeto de facilitar o canalizar cambios y transformaciones de tipo espiritual, como en sus obras *Wax rooms*, habitaciones de cera, desde 1989. En ocasiones elimina una de las planchas de cera a la altura de los ojos

---

<sup>291</sup> «Wolfgang Laib, Ailleurs», en TOSATTO, Guy (curad.): Wolfgang Laib. Ailleurs. Traducción de Brian Holmes. Cat. Exp. Carré d'Art, Musée d'Art Contemporain de Nimes, 6 marzo al 30 mayo, Alemania, 1999. p. 9.

mostrando al espectador el profundo e insondable agujero negro desde donde vislumbrar la eternidad. Las placas de cera forman las paredes, suelos y techo, el que cuelga una sencilla bombilla que baja potencia luminosa. La bombilla calienta la cera que perfuma con su penetrante olor, de forma que el visitante se impregna de su fragante esencia.

Es una experiencia multisensorial para el visitante, ya que la orgánica construcción del espacio implica cada uno de los sentidos del espectador. Desde la sensación blanda de las baldosas que despierta el sentido del tacto, hasta el olor penetrante de la cera de abejas, similar al de la miel, penetra en nuestro cuerpo, el sonido resuena en su ausencia, todos los sentidos ayudan a adentrarse en la mística que rodea esta obra.

Otra de sus piezas relacionadas con un componente místico, es la construcción de un santuario en los Pirineos franceses, en 1993, cuyas paredes están recubiertas de la olorosa cera de abejas, *Chambre de cire* (Habitación de las certidumbres), en 1999. Siempre son lugares sagrados en lo que el artista busca una fusión entre arte y cuidado del alma.

El polen no es su primer acercamiento a la naturaleza. Desde los años setenta, Laib ha creado esculturas e instalaciones marcadas por la combinación de materiales seleccionados por la pureza y la asociación simbólica. En sus obras ha utilizado leche, mármol, arroz y cera de abeja. De este último material ha creado recientemente una habitación entera que se inaugurará el 2 de marzo en el museo de arte moderno de Washington D.C The Phillips Collection. La *Habitación de cera* será una instalación permanente del centro.

Laib, no sigue a ninguna religión o práctica espiritual, cree en el poder trascendente del arte y su capacidad para sanar. Los perecederos y materiales efímeros que emplea indican su comodidad con la impermanencia; él cultiva el momento.

En el «Land art» (1967, Estados Unidos), la expresión de entorno encaja con la intervención del ser humano en el interior de grandes espacios naturales. En aquella época artistas europeos abandonan el taller y la galería para ir a trabajar en contacto con la naturaleza.

En este caso la obra no recibe ya la realidad de su relación con el espectador se hace independiente tiene vida propia. El espectador se convierte en un simple testigo cuya presencia ya no es indispensable. La documentación gráfica y teórica reunida por el artista como fotos, planos, vídeos, películas y textos, proporcionan al espectador una información indirecta.

Las composiciones de Mike Heizer traducen en la inmensidad la inflexibilidad y la fuerza del universo en relación al hombre como una de sus obras *City*, (Nevada, 1997). Walter de María, uno de los precursores del Land art, ha evolucionado recientemente hacia un tipo de

expresión más realista. Richard Long y Robert Smithson conciben desde otra óptica sus obras. En estos casos los artistas actúan como antropólogo por la forma de estudiar la naturaleza y los fenómenos naturales que constituyen la materia prima de la que conservan sus cualidades estructurales y sus cualidades intrínsecas.<sup>292</sup>

Smithson es también el creador del trabajo más representativo de este movimiento, el cual es conocido como el *Spiral Jetty*, obra construida en 1970 en el Gran Lago Salado (Great Salt Lake) de Utah, la cual puede observarse al día de hoy, aún cuando el nivel del agua aumenta, amenazando con hacerla desaparecer, posibilidad pensada por su creador.<sup>293</sup>



*Spiral Jetty*, obra construida en 1970 en el Gran Lago Salado (Great Salt Lake) de Utah. Robert Smithson.

En una de las exposiciones que realizó el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, entre el 3 junio - 27 julio, 2008, sobre la vídeo instalación *Hotel Palenque, 2008*, de Robert Smithson, su comisariado Sergio Mah, afirma:

En sus numerosos viajes Smithson estudió la relación entre la naturaleza y la intervención humana, así como la energía que las transforma y unifica. Casi con la misma

---

<sup>292</sup> Cf. Lizzie Borden, «Three Modes of Conceptual Art», *Artforum*, junio de 1972, pp. 68 y siguientes.

<sup>293</sup> Fuente de imagen: [masdearte.com](http://masdearte.com).

minuciosidad de un geólogo, investigaba la tierra y las rocas de los lugares escogidos para sus obras, mostrándolos a veces como lugares alienígenas en un ejercicio de ironía. La preocupación por el lugar, hilo conductor de esta edición de *PHotoEspaña*, es una constante en toda obra de este artista.

Otro de los artistas relacionados con el *Land Art*, fue Jann Dibbets contemporáneo de Richard Long y Gilbert & George, su trabajo se reconoce a través de un uso muy personal de la fotografía a color. El artista toma un enfoque filosófico de la fotografía y el paisaje a partir de las tradiciones de la pintura de paisaje holandés, sus trabajos recogen la intersección de la fotografía, el arte conceptual, el minimalismo, el arte y la tierra.

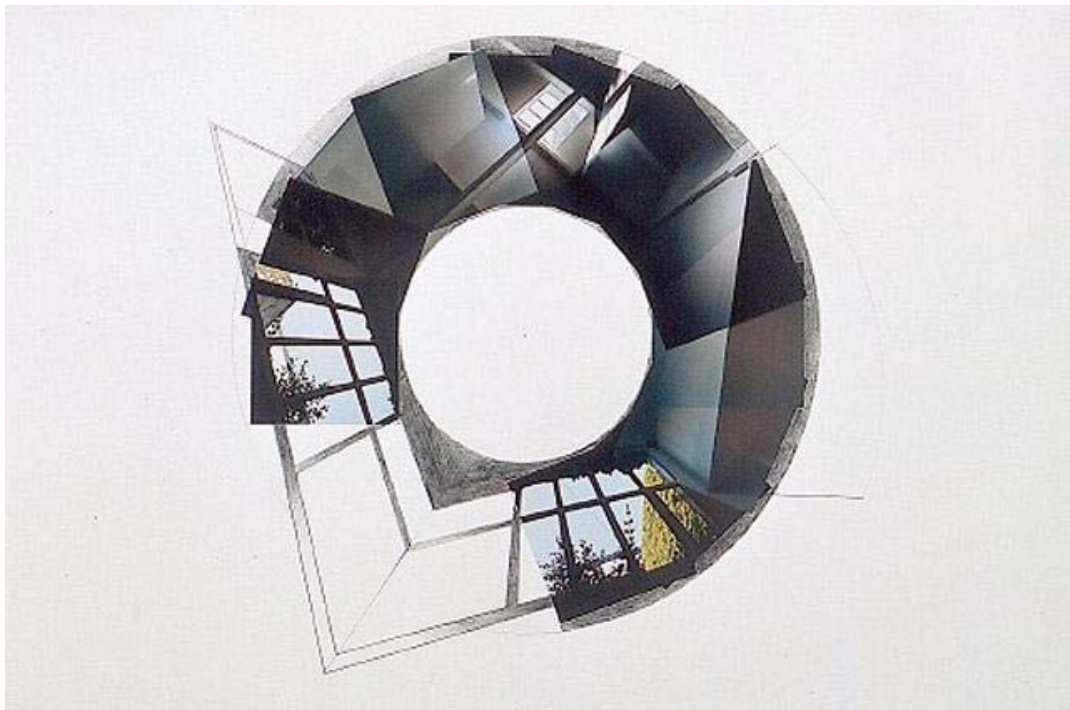


*Perspective Correction – My Studio II*, 1996. Jan Dibbets.<sup>294</sup>

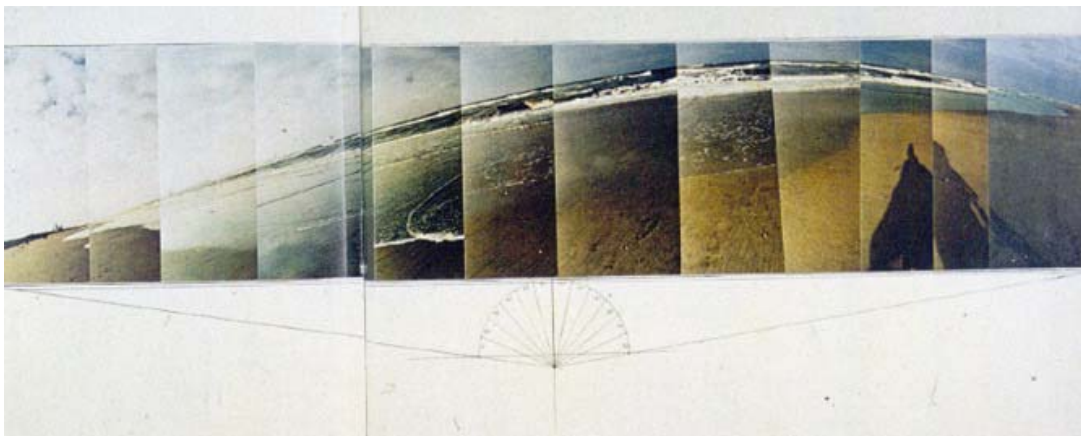
---

<sup>294</sup>Imagen descargada de: <http://1vze7o2h8a2b2tyahl3i0t68.wpengine.netdna-cdn.com/wp->

Dibbets trabaja con la visión de múltiples planos de un espacio en uno solo, algo característico de la pintura abstracta de principios de siglo XX, el artista encuentra su objeto tanto en la experiencia de la percepción como en la reinterpretación que hace del espacio. En 1967 utilizó la cámara para crear un diálogo entre la naturaleza y el diseño geométrico, como la serie de *perspective correction* antes de pasar a las estructuras hechas por el hombre en *estudios de color*. Desde entonces ha incorporado paisaje, cúpulas, ventanas y el agua como elementos de su trabajo. Dibbets realiza deformaciones en la perspectiva que deben ser contempladas desde un determinado ángulo, el mismo desde el cual se tomó la fotografía exhibida, y utiliza la fotografía como un diálogo entre naturaleza y el diseño geométrico, girando la cámara sobre su eje en 360° con las que luego realiza *correcciones de perspectiva*. Estas obras le aportaron una reputación internacional cuando fueron expuestas en el pabellón holandés en la Bienal de Venecia en 1972.

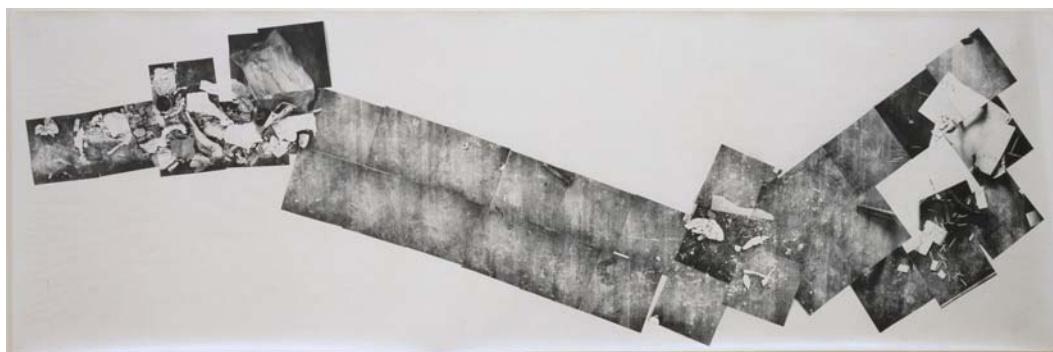


*Photographie couleur et crayon sur papier.* 1972. Jan Dibbets <sup>295</sup>



*Panorámica de la montaña,* 1971. Jan Dibbets. <sup>296</sup>

Uno de los trabajos de Bruce Nauman *Composite Photo of Two Messes on the Studio Floor*, 1967, tienen rasgos comunes con la obra anterior en cuanto a la composición fragmentada del espacio.



*Composite Photo of Two Messes on the Studio Floor,* 1967. Bruce Nauman. <sup>297</sup>

---

<sup>295</sup> © Tom Haartsen. [http://www.exporevue.com/magazine/fr/index\\_dibbets.html](http://www.exporevue.com/magazine/fr/index_dibbets.html).

<sup>296</sup> © ARS, NY and DACS, London, 2016.

En los últimos cincuenta años del pasado siglo, los artistas pusieron la noción de entorno conscientemente en el centro de sus investigaciones visuales y polisensoriales. Cada artista tiene su propia forma de relacionarse con el mundo y con el medio.

El profesor de filosofía Adolfo Vásquez Rocca<sup>298</sup>, en el artículo *Los Documenta de Kassel o el Arte abandona la galería*. 1. Joseph Beuys, la Documenta de Kassel y el concepto de Arte ampliado, comenta lo siguiente: *Que las personas aprendan a mirar es importante en un sentido eminente*, señala Beuys. El artista ve los pensamientos humanos también como plástica, su propuesta es *que el ser humano pueda contemplar sus pensamientos como un artista su obra*. El concepto del acto artístico tiene para Beuys un carácter eminentemente antropológico. A través de unas vivencias llevadas al límite de perder su vida, la forma de ver el mundo cambia para Beuys, el arte para él está en la vida en las personas, no es algo exclusivo de las Galerías, Museos, etcétera. Joseph Beuys fue uno de los artistas que quiso articular en la vida lo ético, lo político y lo artístico, lo intentó al igual que Marcel Duchamp cuando afirmó su idea de arte como filosofía crítica y más tarde Andy Warhol tuvo la habilidad de convertir esas comunicaciones en obras de arte y ponerlas en el mercado.



Performance *Coyote, (I Like America and America Likes Me)*, 1974. Joseph Beuys.

---

<sup>297</sup> Imagen descargada de la página: <https://artblart.com/tag/james-casebere/>.  
enlazada en <https://artblart.files.wordpress.com/2014/09/nauman-composite-photo-of-two-messes-web.jpg>

<sup>298</sup> Revista Almiar, nº 37 (diciembre 2007 — enero 2008). Margen Cero™.

La consecuencia más importante de estas concepciones en el desplazamiento del centro de interés creativo. Beuys no buscaba producir objetos, «obras», sino acciones. Beuys ambiciona la condición del nómada en el reino del hombre urbano sedentario. Lo nómada es la existencia en un lugar que es camino hacia todos los lugares. Es goce del movimiento; es proyección hacia el volumen completo del espacio<sup>299</sup>.

Este cambio de percepción del mundo le viene cuando se aleja de la ciudad y después de un tiempo vuelve a ella (concepto *nómada* presente en su obra), intentando introducir en la escena del arte aquello con lo que el hombre ha convivido en su historia natural como especie, la naturaleza, los animales según las diferentes culturas. El papel del espectador y la participación de éste se hizo cada vez más evidente en sus obras como un acto artístico-social.

La participación del espectador se hace especialmente intensa en la selección de las investigaciones teóricas clasificadas e inventariadas por el grupo *Arte y lenguaje*, en la Documenta 5 (Kassel, 1972).



*Calling German Names* (1972). James Lee Byars. Foto: Krings © documenta Archiv. <sup>300</sup>

---

<sup>299</sup> IERARDO, Esteban. *La liebre y el coyote; encuentros con lo animal y lo secreto en la obra de Joseph Beuys*. Temakel, 2005.

<sup>300</sup> Imagen descargada de: <http://www.documenta.de/es/>



#### 4.1.4 Mediación, entorno y sociedad: hacia un arte de la participación

Popper analiza los entornos plásticos, que han ocasionado una transferencia al espectador de una gran parte de las responsabilidades del creador. Por lo que se podrían estudiar las obras según sea su lugar de exposición. Estas experiencias sobre los elementos naturales son esencialmente no funcionales, suscitan una nueva percepción del espacio.

Los entornos plásticos han sido concebidos por sus creadores como símbolos de una correlación entre participación del espectador y la obra en sí misma, (con sus propios materiales). La participación del artista pasa a ser más «comprometida». Obras del entorno contemporáneas (visuales, estáticas, cinéticas, conceptuales, hiperrealistas, polisensoriales o pluriartísticas).

El movimiento Fluxus, en los años 60, aunque se caracterizó desde el inicio por sus actividades experimentales en la música, también reunió a literatos y artistas plásticos en producciones conjuntas y encontró una expresión sensorial en conciertos, eventos, manifiestos y ediciones, algo que caracterizó la obra John Cage, en cuanto a la búsqueda de la consecución de la obra de arte total <sup>301</sup>.



John Cage y George Maciunas, 1970.

---

<sup>301</sup> Vázquez Rocca, Adolfo : "Joseph Beuys . Cada hombre, un artista"; Los Documenta de Kassel o el Arte abandona la galería" En Revista Almiar, MARGEN CERO, MADRID, Nº 37 - diciembre de 2007 - Margen Cero © , Fundadora de la Asociación de Revistas Culturales de España, ISSN 1695-4807.

El papel del espectador en el arte exige de su participación no sólo intelectual, sino física, el espectador entra en un espacio de naturaleza totalmente distinta a la de períodos anteriores, ya que estos espacios ofrecen la posibilidad de una actividad polisensorial espontánea. Sin olvidar que la participación del espectador y del entorno deben analizarse teniendo en cuenta de la interacción en la relaciones entre el artista, la obra de arte y el espectador.<sup>302</sup>

En la contemporaneidad occidental, el arte convive de forma participativa con la sociedad. En la ciudad todo es interactivo, la calle, los edificios y lo que acontece en ella, la gente, imágenes, sonidos, olores, sabores, texturas. La ciudad se puede utilizar cómo soporte potencial del arte, y sumergirlo en el continuo de la vida cotidiana. Estas características en la actualidad están conformando sino el denominador común del arte si la contaminación general en la que se puede observar mayor fuerza de desarrollo.

Además si añadimos que ese arte *performativo*<sup>303</sup> está condicionado a otro tipo de cambios, desde los aspectos físicos hasta los aspectos vivenciales. El espacio público se convierte en un constante cambio y deambular consciente o inconsciente del ciudadano (pero tenemos que recordar que sólo esta situación no lo hace partícipe de la obra). Esta captación de la obra en espacios públicos se percibe de forma inconsciente.

En los años 70, Robert Barry convirtió *la palabra en su material de trabajo*, algunas obras ya se expusieron en la *Tate Modern* en 1971, una reproducción de cerca de cuatrocientas impresiones sobre dibujos, cuadros, el espacio arquitectónico, películas y vídeos que él mismo dirige, e incluso sus cuidados catálogos y publicaciones. Robert Barry y Douglas Huebler compartían un interés por expandir las propiedades materiales significantes de la obra más allá de los límites de la percepción sensorial.

Las propuestas de Robert Barry son desarrolladas con elementos invisibles. La serie *Inert Gas*, 1969, consistió en la liberación de Krypton, Argón, Xenón y Helio en la atmósfera «desde un volumen medido hasta una expansión indefinida»<sup>304</sup> (tal y como se expresa en la descripción escrita que certifica la presencia del autor en el lugar geográfico donde se realizara la acción de liberar el gas). Con estas intervenciones, al aire libre, el artista no pretendía influir en el propio espacio, al menos tangiblemente, dado que los productos usados eran de naturaleza invisible. Por tanto el componente (gas) de la obra sólo lo llegaría a saber el propio artista, ya que era imperceptible. Aquí el lenguaje posee una doble función, la

---

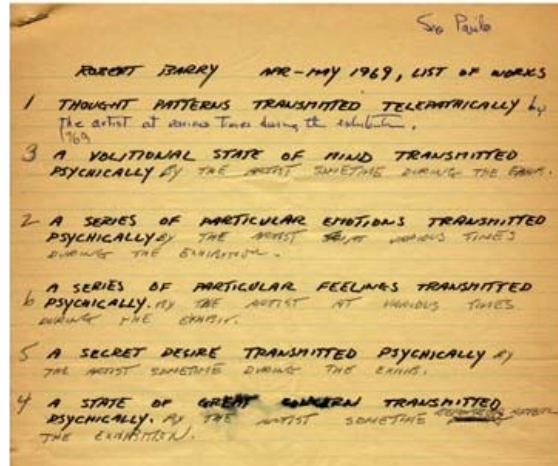
<sup>302</sup> Popper, F; *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy.* Akal/ arte y estética. 1989. P.10.

<sup>303</sup> *Performatividad:* característica de una palabra que hace lo que dice. Mieke Bal, *Conceptos viajeros en humanidades.* CENDEAC, 2009. P. 227.

<sup>304</sup> Robert Barry en Ursula Meyer, *Conceptual Art* (New York: E.P. Dutton, 1972), p. 39.

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

de designar y la de documentar la existencia de los materiales, una doble función que se corresponde con la doble efímero de los materiales y el acto en sí, aludiendo al lenguaje de performatividad.



Pieza Telepática, 1969. Robert Barry.



Serie Gas inerte Helio, una mañana del 5 marzo de 1969. Robert Barry.<sup>305</sup>

<sup>305</sup> Imagen descargada de <https://manpodcast.com/portfolio/no-174-robert-barry-james-merle-thomas/> . 7/08/2016.

Otro de los artistas Robert Morris manifestó su renuncia por la construcción de algo permanente y estable a través del tiempo por lo que se interesó por un material de consistencia cambiante y efímero, en obras como *Steam Cloud o Nube de vapor*, 1966, *Observatorium*, 1970-77, trabaja con materiales de la propia naturaleza. La propuesta, de tipo procesual, se desarrolló con un sentido de experimentar cómo la nube de vapor iba transformándose en lugar de proponer un resultado final específico e inmutable.<sup>306</sup> Ésta fue la explicación de Morris en una conversación con Lucy R. Lippard, cuando describió el objetivo de su actuación. Lo más importante era conceder al espectador la posibilidad de que éste pudiera relacionarse con la propuesta a un nivel de experiencia individual *in situ* y de carácter temporal.



*Steam Cloud*, (nube de vapor), 1966. Robert Morris.<sup>307</sup>

Popper sostiene que algunas obras «miran» a los espectadores cuando les da la espalda, lanzando sus propias reivindicaciones sobre el tiempo de aquellos, con lo que proporciona el consuelo de una posible distracción que es **prestar atención a la obra jugando con la recepción**. Las obras entonces eran articuladas entre lenguaje, materialidad, percepción e ideas y una compleja relación con el espacio.

La ciudad adquiere una dimensión fenomenológica cuando existe una relación mental del individuo con su entorno. Christian Norberg-Schulz, lo describe en su libro *Existencia*

---

<sup>306</sup> Robert Morris en Lucy R. Lippard, *Six years: The desmaterialization of the art object* (New York: Praeger Publisher, 1973). P.257.

<sup>307</sup> <https://classconnection.s3.amazonaws.com/452/flashcards/81452/jpg/picture101367444379440.jpg>

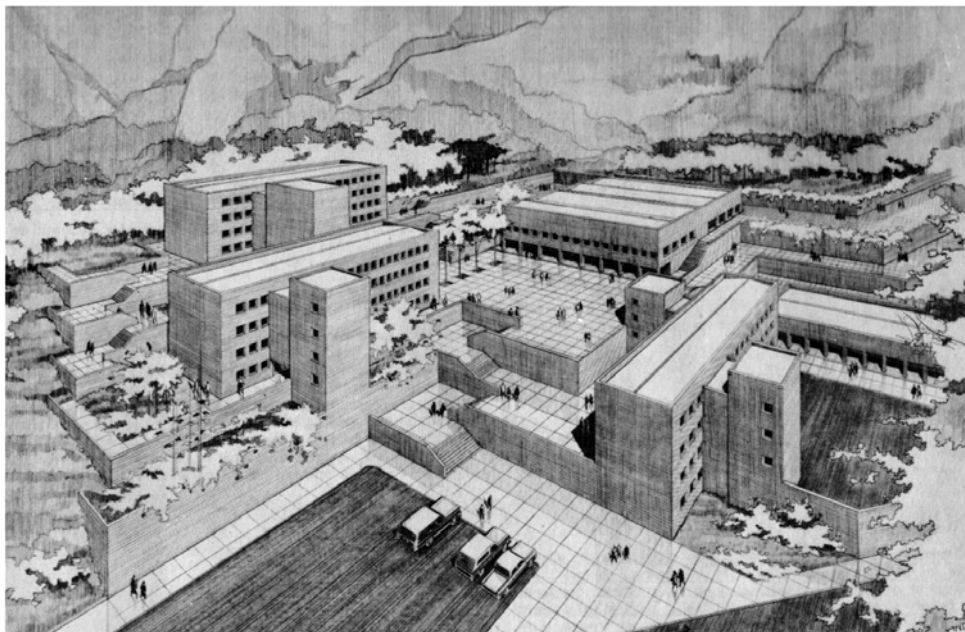
*Espacio y Arquitectura* (1971). *El espacio existencial: un sistema relativamente estable de esquemas perceptivos o «imágenes» del ambiente circundante tiene un fuerte carácter objetivo.*<sup>308</sup> Norberg-Schulz aborda el tema del espacio, como «dimensión de existencia humana», para sobre esta base, desarrollar el concepto de espacio arquitectónico, como «una concreción de esquemas o imágenes ambientales». El espacio Perceptivo, de orientación inmediata, es el espacio que el hombre percibe, es esencial para su identidad como persona.<sup>309</sup> Desde un sentido fenomenológico de la arquitectura Norberg-Schulz sostiene lo siguiente: donde el sistema es débil, la imagen formada llega con dificultad, y el hombre se siente «perdido». El terror de verse perdido viene de la necesidad que tiene un organismo móvil, como el humano, de estar orientado en su entorno. De ahí que la ciudad y la arquitectura haya tenido un papel importante en la reordenación de los espacios.



<sup>308</sup> Editorial Blume. Barcelona. 1975. Publicado por Agustín Rivadeneira. publicado 9 mayo 2009.

<sup>309</sup> <http://www.monografias.com/trabajos14/espacio-existencial/espacio-existencial.shtml>

En la teoría de la arquitectura moderna, existe una alusión al término *genius loci* el cual tiene profundas implicaciones en el proyecto de espacios públicos y está vinculado a la rama filosófica de la fenomenología. Este ámbito del discurso arquitectónico es desarrollado principalmente por el teórico Christian Norberg-Schulz en su libro, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*.<sup>310</sup>



Alcaldía Mayor de Bogotá. (1973). Programa de Desarrollo Urbano de la Zona Oriental de Bogotá. Bogotá, D.E. Christian Norberg-Schulz.<sup>311</sup>

El posmodernismo en la arquitectura de los años 70, surgió como respuesta a las contradicciones de la arquitectura moderna. Cada década supone un punto de inflexión en las cuanto al espacio, la forma y el uso de nuevos materiales, en edificios como las 4 Torres más esbeltas en Madrid de los arquitectos Carlos Rubio Carvajal y Enrique Álvarez-Sala hacen que los edificios tengan diferentes puntos de vista desde la ciudad.

---

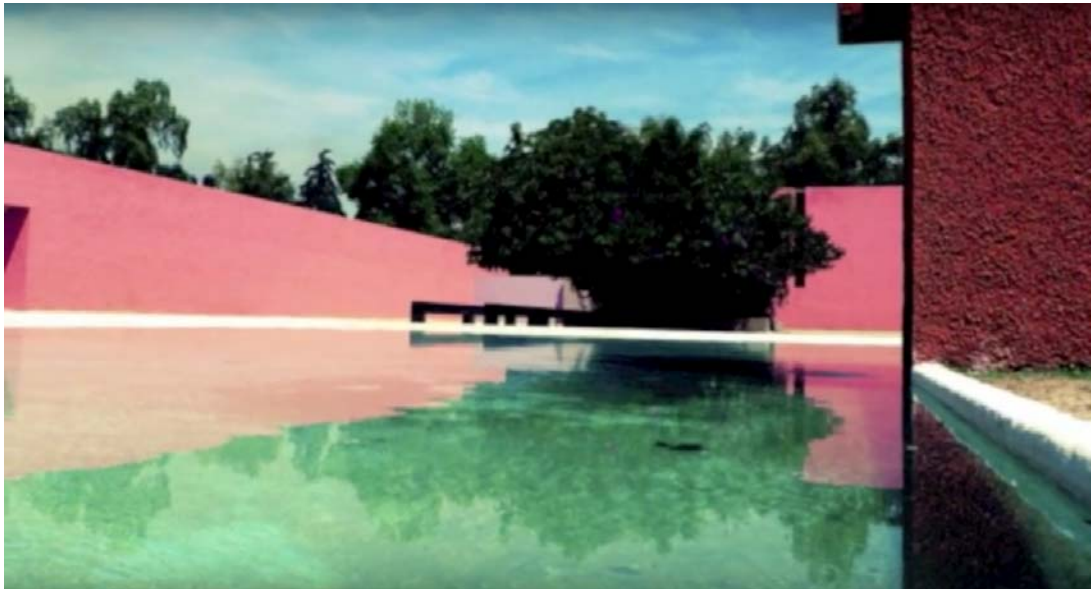
<sup>310</sup> 1980: Norberg-Schulz, Christian

<sup>311</sup> Imagen descargada de: <http://bucheliagualimpia.blogspot.com.es/2013/01/0-0-1-26565-146108-joe-1217-344-172329.html>

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

La obra *Torres Blancas*, Madrid (1964-198), del arquitecto Francisco Javier Sáenz de Oíza, es un ejemplo de la construcción de vanguardias de los años 60, un edificio residencial y de oficina, su arquitecto quiso proporcionarle una síntesis de racionalismo y organicismo. En la obra del arquitecto Domingo Álvarez la participación del espectador en el ambiente no es sólo física y sensorial sino intelectual.

Uno de los arquitectos de la época Luis Barragán, tuvo la capacidad de seducir a los usuarios a través de espacios que conseguían estimular los sentidos, que consiguió con el uso de materiales como el agua, los sonidos, el color, el tacto en sus accesorios y la luz como un componente que afecta de forma directa al estado de ánimo. El arquitecto afirmaba que un edificio es capaz de provocar reacciones físicas en sus visitantes. Su inspiración fue el arquitecto Le Corbusier, que también consideraba el color como un recurso gráfico con sentido en la arquitectura, al igual que su escala. La percepción de la ciudad cambia con los nuevos edificios de gran altura, basados al mismo tiempo en la practicidad y la funcionalidad.



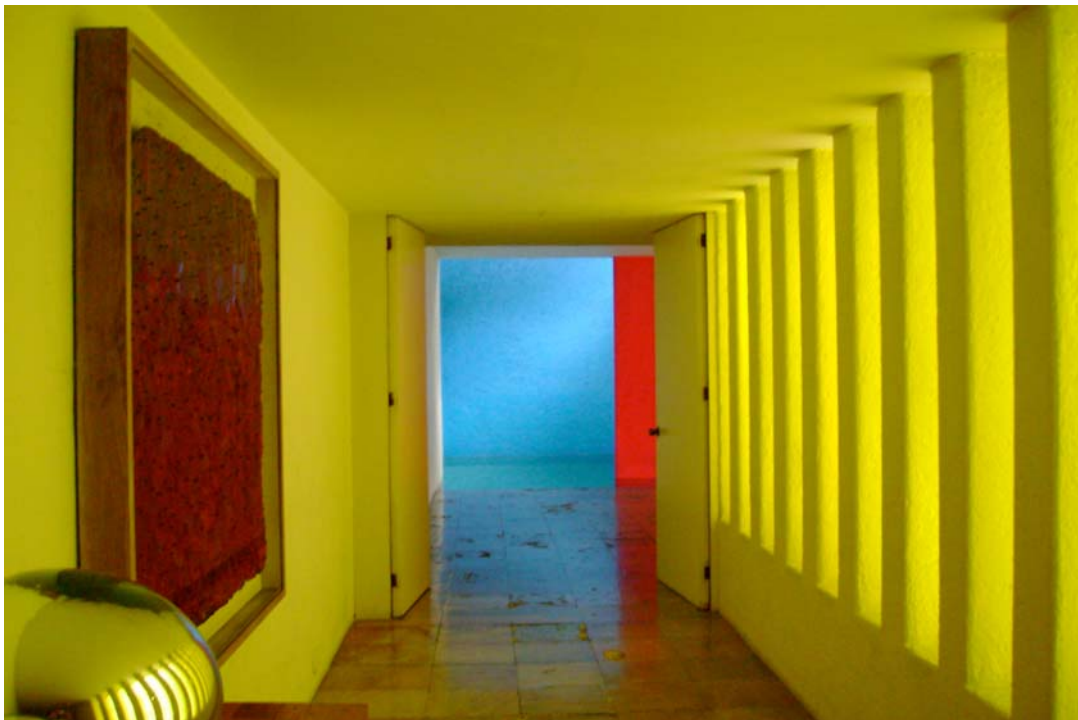
Casa *Gilardi* (México D F) 1976. Luis Barragán.<sup>312</sup>

---

<sup>312</sup> Captura de pantalla de: <https://www.youtube.com/watch?v=f2yZ4jbkvLU>. Martha G. Hdez Q.



Casa *Gilardi* (México D F) 1976. Luis Barragán.



Casa *Gilardi* (México D F) 1976. Luis Barragán.



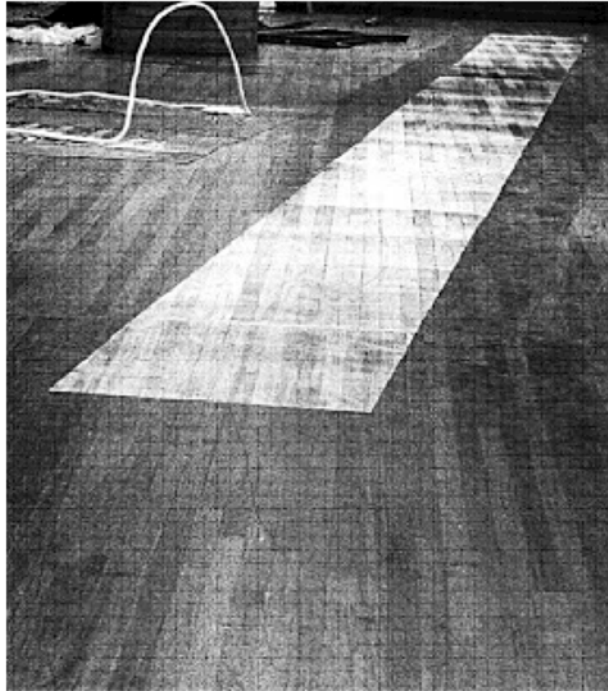
En lo que se refiere a la participación que adquiere el espectador en algunas de las obras artísticas contemporáneas, tal como comenta F. Popper «las artes de vanguardia se han visto marcadas por dos problemas simultáneamente sociales y estéticos: el entorno y la participación del espectador» (Popper F. , 1989). Popper supone estar ante una nueva función del artista en la época que él abarca desde los años 60 a los 80, como un nuevo pensamiento artístico contemporáneo, donde es importante la intervención del espectador en el proceso estético.

El movimiento del arte conceptual arranca a partir de la publicación de los *Paragraphs on Conceptual Art* [párrafos sobre arte conceptual] de Sol LeWitt. En *Artforum* en 1967, afirmaba que «la idea o concepto es la parte más importante de la obra».

Victor Burgin comienza a forjar su andadura artística dentro del arte conceptual que condicionará de manera notable el signo de toda su trayectoria artística posterior. A ello hay que añadir una fecunda labor intelectual llevada a cabo como teórico del arte. Ambas actividades, la artística y la teórica, se implicarán como medios puestos al servicio de un mismo fin: el de plantear interrogantes acerca de las ideologías que, solapadas a la cultura y al sistema económico, se nos imponen socialmente. Burgin combinando siempre las fotografías con texto, o bien articulándolas, en una estructura de díptico o de secuencia, con imágenes provenientes de otros códigos visuales: pintura, publicidad, periodismo, cine... Es frecuente la presencia del texto escrito en todas sus obras, es un recurso básico de su estrategia artística crítica. Texto e imagen se yuxtaponen y sus significados se rozan entre sí, alterando las convenciones de lectura e induciendo al espectador a reflexionar sobre aquellos temas sociales y políticos objeto de las obras: la explotación económica, el control del poder, los roles sexuales, etcétera. Las fotografías de Victor Burgin no están destinadas tanto al placer de la visión como a provocar e inquietar nuestra conciencia. Su forma es más discursiva y conceptual que sensorial. *Muchas de sus obras realizadas en vídeo representan, en su conformación narrativa espacio-temporal, los procesos inconscientes de la psique humana.*<sup>313</sup>

---

<sup>313</sup> <http://www.elcultural.com/revista/arte/Victor-Burgin/194>. ENRIC MIRA | 13/06/2001.



*Photopath*, (fotografía sobre el suelo), 1969. Víctor Burgin.

Un ejemplo de obra es *Photopath*, 1969, de Víctor Burgin, el artista tiende a identificar el espacio «conceptual» con el espacio *psicológico*.

Según F. García (García T. F., 2013, p. 100) la obra *Photopath*, «se mueve a partir de un diálogo artístico y crítico con las tendencias imperantes: abstracto, minimal de la ciudad como soporte etcétera, usando materiales que se convierten en indicadores de situaciones para interpretar el concepto de percepción, que Burgin resume en la estética situacional: Esta estética situacional supone un objeto fenomenológico tanto como un nuevo tipo de productor, otro tipo de espectador. En la teoría de los lenguajes buscamos un nuevo sentido recorriendo la Fenomenología y un sistema semi-simbólico que rescata la hermenéutica».<sup>314</sup>

Aunque estamos refiriéndonos a una obra artística creada en los años 60, encontramos que Peter Osborne es quien más adelante la describe en su libro (Osborne P. , *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*, 2010, p. 317) con textos de

---

<sup>314</sup> Traducido del idioma original brasileño.

*Burgin* como *Room, Any Moment*, llevan a cabo una reflexión fenomenológica del arte contextual postminimalista y la problemática filosófica-lingüística y de teoría de conjuntos del conceptualismo analítico. El momento presente y sólo el momento presente<sup>315</sup>.

La forma textual de la obra *Room*, para identificarla como un indicador situacional, efecto que los lingüistas llaman *shifters* que refieren al **espectador al aquí-y-ahora fenomenológico del espacio-tiempo** en el que la obra está instalada. Se dirige la atención hacia la estructura conceptual de la percepción del espectador/lector del cuarto en el que se encuentran. Esta obra funciona al igual que otras obras por una idea producida y regulada por la experiencia con la obra.

Este tipo de obra invita al espectador a ir hacia ella, a percibirla hasta el lugar donde se encuentra. En el arte conceptual el énfasis se pone en el proceso, mas que el en objeto resultante, por tanto, en los objetos, en su sentido expandido y fenomenológico que incluye los sistemas a través de los cuales los objetivos perceptuales se generan como «objetos conceptuales» en sí mismos. Cada obra establece una dialéctica entre lo perceptivo y lo conceptual que permanece interna a su contenido conceptual.

La obra *Room* de Burgin es analizada más tarde como hemos comentado anteriormente por Osborne en su generalidad conceptual, (Osborne P. , *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*, 2010), afirmando su trascendencia dentro del contexto fenomenológico al que se refiere gracias a sus propios medios de referencia (el lenguaje). Cada obra establece una dialéctica entre lo perceptivo y lo conceptual que permanece interna a su contenido conceptual. Las proposiciones de *Room* son indicaciones para realizar actos mentales reflexivos, que registran aspectos de un estado existencial: el-estar-en-el-cuarto, la atención reflexiva a la percepción, es el de una concepción estética e institucionalmente dominante de la experiencia de la obra.<sup>316</sup>

Al principio, frustra las expectativas del espectador, aparentemente no hay objetos artísticos, sólo texto, pero después las cumple, aunque de un modo nuevo, demostrando así que el arte se puede construir a partir de la mera designación de objetos de percepción.<sup>317</sup>

La importancia artística de los materiales (del medio) se reduce por tanto a su función productiva, comunicativa o significativa (el mensaje).<sup>318</sup> Burgin explicaba, «hasta cierto punto es necesario concebir y explicar [los elementos conceptuales] mediante la analogía con la

---

<sup>315</sup> Peter Osborne. P. 317.

<sup>316</sup> Peter Osborne. P. 320.

<sup>317</sup> Peter Osborne. P. 321.

<sup>318</sup> Peter Osborne. P. 312.

experiencia de los elementos sustanciales», principalmente mediante la analogía cinestética, e términos corporales. Los materiales y su contexto forman parte del lenguaje de la obra de arte, como hemos ido viendo a lo largo de este estudio. Es reseñable que la fuerza en que irrumpen las teorías de comunicación contribuyen a crear un mayor campo de entendimiento de las obras artísticas que también están bajo este caldo de cultivo. Si bien cuando es excesivo surgen problemáticas de confusión entre la relevancia comunicacional y el sentido del arte. Estas problemáticas están en este momento siendo parte de la evolución artística que ineludiblemente participa con mayor conciencia de lo comunicacional.

El arte contextual posee una estética conceptual: llama la atención sobre los aspectos conceptuales de la apercepción, y de este modo, sobre el carácter conceptual del modo de estar en el mundo del propio sujeto.<sup>319</sup>

Burgin en su respuesta a *Art& Language*:

La función óptima del arte es la de modificar los patrones institucionalizados de orientación hacia el mundo y servir así como una agencia de socialización. Por tanto, ninguna actividad artística debe entenderse al margen de los códigos y las actividades de la sociedad en la que se encuentra; el arte en uso se encuentra inevitablemente rodeada por la ideología (...) debemos aceptar la responsabilidad de producir un arte que posea más que Arte como contenido (...).<sup>320</sup>

Otra de las piezas de Burgin es otro ejemplo de la intervención en el espacio público, la *Película de Ficción*. Esta basada en *Nadja*, un libro publicado en 1928 por André Breton, fundador del movimiento surrealista. Esta obra relata la historia verdadera de Breton's, un breve pero apasionado romance con una misteriosa mujer a quien conoció en una calle de París. Estas obras muestran el diálogo de imágenes que los surrealistas conscientemente cultivaron. Así, Burgin utilizaba el lenguaje como un medio artístico para investigar las estructuras conceptuales de la percepción.

---

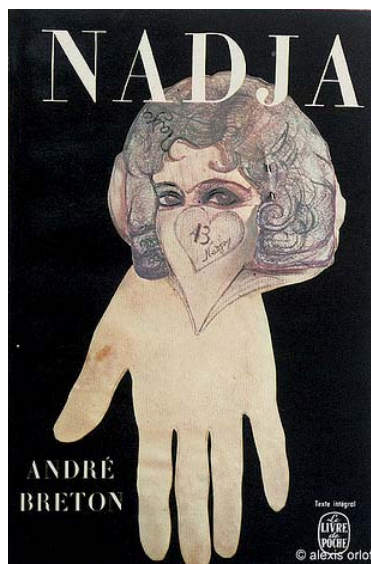
<sup>319</sup> La apercepción es un término que se utiliza de forma filosófica (siguiendo a Leibniz y a Kant) para referirse a la conciencia de sí mismo que posee el sujeto, en contraposición a la percepción, que denota la conciencia del sujeto de un objeto en el espacio.

<sup>320</sup> Peter Osborne. 321. [Victor Burgin, «In Reply», *Art-Language*, vol. 2 nº 2, p. op. cit., pp. 34-238].

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.



*Form Fiction Film, sin título*. 1991. (Serigrafía sobre papel). Victor Burgin.<sup>321</sup>



Published by Gallimard in *Le Livre de poche*, 1964. Design: Pierre Faucheux. Art: Nadja.<sup>322</sup>

---

<sup>321</sup> <http://www.tate.org.uk/art/artworks/burgin-no-title-p77515>

Lo esencial no es ya el objeto en sí mismo sino la confrontación dramática del espectador con una situación perceptiva.<sup>323</sup> En estos trabajos vemos que también ha cambiado los materiales y objetos con lo que se construyen las obras de arte contemporáneas son elementos poliartísticos, la inclusión de nuevos materiales con los que están contruidos o bien por el mensaje del artista.

Por otro lado al profundizar en la intervención del espectador en el proceso estético de la obra de arte, el ya comentado triángulo de interacción pero esta vez no en la **captación** sino en la **reflexión**, en el análisis constituido por el artista, el espectador y la propia obra. En las obras que hemos seleccionado vemos que la participación del espectador aumenta en tipo s de obras como instalaciones, *performance*, *land-art*, arte *povera* o arte conceptual, este tipo de obras nos lleva a reflexionar sobre el proceso creativo, la recepción de la propia obra y el entorno. Encontramos artistas que se sirven también de la tecnología más avanzada para construir sus piezas.

Aunque según Popper el arte actual no ha llegado a satisfacer todas las aspiraciones mentales del hombre propiamente estéticas.<sup>324</sup>

Antes de terminar este capítulo queremos hacer referencia a Wolf Vostell uno de los artista más representativos de la segunda mitad del siglo XX, trabajó con varios medios y técnicas como la pintura la escultura, la Instalación, etcétera. Con la instalación *6 TV Dé-coll/age* del año 1963 Wolf Vostell se convierte en pionero de la instalación y con su vídeo *Sun in your head (Sol en tu cabeza)* 1963, en pionero del Videoarte. En 1958 crea *El teatro está en la calle* en París, que es el primer *happening* europeo y en 1961 *Cityrama* es el primer happening en Alemania. En 1976 funda Wolf Vostell el *Museo Vostell-Malpartida* (MVM) que desde 1994 está gestionado por la Junta de Extremadura. Un museo como expresión del arte de vanguardia, un lugar de encuentro Arte y la Naturaleza. Por otro lado para Wolf Vostell los happenings están basados en lo que él llama entornos, «el arte como espacio, el entorno como acontecimiento, el acontecimiento como arte y el arte como vida».

---

<sup>322</sup> <http://designobserver.com/article.php?id=35618>

<sup>323</sup> Ibid. p. 11.

<sup>324</sup> Ibid. p.12.

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.



6 TV Dé-collage, 1963. Wolf Vostell.<sup>325</sup>

En los años 60 se gesta la instalación, ésta coge elementos del mundo que enriquecen la percepción.

Algunas formas del arte han sido asociadas con las teorías fenomenológicas, según Popper el arte conceptual en el que predomina la idea sobre el objeto es uno de ellos ya que constituye una ciencia descriptiva que alberga los caracteres esenciales de la experiencia en su totalidad. Precisamente ha sido la fenomenología de Merleau Ponty la que más ha puesto el énfasis en esta amplitud perceptiva en su influyente texto *Fenomenología de la percepción* que es transversal a muchas de las teorías y obras aquí citadas. Los artistas de la *performance*, los artistas de la luz, ya nombrados en esta tesis son deudores en sus fundamentaciones de Ponty. En la *fenomenología de la carne* de Merleau Ponty el cuerpo se entiende como sujeto de la percepción. El profesor Sáez Rueda (Sáez, 2001, p. 83), deduce de ello que el cuerpo no se puede separar del mundo es un fenómeno dotado de un sentido, es el lugar donde se configura nuestro *ser-en-el-mundo*. Siguiendo con la afirmación de Ponty, *...el cuerpo está anudado con el mundo y no está en el espacio sino que es el espacio*. (Merleau-Ponty M. , 1997).

---

<sup>325</sup> Seis canales de vídeo (VHS y DVD; b/n, sonido, 96'), reproducidos en seis monitores de TV, seis cajoneras de oficina, teléfono, tres fotografías (b/n), una invitación de exposición y seis semilleros con berros. Instalación, Vídeo, 2006. Imagen descargada de <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/6-tv-collage>.



Arquitecturas Biológicas, 1969. Lygia Clark

Cierto número de obras ponen de manifiesto la progresiva emancipación del espectador, desde el estadio de la mera participación al de la acción creadora. Por ejemplo las respuestas sensoriales exigidas por Lygia Clark (Popper F. , 1989, p. 182).

La obra de Lygia Clark y los Parangolés de Oiticica son un ejemplo de un cambio de paradigma en la captación, recepción y percepción de la obra, donde el espectador es invitado a participar. En este sentido Popper sostiene que la percepción pertenece al primer estadio del compromiso del espectador.

La intervención sensorial en algunas obras puede ampliar la propuesta plástica y al mismo tiempo circunscribirla a un espacio provisto de su propia «significación» plástica. Una propuesta plástica puede ser totalmente estática y asumir, sin embargo, una función *en la representación* dinámica de un elemento plástico (luz, color, etcétera, en el espacio) y en las relaciones de este elemento con el de la obra.<sup>326</sup>

Ejemplos de obras estáticas tales como: *La Longue Marche y Grenoble 70* del constructivista Jean Dewasne; *Environnement* de Luc Peire; los proyectos del artista *cool* Dan Flavin y las realizaciones pop de Rosenquist o de Jasper Johns. En cada uno de estos

---

<sup>326</sup> Ibid. p. 39.



ejemplos, la relación con el espectador difiere considerablemente de la participación suscitada por las obras cinéticas. En el caso de Dewasne, ésta se sitúa en el plano, metafísico o conceptual. Le interesa dejar al espectador la posibilidad de elegir libremente entre diversas formas de exploración de la obra.

Los efectos creados a partir de elementos inmóviles, fueron definidos por el crítico René Déroutille como «cinetismo estático», que escribe: «Frente a la dinámica connotación del barroco, he aquí el cinetismo estático de las *grafías* de sonoridades cistercienses».

Dan Flavin, artista americano, ha trabajado en el terreno minimalista, modificando el espacio por medio de tubos de neón, buscando liberar a su arte de toda connotación ciencia-ficción y de tecnología sin renunciar por ello a la aplicación de técnicas de vanguardia.

Al igual que ocurre con el artista James Rosequist, que en la exposición del *Grand Palais* (París, 1972)<sup>327</sup> causó sensación al presentar una elevación de nubes artificiales: el espectador quedaba envuelto, parcial o totalmente, en el espacio circunscrito por el vapor cobreado tangible y efímero. Esta obra nos lleva a ver que en la actualidad los espacios polisensoriales creados por Ernesto Neto tienen gran similitud con este tipo de piezas.

Otra de las artistas que pone énfasis en la comunicación por medio de su obra es la escultora Gina Pane, los signos que ella emite son con frecuencia simplificados hasta el límite, utiliza la fotografía para comunicar su mensaje fundamental: «Yo, la artista, soy los otros»<sup>328</sup>. Según la artista ya no debe considerarse a los artistas como decoradores de paredes; su función implica un importante elemento de comunicación; el artista no sólo debe estudiar grupos, sino reunirlos para la iniciación en un nuevo lenguaje corporal que rompa con la tradición, lenguaje accesible a cualquiera. En el curso de su acción, *Psyche*, en un entorno negro, Gina Pane vestida de blanco y maquillada con el rojo de su sangre, jugaba con unas plumas verdes y unos globos amarillos. También tiene otras piezas en las que trabaja con su cuerpo tendido en contacto con la tierra, intentando recuperar el contacto entre la totalidad de su cuerpo y el material primordial.

La obra de Tania Mouraud trata el espacio de forma que evoque un clima de iniciación ritual en donde los movimientos del «visitante» se encadenen siguiendo una ceremonia planificada. En una de sus obras de entorno, *One more night* (1969), además del color blanco pintado en el suelo, acompaña una música electroacústica. *Crying song* (1970), no es así no un «hall-stimulus», de un blanco total. Los sonidos agudos de la voz de Aline Dallier grabada

---

<sup>327</sup> Ibid. p. 43.

<sup>328</sup> Ibid. p. 44

en *cassette* Y difundida en play-back componen el elemento sólo lo que empieza a funcionar a los pocos pasos que da el espectador por medio de una célula fotoeléctrica.<sup>329</sup>

En la obra *Chromosaturations* de Cruz Díez se percibe una apropiación de un espacio tridimensional al servicio de una clara demostración de la experiencia del color puro (Popper F. , 1989, p. 46). Se trata, por supuesto, de la transformación del color natural de forma que permita la **percepción sensorial de este color en el espacio**. El trabajo de Díez va más allá de la demostración de los fenómenos físicos. Explora el concepto del color desde el movimiento cinético (*kinetic movement*). El color es aquí una expresión pura, un estado experimental que alcanza directamente a la sensibilidad. De hecho, en la naturaleza no existe el color en estado puro, si no siempre en interacción, condicionado por los materiales que en ese momento reflejen la luz. En las *Chromosaturations* lo encontramos puro y único, separado de los otros fenómenos. Cruz envuelve al espectador en una serie de situaciones cromáticas puras, siendo el espectador parte de la misma, ya que su obra ofrece una continuidad invitando al espectador a desplazarse por diferentes puntos del espacio. Su obra se trata de instalaciones atmosféricas intangibles que exploran la luz como medio en todas sus formas espaciales y sensoriales.



*Chromosaturations*, desde 1969-2012. Cruz Díez.<sup>330</sup>

---

<sup>329</sup> Ibid. 45

Otro de los ejemplos que vemos conveniente incluir son los espacios creados por *Architects of Air*<sup>331</sup>, un *luminarium* es una escultura inflable monumental en la que el público se adentra caminando para disfrutar de una experiencia sensorial provocada por la belleza de la luz y del color. Desde 1992 los Architects of Air realizaron más de 600 exposiciones en 40 países. De Berlín a Brooklyn, de Hong Kong a Hawái, Taipéi Tel Aviv, Sao Paulo o la Opera House de Sidney.

El entorno de Lily Greenham, sus *Penetrables* que integran frecuentemente un elemento táctil y a veces sonoro, son el resultado lógico de sus entornos visuales anteriores. En los *Murs*, los *Cubes á espace ambigu*, la *Extensión verte* o la *Progression jaune*, pasa gradualmente de la implicación óptica del espectador a la explicación polisensorial. Greenham sostiene: «Antes el artista se entendía como el testigo ajeno al mundo del cual el reconstruía su manera —desde fuera— las armonías, componiendo relaciones de formas y de colores sobre un lienzo. En nuestros días, por el contrario, el artista está en el mundo como pez en el agua. Nosotros ya no somos los observadores, señoras partes integrantes de lo real. Ya no está el hombre aquí y el mundo allá. Está en un compacto y es este compacto lo que yo querría que apareciera mis obras envolventes. No se trata de volver loca la gente, de abrumarla mediante efectos ópticos, se trata de hacerle comprender que nosotros nos empapamos del “espacio-tiempo-materia”» (Popper F. , 1989)<sup>332</sup>.

Otros entornos utilizados por otros artistas, en los que los elementos primordiales como agua, fuego, aire y tierra, tienen el propósito de provocar las sensaciones primarias en el espectador.

Las obras que se componen sólo de aire, *Air Art* (organizadas en varias ciudades de América: Filadelfia, Cincinnati, Peoria), se componía no sólo de aire, sino también de niebla, de helio y de vapor. Estas obras ofrecen un *estímulus* inmediato a nuestra percepción de lo inmaterial. Por otra parte, Sharp ha puesto de relieve claramente las relaciones que se establecen entre los factores físicos y psicológicos durante el acto de participación, convencido de que cualquier cambio en el entorno provoca indefectiblemente un cambio en el hombre. El arte es un elemento de esta matriz que engendra situaciones y sensaciones nuevas. Estos nuevos desarrollos eran imprevisibles hace 50 años. Hoy podemos recrearnos a

---

<sup>330</sup> [https://londonslant.files.wordpress.com/2013/02/carlos-cruz-diez\\_chromosaturation\\_1965-2013\\_image-2.jpg](https://londonslant.files.wordpress.com/2013/02/carlos-cruz-diez_chromosaturation_1965-2013_image-2.jpg)

<sup>331</sup> [www.architects-of-air.es](http://www.architects-of-air.es). 12/04/2012.11:52.

<sup>332</sup> Ibid. p. 48. Cf. Jean Clay, Catalogue de l'exposition «Soto: Itinéraire 1950-1969», Museo de Arte Moderno de la Villa de París, junio-agosto de 1969.

nosotros mismos de encargo. El fenómeno está asociado a un desplazamiento espontáneo del interés de los objetos simbólicos en los sistemas sensoriales.<sup>333</sup>

Otto Piene, en la exposición *Kinetics* 1970, pudo ver su globo rojo gigantesco, sobre el tejado del edificio de la Hayward y Gallery de Londres. El artista exploró las repercusiones de la ampliación de las propuestas plásticas más allá del aspecto físico, expandiéndolas para que la obra de arte llegase al público, se hiciera más visible, y comunicase sobre todo con el espectador y el participante.<sup>334</sup>



Lichtkugel, 1961. Otto Piene.<sup>335</sup>

La obra de Graham Stevens destaca por la seriedad con que compone sus estructuras neumáticas, a modo de globo, que al dilatarse y al contraerse, estimularía el sentido del tacto. El artista pretende provocar un efecto retroactivo entre el espectador y el entorno mismo (Popper F. , 1989, p. 59).

Las estructuras neumáticas de Gilles Larrain permitieron la creación de un entorno interior con la **intensa participación de espectador**. Con sus hinchables, algunos espectadores pudieron elevarse por los aires, experimentar de este modo una insólita sensación espacial, en el que las variaciones de temperatura y de presión hidráulica debían procurar espectador una

---

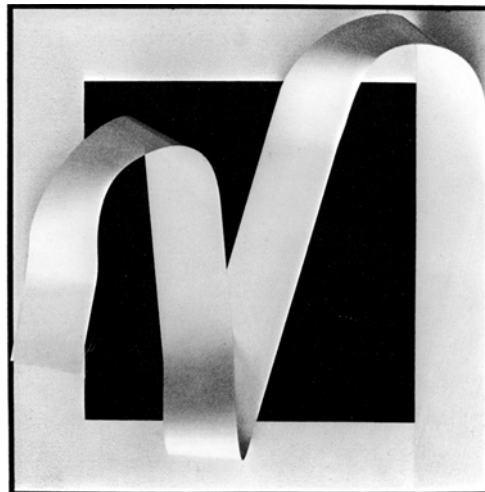
<sup>333</sup> Cit. P. 58. Willoughby Sharp, Catálogo de la exposición «Air Art», Filadelfia, 1968.

<sup>334</sup> Popper, F. *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Akal/ arte y estética. 1989. P. 58.

<sup>335</sup> Imagen descargada: [http://images.speronewestwater.com/www\\_speronewestwater\\_com/SW\\_10056\\_Hngende\\_Lichtkugel0.jpg](http://images.speronewestwater.com/www_speronewestwater_com/SW_10056_Hngende_Lichtkugel0.jpg)

experiencia polisensorial. De este modo comenta Hansen esta creación: «Hoy el artista a ver explorar, desarrollar, definir, experimentar y perfeccionar los nuevos medios de conocimiento y de comprensión sociales para dar una mayor calidad a la vida individual y colectiva actual. Los juegos de empatía y de sensibilidad, como Blank Playground, constituyen el nuevo elemento esperado. Estos globos y los ejercicios ópticos y táctiles sobre unas escalas específicas que ellos hacen posibles, aumentan del sensorio elemental, durante las experiencias dictadas no discursivas»<sup>336</sup>.

Cuando los artistas aspiran a provocar una participación «total» del espectador, una participación de los sentidos y de la consciencia, no son obstaculizados por las limitaciones que les imponen unos códigos y unas tradiciones en el sentido general de estos términos<sup>337</sup>. Esta combinación entre sistemas sensoriales, es susceptible «de cambios psicológicos», de revelar lo inconsciente. Resulta una conceptualización al margen de las presiones culturales. Lo que éstos proponen al espectador es el desenlace de su propio compromiso existencial y en esta medida incorporan a su propuesta artística elementos de la vida real. La obra de Asdrúbal Colmenárez, traduce también una evolución muy clara de la percepción táctil a la participación lúdica y a las primeras tentativas de creatividad.



*Táctiles Psicomagnéticos* (1972). Asdrúbal Colmenárez.<sup>338</sup>

---

<sup>336</sup> Al Hansen, nota sobre Blank Playground núm.2, inatado en le Judson Church Theater, Washington Squarre, Nueva York, los días 16, 17 de septiembre de 1969. P. 61.

<sup>337</sup> Popper. F. *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Akal/ arte y estética. 1989. P. 181.

<sup>338</sup> <http://acolmenarez.miyovanstenis.com/wp-content/uploads/2014/09/Colmenarez-6.jpg>

Nuestra forma de entender el mundo y de estar en el mundo, la naturaleza las relaciones entre animales y personas, el entorno, todo esta siendo percibido a través de los sentidos y estos tienen mucho que ver consciente e inconscientemente en nuestra forma de percibir y entender el arte.

Artistas como Alexis Yáñez, se dedicaron a las relaciones del arte con el juego, en la que promovía la libertad del espectador. Para David Medalla y John Dugger, la participación está ligada al entorno. Medalla, en enero de 1960 en Somalia, realizó un entorno olfativo, en la *casbah de Djibuti*, en el que por primera vez incorporaba componentes orgánicos (p. 185).

Bernard Aubertin escribe sobre *Feu en lévitation* «...En nuestros días, el papel del artista es señalar a los individuos formas de acciones que les permitan funcionar» (p. 186). Otros artistas que suscitan la participación creadora del espectador a modo de colaborador en la conclusión de la obra. El cuerpo y la protección de la naturaleza han sido los temas que les ha movido a artistas de la época como *Mass MovingK*.<sup>339</sup>



*Mass (& Individual) Moving*. 1969-1979.

---

<sup>339</sup> El grupo «Mass Moving» defendió, en el decenio de los años setenta del siglo pasado, que el estímulo creativo y la auténtica acción creadora son fruto necesariamente de la acción colectiva. Al mismo tiempo, abogó por sacar a los actos creativos de los lugares establecidos, como museos, galerías y teatros, para ponerlos en práctica en plena calle, en la ciudad o en la naturaleza.

Una de las muestras «Mass (& Individual) Moving, 1969-1979», en el Museo Vostell Malpartida de Cáceres, en 26 abril 2012, recogía una experiencia colectiva enmarcada en el arte efímero y participativo. Estos artistas intentaron establecer una conexión entre arte contemporáneo y naturaleza, la disolución de los límites que separan el arte y la vida o el interés hacia la ecología y la generación de energías alternativas.<sup>340</sup>



*Mass (& Individual) Moving. 1969-1979.*

Popper plantea si en el futuro debería convertirse en una disciplina comunitaria con una significación colectiva. Aquí Popper plantea problemas que hoy están en el tablero. Cada vez el público está más informado pero tiene menos cultura, esto lleva a situaciones de separación entre el gran público y con ello los eventos culturales y artísticos. Algo que François Morellet se cuestionó en cuanto a la práctica de la creatividad, afirmaba que era imposible ejercer una influencia directa sobre un público sin cultura.

---

<sup>340</sup> <http://www.ayto-caceres.es/ciudad/eventos/exposicion/mass-individual-moving-1969>



*Mass (& Individual) Moving. 1969-1979.*

William Morris y el movimiento Arts and Crafts, (1889, arte social) cogían el impulso de su investigación, de la dualidad entre individualismo y colectivismo, herencia del Renacimiento, época en que se fomentaba el individualismo del artista mientras que, paralelamente, se desarrollaba la práctica del trabajo en estudio. En el plano filosófico, Herder y Hegel debían anunciar la idea del colectivismo despersonalizando la evolución artística y atribuyendo la primacía al movimiento del espíritu que trasciende al individuo.

Retranqueándonos hacia atrás ya los grupos expresionistas alemanes *El Puente* (Die Brücke) y *El Jinete Azul* (Der Mlaue Reiter), organizaban su primeras exposiciones colectivas, e intentaban, en cierta medida, definir un estilo común de arte y de vida.

En el plano científico Popper hace referencia a David Böhm, profesor de física teórica, para quien «*todo es arte*» en la medida en que el arte consiste sencillamente en poner de acuerdo el lenguaje y el pensamiento con la percepción (Popper F. , 1989, p. 202). Böhm llega incluso a sostener que las teorías científicas y las ontologías metafísicas participan del arte.

El epistemólogo israelí, Aharon Katzir Katchalsky, escribe: «Existe una diferencia esencial entre las formas simbólicas del arte y las de la ciencia. Los símbolos del arte son único, específicos e irreductibles, mientras que los símbolos de la ciencia son globales,



La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

reproducibles y susceptibles de generalización»<sup>341</sup> (Popper, 1989 p. 203). De todas formas son muchos los artistas que han introducido en sus obras un punto de vista científico. Mas tarde la cibernética<sup>342</sup> se presentaba como un sistema de pensamiento, dotado de sus procedimientos propios, cuyas aplicaciones pueden extenderse desde el establecimiento de los datos epistemológicos de la mecánica unificada del universo a los prolegómenos de una poética del espacio (Popper F. , 1989, p. 224).



*Movimientos cromocinéticos, 1971. Martha Boto.*

Este tipo de obras han suscitado en muchos casos una participación polisensorial del espectador. Algunos artistas han intentado liberarse de una representación estrictamente visual orientándose hacia la explotación de materiales que puedan provocar esta participación polisensorial con la introducción de «materiales polisensoriales». Popper en ese momento traza el esquema de la situación del arte (Popper F. , 1989, p. 301).

---

<sup>341</sup> Aharon Katzir- Kachalsky, «Reflexions on Art and ScienceH». Leonardo. Vol. 5 (1972).pp. 248-253.

<sup>342</sup> La cibernética de segundo orden estudia ya no solo el sistema o concepto cibernético, sino también al ciberneta, es decir, al observador, como parte del sistema mismo. El origen del término fue acuñado por Heinz Von Foerster en el discurso a la "Sociedad Americana de Cibernética", titulado "Cybernetics of Cybernetics". Este "manifiesto constructivista" dio los fundamentos para una teoría del observador y es a partir de aquí, que se puede entender la profunda influencia en el campo de las teorías sociales.  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Cibernética\\_de\\_segundo\\_orden](https://es.wikipedia.org/wiki/Cibernética_de_segundo_orden).

En este caso la *poyética*<sup>343</sup>, ha hecho replantearse el arte como algo lúdico para el espectador, que a veces tiene que asumir otra tarea más que no sólo es la de mirar.



*La Longue Marche*, 1974. Julio Le Parc.<sup>344</sup>

La obra de Julio Le Parc es un ejemplo de la exploración del movimiento y la inestabilidad, en obras *Luces*, *La Sala de juegos*, proyectan un juego constante de luces y sombras. La obra necesita la participación activa y reflexiva del visitante, y *Relieves*, esas «trampas de luces» que Le Parc empezó a investigar en 1960.<sup>345</sup>

---

<sup>343</sup> El método poyético utiliza la imaginación como un medio imprescindible para trabajar en la formación de los estudiantes. La fuerza imaginativa de los niños y de los jóvenes genera imágenes, símbolos, y figuras de pensamiento novedosas, insospechadas y dotadas de una gran carga de conocimiento interior muy reveladora. Puede interpretarse esta capacidad mental como relacionada con una práctica de reproducir ciertas imágenes obtenidas por los órganos de los sentidos; o también, como una consecuencia de una labor rememorante, muy propia del espíritu humano. (<http://www.perfeccionamiento.es/pedagogia-de-la-imaginacion-poyetica/Educación>. Pedagogía de la imaginación *poyética*. Escrito por Ademir / 3 de marzo de 2009).

<sup>344</sup> <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/2d/97/93/2d979342b5f9f81f090dee9e24d410b1.jpg>

<sup>345</sup> Exposición en París. <http://www.eluniversal.com/arte-y-entretenimiento/130226/las-esculturas-de-luz-de-julio-le-parc-invaden-un-museo-de-paris>

En un texto de María Serna sobre la bailarina y coreógrafa Hisako Horikawa, que impartió el 25 mayo de 2013, un Taller de «Body Weather» en *Hoyocaseo* y Centro de Arte y Naturaleza Cerro Gallinero, en *El Pinar*, en *El Valle (Ávila)*. Carlos de Grados coordinador de este Centro escribe sobre qué es el «Body Weather»: «se trata de activar todos los recursos posibles de percepción. Sabiendo que PERCIBIR es una forma de RECIBIR. Con las enseñanzas de Hisako aprendemos a que nuestro interior se comunique mejor con el exterior. Tenemos una relación con nuestro entorno más activa y tratamos de sentir lo que la misma tierra siente».<sup>346</sup>

Por tanto Popper plantea la importancia del papel del espectador en la captación de la obra, donde detectamos que los sentidos son el canal de recepción que hace que la atención del espectador pueda ser inconsciente pero profunda. Del mismo modo que destacamos la importancia del lenguaje de los materiales con los que están hechas las piezas.

---

<sup>346</sup> <https://ignorarte.wordpress.com/2013/05/22/1095/>

## 4.2 Espacios experienciales y recepción distraída: Peter Osborne

La recepción distraída pone el acento en los aspectos del inconsciente del espectador como en su momento lo hicieron los artistas del surrealismo. En la siguiente imagen se podría resumir la metáfora de la teoría que gesta Walter Benjamin sobre la recepción distraída.



Bertolt Brecht y Walter Benjamin, jugando-al-ajedrez-verano-de-1934-Svendborg-Dinamarca.<sup>347</sup>

La forma de recepción del arte cambia a lo largo de la historia, en los años 80 aumenta la consciencia y complejidad de la percepción la línea que hemos seguido en esta investigación es entresacar cómo se constituyen las obras y cómo estos teóricos entresacan el cambio de paradigma en la percepción del arte. Entre las conclusiones a las que queremos llegar es que el arte percibe de forma natural y distraída.

---

<sup>347</sup> <http://www.theclinic.cl/wp-content/uploads/2013/03/Bertolt-Brecht-y-Walter-Benjamin-jugando-al-ajedrez-verano-de-1934-Svendborg-Dinamarca.jpg>

Definimos la raíz etimológica de algunos términos: *espectador*<sup>348</sup> (*lat. spectatorem*): que mira algo con atención. *Expectante*: que espera observando con interés y curiosidad lo que pasa. *Espectáculo*: cualquier acción que se ejecuta en público para divertir o recrear. Aquello que se ofrece a la vista o a la contemplación. Acción escandalosa, extravagante o inconveniente: *dar un espectáculo en la calle*. Así es el espectador el que activa la percepción y los modos de captar de ahí su importancia. Los sinónimos de captar nos indican la amplitud y riqueza de esos modos especialmente en los aspectos intersubjetivos en los que se abre el entendimiento de la obra de arte, (atraer, fascinar, seducir, hechizar, cautivar, sugestionar, absorber arrebatar, robar, granjear...).

Amparados en el mismo término pueda implicar un espacio abierto o cerrado, un público concreto o general, incluso puede ser un espectador pasivo o activo según la cultura y el intelecto. Estos términos nos ayudan también a dialogar con las obras, en su propio lenguaje.

El espacio es experiencial en todos los sentidos pero la recepción distraída desvía la atención en otra dirección, hacia algo que le ha llamado la atención, pero al mismo tiempo el espectador sigue expectante de lo que estaba mirando. Se abre un juego de miradas en el que el lenguaje del arte, el entorno y la psicología del espectador construyen la trama, el sentido oculto y los vaivenes significantes.

Tomamos como eje de estudio y referente el argumento de Osborne, éste reflexiona que en la actualidad no existe una estética críticamente relevante para el arte contemporáneo, porque el arte contemporáneo no es estético en el sentido filosófico del término.<sup>349</sup>

#### 4.2.1 Walter Benjamín: de la arquitectura al cine

Osborne desarrolla lo que fue el origen de la participación (Osborne P. , 2008, p. 29):

*El tipo de distracción que proporciona el arte representa una medida encubierta de hasta que punto ha llegado a ser posible llevar a cabo nuevos actos de percepción... La recepción en plena distracción... [es] el tipo de recepción que resulta cada vez más evidente en todos los ámbitos del arte y, además implica un síntoma de cambios muy profundos en la percepción. Walter Benjamin, 1936.*<sup>350</sup>

---

<sup>348</sup> POO, F. *Nuevo Diccionario Enciclopédico Larousse*, Planeta- Agostini. Tomo 3. Barcelona, 1993. P. 884.

<sup>349</sup> OSBORNE. P. *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. CENDEAC. Murcia , 2010. p. 29.

<sup>350</sup> «Recepción distraída» es un extracto del catálogo Time Zones. Recent Films and Video, editado por Tate

*El arte distrae y el arte se recibe con distracción* (Osborne P. , 2008, p. 239). Según Walter Benjamin, que fue visionario en pensar sobre ello en los años 30, hace esta investigación refiriéndose a la arquitectura la que históricamente había proporcionado el prototipo de obra de arte que se «percibe en un estado de distracción», pero sostuvo que el «campo de entrenamiento» contemporáneo de la recepción distraída se hallaba en el cine<sup>351</sup>, hoy ha pasado al campo de la visualización interactiva de la pantalla del ordenador<sup>352</sup>, y teléfonos móviles con acceso a *internet*.

Benjamin observa que el sujeto creativo, lingüísticamente hablando, desaparece para dar pie a obras en las que intervienen muchos procesos distintos, con muchos creadores diferentes. El cine es un gran ejemplo. Incluso la obra en sí, si sale mal, se puede repetir en la postproducción<sup>353</sup>. Por lo que ésta pierde su aura. Benjamin sostiene que el film es recibido e ideado para la comunicación masiva. Esta interpretación no es nueva. Adorno ya había denunciado el poder de alienación en el que se podía convertir el cine en manos de la demagogia más peligrosa.

Una obra contiene un sentido de autenticidad que engloba toda su tradición. Un sentido, una quinta esencia, que está ligado inseparablemente a su objeto material. Por lo tanto, nos encontramos ante la situación siguiente: la obra artística original (A) es copiada y reproducida constantemente (A n1, A n2, A n3,...) yendo a buscar el receptor a su particular situación, y no al revés. Esto es un forzar violento que es lo que provoca, nos dice Benjamin, la actual crisis «actual», pero también la posibilidad de renovación de la Humanidad.

También hay que tener en cuenta que, aún siendo el recurso fílmico de los años 60-90 el medio de construcción de algunos artistas actuales, el tipo de público que antes entendía el cine como un medio de entretenimiento, no es el mismo que suele asistir e incluso participar

---

Modern en 2004. Traducción de Antonio García Álvarez.

Walter Benjamin, «The Work of Art in the Age of Its Technical Reproducibility (Tercera versión, 1936-1939)», en *Selected Writings*, Volume 4: 1938-1940, edición a cargo de Howard Eiland y Michael W. Jennings, Cambridge, Massachusetts, y Londres, 2003, pp. 268-269 [ed. Cast.: «La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos I*, traducción y edición de Jesús Aguirre Madrid, Taurus, 1973, p. 17-59].

<sup>351</sup> Véase Cfr. p. 240 *Heterocronías*. «Benjamin utiliza el término “percepción” para referirse a la conciencia de sí mismo del sujeto que percibe, en clara distinción respecto al proceso de percepción, centrado en el objeto».

<sup>352</sup> BENJAMIN, «The Work of Art...», cit., pp. 268-269. El primer análisis cultural afirmativo de la distracción (e oposición a uno simplemente despreciativo) fue obra de Sigfried Kracauer en su breve ensayo «Cult of Distraction: On Berlin's Picture Palace».

<sup>353</sup> <http://revistadeletras.net/el-walter-benjamin-de-la-obra-de-arte-en-la-epoca-de-su-reproducibilidad-tecnica/>. Consultada: 29/10/16.

en una obra artística como el performance o el arte público. Siendo los mismos medios el espectador se acerca a la obra con la intención de reflexionar ante la propuesta que hace el artista, es decir, estamos hablando de un *espectador activo*, que era lo que ya Benjamin anticipó.

Para solucionarlo, se ha creado un aura artificial a la que han llamado *personality* y que consiste en el culto a la estrella promovido por el cine capitalista. Benjamin se asombraría hoy de ver cómo su tesis no sólo se ha confirmado, sino que se ha agravado hasta construir toda una gigantesca industria a su alrededor. Por eso mismo, parece indiscutible que la obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica ha cambiado. La proximidad que se busca con la copia transforma la obra.

Benjamin, a lo largo de toda su vida, habla sobre el lenguaje. Es uno de los pioneros del giro lingüístico y considera que todo fenómeno artístico no se puede comprender en términos de sujeto y objeto, sino desde la realidad anterior que corresponde, precisamente, al lenguaje. De esta forma considera que el lenguaje puede ser la salvación de la humanidad.

La reproducibilidad técnica ha cambiado la obra de arte. Desde la fotografía, la reproducción figurativa ha ido aumentando hasta llegar a conseguir que la palabra y la imagen fueran de la mano. Ahora ya poseen la misma velocidad. Lo que se quiere decir es que el lenguaje es condicionante y constitutivo de conocimiento y conciencia y, por eso mismo, no es del todo raro que el cine surja en la sociedad capitalista, que necesita influir a las masas a la vez, sin ir individuo por individuo, como lo podía hacer una pintura. Además, hay que recalcar cómo las nuevas formas de transmisión han cambiado la propia transmisión.

Walter Benjamín afirma que la percepción de la arquitectura no es mirada con una atención dirigida, es un estado de distracción, se basa en la experiencia de vivir y habitar, junto con la música son las más abstractas y de captación más compleja. En este sentido, tenemos en cuenta, también, que la fotografía y el cine transmutan y enriquecen los referentes que manipulan, son la palanca de los cambios en todas las artes plásticas, el arte sonoro, la arquitectura..., pero no profundizaremos en los cambios de recepción en los desarrollos posteriores al cine, la televisión, redes, audios, etcétera agrupados al *art net* ya que no es competencia de esta investigación, se extendería demasiado.

Los extensos desarrollos posteriores de estas tecnologías conforman por sí solos no una tesis sino toda una línea de investigación.

Benjamin vislumbró que la diferencia entre una contemplación individual y una contemplación masiva estaba en que ésta última favorecía la distracción, lo que conllevaría a la alineación del espectador.

Osborne al analizar el lenguaje de determinadas obras ve como su percepción tiene que ver con la naturaleza de estas construcciones, se da cuenta de que el arte de vanguardia rescata la tecnología que usaron las vanguardias artísticas del pasado (película de 16 mm), que aunque no son del gusto del público, si consigue que la implicación y recepción que se genera esté, entre otros aspectos, subordinada a estas tecnologías.

Un ejemplo de esta teoría Osborne la entresaca de las obras, es el caso de la pentalogía del ciclo *Cremaster*, de Matthew Barney, que utiliza tanto las técnicas de reproducción como ciertos aspectos formales del cine comercial de los años 60-70. Esta obra fue desarrollada entre 1995-2002, en la exposición realizada en Museo Guggenheim Nueva York en 2003,<sup>354</sup> un videoprojector múltiple ofrece fragmentos de *Cremaster 3*, se superponen, piso por piso, los cinco capítulos del mismo, que concluyen, con *Cremaster 5*, en la cámara funeraria de la *Queen of Chain*, papel interpretado en el filme por Ursula Andres, Richard Serra lo hace en *Cremaster 3* y Norman Mailer en el 2.<sup>355</sup>

*Cremaster 2* es un western con elementos del gótico del siglo XIX en Estados Unidos que introduce en la temática de la serie un conflicto en el sistema durante la etapa de la división sexual durante el desarrollo fetal.

El recorrido de la exposición sumerge al visitante en un bucle reflexivo a partir del mundo «surrealista» creado por la fantasía perversa de Barney, el espectador queda hipnotizado ante la propuesta de sumergirse en su conciencia a través del mundo imaginario creado por el artista, bajo un hilo conductor complejo por la variedad disciplinar que el artista desarrolla en su proceso de creación. Es una propuesta híbrida en todos sus aspectos, *performance*, *body art*, proyecciones, tecnología retro, narraciones surrealistas, unida en una suerte de enorme instalación especular sobre el poder de los imaginarios de un arte excesivo.

Desmenuzando más concretamente, Barney es protagonista en muchas de las escenas de su propia obra, donde su cuerpo a veces se transforma en personajes de las mitologías clásicas, abarcando un campo extenso de escenas desde películas, deportes profesionales, la danza y el baile, los sistemas biológicos, las patologías físicas y psicológicas, la música, la escenografía, el paisaje... El artista emplea alusivos argumentos; al tiempo, esa metáfora de la creación, insinuada desde el título *Cremaster*, es la palabra inglesa que identifica el músculo que contrae los testículos ante la agresión térmica o producto del miedo. Barney pone en cuestión cuáles son los formatos y cuáles los equipos colaboradores capaces de incorporar el trabajo artístico a las grandes producciones del espectáculo contemporáneo. Desde el punto de vista de su

---

<sup>354</sup> *El Cultural*. MARIANO NAVARRO. 08/05/2003. (Edición impresa). Consultada 29/9/16.

<sup>355</sup> Véase: *Cremaster-2*, 1999. <https://www.youtube.com/watch?v=-6cDx8d-3kQ>



sentido, si la obra puede aparecer ante el público como irreverente, descomunal y monstruosa no lo será tanto si pensamos en lo grotesco, despiadado y descomedido de este principio del siglo XXI.



*Cremaster 2* (Norman Mailer). 1999. Matthew Barney.

Imanol Zumalde-Arregi en su artículo, *La teoría frente a la emoción filmica. El sueño de otro, la teoría psicoanalítica del cine y la emoción*,<sup>356</sup> afirma lo siguiente:

*Edgar Morin llamó la atención sobre el hecho de que la experiencia filmica implica al sujeto en sus estratos más profundos y acertó a diagnosticar que el espectador no se limita a contemplar la*

---

<sup>356</sup> Zumalde-Arregi, I. (2011): «La emoción filmica. Un análisis comparativo de las teorías cinematográficas». *Revista Latina de Comunicación Social*, 66. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna, páginas 326 a 349 recuperado el 27 /10/2016, de [http://www.revistalatinacs.org/11/art/936\\_Bilbao/15\\_Imanol.html](http://www.revistalatinacs.org/11/art/936_Bilbao/15_Imanol.html) DOI: 10.4185/RLCS-66-2011-936-326-349 / CrossRef link

*película, sino que la vive con tintes neuróticos, como si fuera una regresión (años después Félix Guattari abundaría en esa idea sugiriendo que el cine es el «diván de los pobres»). Morin señaló asimismo que la «magia del cine» reside en su capacidad para fotografiar no sólo nuestros movimientos, sino también nuestros deseos, idea matriz que sería revestida progresivamente a medida que fue cobrando forma la relectura de Freud emprendida por Lacan. [Dos hitos marcan la disidencia del llamado Freud francés respecto a la Doxa del original austríaco: en 1953 Lacan comenzó a impartir su seminario en el hospital Sainte-Anne de París, y en 1963 fundó la Sociedad Francesa de Psicoanálisis].*

Esta descripción de deseo tiene que ver con *el deseo mimético* (la imitación de un modelo) de René Girard, *desear lo que el otro desea* es lo que según Girard genera la violencia del desear, y la vía de superación de dicha violencia se corregiría con la educación activa de respeto al otro y sublimada en el proceso mismo de entendimiento. Aquí es donde Guattari está muy atento y ve una pedagogía espontánea y positiva en su idea de *asiento de los necesitados*, pero con tintes reveladores en la que la misma denominación que trasmite irreparablemente cierto clasismo de la cultura.

Vamos a rastrear artistas que de alguna manera son ejemplo de la superación de la violencia y también participan de una cierta pedagogía alegre que no renuncian a la creatividad ni a la reflexión presentándose ante el público con obras divertidas, aparentemente desenfadadas, con recursos ingeniosos, narraciones repetitivas que son sobre todo irónicas. Todas ellas implican un nuevo talante en el lenguaje que se traduce también en la demanda de una captación cómplice que implica a su vez un concreto tipo de recepción. En el contexto español el vídeo empieza a utilizarse en los años 70 por artistas conceptuales que se servían del cine experimental para documentar sus acciones o explorar la imagen en movimiento, (Esther Ferrer, Fina Millares, Petjades, 1976)<sup>357</sup>. Pero será en los años 90 cuando toma su apogeo, en obras como las de Eulalia Valldosera, Dora García, Pilar Albarracín, etcétera, entre otras artistas del terreno internacional como Pipilotti Rist.

---

<sup>357</sup> II Conferencia Internacional sobre género y comunicación. Libro de Actas: 2o Congreso. Facultad de Comunicación de Sevilla. 1, 2 y 3 de abril de 2014. P. 279.



Videoinstalación «Parasimpático», 2011. Pipilotti Rist.<sup>358</sup>

Pipilotti Rist (Elilizabeth Charlotte Rist) crea esta instalación a partir de su observación en nuestra parte emocional, que reacciona de forma involuntaria a estímulos externos, de ahí el título de la obra: «Parasimpático»<sup>359</sup>2011. Con una imágenes en alta resolución y con primerísimos planos de detalle, nos hace salivar a través de la visión. La artista envuelve los espacios lujosos del cine –desde el vestíbulo, al auditorio y al bar– con una piel de imágenes, un carrusel de sonidos, luz y color que revive la magia que alguna vez vivió en ese lugar.

---

<sup>358</sup> Imagen descargada de: <http://www.gq.com.mx/actualidad/articulos/artes-visuales-que-sacuden-los-sentidos/346>. Artes Visuales que sacuden lo sentidos. Redacción GQ, 21/10/2011

<sup>359</sup> Se refiere a la parte del sistema nervioso que maneja las funciones involuntarias del cuerpo, tales como la digestión, relajación y recuperación de energía.



Videoinstalación «Parasimpático», 2011. Pipilotti Rist.

En el año 2009 creó su primer largometraje, «Pepperminta», mientras filmaba esta obra, creó la instalación *Lobe of Lung*. La artista crea su nombre artístico a partir del personaje *Pippi Longstocking*, con quien se identifica.<sup>360</sup>

Los últimos trabajos de Rist *Bremen* (lóbulo del pulmón) (2011), en el Museo Kunsthalle de Bremen en Alemania se proyectan después de dos años con cuatro vídeos de forma simultánea en tres paredes de la sala, creando un panorama que envuelve al espectador. El espectador puede ver el conjunto de imágenes gigantes tendido sobre el suelo quedando envuelto en la obra, ampliando considerablemente la recepción de la mima con la inmersión

---

<sup>360</sup> Véase vídeo youtube: *Pepperminta 1/8*, <https://www.youtube.com/watch?v=Cf4eTNqKtf0>. Publicado, 11/09/2013 por Stefania Haug. Consultado: 28/06/2016.

de el todo perceptivo del espectador, no solo los cinco sentidos sino el calor, la situación de estar tendido, el estar inundado corporalmente de la luz de las imágenes, del sentir las ondas sonoras, de la sensación de ser parte misma de ella.

Otra de las exposiciones que tratan de las relaciones entre el arte y los medios audiovisuales desde un punto de vista histórico y contemporáneo, tuvo lugar en el Museo Centro de Arte Reina Sofía, sobre películas de artistas europeos y norteamericanos, en el año 2000. Se dieron cita artistas como Virginia Villaplana, artista y escritora vinculada a las narrativas de identidad, género, memoria e historia, defensora de una aprendizaje experimental, su poética se basa entre la praxis y la teoría. La artista trabaja con ideas de estética feminista y praxis interdisciplinar de Vala Walsh como plan integrador en las distintas áreas de la vida social y sus prácticas culturales a través de la colaboración y la creatividad<sup>361</sup>.

Otros artistas Matthew Barney, Sadie Bening, su obra *Flat is Beautiful* (1999) y *Living Inside* (1989-1992), o Sharon Lockhart, *Teatro Amazonas* (1999).

La posición de la visión en la cultura visual es el tema clave de obras como *Teatro Amazonas*, (1999), Sharon Lockhart, donde el espectador reflexiona sobre sí mismo, mirándose al espejo que le proporciona esta película rodada en la ópera de Manaus, (vecino a la selva brasileña), un escenario que la artista conoció a través de la película *Fitzcarraldo* de Werner Herzog. Junto a un antropólogo, la artista hizo un *casting* entre los habitantes de la ciudad, para seleccionar a los 308 que formarían el público. La cámara filma a la audiencia desde el escenario del teatro, mientras un coro que está fuera de campo canta una pieza minimalista de Becky Allen que, poco a poco, deja de escucharse. Progresivamente, el sonido generado por el público va adquiriendo protagonismo. En ningún momento vemos lo que el público está viendo. *Teatro Amazonas* trata sobre la experiencia del público, convirtiendo a los espectadores en audiencia de otro público.<sup>362</sup>

---

<sup>361</sup> Página consultada 27/10/2016. <http://www.m-arteyculturavisual.com/2012/10/15/mujeres-en-el-sistema-del-arte/>. María José Aranzasti. VV AA, *MUJERES EN EL SISTEMA DEL ARTE EN ESPAÑA, EXIT/MAV*, Madrid, 2012.

<sup>362</sup> Exposición: *Públicos y contrapúblicos*. 28 de octubre de 2010 al 6 de marzo de 2011. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla. <http://www.caac.es/programa/publicos10/main.htm>. Consultada 27/10/2016.



*Teatro Amazonas*, (1999), Sharon Lockhart.

La película trata sobre el proceso de un público que mira a otro público, se puede considerar una interpretación literal de la idea de una cultura que se asoma a la ventana de otra. Supuestamente es difícil controlar cada pequeño movimiento y lo que sucede dentro del público, nunca puede ser capturado en su totalidad por nuestros sentidos. Por el contrario, cada uno constituye una experiencia nueva y única, que aportan los diferentes datos percibidos. Al artista plantea el problema de nuestra manera de mirar y de estar en el mundo. Lockhart habla también de una *forma de película etnográfica*<sup>363</sup> que trabaja dentro de un contexto de arte.

El espacio que utiliza Lockhart es la casa de la ópera que tiene 102 años de antigüedad situada a más de 1.000 kilómetros de distancia de la desembocadura del Amazonas. Aunque la película se desarrolla en el Teatro Amazonas y aunque está poblada por un público más representativo de todos los barrios de la ciudad de Manaus, el Lockhart renuncia a la práctica habitual de los documentales etnográficos y se resiste a la tentación de filmar los protagonistas durante sus actividades cotidianas. En lugar de colocar los residentes de

---

<sup>363</sup> Las películas de Sharon Lockhart. Publicado 4/09/2010 por Just Another. <https://theseventhart.info/2010/09/04/the-films-of-sharon-lockhart/>. Consultada 30/10/2016.

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

Manaus, en el lugar cómodo en calidad de observadores, la artista hace que sean ellos los protagonistas, la observación de diferentes culturas le permite navegar por una sensación de espacio y tiempo, que no es a lo que el público está acostumbrado.

A diferencia del cine experimental, cuando vamos al cine y visitamos una exposición, habría que preguntarse la actitud con la que nos acercamos a las obras.

Esta obra tiene una sutil transferencia de miradas al igual que el video de The Atlas Group / Walid Raad del 2004, titulada *We Can Make Rain But No One Came to Ask* [podemos provocar la lluvia pero nadie vino a pedirla], de Joseph Bitar.<sup>364</sup>

Analizamos obras de otros artistas que utilizan las técnicas fílmicas conceptuales para fundamentar la nueva forma de percibir los lenguajes artísticos, como son las *Instalaciones: Dependencias* de Eulalia Valldosera, las obras *Photograph*, 1998-99, de James Coleman, o la videoinstalación, *Una historia que gira lentamente*<sup>365</sup>, 1992 de Bill Viola.



*Instalación Dependencias*, 2009. Eulalia Valldosera.

En el caso de Eulàlia Valldosera, concibe esta obra como una instalación monumental con un carácter participativo que deriva también de la actividad *Entresombras*, que permite a

---

<sup>364</sup> Véase p. 257. *La ficción de lo contemporáneo. La colectividad especulativa de Atlas Group*. 1999-2005 (Osborne P. , 2005).

<sup>365</sup> *Bill Viola: Más allá de la mirada: (imágenes no vistas)*. 1993. Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

los jóvenes recorrer la exposición de forma autónoma con el apoyo de los miembros del *Equipo*, y descubrir la profunda investigación que existe tras las obras aparentemente sencillas pero muy efectivas.



*Luces y sombras*, 2009. Eulalia Valldosera.

En esta obra Eulàlia Valldosera hace un juego de referentes perceptivos que hace reflexionar sobre las realidades y la ficción, y sobre la verdadera apariencia de la imagen a la vez que trabaja imagen y memoria. La participación del público forma parte del espacio expositivo de la obra *Nouvel O*, en la que los participantes ayudados por una hoja de ruta con sugerencias e indicaciones para incitarlos a interactuar con las obras, así como a registrar las sensaciones y emociones que experimentan durante el recorrido. Desde la serie de instalaciones englobadas bajo el epígrafe *Apariencias*, creada con luz y sombras proyectadas con su artificial movimiento mecánico hasta las *Botellas interactivas (Forever Living Products nº3)*, muestran un mundo lleno de objetos vividos que generan nuevas historias al enfrentarse al espectador, y donde la acción de la luz les permite metamorfosearse en nuevas imágenes. En este tipo de obras vemos como objetos cotidianos constituyen el lenguaje de la obra de arte.

Ahondando en los procesos de recreación que se activan en el espectador, el filósofo Jacques Rancière en su obra *El espectador emancipado* (Rancière, 2010): sostiene lo siguiente:



«el acto creativo no lo realiza solamente el artista; el espectador pone la obra en contacto con el mundo exterior al descifrar e interpretar sus cualificaciones internas, y de este modo añade su contribución al acto creativo».

En una de las entrevistas realizadas a Rancière<sup>366</sup> sobre el cine y la filosofía, el teórico construye un discurso de cómo se perciben las distintas disciplinas, teniendo en cuenta las distintas esferas de la experiencia. Rancière parte del cine para empezar a crear un camino en el seno de la explosión del arte contemporáneo, a partir de una experiencia fundamentada en el espectador. Es decir debemos de pensar *cómo se construyen las formas de causalidad que ponen juntos a los acontecimientos*. Y lo compara con el guión de una película, que trasladado al arte sería entresacar las teorías de dentro de las obras, , desde dentro de esta investigación es lo que defendemos en Osborne, para dotar a la obra de significación. El teórico lo hace desde las palabras, el cine lo hace desde las imágenes en movimiento, además de decidir sobre la forma de ocupar el espacio va marcando el tiempo, en el arte de estas dos últimas dos décadas es un ejemplo de esta combinación de esferas.



Instalación Photograph, 1998-99, James Coleman.

---

<sup>366</sup> Texto extraído de Youtube 20/08/2016: *Entrevista con Jacques Rancière*. Cine y filosofía, poéticas de la conciencia humana. Publicado 17/10/2014.

La obra *Photograph*, 1998-99, de James Coleman, con imágenes proyectadas con narración en audio sincronizada, es un ejemplo del tipo de arte que comenta Ranciére. Son ámbitos distintos pero tienen en común la manera en la que se le da importancia a lo cotidiano, a los pequeños detalles con los que se construye la racionalidad del mundo. Nos presenta una obra en la que estamos invitados a ver la belleza de lo cotidiano y la relevancia del momento vivido, su sencillez le imprime fuerza y la coherencia narrativa muestra una pieza de gran atractivo y emoción.

Sobre la contribución al acto creativo recogida por Ranciere podemos indagar en la evolución del cine, en el que antes era un entretenimiento, frecuentemente, hoy es considerado como un medio de reflexión artístico, donde el público ve reflejado el mundo como espectador activo. Uno de los ejemplos es la película *Mulholland Drive*. 2001 del director David Lynch, en este caso el hilo conductor de la película es el imaginario de Hollywood de una aspirante actriz en la ciudad de Los Ángeles, mostrando un mundo de imágenes hipnóticas, en la que el espectador se ve inmerso en las experiencias psicóticas en la que todos los sentidos y la consciencia se activan para captar y formar parte de la enloquecida trama con *extremado realismo*. Se puede ver en el anexo de esta tesis un análisis de *Photograph*, y *Mulholland*, *Recepción distraída como experiencia artística. Influencias mutuas entre el espacio expositivo y el cine*<sup>367</sup>.



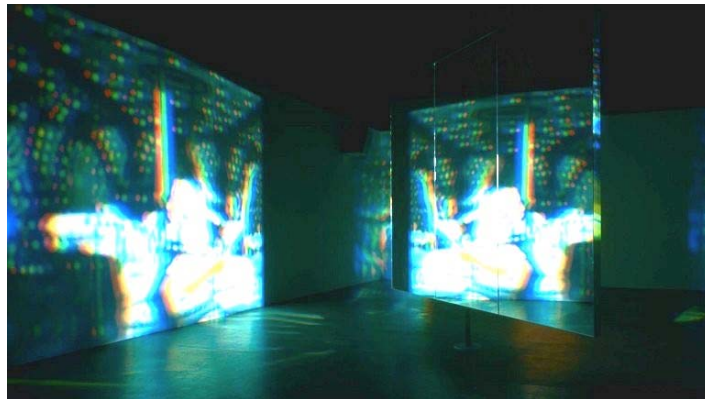
*Mulholland Drive*. 2001. David Lynch.

---

<sup>367</sup> Román, G; García, T.F; Marfil, R. Congreso Universitario Internacional sobre la comunicación en la profesión y en la Universidad de hoy: Contenidos, Investigación y Docencia. Fórum XXI. 24-25 octubre. 2016. Madrid.

En la ya comentada obra del artista Krzysztof Wodiczko, *The Homeless Projection 2, The Soldiers and Sailors Civil War Memorial*, Boston 1986–1987, asistimos a la activación del espectador para que adquiera sentido y actúa como prueba de que la recepción de la obra se perciba con distracción en los viandantes. En este caso podemos ver la conexión que existe en este tipo de obras y las reflexiones que W. Benjamin planteó sobre la recepción de un público sometido a la imagen, en la que advertía que el «arte tenía una función social». Mientras que en la antigüedad la obra de arte estaba al servicio de un rito mágico o religioso y quedaba velada su fuerte función social.

Los artistas están igualmente implicados ya que lo que están planteando es que a través del arte exista la posibilidad de poder educar al público, y que éste tenga una actitud activa en la captación de la obra. Benjamin pone de relieve que el arte debe dialogar con el mundo, y no debe ser *excluyente*. También tiene en cuenta que la fotografía como imagen puede tener múltiples interpretaciones, por tanto sería necesario describir lo que se ve en ella. Benjamin pone el acento en el proceso de la obra de arte, esto supone un cambio de percepción en el observador, ya que habría que hacer una distinción en ver si la obra de arte se consume por entretenimiento o por una necesidad. Parte de sus teorías como «*el poder de la narración y de la palabra sobre el cuerpo*», están basadas en sus propias experiencias de lo que aconteció en su vida. Algo que viene a ser parte esencial en las obras de arte a partir de la segunda mitad del siglo XX, cuando muchos de los artistas sacan a la luz problemas sociales a través de imágenes que desvelan lo invisible y el espectador debe estar activo para captar esas teorías de dentro de las obras.



*Una historia que gira lentamente*, 1992. Instalación, vídeo. Bill Viola.<sup>368</sup>

---

<sup>368</sup> *Bill Viola: Más allá de la mirada: (imágenes no vistas)*. 1993. Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

En otro orden de desarrollo narrativo, las Instalaciones de Bill Viola se puede apreciar cómo el artista analiza la complejidad de la experiencia humana. Según la comisaria de la exposición, Marie Louise Syring (Kunsthalle Düsseldorf), en los doce trabajos que conforman esta exposición Viola propone romper con la mirada predeterminada del hombre sobre el mundo. En las siete vídeo-instalaciones realizadas en 1992 y en los cinco vídeos fechados entre 1976 y 1991, Viola ofrece al público un conjunto de narraciones visuales constituidas por imágenes puras -ajenas a la metáfora- que manejan y organizan el espacio como si compusieran un collage. Con ellas pretende la reflexión por parte del espectador a través de su conexión, su oposición o su fusión, como ocurre en el vídeo *Earth and Heaven* (1992).

Bill Viola sostiene que la experiencia humana está basada en una percepción global de imagen y sonido, motivo por el que el tiempo y el sonido son factores clave en sus vídeos. El artista confiere al tiempo un valor semejante al de la luz en la pintura y la fotografía, en tanto que duración de la acción, mientras que asume el sonido como un material físico, elástico y modulable. Como señala el experto en arte contemporáneo, Rolf Lauter, «los sonidos o los ruidos remiten a la realidad física, es decir, al contexto de la existencia, mientras que las imágenes, por otro lado, aluden a la realidad fenomenológica, es decir, la realidad de las apariencias».<sup>369</sup>

En un espectáculo en vivo, la condición óptima para el éxito del mismo es la *empatía*<sup>370</sup> entre el que actúa y el que mira, haciendo que la persona del público participe en la narración. Aunque puede ser que sea lo contrario que repele, como una empatía negativa en la que la dinámica de contrastar sea la que centra el interés. El acto de involucrar al espectador en la obra hace que éste mantenga la atención ya que le hace estar expectante al formar parte del resultado de la misma, condicionando al espectador a inclinarse hacia el resultado buscado. Precisamente en este trabajo se defiende que esta no es la única o únicas formas de adentrarse en la obra.

Benjamin vislumbra la problemática entre educación y cultura, ya que sin educación es difícil acceder a captar las obras contemporáneas. Por desgracia es un problema recurrente o quizás mayor en esta época en que la información nubla y en ocasiones opaca el acceso a la reflexión y a la experiencia artística, por lo que con frecuencia observamos que la imagen formaba y forma parte de una recepción excluyente, que sólo iba y va dirigida a unos pocos, y se da un vacío en la formación de la recepción que supone la percepción/ captación de la

---

<sup>369</sup> <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/bill-viola-mas-alla-mirada-imagenes-no-vistas>

<sup>370</sup> La *empatía* del griego ἐμπαθής (emocionado) es la capacidad cognitiva de percibir (en un contexto común) lo que otro ser puede sentir. <https://es.wikipedia.org/wiki/Empat%C3%Ada>

potencial imagen artística. Estrella de Diego, en el Babelia del día 29/10/2016 de El País, incidía en esta problemática actual del arte: Ha subido el nivel económico y cultural pero el educativo a nadie le importa. Se ha preferido construir Museos de Arte contemporáneo que bibliotecas.

El tipo de distracción que proporciona el arte representa una medida encubierta de hasta qué punto ha llegado a ser posible llevar a cabo nuevos actos de percepción. (Osborne P. , 2008). Citaremos aquí los conceptos de *horizonte de expectativas* y *distancia estética*, (Sánchez A. ) de Jauss, cuando se refiere a la captación de la obra, sostiene que la obra no cambia a través de tiempo, pero es el lector quien puede hacer diferentes lecturas aún en la distancia temporal siendo la misma obra, ya que está condicionado por diferentes situaciones históricas.

El *horizonte de expectativas*, objetivo e inscrito en la obra, puede compararse con la suerte que corre con su recepción por el lector, como dice Jauss: *con la forma y el grado de sus efectos [de la obra], en un público determinado*. La distancia que hay entre el horizonte de expectativas dado y el horizonte de expectativas del público, es la distancia que se pone de manifiesto en la recepción de la obra. Este concepto de distancia estética le permite a Jauss «determinar el carácter artístico [de una obra] por medio de la forma y el grado de su efecto en un público determinado. De este concepto y del cambio de horizonte, Jauss deduce el carácter artístico y el valor estético de la obra. Si la distancia estética aumenta, como sucede con respecto a la innovación o ruptura con el horizonte dado, aumentará *según Jauss* su valor estético» (Sánchez A. , p. 39). Lo expresa en este pasaje: «En la medida en que esta distancia disminuye y en que la conciencia del espectador no le exige volverse hacia el horizonte de una experiencia no conocida, la obra se aproxima a la esfera del arte “culinario o de entretenimiento” abundando y profundizando en la problemática entre educación y cultura que planteó Benjamin. Jauss pone el acento en la innovación o ruptura de la obra en sus receptores».

Al respecto, Gadamer se preocupa por el papel del pasado en la recepción presente, actual, de una obra creada y recibida, por primera vez en ese pasado. Gadamer aborda desde el presente el problema de la recepción de una obra del pasado. Viene a decirnos que sin tener en cuenta la riqueza de los referentes originarios la obra, los significantes se van vaciando de sentido. Es relevante hacer hincapié en estas apreciaciones superficiales de las obras presentadas como si fueran nuevas sin serlo. Gadamer nos avisa de que en la repetición sin conciencia de la referencialidad queda un bucle sin salida que lleva al vacío del sentido. En las obras de arte actuales cuesta desbrozar su valor constitutivo como obra y creación al repetirse, en ocasiones, sin conocimiento de que ya está hecho y no se está abordando a partir de lo ya realizado. Cabría preguntarse si se da una confusión entre el descubrimiento de

quién ejecuta una narración ya dada, y la creación de una nueva obra. En este momento es una problemática en el candelero sin resolución inmediata. Por todo esto la teoría de Gadamer, aunque descrita a finales del siglo pasado, es en este momento actual y necesaria.

Jauss sostiene que la reconstrucción del *horizonte de expectativas*, conforme al cual se creó y se leyó una obra, ofrece la posibilidad de hacer preguntas a las que el lector actual haya de dar necesariamente la misma respuesta y no la da porque él responde desde otro *horizonte de expectativas*. Hay pues una diferencia hermenéutica, dice Jauss, entre recepción pasada y la actual de una obra, en virtud de la cual se hace consciente su vinculación o dependencia respecto a sus recepciones. Jauss sostiene que *la estética de la recepción* «exige también encuadrar la obra concreta en una serie (o evolución) literaria», a fin de conocer su lugar dentro del contexto de experiencias literarias. **Lo que viene a decir que la naturaleza misma de la recepción estética de las imágenes depende de la formación del espectador y /o público.**


Pamela M. Lee, (Osborne P. , 2008, p. 163) argumenta lo siguiente: *los sistemas circulares de causalidad tienen su contrapartida en la historia del arte en la noción de Kubler sobre la obra de arte como artefacto y mensaje a un tiempo. Acerca de ello Kubler escribió lo siguiente: Una obra de arte no es sólo el residuo de un acontecimiento, sino además su propia señal, que obliga de forma directa a otras señales a repetir o a mejorar su situación.*<sup>371</sup> En el diálogo heterocrónico con Benjamin que proponemos, éste le contestaría Kubler para completar su argumento: *La tarea de la crítica es el cumplimiento de la obra.*


#### 4.2.2 Problemática de la atención, versus distracción

El arte distrae y el arte se recibe con distracción (Osborne P. , 2008, p. 242). Derivada de las dos anteriores, la recepción distraída está directamente vinculada al problema de la atención. La atención es una norma de conducta producida por el miedo a la distracción, mientras que la distracción es un efecto secundario de los intentos de producir atención. Dicho efecto secundario puede ser el resultado negativo de un fracaso a la hora de provocar atención o, por el contrario, puede ser una circunstancia positiva originada como reacción a un intento. En efecto cualquier intento de producir atención genera exigencias adicionales enfocadas a disciplinar, recanalizar o tratar por lo demás con las distracciones a las que tales intentos habían dado lugar.

---

<sup>371</sup> Kubler, *Shape of Time*, cit., p. 21.

Cambios en los lenguajes  Cambios perceptivos, de captación y de recepción

Nuevas estrategias de los lenguajes  Nuevas estrategias de percepción, de captación y de recepción

El doble significado del vocablo *distracción* en alemán *Zersteuung* resulta paradigmático al contener la ambigüedad de este proceso, dado que puede referirse tanto al fenómeno psicológico de la dispersión o desorden de la percepción, como al principal objeto social del atención descentrada: el entretenimiento<sup>372</sup>. El arte desempeña un papel distintivo en este proceso, no sólo como medida de nuestra capacidad para llevar a cabo nuevos actos de percepción, combinado atención y distracción de modos muy complejos, sino además, y de forma crítica, en tanto que lugar de reflexión acerca de sus significados y posibilidades: es el objeto de un análisis distraído<sup>373</sup>.

En la dialéctica de la atención y la distracción, el sujeto se encuentra disperso tanto temporal como espacialmente, disperso en sus relaciones con los diferentes objetos ofrecidos a su percepción por las diversas arquitecturas y tecnologías del tiempo. Una obra de arte transmite un cierto tipo de conducta originada en el artista, pero que tiende a que se repita en el espectador (Osborne P. , 2008, p. 163), idea que coincide con la de *Kubler*.

La atención es muy poderosa, le da forma a nuestra realidad. A este respecto, la atención es una norma de conducta producida por el miedo a la distracción, mientras que la distracción es un efecto secundario de los intentos de producir atención. La distracción se podría decir que es como un engaño perceptivo, en el que algo sucede a escondidas, cuando

---

<sup>372</sup> CRARY, Jonathan. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture* (Suspensiones de la percepción: la atención, el espectáculo y la cultura moderna), Cambridge, Massachusetts, y Londres, 1999, pp. 2, 13-14 y 29.

<sup>373</sup> Ibidem, pp. 48-49; véase también Howard EILAND, *Recepción in Distraction* [«La recepción distraída»], *Boundary 2*, volumen 30, número 1, primavera de 2003, pp. 51-66.

en realidad son las cosas que están presentes las que son más difíciles de ver, aquello que vemos a diario nos ciega.<sup>374</sup>

Con respecto al objeto psicológico de la atención, Osborne señala que hace más de un siglo la «atención» debía encaminarse hacia las nuevas formas de trabajo, educación y consumo. El conocimiento es una manera de incidir en la construcción y percepción de los ciudadanos.

Dirigir el comportamiento social de los ciudadanos implicaría educar en una nueva percepción social. Construir es conocer, conocer es construir. La acción más el lenguaje en lo performativo es el centro de la percepción de este periodo. Seguimos estando en una situación utópica al respecto.



Detalle de la obra *BomLive. Dis-armor*, 2007. Krzysztof Wodiczko.<sup>375</sup>

---

<sup>374</sup> Viene a hilo sobre la atención, la frase: *no hay peor ciego que el que no quiere ver*, es un fragmento publicado en una carta que Ángel Ganivet escribió a Miguel de Unamuno decía: «España no podía ser mercado para los productos de Cuba, pero le abrió el mercado de los Estados Unidos, ofreciendo a éstos en compensación ventajas que nadie ha querido tomar en cuenta, porque “No hay peor ciego que el que no quiere ver”, era una reciprocidad por carambola con la que sólo conseguimos pasarle al gato la sardina por las narices» (Ángel Ganivet, *Carta a Unamuno II* [El porvenir de España]. Madrid: Espasa-Calpe, 1898-1990, p. 233). (Centro Virtual Cervantes).



La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

Esta obra *BomLive, Dis-armor*, llamado dis-armor, «dis»- «armadura». *Sculpture Center, Long Island City* del artista Krzysztof Wodiczko, es una obra que habla acerca de cómo pueden ser desarmadas las cosas, pero también cómo uno puede ser armado o desarmado tanto literal como metafóricamente. Una obra donde muestra la tecnología para hablar de los sentimientos.



*BomLive. Dis-armor*, 2007. Krzysztof Wodiczko.<sup>376</sup>

En una sociedad invadida por estímulos visuales, apenas queda margen temporal para la recepción y la asimilación de las obras de arte. Aprender la obra en toda su dimensión es algo necesario para comprender y entender lo que el arte hoy quiere decirnos. Osborne es consciente de la repercusión que tiene en la sociedad esta distracción, y lo argumenta también desde la *función aperceptiva*.<sup>377</sup>

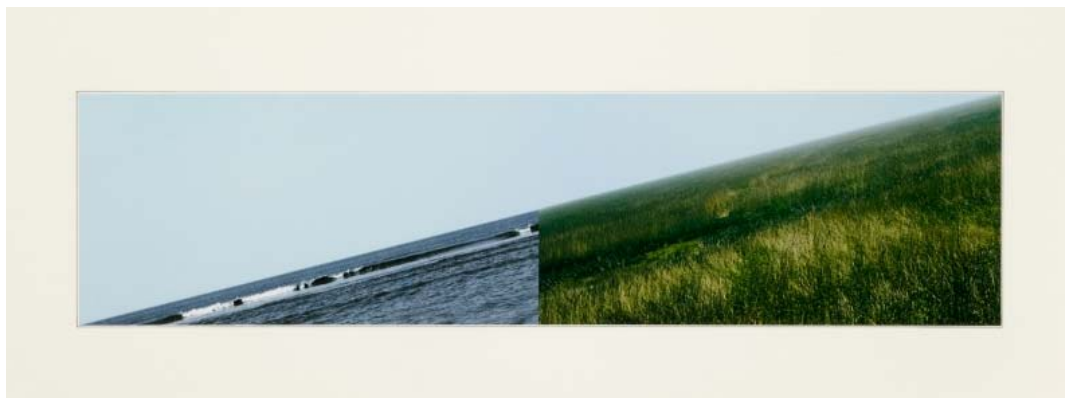
---

<sup>375</sup> Captura de pantalla de la página: <http://bombmagazine.org/article/3592/krzysztof-wodiczko>. 23/10/2016. Traducción del texto subtitulado en la escena: (*sabía que su matrimonio había sido muy frío durante un largo tiempo*).

<sup>376</sup> Captura de pantalla de la página: <http://bombmagazine.org/article/3592/krzysztof-wodiczko>. 23/10/2016. Traducción del texto subtitulado en la escena : (*sabía que su matrimonio había sido muy frío durante un largo tiempo*).

<sup>377</sup> Véase (Osborne, P. *El arte más allá de la estética*, 2010. p. 321). La apercepción es un término que se utiliza de forma filosófica (siguiendo a Leibniz y a Kant) para referirse a la conciencia de sí mismo que posee el sujeto, en contraposición a la percepción que denota la conciencia del sujeto de un objeto en el espacio.

Esta influencia de pensamiento en la que el conocimiento debe expandirse, viene a ser reflejado en obras artísticas como *Muros de luz 015* (2005) de Aitor Ortiz; *Tierra, mar y horizonte* (2011) de Jann Dibbets. En estas obras el espacio se muestra expandido, su consciencia y su percepción todo ello va evolucionando y dando paso a los cambios de épocas posteriores.



*Tierra, mar y horizonte. Serie de foto-collage (2011). Jann Dibbets.*<sup>378</sup>

En la siguiente obra de Aitor Ortiz, fotógrafo que trabaja sobre la arquitectura, donde el espacio toma protagonismo adquiriendo un lenguaje visual de apertura y síntesis del color en escala de grises y desnuda de objetos sin sentidos, que metafóricamente se puede decir que alude a una mentalidad abierta, yendo al orden de las cosas quitando aquello que no deja ver el problema. Como afirma el propio artista: «Yo no intento documentar la arquitectura sino sugerir otras experiencias desde ella. Lo que me interesa precisamente son esos espacios entre la representación y lo representado. Lo que, si no miramos con intención, no se ve a simple vista».<sup>379</sup>

---

<sup>378</sup> © Courtesy the artist and Alan Cristea Gallery, London. *Tierra, mar y horizonte*. 2011. Jan Dibbets.

<sup>379</sup> Aitor Ortiz. Serie *Muros de luz*. 2006. Vídeo, entrevista al artista que cuenta el proceso creativo de la serie «Muros de Luz», realizada en las canteras de Markina. <http://solucionista.es/arquitectura-erotica-fotografia-de-aitor-ortiz/>.

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.



*Muros de luz 015* (2006). Aitor Ortiz.<sup>380</sup>

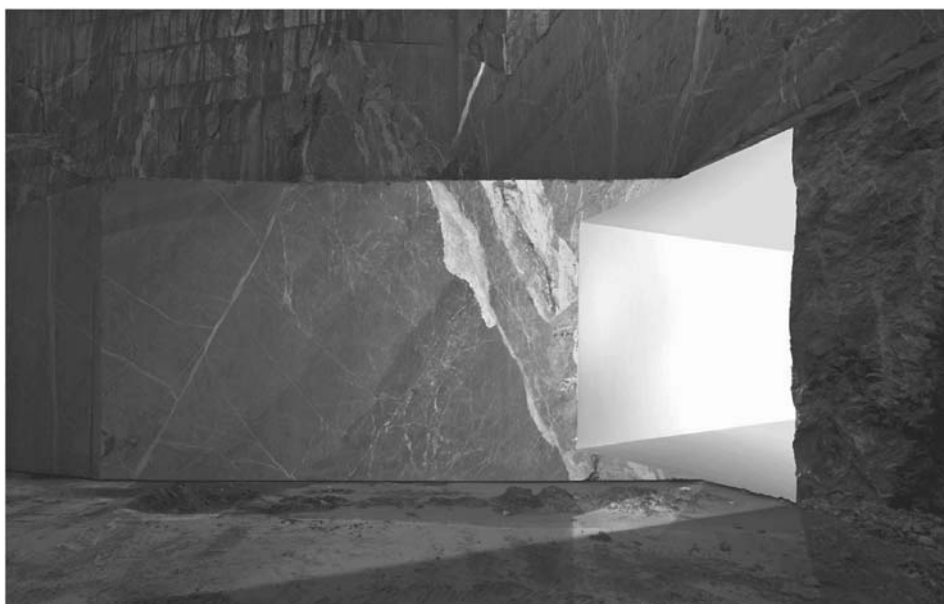
*Muros de luz* (2006) es una serie de fotografías centrada en el mármol, que aparece como protagonista de escenarios ficticios, según el propio artista. Aitor, le interesa trabajar la arquitectura y el espacio pero desde las singularidades de cada disciplina, captar el proceso de construcción de la huella que va dejando la intervención de la maquinaria en esa explotación en la cantera, al mismo tiempo que se va construyendo una nueva percepción de la imagen de ese espacio. Es muy importante para el artista el punto de vista del observador<sup>381</sup> en las salas

---

<sup>380</sup> Imagen descargada de: *Arquitectura erótica*. Fotografía de Aitor Ortiz. Sala Canal Madrid\_arte fotografía solucionista. <http://galeriasenda.com/wp-content/uploads/2015/07/Aitor-Ortiz-Muros-de-Luz-015.jpg>

<sup>381</sup> Nos referimos a la obra pictórica *Los embajadores* (*Jean de Dinteville y Georges de Selve*) de Hans Holbein el joven, 1533, donde aparece un «anamorfosis» en perspectiva de la caravela, por lo que el observador se tiene que colocar en un punto estratégico para poder captar la imagen. el *trampantojo* sería la atención distraída del cuadro,

expositivas, como si se tratase de ver una pintura del Renacimiento. El artista trabaja con grandes escalas esto condiciona al espectador a la hora de captar la obra.



*Muros de luz 015* (2006). Aitor Ortiz.<sup>382</sup>

Por otro lado José Luis Brea (Brea J. L., 2006) afirma «el desarrollo actual de las tecnologías de producción y distribución de imagen están afectando a "toda la técnica de las artes", y muy en particular a su "materia, espacio y tiempo". La materia por el cambio de soporte, ha pasado de ser físico a digital, la obra digital ya no se ve en directo, por tanto ya no son expuestas en un espacio concreto sino a través de internet». Algo que Benjamin, ya anunciaba sobre las imágenes «salen al encuentro de su espectador», de su receptor, lejos ya de obligarle a desplazarse hasta ellas; y el tiempo limitado de visualización ha pasado a un instante parpadeo.

Brea ya planteó que se podría discutir sobre ejemplos puramente visuales, pero desde que Aristóteles observó que el drama combina las tres órdenes de *lexis*, *melos* y *opsis* (palabras, música y espectáculo), hasta el análisis de Barthes de las divisiones en imagen/música/ texto, del campo semiótico, el carácter mixto de los medios ha sido un postulado capital. Es difícil pensar que existe algo puramente visual pues hasta el cine mudo era auditivo y textual.

---

que causan las demás figuras que aparecen representadas en el cuadro.

<sup>382</sup> Ibid. <http://galeriasenda.com/wp-content/uploads/2015/07/Aitor-Ortiz-Muros-de-Luz-011.jpg>

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

Clement Greeberg sostuvo que la «pintura pura» estaba caracterizada por la opticalidad pura, este argumento se caracterizó por la pureza y especificidad del medio. En ese momento los géneros estancos de pintura, escultura, arquitectura, etcétera, intentaban negar lo plurisensorial, el espectador debe estar instruido para interpretar lo que ve, y no sólo leer la imagen que ve sin entrar en análisis.



*Edificio CCTV, Beijing China (2004-2012). Rem Koolhaas.<sup>383</sup>  
Vista de la sede de la Televisión Central de China.*

El diseño estructural de la CCTV (Televisión Central de China) realizado por el arquitecto holandés Rem Koolhaas, y al arquitecto alemán Ole Scheeren, del estudio Office for Metropolitan Architecture (OMA) 2002. Podemos decir que este edificio forma parte del tipo de construcciones del siglo XXI, un ejemplo de la majestuosidad y control del poder político y económico. El edificio desafía la típica búsqueda de altura final que persiguen los rascacielos. Diseñado siguiendo un estudio de áreas funcionales al mismo tiempo que de

---

<sup>383</sup> Imagen de archivo CCTV 10.jpg

seguridad ante riesgos sísmicos. La construcción del edificio planteó muchos desafíos técnicos para el gran equipo internacional que dictó el diseño a través de la colaboración global. Siendo este un emprendimiento del gobierno, como parte de un plan de reurbanización de la capital, centrado en la arquitectura innovadora y funcional, conservando al mismo tiempo, edificios históricos.<sup>384</sup> El edificio de la CCTV formaba parte de un parque para los medios de comunicación, destinado a crear un paisaje de espectáculos públicos, zonas de rodaje al aire libre y estudios de producción, como una extensión del eje central verde del CBD (Central Business District). Koolhaas imaginó un edificio cuya forma tridimensional ofreciera al personal de CCTV poder realizar las funciones dentro de «un bucle continuo», aludiendo a un circuito cerrado de televisión.



*Intento de conservación IV*,(2015). Galería Elba Benítez. Madrid. Carlos Bunga.

Maderuelo analiza la obra *Intento de conservación IV* (2015) de Carlos Bunga, que trabaja sobre el propio espacio arquitectónico expositivo con la materia pictórica. Según Maderuelo, Bunga construye espacios reales, una especie de hornacinas o falsos muros e incluso estructuras tridimensionales que poseen un indudable sentido de la construcción, pero cuyo

---

<sup>384</sup> es.wikiarquitectura.com. [https://es.wikiarquitectura.com/index.php/Sede\\_de\\_la\\_CCTV](https://es.wikiarquitectura.com/index.php/Sede_de_la_CCTV). 13 abril 2015.

destino es convertirse en nuevos soportes para una pintura que niega el cuadro pero que reivindica el espacio.<sup>385</sup> En realidad la influencia de la consciencia del espacio, lo que conocemos como espacio expandido no hace distinciones entre géneros y la pintura ya no se concibe de forma absoluta y pura como defendió Greeberg sino que se hibrida con el resto de géneros y es válido para todos ellos, de manera que «lo pictórico» como ensueño de nuevos mundos está conjugando esos nuevos espacios, y los soportes están diversificados sin que en muchas ocasiones podamos separar como en el que nos ocupa de Bunga pintura de arquitectura.

La idea de espacio en el arte de Maderuelo (Maderuelo, *La idea de espacio. En la arquitectura y el arte contemporáneo*, 1960-1989, 2008) va a tener un papel importante desde los años 60 hasta los 90. Él ve la influencia de los hechos que acontecieron en esos treinta años y que marcaron a nivel intelectual, y con ello la intención de las ideas estéticas y artísticas. Todo lo que acontece al artista en sus vivencias quedan de forma inconsciente en el colectivo de su época. Maderuelo aludiendo al concepto de *espacio a priori* que hizo el filósofo Kant, y sobre la contradicción del mismo para el físico y matemático Henri Poincaré, llegando a exponer lo siguiente:

El conocimiento del espacio no es completo sólo con la intuición, ya que la idea de espacio es algo que se va forjando con la experiencia que proporcionan los sentidos... El concepto de espacio que el hombre actual posee está en relación con el conjunto de las ideas que ha sido capaz de pensar... Todo depende de lo que seamos capaces de conocer y comprender, por tanto es la experiencia quien define el carácter y las condiciones del espacio, configurando la capacidad perceptiva de él.

Según Francois Cheng (Cheng, 2016) el espacio vacío cobra sentido cuando hay otros elementos. Recordemos la separación de espacios que formó parte de la frontera interalemana desde el 13 de agosto de 1961 hasta el 9 de noviembre de 1989 que separó la zona de la ciudad berlinesa encuadrada en el espacio económico de la República Federal de Alemania. La caída del muro de Berlín supuso un espacio abierto que generó un cambio de paradigma en la sociedad. Según especialistas, Berlín es hoy una de las grandes capitales del llamado «street art» que artistas inglés Banksy popularizó en todo el mundo. Sin embargo, la forma de representar ese cambio de resistencia es tratado de forma distinta en la obra del artista chino Cai Guo-Qiang, «Alegoría de 99 lobos», una instalación emula el intento de derribar el muro de Berlín.

---

<sup>385</sup> [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/05/07/babelia/1430998400\\_336973.htm](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/05/07/babelia/1430998400_336973.htm). 7/05/2015.



*Head On* (2008) New York, NY, USA. Cai Guo-Qiang.

Lo que define el trabajo de estos artistas es la importancia que adquiere el proceso, son exposiciones de espacios, tanto físicos como mentales, en un momento de interrupción, un instante cargado con la presencia de lo que ha ocurrido y con lo que está por llegar. La obra de Juan Ugalde, propone una reflexión sobre la iconografía popular y un concepto tan resbaladizo como el de gusto. En lo tridimensional, los planos de ciudades de Paco Polán, plasmados en alfombras y las instalaciones de Pepo Salazar, combinan la proyección *videográfica* y la creación sonora. Verdaderamente, el campo expandido.<sup>386</sup>

Juan Ugalde combina la pintura y la vídeo-instalación. A veces trabaja con el retrato con cierta crítica a la sociedad española contemporánea, un retrato, en otras ocasiones no exento de humor, ironía e incluso burla de los aspectos más populares de la realidad social española de los últimos 30 años. En sus obras hay una vuelta a la fotografía analógica en blanco y negro, con dobles exposiciones y técnicas mucho más manuales. Ugalde trabaja indistintamente con varios formatos y medios como la cámara del teléfono móvil, que le permiten capturar la imagen del mismo modo que toma notas y apuntes del natural. El propio artista afirma: *Lo que me interesa es la hibridación de formatos y lenguajes.*<sup>387</sup> En sus

---

<sup>386</sup> <http://www.elcultural.com/revista/arte/El-campo-expandido/5245>

<sup>387</sup> Entrevista de Bea Espejo. En <http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Juan-Ugalde/7056>. 15/11/2014.



La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

pinturas incluye el estampado xerográfico de eslóganes y textos, el artista reconoce haber tenido influencias del equipo *Estrujenbank*.



*Jacuzzi* (2015). Juan Ugalde<sup>388</sup>

Una de las piezas de Pepo Salazar, que gira a modo de un carrusel, arrastra cuatro micrófonos que producen un sonido tosco, ensordecedor. Del otro, junto a unas chapas

---

<sup>388</sup> Imagen descargada de [http://www.agacc.es/fotos/foto\\_galeriajuansilio\\_juanugalde\\_jacuzzi.jpg](http://www.agacc.es/fotos/foto_galeriajuansilio_juanugalde_jacuzzi.jpg)

metálicas y los platos de una batería, cuelga una guitarra, boca abajo, en la que se ha rayado una frase de Rotchenko, «el futuro es nuestro único camino».



Exposición *Walk Among Us, Attack, Sustain, Release, Decay* (2009). Pepo Salazar.<sup>389</sup>

Osborne sostiene que la distracción se produce en la galería por el conjunto de sucesos que tienen lugar al mismo tiempo por el sonido, el público asistente, la propia arquitectura seductora de la sala de exposición, la reunión de obras en el mismo espacio visual, todo ello proporciona un espacio psíquico de distracción para calmar la ansiedad que implica el hecho de no saber hacia dónde le llevará la obra en particular. Esto le produciría una atención provocada por la propia incertidumbre ante una posible distracción: tanto la distracción de la obra como la «distracción de la distracción» que es prestar atención a la obra. La distracción es poner la atención en otra cosa que le interesa o llama la atención del espectador.

---

<sup>389</sup> <http://www.iac.org.es/pepo-salazar-expone-`walk-among-us`-en-artium>

Sobre la distracción en el arte, según Osborne, podríamos decir que sería como apartarse de la realidad por un instante en el que la atención del espectador es captada por la interpretación de la realidad que representa el arte. El espectador se introduce en otro espacio de contemplación, falto de distracciones por un momento. Osborne concluye que «la atención distraída sigue siendo una percepción, pero generada por una atención mental dispersa».

#### **4.2.3. El tiempo en la percepción: la duración: dialéctica de la continuidad, la interrupción y el ritmo**

La distracción se produce en la galería por el conjunto de sucesos que tienen lugar al mismo tiempo por el sonido, el público asistente, la propia arquitectura seductora de la sala de exposición, la reunión de obras en el mismo espacio visual, todo ello proporciona un espacio psíquico de distracción para calmar la inquietud que implica el hecho de abandonarse a una obra en particular. En este caso nos referimos al término heterocronía<sup>390</sup> del arte, que también Mieke Bal lo aplica a la obra de James Coleman, *Photograf* (1998-1999), anteriormente comentada. Reseñamos la importancia de la conciencia de jugar con la comparación y la manipulación de distintos tiempos, la riqueza que supone su juego de captaciones. La obra dispone de un tiempo muy breve para captar la atención y detener al espectador mediante el sonido, el ritmo de las imágenes, el olor en un momento dado, todo ello hace que la obra permanezca en la experiencia del tiempo.

Para Osborne uno de los conceptos que ofrece la filosofía moderna para llevar a cabo la interpretación filosófica del arte contemporáneo es el «*tiempo*» y la «*duración*», esta última como la forma de continuidad temporal —la experiencia de estar en el tiempo— por lo que distingue el tiempo del espacio. El tiempo tiene que ver también con el espacio que alberga la obra de arte y el recorrido que el visitante hace hasta llegar a ella. El ir para atrás en el tiempo, el estar en el momento presente, «hic el nunc», o el ir hacia el futuro son aspectos a resaltar en las obras de arte que venimos analizando. Además de otros factores los cuales consideramos que están relacionados con la percepción/captación/recepción de una obra artística en la actualidad, como es la información previa que tenga el espectador antes de acercarse a la obra, o en el caso de ser un artista conocido, saber cual es el tema de interés que le lleva hasta el lugar de la exposición. También el tiempo de percepción estará en función de

---

<sup>390</sup> El término heterocronía aquí se refiere a todos aquellos cambios en el ritmo de los procesos de la obra de arte, que dan lugar a transformaciones. En este caso se distingue el comienzo y el término del proceso, y por otro lado el ritmo al que se produce.

la duración narrativa de cada pieza; sabemos que algunas veces el visitante entra y sale de una exposición sin llegar a concluir el final de algunas piezas proyectadas, como ocurre a veces en algunas videoinstalaciones. Otro de los condicionantes del tiempo perceptivo creemos que es el número de elementos (materiales) que componen la pieza y la claridad con la que el artista construye el mensaje.

La forma de percibir también cambia con el tiempo, si no por qué los artistas egipcios veían el mundo de «esa» manera (bidimensional y sin profundidad), sino más bien por qué no representaban el mundo tal como lo veían (no suponer que lo veían de una manera diferente a nosotros porque acaso lo concebían de otra forma).

Otra de las piezas que trabaja con el tiempo es la *Instalación Falling Garden (Jardín Cayendo)* de los artistas suizos Gerda Steiner y Jörg Lenzlinger. Fue creada en 2003 para la 50ª Bienal de Venecia, se trata de una instalación *site-specific*, en la iglesia de San Staë. La instalación fue creada con plantas de muchos lugares diferentes, incluidas las semillas de baobab de Australia; haya, ramas mayores, y magnolia de Suiza, capullos de seda de Suecia, raíces de apio de Canadá, alga marina de Corea del Sur, y las bayas de plástico procedentes de la India<sup>391</sup>. Habla de intentar parar el tiempo donde los objetos permanecen inmóviles en la gravedad. El espectador queda envuelto en ese espacio donde el tiempo parece detenido, como una pintura de objetos colgantes del techo. También estos dos artistas establecen una metáfora del tiempo biológico, de la juventud y de vejez, esa parte efímera de la naturaleza y de la vida en general, que no podemos frenar.



*Falling Garden*, 50ª Bienal de Venecia (2003). Gerda Steiner y Jörg Lenzlinger.<sup>392</sup>

---

<sup>391</sup> <http://www.gardendesign.com/art/falling-garden-venice.html>

<sup>392</sup> Imagen descargada de <https://s-media-cache->



*Falling Garden*. Gerda Steiner y Jörg Lenzlinger (2003).

El arte actúa a modo de portador cultural privilegiado de la contemporaneidad, como también lo fue en formas de modernidad anteriores. Sostiene lo siguiente: «El confluir de tiempos diferentes que constituye lo contemporáneo y las relaciones entre los espacios sociales en los que estos tiempos se encuentran inscritos y articulados constituyen los dos ejes principales a lo largo de los cuales es posible trazar hoy el significado del arte» (Osborne P. , *El arte más allá de la estética*, 2005, p. 274).

En el apartado de los **tiempos de recepción** (Osborne P. , *El arte más allá de la estética*, 2005, p. 306) de Osborne, afirma que el contexto institucional del arte «condiciona» la reflexión estética sobre el arte, generando de modo contextual un impulso a la reflexión

estético-conceptual. Es el contexto del arte proporciona las condiciones que permiten que las obras experimentales funcionen críticamente dentro del tiempo histórico de su producción. Frecuentemente la pintura u otras obras necesitan ser documentadas por un historiador o por el artista mismo o por un espectador con educación y capacidad para vivificar y entender la pieza, al igual que en las instalaciones el crítico y/los espectadores especializados en arte toman el papel de documentar e interpretar la obra.

La artista brasileña Nele Azevedo trabaja el concepto del tiempo en la obra efímera, *Melting Men* (2014). La artista nos muestra un tiempo cronológico, un proceso lento de transformación de 5000 figuras humanas de hielo que pasan de estado sólido a líquido. La artista elige espacios públicos, aludiendo también a los cánones oficiales del registro de la memoria de monumentos públicos, reivindicando que acepten otro tipo de materiales del arte actual. Uno de los primeros países donde intervino con esta pieza fue Gran Bretaña, en homenaje al centenario de la Primera Guerra Mundial, exposición que tuvo lugar con estas pequeñas esculturas sentadas sobre escalones de la calle. Su intención es cuestionar la relación de los individuos con las edificaciones y, del mismo modo, poner en evidencia los efectos del cambio climático y de los riesgos que este proceso conlleva. La escalera también es una metáfora de la distancia y del esfuerzo que hay que hacer para alcanzar aquello que cada uno desea.



*Monumento mínimo* (2014). Nele Azevedo.

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.



*Monumento mínimo* (2014). Nele Azevedo.<sup>393</sup>



*Monumento mínimo* (2014). Nele Azevedo.

---

<sup>393</sup> Imagen descargada de: <http://industrialcriativa.espm.br/2014/intervencao-de-brasileira-faz-homenagem-aos-100-anos-da-primeira-guerra-mundial/>. 8/10/2016

El arte ha sido producido por los aspectos temporales relativos al uso del cine y del vídeo en los espacios artísticos, puesto que la dialéctica de la atención y la distracción es una dialéctica de la duración. Se trata de una dialéctica de la continuidad y la interrupción, del ritmo (Osborne P. , 2008, pp. 243-244).

Por tanto el tiempo de percepción está también ligado a la persona, cada obra de arte dispone de un tiempo para captar la atención del espectador y hacer que éste se detenga, por medio de un sonido o una imagen con un ritmo continuo o fragmentado en la proyección de las imágenes, o incluso detenerse ante una obra donde el olor forma parte del lenguaje artístico. Todo ello hace que la obra permanezca en la memoria después de esa experiencia.

La artista valenciana Maribel Domenech, en una de sus obras, la serie *Tejer el tiempo*, expuesta en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 12 de febrero al 2 de marzo de 2008, *Resúmenes de una vida*, muestra una serie de piezas basadas en el tiempo y la memoria, la artista afirma que se trata de hacer un balance de la vida.

El trabajo manual de tejer es una de las labores que muchos de nosotros hemos visto hacer a nuestras madres en casa, una labor que requiere paciencia, constancia y tiempo. Según la artista esta pieza tejida es una especie de homenaje a su madre. Podemos decir que es una forma de materializar la intangibilidad del tiempo. En la vida necesitamos el resultado de un proceso y la artista lo construye desde la dialéctica del arte y los materiales empleados. Es una pieza donde se presenta lo que no está presente, es un ejemplo de la recepción distraída de entresacar el lenguaje del arte de dentro de la obra.



Detalle de la obra: *Resúmenes de una vida* (1994). Maribel Domènech.<sup>394</sup>

---

<sup>394</sup> [http://www.lacalamanda.com/territori\\_cultural/132/maribel-domenech-un-obra-dalt-voltatge-emocional](http://www.lacalamanda.com/territori_cultural/132/maribel-domenech-un-obra-dalt-voltatge-emocional)



Domènech utiliza cables de electricidad a los que define como «refugios para poder sobrevivir, alambradas eléctricas que protegen el espacio privado»,<sup>395</sup> pero también son una metáfora del tiempo. Cada punto, un instante, un «ahora» en el océano de instantes que constituyen la vida. Un pasado, lo ya tejido; un presente, la labor de las agujas (nuestros recuerdos y expectativas) y el futuro, la madeja sin trabajar. Según Nicolás Javaloyes. (Historia del Arte, UBA): *El tiempo es el sentido de la vida (sentido: como se dice el sentido de un curso del agua, el sentido de una frase, el sentido de un tejido...)*, señala Paul Claudel en su *Art Poétique*. El tiempo es un tejido, tal como lo concibe Maurice Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la Percepción*, en un capítulo que se inicia bajo el título del fragmento de Paul Claudel.

En estas obras vemos el planteamiento teórico de Osborne el entresacar de lo contemporáneo como la unidad disyuntiva de los tiempos. Se refiere al confluir de los tiempos de las vidas humanas dentro del tiempo de los vivos. Los contemporáneos son los que habitan (o habitaron) el mismo tiempo (Osborne P. , *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*, 2010, p. 265). Por tanto, la duración, que forma parte del contenido referencial de la obra, es bien diferente de la temporalidad de la propia obra que, convencionalmente, depende de la simultaneidad de la presentación de sus elementos. Vemos de nuevo la importancia que tienen los materiales tanto en su función productiva, comunicativa y significativa a la hora de captar el mensaje de la obra.

#### 4.2.4. La relevancia de la memoria en la recepción distraída

Walter Benjamin se adelantó a lo que en la actualidad está aconteciendo en el cine y en el campo artístico y Osborne lo confirma argumentando lo siguiente: «en la actualidad, con la convergencia de las tecnologías de comunicación audiovisual basadas en formatos digitales, el campo de entrenamiento de la recepción distraída se ha trasladado otra vez: de la televisión a la incesante multiplicación de espacios y funciones sociales en la visualización interactiva de la pantalla del ordenador. Estamos experimentando un “culto a la distracción” nuevo, Y más difuso en términos espaciales, gracias a Internet» (Osborne P. , 2008, p. 240).

En cuanto a la memoria Mieke Bal trata la figura del espectador y su experiencia ante las imágenes y pone en juego una serie de diálogos basados en la interdisciplinariedad como un

---

<sup>395</sup> Díptico de la exposición. *La piel de los hijos de Gea*. Maribel DoméNech. 12 febrero al marzo 2008. Centro cultural Recoleta. Buenos Aires.<http://centroculturalrecoleta.org/ccr-sp/pdfes/f37-domenech-color.pdf>

valor esencial para el acercamiento a la cultura visual. La artista apela al concepto teorizar, recordando la etimología de la palabra «teoría» como el ver-a-través-comienza con el mirar.

Sigue Bal analizando la obra de Coleman puede albergar ese comienzo. El concepto de imagen, como representación figurativa de algo, va más allá de los múltiples aspectos físicos. La primera secuencia de manchas no-figurativas sin relacionar, en esa obra concreta **apela a una memoria muy amplia, la artista saca a relucir la problemática de la memoria con relación a la imagen**. Cada uno ve o imagina lo que ve, aquello que ya ha podido ver antes relacionando con esa no-imagen, sino con la imagen de su memoria, con la de su cultura también. El comienzo de *Photograph* con esa imagen que resulta ilegible, **apela a la memoria sin cancelar el pasado sobre el que actúa**. La memoria siempre está abierta a nuevas revisiones de esa propia memoria, es distinta según la experiencia de cada persona y de su memoria. Por ejemplo Rosalind Krauss tiene como referente en ese momento la fotografía en blanco y negro, por lo que en este caso puede que la relacione también por el título de la obra *Photograph*, pero Mieke Bal lo relaciona con el claro-oscuro de las obras de Caravaggio, también se podría relacionar con las sábanas blancas de los hospitales, con los ángeles, con la virginidad, con la inocencia, con la paz, por tanto el color blanco puede tener muchas connotaciones, según la cultura de cada uno.

El sentido de las manchas, o mejor dicho, la performatividad de estas imágenes-sin-imagen, es que te hacen pensar en algo, en algo culturalmente asentado, de modo que la secuencia de las subsecuentes imágenes sirva para confirmar o contradecir esta asociación. Bal **afirma que la memoria es una directora de escena**, esto tiene también relación con la instalación con el capítulo posterior, esto es lo que hace que el espectador se convierta en *performer* (Bal, *Conceptos viajeros en las humanidades*, 2009, p. 241).



*Photograph* (2012). Museo Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. James Coleman.<sup>396</sup>

La obra de *Photograph*, invita al espectador a relacionar la obra con algo, en este caso tiene una visión distinta de lo fue el origen de la obra hasta ese momento, que es quien la percibe, la obra está siendo completada por cada espectador, hasta llegar a una reflexión profundo, es decir a la recepción. Ese espacio en blanco de la proyección de la obra de Coleman recuerda también, según Bal, a los intentos teatrales en la *mise-en-scène* contemporánea de producir un tiempo aparentemente vacío.<sup>397</sup> Volviendo al término **heterocronía**, vemos que el ritmo de esta instalación es característico de la memoria, teoriza la memoria. Además la instalación ofrece una secuencia de fotografías con colores brillantes, de la secuencia de imágenes de alumnos que ensayan con su atuendo de baile, como señala la artista, por lo que existe una acción que se suma al lenguaje, la **performatividad** y al mismo tiempo una performance. La obra *Photograph*, muestra el proceso de trabajo, la imagen, el espectador, los dispositivos de proyección, pero sin dirigir una narratividad, lo que hace que el espectador se forme la suya.

---

<sup>396</sup> Captura de pantalla de James Coleman en le Reina Sofía.

<https://www.youtube.com/watch?v=-7qyRit7yWY>

<sup>397</sup> Véase Lehman (1997).



Esquema 1. Performatividad.

Otro de los ejemplos relacionados con este tema es la videoinstalación *Black Mirror* (Espejo negro), 2011, del artista Doug Aitken, basada en 8 proyecciones en las paredes exteriores del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Este artista americano trabaja con múltiples disciplinas pero sobre todo el vídeo, que proyecta en espacios públicos. El espectador vuelve a tomar protagonismo, siendo guiado en espacios temporales por una narrativa discontinua tanto a nivel psíquico como psicológico, dentro de unos aspectos narrativos y temporales de la obra que hemos visto anteriormente en cuanto anacronismo y heterocronías, proyectadas con un ritmo específico.



Escena de la videoinstalación-Black Mirror (2011). Doug Aitken.

*Black Mirror* se estrenó en verano de 2011 en la isla griega de Hydra, es una instalación en una habitación forrada de espejos negros y un vídeo, rodado en México, Grecia y Arizona, proyectada sobre múltiples pantallas. La actriz francesa Chloë Sevigny es una joven que prefiere, y así lo dice, no decir ni quién es ni de dónde viene. Va de un lugar a otro, de un país a otro. Aviones, habitaciones de hotel vacías. Conversaciones por el móvil y ordenador en la cama solitaria. La primera exposición de este artista en una galería española, en la madrileña Helga de Alvear, presenta *Black Mirror* y otras piezas, las llamadas esculturas textuales. El artista argumenta: «...en la sociedad actual el paisaje puede ser todos estos estímulos sensoriales, esas luces, que percibimos simultáneamente. No hay una línea marcada sino lo que cada uno elija y escoja mirar o seguir. Todo aquello que cree un conflicto en tu vida, lo que te inquieta».<sup>398</sup> Los aspectos multisensoriales, simultáneos, fragmentarios y fluidos son elementos recurrentes en casi toda su producción. Proyecta y distribuye una combinación de imágenes, sobre exteriores de edificios, una combinación de imágenes de personas que pasan para ir al trabajo al amanecer y al atardecer. Son personas en este caso que representan y corresponden a otro régimen visual de la experiencia.

---

<sup>398</sup> Entrevista de Fietta Jarque en la página:  
[http://cultura.elpais.com/cultura/2012/01/20/actualidad/1327077014\\_219061.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/01/20/actualidad/1327077014_219061.html). 20/01/2011.



Escena de la videoinstalación-Black Mirror (2011). Doug Aitken.

El montaje desarrollado mediante cortes rápidos, con diferentes perspectivas, encuadres en zoom y una estructura rítmica que fusiona imagen visual y banda sonora, determinan una coreografía específica en la que la unión de imagen, sonido y arquitectura conforman, parafraseando a Bajtin (Bajtin, 1989) un cronotopo hipnótico. Quizá sus inicios como realizador de videoclips musicales tengan mucho que ver en todo ello. No obstante, esta cualidad específica en sus trabajos es desarrollada sobre imágenes centradas en contextos metropolitanos donde la globalización ha generado una colisión de temporalidades locales y globales que activan la reflexión en torno al concepto de geopolítica. De este modo, encontramos una clara revisión de la metrópolis moderna, incorporando la velocidad como una estrategia prescriptiva, que permite comprender en sus trabajos los efectos de esta aceleración en confrontación con la naturaleza del espacio y el tiempo. Todo ello conforma una nueva memoria referencial.

Podemos decir que el arte ha pasado de la pura contemplación a la acción, la forma visual pura de la historia del arte, ahora interactúa con otros sentidos, y la experiencia del espectador toma protagonismo en la obra, quedando esta experiencia registrada a través de los sentidos. Esta experiencia abre nuevas visiones a la vez que no contradice el conocimiento histórico adquirido. El artista es su primer espectador crítico. Sólo se puede llegar al público

de forma indirecta a través de la comprensión y del conocimiento que se desarrolla a través del arte y de sus funciones. La percepción no es inocente y forma no solo con la *psique* nuevas formas de percibir el arte.

#### **4.2.5. El campo de entrenamiento de la recepción distraída en las artes plásticas. La evolución de la instalación**

Fundamentalmente, no son los objetos los que se instalan, ni siquiera las obras sino las ideas de arte. Osborne en cuanto se refiere a este tipo de obras sostiene: «La instalación ha pasado de ser una categoría técnica a convertirse en una ontológica», (Osborne P. , *El arte más allá de la estética*, 2005, p. 168) y analiza los «no lugares y los espacios del arte», para hacernos ver que el arte sólo puede vivir ahí fuera de la galería, a base de recrear. Expone lógicamente el carácter del espacio de la galería (el espacio-arte) de varias formas, transfigurando el carácter social del espacio que ocupa. El teórico afirma que el arte contemporáneo produce o no consigue producir el no lugar del espacio arte como condición de su autonomía y, por tanto, de su funcionamiento en cuanto que arte. Y por otro lado el arte no puede vivir en cuanto arte, dentro de lo cotidiano como lo cotidiano. Ya que el arte necesariamente interrumpe lo cotidiano desde dentro, apoyándose en el hecho de que siempre es al mismo tiempo tanto autónomo, como «hecho social» (Osborne P. , 2008, p. 169).

Esto viene a confirmarnos que el origen de las obras está en lo que acontece en la vida diaria y son los artistas los que le dan forma a esos acontecimientos, pero lo hacen desde la práctica con una singularidad nueva en la que el origen que dio lugar a la obra (lo que aconteció en sí) se vea reflejado desde otro punto de vista, haciendo reflexionar sobre lo que le llevó al artistas a realizar la obra. Esto quiere decir que el arte tiene una función social.

En la actualidad, con la convergencia de las tecnologías de comunicación audiovisual basadas en formatos digitales, el campo de entrenamiento de la *recepción distraída* se ha trasladado otra vez: de la televisión a la incesante multiplicación de espacios y funciones sociales y la visualización interactiva de la pantalla del ordenador. Estamos experimentando un «culto a la distracción» nuevo, y más difuso en términos espaciales, gracias a Internet, cuya importancia económica —aunque aún no la artística— es muy clara (Osborne P. , 2008, p. 244).

Osborne plantea la influencia que siguen teniendo en artistas de este siglo XXI, algunas tecnologías fílmicas de artistas conceptuales de los años 60-70. En nuestro caso este sería el límite que le ponemos a nuestra tesis, ya que se extendería demasiado siendo otro tema de investigación.

En cuanto a vídeo-instalaciones relativamente recientes, nos referiremos a una de las exposiciones realizadas en el *Museo del Prado* por el fotógrafo italiano, Francesco Jodice, desde octubre 2011 a enero 2012. El artista rindió homenaje al espectador, «Lo esencial y extraordinario es el cúmulo de cada una de las personas, deseos, emociones, alegría, rabia, silencio (...) además de ser la base para la construcción de un archivo de la presencia del espectador».<sup>399</sup> El campo de proyección de su obra como afirma el propio artista es «el paisaje humano y el espacio arquitectónico. No se trata de gente y edificios, sino el poder con el que influyen los unos en los otros».<sup>400</sup>



*Visitantes al Museo del Prado* (2011-2012). Francesco Jodice. (Foto: Gustavo San Miguel).

La vídeo-instalación se proyectó en las hornacinas llamadas «galerías jónicas» de la planta baja del Museo, con vistas al Paseo del Prado. En esas cinco proyecciones

---

<sup>399</sup> 6 octubre 2011. <https://www.museodelprado.es/actualidad/noticia/el-museo-del-prado-rinde-homenaje-a-sus/5a233fbc-53fe-4ad9-9440-e93a41b98431>

<sup>400</sup> EL PAIS, Babelia. Arte y Exposiciones. 1/10/2011. Artículo: *El espectador como obra de arte*, por Fietta Jarque.



sincronizadas nocturnas, el paseante podía ver desde el exterior del edificio las imágenes de más de cuatrocientos visitantes que se ofrecieron dentro del Museo a ser fotografiados por el artista. Los retratos en movimiento, de primer plano y cuerpo entero en escala humana, se proyectan en movimiento, con imágenes grabadas en HD, de esta forma el artista construye la obra de arte, con la imagen del espectador que participa como visitante en las salas de exposiciones.

Una versión más breve de la película fue proyectada en 400 salas de cine comercial en España, justo después de la publicidad y antes de la película, desde el 7 de octubre del mismo año. Según el artista «Los cines se convertirán en prótesis del museo»<sup>401</sup>. Jodice consigue unir espectadores del cine con los espectadores y las obras del Museo: en palabras del propio artista, «(...) así la obra de arte afecta como un virus a un espacio tradicionalmente dedicado al cine, obligando al público, potencialmente no habituado al arte, a enfrentarse a él».<sup>402</sup>

Nos referiremos a continuación a uno de los proyectos polisensoriales más actuales realizados por Matt Clark, cofundador de *United Visual Artists* y profesor en la *Royal College of Arts* de Londres en Sónar+D.

---

<sup>401</sup> Foto: Madrid Diario. Gustavo San Miguel. En <https://calamofotografico.wordpress.com/2011/10/07/el-prado-por-francesco-jodice/>

<sup>402</sup> Información de la página: <https://www.museodelprado.es/actualidad/noticia/el-museo-del-prado-rinde-homenaje-a-sus/5a233fbc-53fe-4ad9-9440-e93a41b98431>. 29 octubre 2016.



*Frequency*, 2016. Matt Clark.<sup>403</sup>

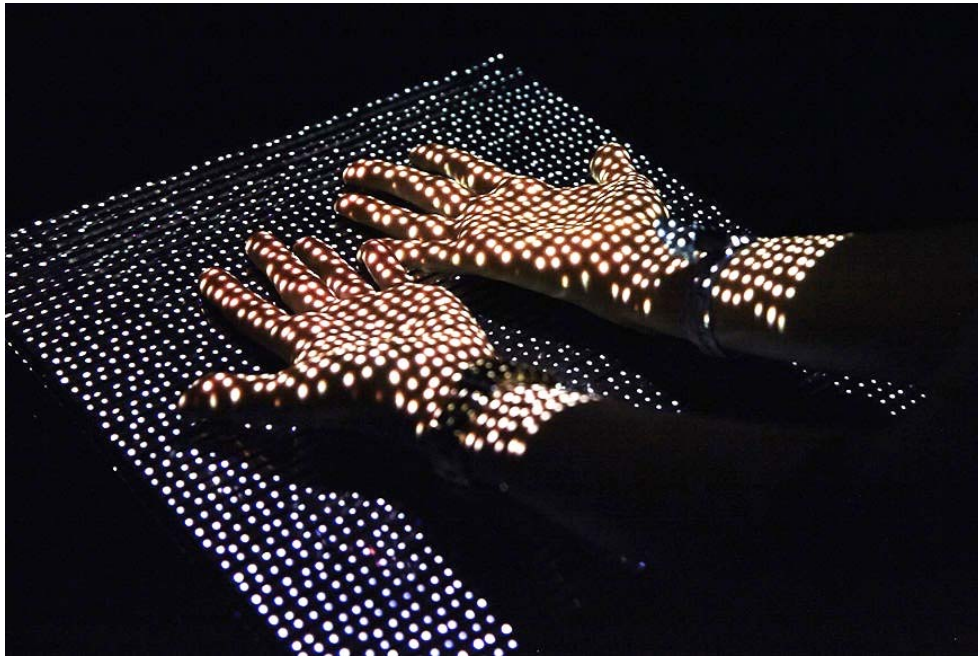
El profesor Clark crea junto a seis alumnos la *Instalación de Black Box by Absolut*, apoyándose en la física trabaja sobre un espacio que consiste en una caja negra en la que, según explican sus creadores, cabe toda nuestra vida; como un *Big Data* donde se almacenan nuestros números, nuestras imágenes, recuerdos y hasta nuestros sueños. El debate sociológico empieza aquí, *todo nuestro mundo cabe en un servidor, en una caja negra y en nuestro cerebro*. El cubo se divide en dos fenómenos y espacios distintos: uno dedicado a la frecuencia y el otro, a la relatividad.

En *Frecuency*, 2016, una plataforma formada por una serie de cápsulas con sensores que se activan cuando se pisa sobre ella, disparando sonidos de baja frecuencia y activando una pared de *LEDs* de gran intensidad, donde el espectador es partícipe de la performatividad de la obra. La siguiente obra *Absolut Relative*, 2016, consiste en un engaño sensorial, basado en de la relatividad y la ilusión sensorial producida a través de partículas que emiten frío y calor, estas se perciben al mismo tiempo sobre una especie de rejilla térmica, con 15° y 35° grados de temperatura, pero que al ser mezclados de manera simultánea hacen que nuestro cerebro se confunda y los perciba mucho más dispares.

---

<sup>403</sup> <http://esquire.es/actualizacion/8097/la-experiencia-multisensorial-de-absolut-en-sonard>

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.



*Absolut Relative*, 2016, Matt Clark.

Esta experiencia sensorial intenta ir más allá de la sensación térmica al tocar la pantalla, haciendo reflexionar sobre la nulidad de verdades absolutas, que ni el frío es frío, ni el calor es calor, que todo es cambiante y líquido, que todo es relativo. El profesor encargado del proyecto Matt Clark comenta: «Hay ideas que rompen con las fronteras geográficas y culturales. Las experiencias sensoriales van más allá y son compartidas por todos. Eso también nos ayuda para darle la forma que queríamos darle al *Black Box by Absolut*. Se trata de trabajar en equipo, de formar parte de procesos y proyectos colaborativos donde siempre es más fácil de gestionar y de poner ideas en común, lo que nos permite reunir alumnos con motivaciones muy distintas y trabajar juntos».<sup>404</sup>

---

<sup>404</sup> <http://culturainquieta.com/es/inspiring/item/9962-la-creatividad-salvara-el-mundo.html>

### 4.3. LOS DOS MOMENTOS DE CAMBIOS DE CAPTACIÓN: POPPER Y OSBORNE

Para confrontar los dos momentos de cambios de paradigma de estos dos autores, debemos ver primero que reflexionan sobre épocas distintas. Por un lado Popper plantea que el arte de vanguardia supone una nueva situación a comprender y atender a sus problemáticas simultáneamente, sociales y estéticos, derivado de la inclusión del espectador como parte del proceso de construcción de la obra de arte, lo que conlleva otros actos de percepción. El concepto tiempo en Popper es más secundario, se centra en obras de múltiples soportes y manipulaciones que es lo que más cambia produciendo lenguajes híbridos. El origen de la performatividad como metodología activa en los procesos creativos: acción y lenguaje; derivas perceptivas y receptoras que son significativas para el lenguaje de los sentidos y del cuerpo.

Una de las diferencias entre ambos autores es que Osborne tiene en cuenta el tiempo, el espacio social y las nuevas tecnologías de comunicación, por lo que hace un análisis cultural afirmativo de la distracción en oposición a su uso despreciativo. También se cuestiona sobre el concepto de aperccepción del espectador ante la obra, es decir el espectador toma conciencia de sí mismo a través del arte. Osborne plantea la capacidad de hibridación, no en los nuevos lenguajes sino en propuestas de revisión y nuevas conexiones que debe hacer el espectador. A través de la instalación pone el acento en la recepción distraída, lo que podría implicar una revisión psicosocial. La obra se nos presenta por primera vez como una experiencia única que embarga a los sentidos, son estas sensaciones las que nos quedan marcadas y nos hacen reflexionar. Lo que supone un nuevo cambio de paradigma, que conlleva a otro nuevo cambio de percepción en la captación y recepción de las obras de arte.

A continuación mostramos el mapa conceptual comparativo de los dos momentos.

Popper supone estar ante una nueva función del artista en la época que él abarca desde los años 60 a los 80, como un nuevo pensamiento artístico contemporáneo, donde es importante la intervención del espectador en el proceso de creación. Los cambios de paradigma que se han producido en el arte a partir de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI, corresponden a un cambio social, cultural y tecnológico que bajo el punto de vista de estos dos teóricos elegidos, constatamos que el arte requiere nuevas formas de percepción, que nos ayuden al entendimiento de las obras de arte.

Hemos visto como a lo largo de la historia, el arte ha ido pasando por distintas etapas en las que el cuerpo ha sido el soporte de expresión (*Fenomenología del cuerpo* Merlau-Ponty), a

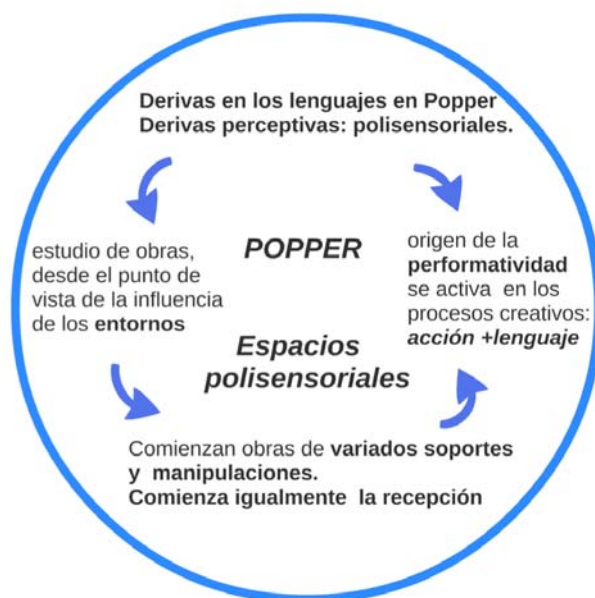
partir de los años 60 el espectador se hace imprescindible en la obra de arte tanto en el proceso de creación como en la recepción/ captación de la misma.

La relevancia de la *fenomenología de la percepción* es la que toma la responsabilidad de poner el acento en la actitud implicada e íntima con el espectador de arte, ampliando y desvelando los sentidos de las obras, a la vez que las vela de mayor complejidad, como ya intuía Benjamín en poner el acento del conocimiento de la obra en la comprensión de su proceso de constitución. Es reseñable que la fuerza en que irrumpen las teorías de comunicación contribuyen a crear un mayor campo de entendimiento de las obras artísticas que también están bajo este caldo de cultivo. Si bien cuando es excesivo surgen problemáticas de confusión entre la relevancia comunicacional y el sentido del arte. Estas problemáticas están en este momento siendo parte de la evolución artística que ineludiblemente participa con mayor conciencia de lo comunicacional.

Como Popper plantea, la participación del espectador se ha visto envuelta en la obra, esto ha hecho que el espectador sea más consciente de que puede aportar creatividad a la obra, en este caso estaríamos hablando de una obra con un esquema abierto de resultados según la reacción del espectador. A nivel psicológico el público ha asumido que el arte contemporáneo necesita de un espectador para concluir la obra pero este espectador ya no se mantiene observando a distancia, en estas obras de los artistas seleccionados el espectador es guiado en un principio a veces por el propio artista, y el público se está educando en la nueva forma de ver el arte fuera de los Museos y Galerías o a formar parte improvisada de las piezas según la decisión del propio artista.

Lo esencial no es ya el objeto en sí mismo sino la confrontación dramática del espectador con una situación perceptiva (Popper F. , 1989, p. 11).

Es difícil precisar hasta qué punto los creadores han logrado incorporar en sus trayectorias aspectos tan diferentes con el propósito de sobrepasar los límites del arte. Es necesario un nuevo espectador activo tal cual demandan las obras, el tema que nos ocupa nos lleva a una nueva percepción polisensorial que es germen de captación /recepción.



Esquema 2. Espacios Polisensoriales, F. Popper.

Ante el problema de la captación/recepción distraída en la actualidad somos conscientes de la influencia que tienen los mensajes subliminales de la publicidad y de los medios de comunicación de masas pues no existe para el conjunto de la sociedad una formación visual para la captación de imágenes. Algo que Benjamin, ya anunciaba sobre las imágenes «salen al encuentro de su espectador», de su receptor, lejos ya de obligarle a desplazarse hasta ellas; y el tiempo limitado de visualización ha pasado a un instante parpadeo con un solo *clic*.

Por tanto, la duración, que forma parte del contenido referencial de la obra, es bien diferente de la temporalidad de la propia obra que, convencionalmente, depende de la simultaneidad de la presentación de sus elementos. Esta instantaneidad convencional de la obra muestra de nuevo la atemporalidad como contrapunto a su recepción temporalizada.

Vemos que existe un cambio de paradigma, al crear un camino en el seno de la explosión del arte contemporáneo, a partir de una experiencia fundamentada en el espectador. Es decir debemos de pensar *cómo se construyen las formas de causalidad que ponen juntos a los acontecimientos*. Y lo compara con el guión de una película, que trasladado al arte sería entresacar las teorías de dentro de las obras, desde dentro de esta investigación es lo que defendemos en Osborne, para dotar a la obra de significación. El teórico lo hace desde las palabras, el cine lo hace desde las imágenes en movimiento, además de decidir sobre la forma

de ocupar el espacio va marcando el tiempo, y el arte de estas dos últimas dos décadas es un ejemplo de esta combinación de esferas.

Por tanto somos testigos de las teorías que Popper y Osborne han planteado. Vivimos una época en la que reproducibilidad técnica ha cambiado la obra de arte. Desde la fotografía, la reproducción figurativa ha ido aumentando hasta llegar a conseguir que la palabra y la imagen fueran de la mano. Lo que se quiere decir es que el lenguaje es condicionante y constitutivo de conocimiento y conciencia y, por eso mismo, no es del todo raro que el cine surja en la sociedad capitalista, que necesita influir a las masas a la vez, sin ir individuo por individuo, como lo podía hacer una pintura. Además, hay que recalcar cómo las nuevas formas de transmisión han cambiado la propia transmisión.

Todo lo anterior nos lleva a la conclusión de que ver supone una nueva instalación híbrida entre la instalación y la tecnología.



**Esquema 3.** Nueva Instalación Híbrida. P. Osborne.



*El cuerpo que me lleva.* Museo Guggenheim Bilbao (2014). Ernesto Neto.<sup>405</sup>

---

<sup>405</sup> Imagen descargada de: <https://www.youtube.com/watch?v=A0rf78cW1Ps>

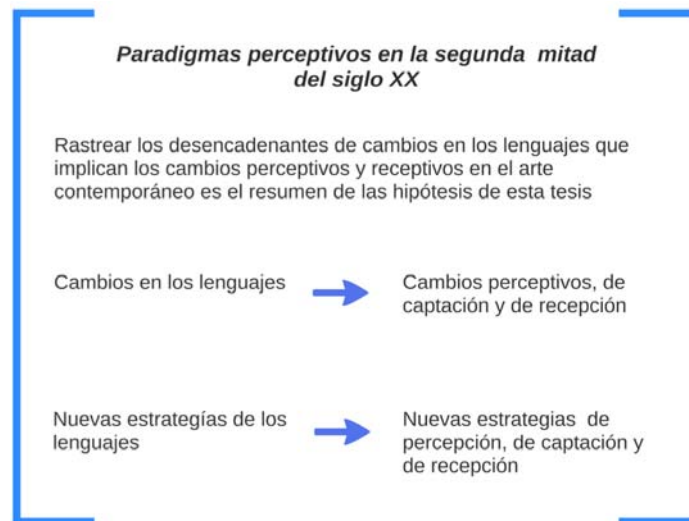


# CONCLUSIONES



## CONCLUSIONES

El estudio iniciado en los primeros capítulos de esta Tesis, han sentando la bases de la importancia que han ido adquiriendo los **procesos de creación** en la percepción/captación y recepción de la obra de arte a partir de segunda mitad del siglo XX. A partir de esta época detectamos que ya no sólo la visión es la única vía sensitiva para captar la obra, sino que ésta se da a través de una **percepción multisensorial/polisensorial y transensorial**. Coincidiendo con las teorías de la Gestalt, la percepción de las obras no consiste en una suma de estímulos aislados sino que sucede a través de una experiencia de muy complicados procesos internos. Los artistas intentan abrir puertas y caminos hacia la interiorización de la mirada lo que supone comprender el arte desde múltiples apreciaciones sensoriales y perceptivas. La percepción del arte a través de la vía de los sentidos y del intelecto se produce de manera directa/inmediata y consciente; mientras que la recepción, es más profunda, indirecta, no inmediata e inconsciente. Por tanto a partir de los procesos de percepción-captación y recepción termina de construirse la obra.



Esquema 4. Paradigmas perceptivos en la segunda mitad del siglo XX.

En esta época se da una ampliación de la captación de las obras plásticas y visuales a través del desarrollo de la conciencia de actuación de todos los sentidos involucrados en la percepción de las mismas.

El concepto de espacio y cuerpo está presente en las propuestas plásticas de los artistas seleccionados en nuestro estudio. La participación del espectador supone un elemento constitutivo dentro del significado de la obra, llevando consigo la experiencia polisensorial a través del cuerpo; según el «esquema corpóreo» de Merleau Ponty, va más allá de la experiencia estética puramente visual. Como hemos visto en algunas de las instalaciones como *El beso*, 1999, de Joan Capote, en la que el artista pone el acento en el sentido del olfato, para hacernos reflexionar sobre el contacto entre diferentes culturas étnicas, ampliando de esta forma el lenguaje del arte. Esa obra al igual que otras donde el artista implica no sólo el sentido de la vista, sino el cuerpo del espectador supone un cambio de paradigma en el arte.



**Esquema 5.** Elementos constitutivos de obras e imágenes que más se señalan como motores de cambios lingüísticos.

Los artistas actúan directamente en el espacio haciéndonos reflexionar sobre lo que percibimos, ya que la anulación de algunos de los sentidos hace que la percepción sea distinta, como cuando vemos imágenes en silencio, o escuchamos la radio en la oscuridad comprobamos que hay un cambio en el lenguaje y ello supone un cambio perceptivo de captación y recepción. También constatamos que la vinculación de los sonidos con las imágenes, llegan a tener influencias y confluencias mutuas. Existe una especie de retroalimentación dada por el cruce de información trans-sensorial que constituye la obra. En sus aspectos procesuales, la comprensión perceptiva puede ser tan amplia como espectadores

tenga, y también en determinadas obras puede ser engañosa o incompleta tanto en la realidad como en las obras.

Como hemos podido constatar en los últimos cincuenta años del siglo pasado existe una activación de la «visibilidad de los procesos creativos» que van en aumento hasta llegar a la primera década del presente siglo. Por tanto damos respuesta a nuestra hipótesis en la posibilidad de haber constatado que es posible ampliar los lenguajes del arte a través de la implicación de todos los sentidos, ya que ello conlleva la participación activa del espectador. Del mismo modo hemos comprobado que los dos teóricos elegidos para fundamentar este cambio de paradigma en los lenguajes artísticos, descubren procesos que abren caminos de acercamiento a las obras. En el caso de los espacios polisensoriales de Popper desde 1960 a 1985, el espectador adquiere un papel imprescindible en el proceso de construcción de la propia obra, como es el caso de Joseph Beuys, Lygia Clark, Ester Ferrer, etcétera.

Otra conclusión que podemos sacar de Popper es que llega a profundizar en la intervención del espectador en el proceso estético de la obra de arte, Popper ve que se establece un triángulo en el análisis constituido por el **artista, el espectador y la propia obra**. En las obras que hemos seleccionado vemos que la participación del espectador aumenta en algunas instalaciones, *performance*, *land-art*, arte *povera* o arte conceptual, este tipo de obras nos lleva a reflexionar sobre el proceso creativo, la recepción de la propia obra y el entorno. Por todo esto vemos que Popper analiza este germen y hay un desarrollo actualmente en occidente, el arte convive de forma participativa con la sociedad.

Osborne, entre 1985-2010, da un paso más allá en la **recepción distraída** por medio de la **heterocronía** de la recepción distraída en el tiempo, el arte y la tecnología. Este **triángulo arte, tiempo y tecnología**, supone un aumento considerable de la **hibridación de los lenguajes**. Como se ha visto reflejado a través de las obras de artistas como Matthew Barney, James Coleman, Sharon Lockhart, Eulàlia Valldosera o Krzysztof Wodiczko entre otros. Todo esto viene a constatar lo que ya W. Benjamin vislumbró a finales de los años 30, la recepción distraída en el cine y posteriormente en el arte. Su intención fue alertar de que el conocimiento puede hacerse llegar a la sociedad si se canaliza a través de estas disciplinas, para evitar así, la alineación cultural; esto supone un punto de inflexión en las teorías sobre la ampliación del conocimiento a través del arte. Sus postulados adelantaron lo que en la actualidad ha supuesto la unión de arte y la técnica basado en la repetición de secuencias dirigidas a la sociedad. Se recupera el concepto de unicidad, ya estudiado por Wolfflin, que puede darse en el mismo tiempo que en obras centradas en la reproductividad múltiple.

El arte de estas tres últimas décadas supone un cambio de paradigma, en cuanto que la implicación óptica del espectador pasa a tener la implicación polisensorial. El observador es parte integrante del arte, existe un **nuevo modelo de captación y de aprehensión del sentido**.

Popper sería el origen de la consciencia del espectador. Al mirar una obra, nos enfrentamos no sólo a los valores compositivos de formas, colores o materialidad, sino también a un proceso de reconocimiento estético que va más allá de lo observable. La obra se nos presenta por primera vez como una experiencia única que embarga a los sentidos, son estas sensaciones las que nos quedan marcadas y nos hacen reflexionar a partir de la experiencia y de la memoria, para continuar en reflexiones más profundas.

Las derivas perceptivas estudiadas por Popper, desde la influencia que suponen los espacios polisensoriales en los entornos del arte contemporáneo y con ello la participación del espectador, han desencadenado la búsqueda de nuevos espacios y entornos donde el artista construye la obra, teniendo en cuenta la situación espacial y a sus viandantes, lo que genera la performatividad, convirtiéndose esta en metodología del propio proceso de creación dentro de las distintas disciplinas artísticas.

Los lenguajes artísticos constituidos con la influencia de todos los agentes y la percepción de todos los implicados han ido produciendo un cambio de paradigma como se ha podido comprobar a través del análisis de algunas de las obras inscritas en el periodo de esta investigación y observar lo que ocurre al respecto de los cambios perceptivos entre los dos autores elegidos, Popper y Osborne y las épocas que investigan. Estas teorías han hecho despejar las dudas sobre la importancia que va adquiriendo el espectador tanto en el proceso de creación como en la recepción de la obra de arte. Desde la distancia de nuestro trabajo observamos que Popper es capaz de anticiparse y ver el germen entresacando y uniendo, a través de los artistas que va analizando, pues ya con antelación Girard es consciente de que la teoría la hacen los artistas con sus obras y es el crítico el que tiene la capacidad de entresacarlas. La ampliación del concepto de espacio, la importancia de los contextos y de cómo se va hacia un arte participativo de la sociedad implica también una implicación del espectador. Mientras que la recepción distraída de Osborne pone el acento en el inconsciente del espectador como en su momento lo hacen los artistas en el surrealismo. A partir de estas observaciones comprobamos el respeto al proceso de creación que tanto Popper como Osborne entresacan sus reflexiones del entendimiento de las obras.

En este texto se han planteado algunas ideas fundamentales para la investigación de los dos casos expuestos, pero también para su aplicación a los permanentes procesos de comunicación bidireccional que existen en las industrias culturales contemporáneas, entre arte y comunicación, entre los espacios expositivos y una o múltiples pantallas u otros artefactos. Como hemos visto hay artistas que recuperan tecnologías del pasado como James Coleman, para establecer un lenguaje discursivo por medio de imágenes de años pasados, al igual que se sirven también de la tecnología más avanzada para construir sus piezas.

El establecimiento de algunas bases conceptuales, basadas en una síntesis selectiva de referencias teóricas de Arte y Comunicación, no es más que el inicio de un camino exhaustivo en los interesantes puntos de encuentro entre ambos campos, cada vez más vinculados, más próximos, en la sociedad del siglo XXI.

- Entre las conclusiones a destacar tenemos la faceta activa del espectador a un entorno, lugar de la ciudad, centro de arte u otros, que percibe a través de una experiencia artística, ya sea interactuando, creando y reflexionando sobre un mensaje con un contenido más o menos artístico. Estando en el centro mismo la performatividad como concepto que unifica lenguaje y acción, comenzando por la propia comprensión de la recepción del mundo.
- En nuestro trabajo, el foco analítico, queda enriquecido por la consciencia de los procesos de recepción en los que quedan revisitados aspectos poli-sensoriales y trans-sensoriales, igualmente se suma la potencialidad de las nuevas tecnologías, en la comunicación audiovisual y la cultura digital.
- En los estudios de los lenguajes y su percepción, se ha detectado la problemática, de que el arte contemporáneo no llega a capas más amplias de la sociedad como muchos artistas conciben que debieran de llegar sus obras.
- Otro de los aspectos a resaltar en esta investigación es cómo la obra empieza a formar parte de la vida cotidiana, siendo la obra la que sale a la calle en busca del espectador. Esos espacios polisensoriales hacen que la obra tenga variados soportes y manipulaciones, activándose los procesos creativos entre acción y lenguaje. El arte público en la ciudad adquiere una dimensión fenomenológica cuando existe una relación mental del individuo con su entorno. Por lo que el arte participa en la forma de comunicarnos y con ello la forma de percibir y estar en el mundo.
- En las obras revisadas en el trabajo, se ha observado que ha aumentado mucho las obras con una base tecnológica. Cuando la activación y el sustentación es la tecnología hemos observado una experiencia de sumar posibilidades narrativas y significantes sin que las limitemos a ellas mismas. En el *art-net* ha quedado el límite de la tecnología en esta investigación.
- En el ámbito artístico son las propias obras las que reclaman al espectador un acercamiento multisensorial, considerándose incompleta la fragmentación sensorial ya que puede influir en la percepción fragmentada por lo que la experiencia y las nuevas interpretaciones de la realidad no se mostrarían completas, por ello creemos

que a través de las obras artísticas la percepción tran-sensorial plantea otras formas de percibir el lenguaje del arte que consideramos de especial relevancia para la comprensión del mundo.

- Como Popper plantea, la participación del espectador se ha visto envuelta en la obra, lo que le hace más consciente de que puede aportar creatividad, en este caso estaríamos hablando de una obra con un esquema abierto de resultados según la reacción del espectador. A nivel psicológico el público ha asumido que el arte contemporáneo necesita de un espectador para concluir la obra, pero este espectador ya no se mantiene observando a distancia, en estas obras de los artistas seleccionados el espectador es guiado en un principio a veces por el propio artista, y el público se está educando en la nueva forma de ver el arte fuera de los Museos y Galerías o a formar parte improvisada de las piezas según la decisión del propio artista.

Como hemos podido comprobar los sentidos forman parte de una cultura y de la personalidad que le confieren al hombre múltiples sistemas sensoriales. En el ámbito artístico son las propias obras las que reclaman al espectador un acercamiento multisensorial, que consideramos de especial relevancia para la comprensión del mundo, considerándose incompleta la percepción si se prescinde del resto de estímulos sensoriales, por ello los artistas nos hacen reflexionar sobre ello a través de sus obras. Y cómo de forma inconsciente los estados de distracción que proporciona el arte representa una medida encubierta de hasta qué punto ha llegado a ser posible llevar a cabo nuevos actos de captación, recepción, perceptivos y sus derivas.

Por tanto somos testigos de las teorías que Popper y Osborne han planteado. Estamos inmersos en una época en la que «reproducibilidad técnica» ya anunciada por W. Benjamin ha supuesto un cambio en la obra de arte. La imagen en la actualidad predomina igual que la teoría, aunque sabemos que ahora caminan en paralelo, el lenguaje de la imagen sigue siendo más rápido a la hora de captar la atención de la sociedad. Esto quiere decir que estamos en un momento en el que el lenguaje de la imagen no debe desvincularse de la teoría, esta unión supone conducir y con ello difundir el conocimiento y conciencia hacia un mayor número de personas, nuestra propuesta en este caso es a través del lenguaje del arte. Además, hay que resaltar que las nuevas tecnologías van cambiando la forma de transmitir el conocimiento y con ello la interactividad de los propios medios ha hecho que la sociedad demande un cambio de la propia transmisión.

Esto nos lleva a la conclusión final de ver la *Instalación* como el campo de entrenamiento de la recepción distraída, lo que Osborne plantea es una exacerbación de ese cambio radical



La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

que desveló Popper, por lo que concluimos finalmente en que **la instalación y la tecnología son el resultado de la nueva instalación híbrida.**



*Photograph* (1998-1999). Instalación. James Coleman.<sup>406</sup>



*Mulholland Drive*. 2001. (Cartelera del Largometraje). David Lynch.<sup>407</sup>

---

<sup>406</sup> [http://fadmagazine.com/wp-content/uploads/Photograph\\_1998-9\\_still\\_2-1024x680.jpg](http://fadmagazine.com/wp-content/uploads/Photograph_1998-9_still_2-1024x680.jpg)

<sup>407</sup> <http://assets-cdn.ekantipur.com/images/third-party/entertainment/27082016044039Mulholland-Drive-podcast-review.jpg>

La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

# ANEXO

## PROYECCIÓN PRÁCTICA



## **ANEXO PROYECCIÓN PRÁCTICA**

ARTÍCULO PUBLICADO LIBRO DE ACTAS CUICIID 2016

ISBN: 978-84-617-4431-2. (ISBN. Pendiente de la Editorial MC Graw)

### **La percepción en las artes plásticas y en los medios de comunicación. De la sala expositiva al cine**

---

*Gertrudis Román Jiménez (Universidad de Granada -España-)*

*T. Fernanda García Gil (Universidad de Granada -España-)*

*Rafael Marfil-Carmona (Universidad de Granada -España-)*

#### **1 Introducción**

Lo audiovisual, como forma de representación y presentación, se impone a la propia realidad. Llega incluso a construirla, ya que percibimos lo real desde su reflejo en las pantallas en numerosas ocasiones a lo largo de nuestro día a día. De hecho, la base de una visión crítica ante la contemporánea civilización de la imagen (Fulchignoni, 1964), sería permanecer muy atentos al imaginario colectivo que genera esa nueva dimensión de carácter mediático, valorando su carácter de espejo de lo real:

La información difundida a través de los medios de comunicación es siempre una representación de la realidad, nunca es la realidad misma. La información y los modelos representacionales forman parte, también, del imaginario colectivo que se ha ido configurando por la influencia de los grupos mediáticos, o sea, aquellos grupos que tienen posibilidades y recursos para *escribir la historia*. En este sentido, los medios influyen en el imaginario colectivo estableciéndose un proceso de reforzamiento y reproducción entre uno y otro (Aparici y Barbas, 2010: 37-39).

Conscientes, por tanto, de la ausencia de neutralidad de la imagen y de la importancia de la capacidad crítica (Gubern, 1987: 405), podemos afirmar que nos encontramos en un «universo visual» que tiene un carácter semiológico, representando un infinito mundo por comprender y analizar (Greimas, 1987: 195). En nuestro espacio más próximo, lo artístico es, en muchas ocasiones, una dimensión a tener muy en cuenta, presente en gran parte de los contenidos que creamos y difundimos en la sociedad contemporánea.

En el siglo XXI, nos enfrentamos, desde el punto de vista conceptual y creativo, a una permanente fusión e hibridación entre las denominadas Bellas Artes y lo que hoy se vienen a considerar industrias creativas, un término no exento de connotaciones ideológicas (Bustamante, 2011: 16), que constituye una revisión del concepto crítico desde la hermenéutica acuñado por la Escuela de Fráncfort, que englobaba la emergente creación para las masas como industrias culturales (Adorno y Horkheimer, 1979[1947]).

Dentro de esa corriente de creación y «consumo» que une arte y comunicación de masas, encontramos la innovación y la transformación perceptiva en el ámbito de la exposición artística y, por supuesto, en el propio cine, que sigue siendo un ejemplo de la conexión directa entre arte y comunicación, sin olvidar su dimensión fundacional que integraba una dimensión múltiple como industria, comercio, arte y espectáculo:

Industria y comercio; eso es el cine además de arte y espectáculo. Quien defina el cine como arte narrativa basada en la reproducción gráfica del movimiento, no hace más que fijarse en un fragmento del complicado mosaico. Quien añada que el cine es una técnica de difusión y medio de información habrá añadido mucho, pero no todo. Además de ser arte, espectáculo, vehículo ideológico, fábrica de mitos, instrumento de conocimiento y documento histórico de la época y sociedad en que nace, el cine es una industria y la película es una mercancía, que proporciona ingresos a su productor, a su distribuidor y a su exhibidor. (Gubern, 1991: 11)

Conscientes de esa dimensión múltiple de lo fílmico y lo audiovisual, de la unicidad de un producto que responde a un fin creativo, pero también comercial, proponemos en este texto el estudio y la reflexión de dos casos concretos, que abordamos desde el análisis de la captación y recepción: la performance *Photograph* (2012), del artista irlandés James Coleman y la película *Mulholland Drive*, del director norteamericano David Lynch (2001).

La selección de estos dos casos se debe a su carácter particular, a la representatividad en torno a la mezcla de estilos y géneros, a su referencia directa a la percepción en la sociedad contemporánea. Uno de ellos, llama la atención sobre la presencia de las pantallas y de la representación fotográfica y audiovisual en un espacio reservado tradicionalmente para las artes, como las salas de exposiciones; el otro caso, desde un formato que integra aspectos comerciales y lo que se denomina cine de autor, como un homenaje a la propia complejidad perceptiva, que influye en nuestra memoria y en nuestra propia identidad. En ambos casos la

intencionalidad con la que están generados y al público al que están destinados está lejos de los medios comunicacionales del poder que los dirige hacia las masas sin previa formación de la importancia de la capacidad crítica.

Las ideas que genera el análisis de estos dos casos, realizado desde un sistema de trabajo cualitativo y ensayístico, no funcionan tanto como el ofrecimiento de respuestas sino, más bien, como la formulación de una serie de interrogantes fundamentales en un aspecto tan relevante para las facetas cultural, cognitiva y emocional del ser humano. La línea temática y de investigación sugerida es, en realidad, una llamada de atención a la importancia de la percepción de lo polisensorial a lo tran-sensorial<sup>408</sup> junto a la recepción en nuestros días, definida como la exploración que llama, precisamente a participar (Popper, 1989: 61-62). Esa dimensión activa y participativa es el punto de partida para sintetizar las bases teóricas que, en lo que Walter Benjamin llamó, de forma premonitoria, recepción distraída (2003[1936]), representando un punto de encuentro entre arte y comunicación que se centra en algo tan relevante como nuestros sentidos y nuestra captación del mundo y de nosotros mismos.

## 2 La percepción en comunicación y en arte

En relación al ámbito mediático, la base activa de la percepción se sustenta, hoy día, en un entramado de hipermediaciones (Scolari, 2008). Se trata de una red de vínculos permanentes definidos por la teoría digital interactiva. Desde este punto de vista, destaca la posibilidad de interacción humana gracias a herramientas como las redes sociales, en lo que se puede denominar factor relacional, verdadero epicentro de las actuales prácticas digitales (Gabelas-Barroso, Marta-Lazo y Hergueta-Covacho, 2013).

Desde el punto de vista de la Teoría de la Comunicación, la conceptualización cualitativa de la entidad destinataria del mensaje, convertido en audiencia, ha hecho primero una consideración de masa o multitud que, solo en perspectivas muy concretas y atentas al detalle, han profundizado el vínculo perceptivo con el mensaje o, en el caso del arte, con la obra. Con la diferencia de que el arte no hace en el mismo grado la consideración de masa o multitud y su desarrollo subjetivo es todavía para un público especializado. Según Mieke Bal: «A pesar de todo lo que se ha pensado entre 1900 y 2000 el *Traumdeutung* de Freud sigue siendo lo que hace posible escenificar la subjetividad como una mediación entre lo privado y lo público, entre lo individual y lo colectivo» (2002 [2009]: 143). En la actualidad

---

<sup>408</sup> Román, G. & García, F. (2016). La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne. (Tesis inédita). Universidad de Granada.

la suma de intersubjetividades con el consenso que lleva implícito forma parte del conocimiento artístico.

En el campo de la comunicación ha sido habitual el protagonismo de la denominada psicología de multitudes, basadas en estudios de opinión pública con una clara influencia sociológica, teniendo la cuestión de los efectos, la comunicación política y el impacto publicitario como las principales señas de identidad en el inicio de la ciencia de la comunicación en Estados Unidos (Moragas, 1981: 29).

Siguiendo con la comunicación, en líneas generales, no ha profundizado tanto en el detalle perceptivo como en las grandes corrientes de estudio del propio proceso comunicacional y del mensaje y su significado, desde la teoría informacional (Shannon y Weaver, 1981) y la visión sociológica de la Escuela de Chicago en sus diferentes fases (Blumer, 1969; Park y Burgess, 1921; Thomas y Znaniecki, 1918), con cierta aproximación cualitativa a partir del interaccionismo simbólico (Mead, 1973) y, sobre todo, atenta a la percepción desde algunas claves de la aportación del lector que destacaba la propia Semiótica y la Teoría Literaria (Eco, 1977 y 1979[1962]).

Sin embargo, la reflexión imperante se ha centrado, tradicionalmente en el medio y el mensaje (McLuhan, 1969; McLuhan y Fiore, 1987), así como en la función mediadora (Martín-Barbero, 1987), en la influencia de fenómenos como la propaganda (Lasswell, 1948) o en la propia acción comunicativa (Habermas, 1987), con un detallado desarrollo de la visión etnográfica (Cicourel, 1979; Malinowsky, 1984[1944]) y de la perspectiva de los estudios culturales (Hall, 1981), con interesantes aproximaciones al cine desde una perspectiva feminista (Mulvey, 1988).

En cambio, en el centro mismo de la evolución perceptiva para todas las artes, aunque desarrollemos ejemplos de las artes visuales, está su utilización como herramienta metodológica. Se la puede rastrear desde la observación y captación del mundo para su representación en los siglos anteriores al XX, por ejemplo la observación de los colores en los impresionistas y la observación, recreación y presentación del espacio en los movimientos constructivos. Ya en el siglo XX y XXI conforma el hilo conductor de la producción artística: esto es que la herramienta perceptiva se erige, por su consciencia, como propuesta misma del desarrollo de la obra que es tanto como incidir y ser eje principal de la producción de la misma. De igual manera este desarrollo perceptivo en los artistas es también una propuesta formativa para el espectador en la conformación de imaginarios culturales con capacidad crítica.

Concretamos esos referentes en el desarrollo perceptivo destacando las teorías de la Escuela de la Gestalt, que defiende que están en el mismo rango percepción y cognición, (Arnheim, 1977), aunque desde el arte se han ofrecido interesantes reflexiones en torno a la imagen, estrategias o tipos de estímulo con el que está más familiarizado el hecho artístico. La propia experiencia creadora generó algunas de las referencias para comprender la vinculación entre la composición y la percepción desarrollando la consciencia de los imaginarios, ya desde Da Vinci, 2005[1498]; Kandinsky, 1995[1952]; Panofsky, 1976[1972], además de la propia reflexión en torno a la representación visual en cuanto a sus aspectos



conceptuales, como por ejemplo la obra de René Magritte *Ceci n'est pas une pipe* (1928-29), que generó el ensayo de Foucault del mismo título (1973) y sirvió, en ámbito de la Educación Artística, para jugar con la contemporaneidad desde un punto de vista crítico, afirmando «Esto no son las Torres Gemelas» (Acaso, 2007).

En lo que respecta al cine, el estudio perceptivo fue trascendiendo la descripción básica del dispositivo fílmico, es decir, la situación de proyección en una sala oscura (Aumont y Marie, 1990: 143) para profundizar en interesantes aproximaciones de carácter psicológico. Es interesante, en este sentido, la indiscutible identificación afectiva del espectador, que llega incluso a hacer una llamada al analista para mantener una distancia óptima (Casetti y Di Chio, 1991), que asegure la racionalidad de cualquier comentario fílmico.

Imanol Zumalde, al sintetizar las claves de la experiencia fílmica, hace referencia a la importancia de la teoría psicoanalítica, que conecta cine y emoción:

De todas las teorías surgidas fuera del perímetro epistemológico del arte que se han aproximado al cine, el psicoanálisis parece *a priori* la mejor situada para arrojar luz sobre la etiología de la emoción fílmica. Al menos el psicoanálisis fue el primero en poner sobre el tapete las experiencias afectivas de los espectadores en un momento en el que el aparato teórico tenía centrado su interés en cuestiones de significado, representación e ideología (2011: 75).

El peso de la dimensión psicoanalítica confluye, hoy día, en el enorme interés por el estudio del impacto fisiológico y emocional de un mensaje a través de la neurociencia, una técnica que se está aplicando a multitud de sectores para comprender la percepción desde la propia esencia de patrones medibles en la reacción humana ante un estímulo sensorial. Una perspectiva aplicable tanto al arte como a los medios de masas, aunque no puede perderse de vista que la percepción sensorial responde, en gran medida, a una orientación cultural más que fisiológica (Le Breton, 2007: 13). Desde este punto de vista, podría afirmarse que cada sociedad elabora, de esta forma, un «modelo sensorial» (Classen, 1997).

### **Nuevas formas perceptivas, de lo polisensorial a lo transensorial**

Rastreando el origen de lo polisensorial posiblemente desde el inicio de la historia el arte se ha percibido del forma polisensorial sin ser consciente de ello, hoy día los neurofisiólogos y psicólogos lo han confirmado. Es a partir del siglo XX cuando se empieza a tener consciencia de esta interactividad de la percepción.

Es entonces cuando los artistas proponen la ruptura de la pasividad previa al proponer en las piezas, concretas formas de ser observadas y/o captadas, dando paso a una actitud nueva, un espectador activo.

Como referente del concepto de arte polisensorial, destacamos fundamentalmente Frank Popper, profesor de Estética de la Universidad de París VIII, que define la creación

polisensorial (1989), con una base conceptual que se apoya en la *Fenomenología de la percepción* de Merleau Ponty (1994). Precisamente desde la base de obra abierta, idea consolidada en otros ámbitos como la semiótica (Eco, 1979 [1962]), Popper destaca la función del artista, que asume el papel mediador entre espectador y obra, en una evolución convergente de ese espectador con el entorno. Se trata, según este autor, de un desorden en las relaciones entre artista, obra de arte y espectador, que tiene cada vez un papel más activo (1989: 10). Esta idea nos lleva al concepto de «espectador emancipado», un visitante que compone su propio poema con los fragmentos que tiene delante (Rancière, 2010: 19).

Ricoeur (1997) en sus últimos años tiene en cuenta las imágenes como campos semánticos perceptibles, ve ampliada la teoría de la recepción en los variados campos en los que se reune, desde lo psicofísico; el individuo con su memoria y formación; y la sociedad, su contexto cultural y la memoria colectiva conformando todo ello un campo complejo receptivo.

Mientras Peter Osborne, profesor de Filosofía Moderna Europea, en *Kingston University* de Londres, hace referencia a lo tran-sensorial en el arte contemporáneo (2010), la recepción distraída te deja libre para entrar en el subconsciente además de definir algunos conceptos claves como el entorno.

En este sentido, nunca se ha establecido una conexión tan directa entre recepción y participación como en las propuestas que ofrecen el arte y la comunicación del siglo XXI. Posiblemente, siguiendo a Hans Belting, responsable de las teorías semi-simbólicas del arte, sea necesaria la disolución de la actual Historia del Arte para crear un nuevo campo interdisciplinar basado en nuevos modelos culturales artísticos y comunicacionales, con una incidencia especial en la comunicación de la obra con su público, con un vínculo entre el espacio social y la percepción (2007:15). En ese contexto, surgen más interrogantes que respuestas, como inicio de una reflexión que consideramos necesaria, una llamada de atención sobre la transformación de la potencialidad perceptiva y receptiva.

La dimensión activa que muchos autores y autoras han mencionado, tanto desde el punto de vista de la comunicación como del arte, es un factor clave para entender la tendencia contemporánea, ya que nos encontramos inmersos en la era de los *prosumers* (Toffler, 1980) o del *EMIREC* (Cloutier, 1975). En un tiempo en el que la creación y la participación activa es la principal seña de identidad, no se nos debe olvidar cómo están influyendo los nuevos procesos de creación artística y mediática en lo que tiene que ver con la recepción de esas imágenes, de esas producciones mediáticas o de esas creaciones artísticas. En el caso de las salas de arte, el nuevo espectador adquiere nuevas competencias interpretativas.

### 3 Estudios de caso

#### 3.1. *Photograph*, de James Coleman, 1998-1999.

La riqueza de esta obra proviene de la actitud de respeto del artista en la constitución de la pieza. Podemos describirla como la captación de algo cotidiano, un ensayo teatral de estudiantes en un Instituto de las afueras de Dublín, mostrando esa belleza que suele pasar desapercibida quedando lo intangible de unas vivencias, M. Bal (2002 [2009]: 238) sitúa esta apreciación con claridad:

A pesar de la tecnología engañosamente simple que utiliza la instalación, *Photograph* ofrece una sensualidad tremendamente rica que va más allá de la sinestesia, hasta tal punto que deja de ser posible distinguir los sentidos a pesar de que cada uno de ellos conserva una absoluta claridad.

En este trabajo observamos como metodología artística, la performatividad, siguiendo a Austin (1955) que la define como la concreta *conexión entre lenguaje y acción*, se ajusta a esta instalación, podríamos tomarla como un claro ejemplo de la activación de los lenguajes confluyendo en la acción, y podría tomarse como paradigma de desvelamiento de estos complejos procesos de creación.



*Photograph*, James Coleman, 1998-1999.<sup>409</sup>

---

<sup>409</sup> Imagen descargada de: [http://www.mariangoodman.com/sites/default/files/styles/work\\_large/public/6096Coleman2.jpg](http://www.mariangoodman.com/sites/default/files/styles/work_large/public/6096Coleman2.jpg)

La suma de los lenguajes de las imágenes y el audio le dan un sentido de acontecimiento único apelando a la memoria, creando en el espectador rutas dinámicas, de *ritmo poético*, y amplían de forma *conmovedora* el contenido. No apela sólo a la comunicación de los hechos sino que va mucho más allá de la experiencia vivencial. Es muy importante reseñar que deja libre al espectador de sumarse a este desvelamiento poético de esta *Instalación*.

En síntesis el caso de *Photograph*, el público no solo conoce una propuesta que, en sí es un sistema comunicacional, sino que se aproxima a la inmersión en una historia visual, audiovisual y sonora sobre los propios medios de comunicación, sobre la propia capacidad de la fotografía, el vídeo o el cine para representar supuestamente la realidad. M. Bal tiene en cuenta el análisis que Rosalind Kraus (1999: 9-25) hace sobre *Photograph*: «Generoso si bien algo formalista ofrece una descripción de la tecnología y una investigación de los significados que produce».

En torno a esta instalación de James Coleman, continúa M. Bal, señalando que esta memoria, en ocasiones, sale de los circuitos tradicionales humanísticos de reflexión para adentrarse a un análisis cultural interdisciplinar. Dicha reflexión tiene que ver, por supuesto, con la *memoria* y la *realidad*. En el fondo de este análisis, asoma el vínculo ya comentado entre creación y memoria (en escritos de Walter Benjamin (2003[1936])). Podríamos decir que ambos autores nos muestran la importancia de la memoria ya que sin ella no tendríamos consciencia ni del bien, ni del mal, ni de la vida en general, resultando ser ésta un caos que impediría avanzar y progresar a la humanidad.

En la obra de Coleman, estamos ante pantallas en muchos casos, una realidad no tan distante de los dispositivos actuales que utilizamos en casa, cuya dimensión polisensorial está, todavía, por explorar. En *Photograph* tenemos una reflexión que integra diversos sentidos pero, sobre todo, que nos está hablando de la conexión con nuestra propia vida. Arte y comunicación mantienen un estrecho vínculo fundamentado en la dimensión de captación de las imágenes del mundo.

### 3.2. *Mulholland Drive* de David Lynch, 2001: *memoria y recepción distraída*

Estamos en una película en la que podíamos definirla como cine alucinado, término acuñado por Antonio Weinrichter (2010: 122-127), texto en el que comentando el cine de Lynch, en el que sobre todo desde hace década y media, el «concepto de esquizofrenia se transmite a la misma estructura del argumento». Siendo esta, una forma de explicar lo hermético que resulta. En el caso de *Mulholland Drive*, el hilo conductor de la película es el imaginario de Hollywood de una aspirante actriz en la ciudad de Los Ángeles, mostrando un mundo de imágenes hipnóticas, en la que el espectador se ve inmerso en las experiencias psicóticas en la que todos los sentidos y la consciencia se activan para captar y formar parte de la enloquecida trama con *extremado realismo*.



Escena de la película *Mulholland Drive*. 2001. (Naomi Watts, Laura Harring). David Lynch.<sup>410</sup>

En este sentido, como dice Peter Osborne, «el arte distrae y se recibe con distracción»,... y se conecta con el inconsciente (2008: 239). *Mulholland Drive* podría ser ejemplo de este tipo de recepción y potencialmente se aplica a todos los ámbitos del arte. Así queda la recepción distraída como *síntoma de cambio muy profundo en la percepción* (1936: 243), como afirmó Walter Benjamin. La película tal y como es percibida, también es una reflexión sobre el propio cine que esconde, en su esencia, un complejo entramado de guión basado en anhelos frustrados, mezclándose el subconsciente, la memoria y experiencias alucinatorias. Se puede afirmar que el cine aprovecha, en este caso, todos sus recursos para trasladar las sensaciones perceptivas que incluyen, el engaño de la propia protagonista (Naomi Watts) sobre la aprehensión de la realidad.

En ambas obras aparentemente muy distintas hay una coincidencia en la utilización de la recepción distraída pero con distintas estrategias. Coleman con un aparente ensayo proyección y con jóvenes estudiantes es capaz de enfrentarnos a la profundidad y relevancia de la acción, de la belleza del instante de iniciación que viven los protagonistas, podría pasar desapercibida si la recepción profunda de Coleman no pusiera en evidencia la poesía que puede encerrar un acto cotidiano, haciendo que la sensibilidad de cada espectador, en última instancia sea quien construye la obra, con la mediación de la *instalación* de Coleman.

---

<sup>410</sup> Imagen descargada de: <http://edgecast.buscafs.com/www.tomatazos.com/public/uploads/images/119500.png>.

En el caso de *Mulholland Drive* no se es consciente hasta varios visionados de la película, que la estrategia de la recepción distraída forma parte de la misma hasta llegar al planteamiento de las interrogaciones que nos despierta el tropel de emociones sugeridas y somos capaces de articular la búsqueda de sentido. En síntesis, es la protagonista *en la que* recae especialmente, el peso del mundo engañoso de Hollywood, quedando *bajo* esta funesta influencia.

Igualmente en ambos ejemplos destaca la captación del tiempo, como constante y elemento perceptivo.

## 4 Conclusiones

El establecimiento de algunas bases conceptuales, basadas en una síntesis selectiva de referencias teóricas de Arte y Comunicación, no es más que el inicio de un camino exhaustivo en los interesantes puntos de encuentro entre ambos campos, cada vez más vinculados, más próximos, en la sociedad del siglo XXI.

En este texto se han planteado algunas ideas fundamentales para el análisis de los dos casos expuestos, pero también para su aplicación a los permanentes procesos de comunicación bidireccional que existen, en las industrias culturales contemporáneas, entre arte y comunicación, entre los espacios expositivos y una o múltiples pantallas u otros artefactos.

Como conclusión principal, destacamos la importancia de la faceta activa de la persona que visita un centro de arte o tiene una experiencia artística; de quien está ante las pantallas, interactuando, creando y difundiendo un mensaje con un contenido más o menos artístico. Sin olvidar que la performatividad sería el concepto que unifica lenguaje y acción, comenzando por la propia comprensión de la captación del mundo.

En nuestro trabajo el foco analítico queda enriquecido por la consciencia de los procesos de recepción en los que quedan revisitados aspectos poli-sensoriales y tran-sensoriales, igualmente se suma la potencialidad de las nuevas tecnologías, en la comunicación audiovisual y la cultura digital.

Quizás desde el arte precisamente por ser elitista persiste una referencia humanística y de reflexión profunda del mundo en el que se vive. Desde las teorías comunicacionales y desde una sociedad que, a pesar de definirse pragmática y precisamente por ello, sigue buscándose a sí misma, en el estímulo y la comprensión de sus propias emociones y de la aprehensión de la vida a través de una recepción compleja y abierta.

## 5 Bibliografía

- Acaso M. *Esto no son las torres gemelas. Cómo aprender a leer televisión y otras imágenes*. Madrid, Catarata, 2007, 2ª ed.

- Adorno T, Horkheimer M. *The Dialectic of Enlightenment*. Londres, Verso, 1979 [1947].
- Aparici R y Barbas A. *Educación artística 'on line': la investigación del aprendizaje artístico basado en la web*. En: Aparici R (coord.). *La construcción de la realidad en los medios de comunicación*. Madrid, UNED, 2010; 35-63.
- Aumont J, Marie M. *Análisis del film*. Barcelona, Paidós, 1990.
- Austin J. L. *Cómo hacer cosas con Palabras*. Edición electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. 1955.
- Arheim R. *Arte y percepción visual*. Buenos Aires, Eudeba, 1977.
- Bal M. *Conceptos viajeros en las humanidades: guía de viaje*. Murcia, CENDEAC, 2009.
- Belting H. *Antropología de la imagen*. Madrid, Katz.
- Benjamin W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Ítaca, 2003[1936].
- Blumer H. *El interaccionismo simbólico: perspectiva y método*. Barcelona, Biblioteca Hora, 1969.
- Bustamante E (ed.). *Las industrias creativas. Amenazas sobre la cultura digital*. Barcelona, Gedisa, 2011.
- Casetti F, Di Chio F. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 1991.
- Chion M. *La audiovisión*. Barcelona, Paidós, 1993.
- Cicourel AV. *El método y la medida en sociología*. Madrid, Editora Nacional, 1979.
- Classen C. *Foundations for an Anthropology of the Senses*. International Social Science Journal 1997; 153: 401-412.
- Cloutier J. *L'Ere d'EMEREC ou la communication audio-scripto-visuelle*. Montreal (Canadá), Les Presses de l'Université de Montreal, 1975.
- Da Vinci L. *Tratado de pintura*. Buenos Aires, Losada, 2005 [1498].
- Eco U. *La estructura ausente*. Barcelona, Lumen, 1977.
- Eco U. *Obra abierta*. Barcelona, Ariel, 1979[1962].
- Foucault M. *Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier (Francia), Fata Morgane, 1973.
- Fulchignoni E. *La moderna civiltà dell'immagine*. Roma, A. Armando, 1964.
- Gabelas-Barroso JA, Marta-Lazo C, Hergueta Covacho E. *El Factor Relacional como epicentro de las prácticas culturales digitales*. En: Aranda D, Creus A, Sánchez-Navarro J (eds.). *Educación, medios digitales y cultura de la participación*, Barcelona, UOC, 2013; 351-372.
- García Blanco Á. *La exposición, un medio de comunicación*. Madrid, Akal, 2009.
- Greimas AJ. *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid, Gredos, 1987 [1966].
- Gubern R. *La mirada opulenta: Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona, Gustavo-Gili, 1987.
- Gubern R. *Historia del cine*. Barcelona, Lumen, 1991.
- Habermas J. *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid, Taurus, 1987.

- Hall S. *La cultura, los medios de comunicación y el efecto ideológico*. México, FCE, 1981.
- Kandinsky V. *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona, Labor, 1995 [1952].
- Krauss R. *First Lines, Introduction to photograph, en Coleman, J.*, Barcelona. Fundación Tàpies, 1999b, pp.9-25.
- Lasswell H. *The Communication of Ideals*. Nueva York, Bryson, 1948.
- Le Breton D. *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2007.
- Malinowski B. *Una teoría científica de la cultura*. Madrid, Sarpe, 1984 [1944].
- Martín-Barbero M. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona, Gustavo Gili, 1987.
- McLuhan M. *La comprensión de los medios como extensiones del hombre*. México, Diana, 1969.
- McLuhan M, Fiore Q. *El medio es el masaje*. Barcelona, Paidós, 1987.
- Mead GH. *Espíritu, persona y sociedad*. Barcelona, Paidós, 1973.
- Merleau-Ponty M. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Península, 1994.
- Moragas M de. *Teorías de la comunicación*. Barcelona, Gustavo-Gili, 1981.
- Mulvey L. *Placer visual y cine narrativo. Documentos de trabajo*. Valencia, Fundación Instituto Shakespeare/Instituto de cine y RTV y Episteme, 1988.
- Osborne P. *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. Murcia, CENDEAC, 2010.
- Panofsky E. *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza, 1976 [1962].
- Park R, Burgess EW. *Introduction to the Science of Sociology*. Chicago, University of Chicago Press, 1921.
- Popper F. *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Madrid, Akal, 1989.
- Rancière J. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010.
- Ricoeur P. *Narratividad, fenomenología y hermenéutica* en Gabriel Aranzueque (ed.) *Horizontes del relato. Lecturas y conversaciones con Paul Ricoeur*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Cuaderno Gris, trad. de G. Aranzueque. Anàlisis. Quaderns de comunicació i cultura, 1997
- Scolari C. *Hipermediaciones: Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Barcelona, Gedisa, 2008.
- Shannon CE, Weaver W. *Teoría matemática de la comunicación*. Madrid, Forja, 1981.
- Thomas W, Znaniecki IF. *The Polish Peasant in Europe and America. Monography of an Immigrant Group*. Chicago, University of Chicago Press, 1918.
- Toffler A. *La tercera ola*. Barcelona, Plaza & Janés, 1980.
- Weinrichter A. *Cuando el cine alucina. Percepciones alteradas en la pantalla*. EXIT BOOK, nº 13, (122-127) 2010.



La relevancia de los sentidos en el arte contemporáneo: de los espacios polisensoriales de Frank Popper a la recepción distraída de Peter Osborne.

- Zumalde I. *La experiencia fílmica: Cine, pensamiento y emoción*. Madrid, Cátedra, 2011.

### **Otras fuentes**

- Photograph [Exposición-videoinstalación] James *Coleman*. Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 25 de abril al 27 de agosto de 2012.
- Mulholland Drive [Largometraje] (David Lynch, 2001).



# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS



## TRABAJOS CITADOS (Norma APA)

- Arnheim, R.** (1999). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza.
- Arnheim, R.** (1986). *El pensamiento visual*. Barcelona, España: Paidós.
- Bal, M.** (2009). *Conceptos viajeros en humanidades: una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC.
- Benjamín, W.** (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. URT. XT. Traducción: Andrés E. Weikert. México: ITACA.
- Benito Climent, J. I.** (2013). *El Arte-Carnal en Orlan: hacia una estética del sacrificio*. Madrid, Madrid: Devenir el otro.
- Brea, J. L.** (2006). *Estética, Historiadel Arte, Estudios Visuales*.
- Brea, J. L.** (2002). *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales* (PDF ed.). Salamanca: CASA.
- Brick, D.** (16 de marzo de 2011). "Que le cheval vive en moi" ou quand l'art contemporain explore "la part animale". Recuperado el 19 de julio de 2014, de De Belles choses: <http://debelleschoses.com/2011/04/16/«-que-le-cheval-vive-en-moi-»-ou-quand-l'art-contemporain-explore-«-la-part-animale-»/>
- Cervera Fantoni, Á.** (1998). *Envases y embalajes*. Madrid, España: Escuela Superior de Gestion Comercial y Márketing.
- Cloutier, J.** (1975). *L'Ere d'EMEREC ou la communication audio-scripto-visuelle*. Montreal, (Canadá): Les Presses de l'Université de Montreal.
- Cultural, E.** (11 del 10 de 2013). *elcultural.com*. Recuperado el 2016, de BEA ESPEJO | 11/10/2013 | Edición impresa: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Dora-Garcia/33400>
- Fanti, L.** (2009). Rúri. *ESPOARTE* (57), 48.
- Fombona, J.** (1997). *Padagogía Integral de la información audiovisual: conocer, producir y actuar*. Oviedo, España: Universidad de Oviedo.
- G. De Angelis, M.** ".-A.-4. (2014). *Jean Rouch, comme si: Antropología, surrealismo y cine trance*. Recuperado el 22 de junio de 2016
- Goldstein, E. B.** (1992). *Sensación y percepción* (3a edición ed.). Madrid: Debate.
- Grosenick, U.** (Ed.). (2005). *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Colonia, Alemania: Taschen.
- Guasch, A. M.** (2000). *Los manifiestos del arte posmoderno*. Akal.
- Jiménez, J.** (2014). *Crítica en acto. Textos e intervenciones sobre arte y artistas españoles contemporáneos* (1a edición ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- La sangre y su significado*. (24 de marzo de 2008). Recuperado el 12 de septiembre de 2014, de RedTehuacan: <http://www.redtehuacan.com/profiles/blogs/1896478:BlogPost:23998>
- Lange V, C.** (2009). *El mundo de la percepción*. *INVI*, 24, 181-183.

- Le Breton, D.** (2007). *EL sabor del mundo. Una antropología de los sentidos* (1 ed., Vol. 1). (H. Cardoso, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Luria, A.** (1986). *Sensación y Percepción*. Barcelona: Martínez Roca.
- Martín, A.** (2010). *Neuroestética* (1a ed.). (A. Martín, J. Asociados: Campos, F. A. Ajo, & O. De Juan, Edits.) Barcelona: SANED.
- Mendez, L.** (1995). *Antropología de la producción artística*. Madrid, España: Síntesis.
- Mendoza, A.** (2000). *Lecturas de Museo. Orientaciones sobre una recepción de las relaciones entre la literatura y las artes*. (1ª ed.). (E. J. Parera, Ed.) Barcelona: Universidad Santiago de Compostela.
- Merleau-Ponty, M.** (1997). *Fenomenología de la percepción*. (J. Cabanes, Trad.) Barcelona: Península.
- NMAC, F.** (2009). *James Turrell*. (T. Burns, Trad.) Milano: Charta.
- Osborne, P.** (2008). *"Heterocronías. Tiempo, Arte y arqueologías del presente"*. Murcia, España: CENDEAC.
- Osborne, P.** (2010). *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. Murcia: España. CENDEAC.
- Pallasmaa, J.** (2006). *Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos* (1 ed.). (M. Puente, Trad.) Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Popper, F.** (1989). *Arte, acción y participación* (1 ed.). Madrid: AKAL.
- Rancière, J.** (2010). *El espectador emancipado* (1a edición ed.). (A. Dilon, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Rancière, J.** (2011). *El destino de las imágenes* (1a edición ed.). (P. Bustinduy Amador. Trad.) Pontevedra, España: Politopías.
- Replica21. com.** (2015). Recuperado el 5 de mayo de 2016.
- Rock, I.** (1985). *La percepción*. Barcelona: Labor.
- Rodríguez, M., & Serrano, C.** (2002). *Creatividad sensorial*. México: Pax Mexico.
- Román, G., & Teva, S.** (2003). Escenografías Lumínicas: Dan Flavin. En G. I.-4. *artística, Escenografías y Artes Plásticas. Mauricio Rinaldi* (Colección Arte Serie Naranja ed., Vol. #2, págs. 91-93). Granada: Universidad de Granada. Junta de Andalucía.
- Ruhrberg, Schneckeburger, Fricke, & Honnef.** (2003). *Arte del siglo XX*. (I. F. Walther, Ed.) México, México: Oceano.
- Sánchez, A.** (2005). *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México: UNAM.
- Sánchez, A.** (2005). *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sanz, J.** (1993). *El libro del color*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Sorace, F.** (2009). *JAMES TURRELL*. Madrid: Edizioni Charta, Milano.

**SDP Noticias.** (25 de junio de 2013). *¿Arte o no? Carina Úbeda presenta instalación de telas con menstruación.* Recuperado el 21 de octubre de 2014, de SDP Noticias: <http://www.sdpsnoticias.com/estilo-de-vida/2013/06/25/arte-o-no-carina-ubeda-presenta-instalacion-de-telas-con-menstruacion>

**TalentArt.** (2016).

**Turrel, J.** (1993). Caixa Forum.

**Valle, J. R.** (2008). *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática.* Madrid: Iberoamericana Vervuert.

**VV.AA.** (2006). Nexos perceptivos. En F. García, & M. Peña, *Imagen/Imaginario Interdisciplinaria de la Imagen Artística* (págs. 147-148). Motril, Granada, España: Universidad de Granada.

**Warning, R.** (1989). *Estética de la recepción* (Valeriano Bozal ed.). (Visor, Ed., & R. Sánchez Ortiz, Trad.) Fuenlabrada, Madrid, España: La balsa de la medusa.

## BIBLIOGRAFÍA

**Abram, D.** (2000). *La magia de los sentidos.* (Ed. Org. The Spell of the Sensuous. Pantheon Books, 1996). Barcelona: Kairos.

**Addison, J.** (1991). *Los placeres de la imaginación y otros ensayos.* Madrid: Visor.

**Adras.** (1993). *Manual del cromoespecialista.* Barcelona: Obelisco.

**Albers, J.** (1979). *La interacción del color.* Madrid: Alianza Editorial.

**Alpers, S.** (1992). *El taller de Rembrandt: la libertad, la pintura y el dinero.* Madrid: Mondadori.

**Apollonio, U.** (1973). *Futurist manifestos, New York: Viking Press.* ed. Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos. Brain, Robert, R.W. Flint, J.C. Higgitt, and Caroline Tisdall, trans. New York: Viking Press.(17/10/15 12:30h).

**Argan, G.c.** (1998). *El arte moderno.* Madrid: Akal.

**Argullol, R.** (2013). *Maldita perfección. Escritos sobre el sacrificio y la celebración de la belleza.* Barcelona: Acantilado.

**Arnheim, R.** (1999). *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador.* Madrid:Alianza.

**Bachelard, G.** (1999). *La intuición del instante.* (Ed. Orig. L' intuition de l' instant. París, 1932). Fondo de Cultura Económica, México.

- *La poética del espacio.* (Ed. Orig. La poétique de l' espace. Francia, 1957). Traducción de Ernestina de Champourcin. Fondo de Cultura Económica, México, 1975.

- *La poética de la ensoñación.* (Ed. Orig. La poétique de la rêverie. Paris, 1960). Traducción de Ida Vitale. Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

**Bal, Mieke.** (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades: guía de viaje.* Murcia: Cendeac.

- *Una casa para el sueño de la razón: (ensayo sobre Bourgeois) / Mieke Bal; [traducción de Rafael Sánchez Cacheiro].* Murcia: Cendeac, 2006.

\_ *La tierra y los ensueños de la voluntad* / por Gastón Bachelard

**Bandera, M.** (2008). *Sentir los colores*. Barcelona: Casals.

**Bayo, J.** (1987). *Percepción. Desarrollo cognitivo y artes visuales*. Barcelona: Antropos. Editorial del Hombre.

**Barbara, A; Perliss, A.** (2006). *Arquitectura Invisible: Lugares experimentar a través del sentido del olfato*. Skira: Torino.

**Batcock, G.** (1977). *La idea como arte*. Barcelona: Gustavo Gili.

**Becks Malorny, U.** (1999). *Kandinsky: en camino hacia la abstracción*. Taschen: Koln.

- **Benjamin, W.** (2003) [1936]. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Ítaca.

\_ *Una imagen de Proust. Imaginación y sociedad*. Iluminaciones I. Madrid: Taurus, 1998.

\_ *Sobre algunos temas en Baudelaire. Angelus Novus*. Edhasa, Buenos Aires, 1971.

**Berman, M.** (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI.

**Bernal Pastor, J.** (2001). *El desplazamiento de la filosofía de Jacques Derrida*. Granada: Universidad de Granada.

**Besacier, H.** (1993). *Reflexiones sobre el fenómeno de la performance. Estudios sobre performance*. Coordinado Gloria Picazo. Centro Andaluz de Teatro. Productora Andaluza de Programas. Sevilla: Junta de Andalucía Consejería de Cultura y Medio Ambiente.

**Blanco, L; Hernández, J; Meana, JC.** (2001). *Sentidos del mirar*. [Grupo de Investigación PI1], Dpto. de Pintura. Universidad de Vigo.

**Bozal, V.** (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Vol. I, II*. Madrid: Visor.

**Brea, J.L.** (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: AKAL.

**Bürger, P.** (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.

**Bruner, J.** (1991). *Actos de significado: más allá de la revolución cognitiva*. Madrid: Alianza.

**Caivano, J. L.** (1996). *Apariencia (Cesia): construcción de escalas por medio de discos giratorios*. Universidad de Arquitectura, Buenos Aires y GAC, Argentina.

- *Cesia: su relación con el color a partir de la teoría tricomática*, Argencolor94, GAC, 1996.

**Carpenter, Edmund; McLuhan Marshall** (comp.) (1974). *El aula sin muros. Investigaciones sobre técnicas de comunicación*. Barcelona. LAIA.

**Carrera Sabate, J; Culla, R.** (1999). *Los sentidos 1, 2*. Barcelona: Salvatella.

**Celant, G.** (2001). *Marina Abramovic. Public Body*. Milán: Charta.

**Chion, M.** (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.

**Chul Han, B.** (2015). *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*.



Traducción de Paula Kuffer. Dirigida por Manuel Cruz. Barcelona: Herder.

**Cohen Jozef.** (1969). *Sensación y Percepción Visuales*. Chicago: Ed. Trillas.

**Cirlot, J.E.** (1986). *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona: Antropos. Ed. del Hombre.

**Connor, S.** (1996). *Cultura postmoderna*. Madrid: Akal.

**Crary, J.** (2008). *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac.

**Dascal, M.** (2013). *Filosofía del lenguaje II. Pragmática enciclopedia iberoamericana de Filosofía*. Madrid: Trotta. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

**Deleuze, G.** (1986) (orig.: 1967). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.

**Desantes-Guanter, J.M; López, J.** (1996). *Teoría y técnica de la investigación científica*. Madrid: Síntesis.

**Dethlefsen, T; Dahlke, R.** (1999). *La enfermedad como camino. Un método para el descubrimiento profundo de las enfermedades*. Barcelona: Ed. Plaza & Janes. Dinamica. (C. Bertelsmann Verlag GmbH, München. 1983, de la traducción, Anan Ma de la Fuente. 1993).

**Diehl, C**(2001). Brant Publications, Inc. Gale Group.

**Drombnick, Jim.** (1998). *Reveries, assaults and evaporating presences: olfactory dimensions in contemporary art, en Parachute, No 89*. January-February-March.

**Dufrenne, Mikel.** (1983). *Fenomenología de la experiencia estética. Vol.I. El objeto estético*. Valencia: Fernando Torres, 1982. Vol. II. La percepción estética. Valencia: Fernando Torres, 1983.

– *La personalidad básica: un concepto sociológico*. Buenos Aires: Paidós, 1972.

**Düchting, H; Wolf, N.** (2009). *El jinete azul: una utopía moderna*. Alemania: Taschen.

**Duque, Félix.** (2005). *Terror tras la postmodernidad. Lecturas de Estética*. Madrid: Abada Editores.

– *Arte Público y Espacio Político*. Madrid: Akal, 2002.

**Esteban Cloquell.** (1997). Madrid: Tecnos.

**Fellmann, F.** (1984). *Fenomenología y expresionismo*. Barcelona: Alfa.

**Féral, Josette.** (1993). *La performance y los "media": la utilización de la imagen, en varios autores. Estudios sobre Performance*. Coordinado por Gloria Picazo. Centro Andaluz de Teatro. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Sevilla.

**Fernández Abascal.** (2002) *Procesos Psicológicos*. Madrid: Ed. Pirámide.

**Fernández Polanco, A.** (1999). *Arte Povera*. Madrid: Nerea.

**Ferrer Serrate, Joel.** (2006). *Los Sentidos Internos: El sentido Común*. Colombia: Carabobo.

**Flora, D.** (1998). *La comunicación no verbal*. Madrid: Alianza Editorial.

- Foucault, M.** (1966). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión, 2010.
- Foucault, M.** (1994). *¿Qué es la ilustración?*, *Revista de pensamiento crítico*, no11. pp. 10-25.
- Foucault, M.** (1984). *Las palabras y las cosas*. Barcelona: Planeta.
- Foster, H.** (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Traducción: Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal.
- Foster, H; Krauss, R.E; Bois;Y.A; Buchloh, B.H.D.** (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*. Madrid: Akal. Traducción de Fabián Chueca, Fco. López Martín y Alfredo Brotons Muñoz.
- Freud, S.** (1981). *Psicoanálisis del Arte*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gallimard, Noel**(autor)(1945); **Dúchense, J.**(coautor)(1990). *Percepción del olor en la educación infantil*. Narcea. Madrid, 1990.
- García Leal, J.** (1995). *Arte y experiencia*. Granada: Comares.
- Guasch, Anna María.** (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gibson, James.** (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin.
- \_ *La Percepción del mundo visual*. Argentina: Infinito. 1974.
- Giedion, Sigfried.** (1974) "Concepción del espacio". *Reverte*.
- Giobellina Brumana, F.** (2003). *Sentidos de la antropología, antropología de los sentidos*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones. ISBN 84-7786-870-0
- Goldstein, E. Bruce.** (1992). *Sensación y percepción*. 3a Ed. Madrid: Debate.
- Gombrich, E.H.** (1997). *Historia del arte*. Madrid: Debate.
- Gombrich, E.H; Hochberg, J; Black, M.** (1983). *Arte, percepción y realidad. Ensayo Filosofía, Histori, Psicología*. Barcelona: Paidós.
- Gómez De Liaño, I.** (1983). *El idioma de la imaginación*. Madrid: Taurus.
- \_ *Iluminaciones filosóficas*. Madrid: Siruela, 2001.
- González Martín, D.** (2015). *Emancipación, plenitud y memoria: modos de percepción y acción a través del arte*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- González García, A.** (1986). *Leonardo da Vinci, Tratado de la pintura*. Madrid: Akal.
- González Pérez, R.** (1991). *El campo léxico de la valoración del olor en español*. [tesis Doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Goodman, Nelson.** (1976). *Los lenguajes del arte: aproximación a la teoría de los símbolos*. (Ed. Orig. Languages of art. An Approach to a theory of symbols, 1968). Traducción de Jenó Cabanes. Barcelona: Seix Barral.
- Goodman, Nelson.** (1978). (La balsa de la medusa), 1990. *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.

— *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos.* (Ed. Orig. Languages of art. An Approach to a theory of symbols, 1968). Traducción de Jenó Cabanes. Seix Barral, Barcelona, 1976.

**Greimas, A. J. Y Courtes, J.** (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje.* Madrid: Gredos.

**Guasch, A. M.** (2000). *El arte último del siglo XX.* Madrid: Alianza.

— *Los manifiestos del arte posmoderno.* Textos de exposiciones, 1980-1995. Arte contemporáneo. Traducción César Palma. AKAL. Madrid, 2000.

**Gubern, R.** (1987). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea.* Gustavo Gili: Barcelona.

**Guerrero, J.** (2015). Centro José Guerrero. Motril. *Transductores 3.* Prácticas artísticas en contextos Itinerarios, útiles y estrategias. GI. Dirigido por Antonio Collado y Javier Rodrigo.

**Gurméndez, C.** (1984). *Teoría de los sentimientos.* Fondo de Cultura Económica, Madrid.

**Hall, Edward T.** (2005). *La dimensión oculta: enfoque antropológico del uso del espacio.* México: Siglo XXI. (De la primera edición en inglés: *The hidden dimension.* Anchor Books, 1966. Trad. Joaquín Hernández Orozco. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1973).

**Hall, Emily.** (2001). *Wolfgang Laib's material meditations at the Henry, en The Stranger* (8 marzo de 2001), *Revista Art in America.*

*Wolfgang Laib: Transcendent Offerings. Art in America, March, pp 88-95.*

**Heidegger, M.** (2003). *Arte y Poesía.* (1952). (Ed. Orig. Der Ursprung des Kunstwerkes. Traducción y prólogo de Samuel Ramos). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1999. Introducción y notas de Félix Duque. Traducción al castellano de Mercedes Sarabia. Pamplona: Universidad Pública de Navarra.

**Heidegger, M.** (1996) *El origen de la obra de arte. Caminos del Bosque.* Madrid. Alianza.

**Hernandez, C.** (1978). *La expresión sensorial en cinco poetas del 27.* Dpto. Literatura. Universidad de Murcia.

**Husserl, E.** (1985). (orig.: 1913; Ha., II-V). 1991 (orig.: 1936, Ha. VI, 1954). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica.* Madrid: Fondo de Cultura Económica.

**Huxley, A.** (1977). *Las puertas de la percepción.* Barcelona: Ed. Pocket Edhasa.

**Jenks, CH.** (1987). *What is Postmodernism?*, Londres: Academy Editions, 1986. (ed.), *The Post Avant-Garde*, Londres: Academy Editions.

**Jimenez, J.** (2012). *Marcel Duchamp. Escritos. El ojo del espectador,* Galaxia Gutenberg. Barcelona: Círculo de Lectores.

**Jimenez, J.** (1983). *La estética como utopía antropológica: Bloch y Marcuse.* Madrid: Tecnos.

**Jung, C.G.** (2002). *Los arquetipos y el inconsciente colectivo, en Obra Completa.* Madrid: Trotta, vol. 9/1.

- Kandinsky, W.** (1972). *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Seix Barral.
- \_ *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós. 1996.
- Kant, I.** (1970). *Crítica del Juicio*. Madrid: Espasa Calpe.
- Kokko, Susan.** (2000). *La Sensibilidad Humana*. Buenos Aires: Océano.
- Krauss, R.E.** *El inconsciente óptico*. (Ed. Orig. The optical unconscious, Massachusetts Institute of Technology, 1993). Traducción de J. Miguel.
- Labrada, M.A.** (2001). *Belleza y racionalidad: Kant y Hegel*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA).
- Lakoff, G; Johnson, M.** (2001). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Lara, F; García, J. J; Grondin, J.** (2015) [et al.] *Ser y tiempo de Martin Heidegger: un comentario fenomenológico*. Ramón Rodríguez (coordinador). Madrid: Tecnos.
- Le Breton, D.** (2007). *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- \_ *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- \_ *Signes d'identité: tatouages, piercings et autres marques corporelles*. Paris: Métailié, 2002.
- Lotka, Ray** (2006). *El sentido del tacto*. México: Trillas.
- Lotka, Ray.** (1990). *El sentido del tacto*. México Ed. Trillas 2006.
- Luria, A. R.** (1986). *Sensación y Percepción*. Barcelona: Martínez Roca.
- Maderuelo, J.** (1990). *El espacio raptado*. Madrid: Mondadori.
- Malnar, J.M; Vodvarka, F.** (2004). *Diseño sensorial*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Marchan, S.** (1988). *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974): epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna", antología de escritos y manifiestos Simón Marchán Fiz*. Madrid: Akal.
- Martí I Vilalta, J.L.** (2007). *Neurología en el arte*. Barcelona : Lunwerg Editores.
- Martín Araguz, A.** (2010). *Neuroestética*. Editor: Antonio Martín Araguz. Editores asociados: Campos, J.J; Fernández\_Armayor, V; De Juan; O. Madrid: Grupo SANED (Sociedad Española de Neurología).
- Martínez, A.** (2000). *De Andy Warhol A Cindy Shermann. Arte del siglo XX*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. Serv. SPUPV.
- Martín González, J. J.** (1974). *Historia del arte*. Madrid: Gredos. **Mendoza, A.** (2000). *Lecturas de Museo. Orientaciones sobre una recepción de las relaciones entre la literatura y las artes*. (1a ed.). (E. J. Parera, Ed.) Barcelona: Universidad Santiago de Compostela.
- Martínez, A.** *De Andy Warhol A Cindy Shermann. Arte del siglo XX*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. Serv. SPUPV. 2000.

- Mendez, L.** (1995). *Antropología de la producción artística*. Madrid: Síntesis.
- Merleau-Ponty, M.** (1994). *Fenomenología de la Percepción*. Ed. Orig. Phénoménologie de la perception. Editions Gallimard, París, 1945. Traducción de Jem Cabanes. Barcelona: Península.
- (1970). *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral.
- Molinuevo, J.L.** (1998). *La experiencia estética moderna*. Madrid: Síntesis.
- Moya Pellitero, A.M.** (2011). *La percepción del paisaje urbano. Paisaje y Teoría*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Noé, L, F.** (1999). *El arte en cuestión. Conversaciones Horacio Zabala*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, S.A.
- Ocampo, E., Peran, M.** (1991). *Teorías del arte*. Barcelona: Acaria.
- Omar, Calabrese.** (1985). *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós.
- Ortega y Gasset, J.** (1981). *La deshumanización del arte y otros ensayos*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial.
- Ortiz, A.** (2009). *Heidegger y el ser-sentido*. Bilbao: Universidad de Deusto. FLB/0531E ORT hei
- Ortiz, A.** (1989). *Metafísica del sentido: Una filosofía de la implicación*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Osborne, P.** (2010). *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. Murcia: CENDEAC.
- Pallasmaa, J.** (2006). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili. (The eyes of the skin. Architecture and the senses, publicado por John Wiley & Sons, Ltd. Wiley-Academy, Chichester (West Sussex), 2005).
- Parini, P.** (2002). *Los recorridos de la mirada*. Barcelona: Paidós.
- Peris Guarch, J.** (1967). *La mujer y los perfumes a través de los tiempos*. Barcelona: Peris Guarch.
- Popper, F.** (1989). *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Madrid: Akal.
- Preckler, A.M.** (2003). *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX. Tomo II, Arquitectura, pintura y escultura del siglo XIX. Arquitectura siglo XX*. Madrid: Complutense.
- Proust, M.** (2000). *El tiempo recobrado*. Madrid: Alianza.
- Puente, Aníbal.** (2003). *Cognición y aprendizaje*. Madrid: Ed. Pirámide.
- Putnam, H.** (2002). (Introducción de NORMA B. GOETHE). *Sentido, sin sentido y los sentidos*. Barcelona: Paidós.
- Raymond, M.** (2010). *Tendencias: qué son, cómo identificarlas, en que fijarnos, cómo leerlas*. Barcelona: Promopress.
- Repollés, J.** (2010). *Genealogías del arte contemporáneo*. Madrid: AKAL, 2011.
- Rock, I.** (1985). *La percepción*. Barcelona: Labor.

- Rodríguez, M; Serrano, C.** (2002). *Creatividad sensorial. Manual de reflexión y autocrítica para innovar*. Mexico: Pax Mexico.
- Rodríguez Magda, Rosa Ma.** (2004). *Transmodernidad*. Barcelona. Anthropos.
- Ruhrberg-Schneec Kenburger- Ficke- Honnef.** (2000). *Arte del siglo XX*. Barcelona: Taschen.
- Sáez Rueda, L.** (2001). *Movimientos filosóficos actuales. Colección Estructuras y Procesos. Serie Filosofía*. Madrid: Trotta.
- Sánchez, A.** (2005). *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México. México.
- Sánchez, D.J.** (2013). *Epistemología de las Artes. La transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo*. La Plata, Buenos Aires. Argentina: Cátedra. Editorial Universal de la Plata.
- Sanz, J.C.** (1993). *El libro del color*. Madrid: Alianza Editorial.
- *El lenguaje del color. Sinestesia cromática en poesía y arte visual*. Madrid: H. Blume, 2009.
- Santos, C.** (2008). *El olor del despertar. Relatos para leer en el autobús. 18. Cuadernos del vigía*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Ayto. Granada. INAGRA. ROBER. Caja Madrid Obra Social.
- Schana, S.** (2002). *Los ojos de Rembrandt*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Schiffman, Harvey.** (1994). *La percepción sensorial*. México: Limusa.
- Selma de la Hoz, Jose V.** (2001). *Creación Artística e identidad personal. Cultura, psicoanálisis y conceptos de narcisismo en el siglo XX*. Valencia: Fundamentos.
- Serrano, A.** (2006). *El dedo en la llaga*. Madrid: La fábrica. Editorial Artium de Álava Tecla Sala, Centre Cultural Metropolità de l'Hospitalet.
- Soler, M, A.** (1999). *Didáctica multisensorial de las ciencias*. Barcelona: Paidós.
- Stanley, C; Lawrence, W.** (2001). *Sensación y Percepción*. México: Ed. McGraw-Hill.
- Tarnas, R.** (2008). *La pasión de la mente Occidental*. (Traducción del inglés por Marco Aurelio Galmarini). Gerona: Atalanta.
- Tatarkiewicz, W.** (1976). *Historia de seis ideas. Artes, Belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- Todd y J.G. Lecat.** (2003). *El círculo abierto; los entornos teatrales de Peter Brook*. Alba.
- Toffler, A.** (1980). *La tercera ola*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Tomassini, A.** (1993). (II Filos UNAM) *Los colores y su lenguaje, capítulo incluido en Percepción: colores, AAVV, México*. Instituto de investigaciones filosóficas, UNAM.
- Valles, J.R.** (2008). *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana-Vervuet.
- Velilla, R.** (2002). *Guía práctica para elaborar trabajos monográficos*. Barcelona: Almon.

- Villalobos, F.** (2013). *El aroma del claro*. Colección Gimnosofistas. Málaga: Fundación García Agüera.
- VV.AA.** (2009). *James Turrel*. CHARTA. Milán. Fundación NMAC.
- VV.AA.** (2006). Coord. García, F. Peña, M. *Imagen/Imaginario Interdisciplinarietà de la imagen artística*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- VV.AA.** (2003). Coord. García, F. Peña, M. *Escenografía y Artes Plásticas. Mauricio Rinaldi*. Colección Arte xx. Serie Naranja. G.I. *Constitución e interpretación de la imagen artística*. HUM-480. Junta de Andalucía. Universidad de Granada.
- VV.AA.** (2002). Coord. García, F. Peña, M. *Trato de la Luz con la Materia. Maribel Doménech y Margo Sawyer*. Colección Arte xx. Serie Naranja. G.I. *Constitución e interpretación de la imagen artística*. HUM-480. Junta de Andalucía. Universidad de Granada.
- VV.AA.** (2001). *Sentidos del mirar*. Grupo de Investigación PI1. Dpto. Pintura. Vigo: Universidad de Vigo.
- VV.AA.** (2000). Publicacions Universidad de Barcelona. Autoedició: Estudi Joan Parera.
- VV.AA.** (1998). *Estética y religión. El discurso del cuerpo y los sentidos*. Barcelona: Ed. Er. Revista de Filosofía.
- VV. AA.** (1997). *Actas de AIC. Color 97*. Vol. II. Kyoto, Japan. The Color Science Association of Japan. (may 25-30, 1997)
- VV. AA.** (1996). *Actas de AIC96: Colour and Psychology*, Göteborg. Sweden.
- Wallis, B.** (2001). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en tono a la representación*. Traducción de Carolina del Olmo, César Rendueles. Madrid: Akal.
- Weigel, S.** (1999). *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*. Una relectura. (Ed. Orig. Bopdy-and image-space. Re-reading Walter Benjamin. Londres: Routledge, 1996). Traducción de José Amícola. Paidós: Argentina.
- Wich, R.** (1986). *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Editorial.
- Wittgenstein.** (1994). *Observación sobre los colores*, Ed. Paidós Estética, Barcelona.
- Wolheim, R.** (1972). *El arte y sus objetos*. Barcelona: Seix Barral.
- Wölfflin, H.** (1999). *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. (Traducción de José Moreno Villa). 2ª Edición. Madrid: Espasa Calpe.
- Zambrano, M.** (1993). *Claros del bosque*. Barcelona: Seix Barral.
- Zunzunegui, S.** (1998). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

## ARTÍCULOS

GI.HUM-480. Dpto. Pintura. FACULTAD DE BELLAS ARTES, GRANADA.

- **SISTEMA DE CESIA O APARIENCIA:** Diferentes aspectos que, aunque vinculados con el color y la materia, atienden más exclu-

sivamente a describir las distintas sensaciones influidas por las diferencias de la distribución de la luz en el espacio).

• **SÓLIDOS DE CESIAS Y SENSACIONES PRIMARIAS:** a modo de síntesis y como complemento a las referencias de este sistema adjuntamos un gráfico de dicho sólido.

• **INTERRELACIÓN COLOR-CESÍA:** Gráficos de las categorías de percepción del color y de las categorías de percepción de la cesía.

• **INTERPRETACIÓN DEL CONCEPTO DE CESIA COMO ARTICULACIONES DE LAS FORMAS VISUALES Y EL COLOR AMBIENTAL.**

• **VISIÓN Y REPRESENTACIÓN:** Las ilusiones visuales como: Aspectos psicofísicos y aspectos creados por la cultura de formas que integran la totalidad del lenguaje visual.

• **REVISIÓN DE LOS CONCEPTOS-TENSIONES:** a) color-forma, b) color-textura, c) forma-textura con la inclusión de la luz, materia, espacio, como conceptos originarios, estos últimos, provenientes del lenguaje natural (a modo de restitución del gran olvido por parte de la pedagogía del arte de los substratos semánticos).

• **EL SISTEMA DE APARIENCIA Y FILOSOFÍA: FENOMENOLOGÍA:** Comparación de los conceptos de sensaciones primarias de apariencia (Cesias) con los conceptos y terminología del lenguaje natural. Los trabajos de Goethe y Wittgenstein.

• **APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE APARIENCIA EN LA IMAGEN ARTISTI-**

**CA:** Los fenómenos de transparencia, translucencia, absorción, opacos- mates y especular como conceptos del lenguaje plástico-visual que en su articulación se convierten en metáforas significantes de la imagen artística.

## CATÁLOGOS

**AMON, S.** “Arte es vida; vida puede ser Arte. Notas para una aproximación al proceso destructivo-constructivo de Wolf Vostell”. M.E. A.C. Ministerio de Cultura. Madrid, 1978.

**ARCO. IFEMA.** Madrid, 2001, 2002. Vols. 2.

**BEUYS. JOSEPH.** Ed. Museo Nacional. Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1994.

**BERNÁRDEZ, C.** “Joseph Beuys”. Colección Arte Hoy. Nerea. Guipúzcoa, 1999.

**BOURGEOIS, L.** Memoria y Arquitectura. Ed. Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1999.

**BROSSA, Joan.** Poemas visuales. Litografías. Exposiciones itinerantes de la Diputación de Granada. [poemas-objeto]. 1989.

**CURIGER, B.** “Meret Oppenheim”. Parkett. English, 1989.

**DEL OMAR, Val:** Desbordamiento de Val del Omar. Centro José Guerrero. Diputación de Granada, 2010. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2010. [ Cromavisión y palpivisión. Por el tacto a la luz (creación del ojo)]

**GUÍA DEL MUSEO TIFLOLÓGICO/**



**CENTRO BIBLIOGRÁFICO Y CULTURAL.** “Museo Tifológico”. ONCE. Madrid 1994.

**KAPOOR, A.** Ed. Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1991.

**MENDIETA, A.** Ed. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona, 1997.

**NILS UDO/ BECKER WOLFGANA.** “Nils-Udo de l’art avec la nature”. Wolfgang Becker. Cologne. Wienand, 1999.

**ONCE y MINISTERIO DE CULTURA.** “Museo abierto a todos los sentidos”. Salamanca 1994.

**SUIZA VISIONARIA.** Ed. Museo Nacional de Arte Reina Sofía. Madrid, 1992.

**TURREL, J.** Ed. Fundación La Caixa, Madrid, 1993.

**VIOLA, B.** Más allá de la mirada (imágenes no vistas). Ed. Museo Nacional de Arte Reina Sofía. Madrid, 1993

**VV.AA.** Mérida: Editora Regional de Extremadura. Con 5 sentidos. Museo de Cáceres. Abril-mayo, 2002.

**VV.AA.** “Soledad Sevilla, Memoria”. Ministerio de Educación y Cultura. Madrid, 2000.

## **PRENSA ESCRITA**

### **Revistas y Periódicos:**

**CLAVE Razón Práctica.** 2016. Nº. 247.

¿Qué es arte abstracto?.

**LABOUR. G.I** de U.P.V. 1996. Texto: Ornamento y utopía. José Luis Brea. Valencia.

**ESCRITURA E IMAGEN.** Vol. I. 2005. Univ. Complutense. Madrid.

**EXIT Express # 47.** noviembre 2009. *Performance.* <http://www.exitmail.net/exitmail.php?idart=707>

**EXIT BOOK.** Nº13. 2010. Miedo realidad y ficción. Editorial. *Déjame salir.* Rosa Olivares. pag. 206. *Cuestión de olor.* Chus Tutelilla.

**EXIT BOOK.** Nº15. Verano. 2011. *Una Experiencia estética.* Rosa Olivares.

**EXIT BOOK.** Nº18-19. Verano. 2014. *Escritos de artista.* Rosa Olivares.

**EXIT BOOK.** Nº37. Arquitectura.

**EXIT BOOK.** Nº38.

**EXIT.** Nº 12. 2010. Artículo. *Pasión y gesto.* Chus Tutelilla. Revista semestral de libros de arte y cultura visual.

**EXIT BOOK.** Nº 12. 2010. Artículo. *De sentir (del crear),* por Fernando Golvano, Mario Perniola, Santiago García Navarro. 2008. Pág. 27-30.

**ARTE HOY.** Los colores de Chopin. Lunes 1 de junio 2009. Granada Hoy. Pág. 38. Artículo. *La plástica del sonido.* Exposición Acordes. Palacio Dar al-Horra. (Auriculares de Alejandro Gorafe, caracolas para escuchar el mar), objeto encontrado, ready-made. Comisario de la exposición: José Vallejo. Jueves 16 junio 2005. IDEAL. Granada. Pág.61.

INVI, Noviembre. (2009). Artículo: Lange V, Carlos; El mundo de la percepción. Maurice Merleau-Ponty. p. 181-183.

REVISTA 2.0. (2014) Artículo: G. De Angelis, Marina. Jean Rouch, comme si: Antropología, surrealismo y cine trance, e-imagen. Editorial Sans Soleil, España-Argentina. ISSN N° 2362-4981.

REVISTA DE OCCIDENTE. Katz, David. El mundo de las sensaciones táctiles. Traducción del alemán por Manuel G. Morente. Madrid, 1930.

EAR. Boletín de ARTELAKU, no 41. San Sebastián, 2000/2001. EL SEMANAL. No 686, del 17-23 diciembre, 2000.

LAPIZ. n° 152. 2000.

LAPIZ, n° 149-150. 1999.

LAPIZ, n° 134-135. 1997.

LAPIZ, n° 123. 1996.

MERIDIANA. Tercer trimestre, No 18, 2000.

VI CONGRESO NACIONAL DEL COLOR. Área de Nutrición y Bromatología. Universidad de Sevilla. Sevilla, septiembre, 2002. (Libro de Actas).

El silencio creador. Editado por Federico Delclaux. Rialp, Madrid, 1987.

Marcelino Méndez Pelayo: Luz reflejada de otra superior que alumbraba el misterio de las cosas.

George Santayana: La función del arte es mejorar la vida.

“Arte e Ilusión. Estudios sobre la psicología de la representación pictórica”. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1979.

## RECURSOS EN RED

TAXI. Revista. [https://issuu.com/taxi\\_art\\_magazine/docs/taxi-art-magazine](https://issuu.com/taxi_art_magazine/docs/taxi-art-magazine)  
ARCE <http://www.revistas culturales.com/articulos/97/revista-de-occidente/644/1/los-sentidos-del-agua-nota-preliminar.html>

ARTECONTEXTO. <http://www.artexto.com/es/index.html>

GUBERN, ROMÁN: (1996) "Del bisonte a la realidad virtual: La escena y el laberinto". Barcelona. Anagrama. V. El laberinto digital. (cap. V y VI)

<http://www.ideal.es/granada/culturas/201605/09/personas-visitan-muestra-acordes-20160509165949.html>. La exposición “Acordes III”, en colaboración con la Asociación de Amigos de la OCG. “Acordes III”, acoge el trabajo de 30 artistas en una reflexión plástica de la música, en CAJAGRA-NADA. 5 de mayo al 10 de julio de 2016.

[http://www.revistalatinacs.org/11/art/936\\_Bilbao/15\\_Imanol.html](http://www.revistalatinacs.org/11/art/936_Bilbao/15_Imanol.html)

<http://revistadeletras.net/el-walter-benjamin-de-la-obra-de-arte-en-la-epoca-de-su-reproducibilidad-tecnica/> Albert Lladó.

FABRIZIO PLESSI, uno de los más destacados representantes del arte povera, indaga en Valencia sobre el agua como metáfora creativa. Noticias de Cultura. <http://goo.gl/S4jAvL>; <http://goo.gl/BRgUxn>; <http://>

goo.gl/C0qzzm; <http://goo.gl/B94M-Frh><http://www.elconfidencial.com/cultura/2007-06-28/>; 28.06.2007

**IMAGEN NIÑO TRI KAYAPÖ.** Enlace <http://www.subeimagenes.com/img/05-159971.jpg>

Artículo. “Para el gusto, los colores”. Agencia Española de Seguridad Alimentaria. [www.aesan.msc.es](http://www.aesan.msc.es).

**ZUMALDE-Arregi, I.** (2011). La emoción fílmica. Un análisis comparativo de las teorías cinematográficas. *Revista Latina de Comunicación Social*, 66. 326- 349. Recuperado de [http://www.revistalatinacs.org/11/art/936\\_Bilbao/15\\_Imanol.html](http://www.revistalatinacs.org/11/art/936_Bilbao/15_Imanol.html)

Primera revista electrónica en América Latina Especializada en Comunicación. [http://www.razonypalabra.org.mx/N/N82/V82/13\\_Alcozer\\_V82.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/N/N82/V82/13_Alcozer_V82.pdf). DE LA ESCUELA DE FRANKFURT A LA RECEPCIÓN ACTIVA. Daniel Guadalupe Alcozer Cruz Publicado: jueves 24 de julio de 2008. Por Hugo Almeyda Saravia.

<https://www.youtube.com/watch?v=YrS-RvnwvsOQ>

<http://www.monografias.com/trabajos59/organos-sentidos/organos-sentidos2.shtml#ixzz4EwDAGITI>

**ROMAN GUBERN.** Historia del cine. 1969. Edición conmemorativa. Actualizada y revisada 2014. [www.epublicbre.org](http://www.epublicbre.org). Edita: Titivillus. Página visitada 29-04-2015.

<http://www.bluebbva.com/2014/04/cine-que-huele.asp>

Colección olorVISUAL.

<http://www.lavanguardia.com/vida/20160125/301656692506/catalunya-can-framis-funde-arte-contemporaneo-y-olfato-en-una-nueva-exposicion.html>. 25/01/2016

Pardos, Rebeca. [wordpress.com](http://wordpress.com) (revisada 10 junio 2005).

Editado en Barcelona por Rebeca Pardo. ISSN. 2385-7374. En la retaguardia: Imagen, memoria e identidad en el Arte.

<http://www.walkerart.org/magazine/2012/krzysztof-wodiczkos-homeless-vehicle-project>

<http://www.abc.com.py/espectaculos/muestra-la-piel-de-los-hijos-de-gea-1060169.html>  
[www.absolutearts.com](http://www.absolutearts.com)

HEIDEGGER, Martin. (1954). Construir, habitar, pensar. <http://www.scribd.com/doc/4504611/HEIDEGGER-MARTIN-Construir-Habitar-Pensar> Última actualización, 20/12/2010

<http://cv.udl.cat/cursos/elsmitjans/t3/docs/estudiosrepcion.pdf>. (s.f.).

[www.artensoho.com](http://www.artensoho.com) [www.desingnboom.com](http://www.desingnboom.com)

[www.latinarte.com](http://www.latinarte.com)

[www.obraporobra.com](http://www.obraporobra.com) [www.universes-inuniverse.de/doc7clark/s](http://www.universes-inuniverse.de/doc7clark/s)

[www.Bampfa.berkeley.edu/matrix/190/bibliography.html](http://www.Bampfa.berkeley.edu/matrix/190/bibliography.html)

<https://cabalgandoaltigre.wordpress.com/2007/05/08/bergson-y-su-risa-y-v-el-arte-el-artista-y-percepcion-de-la-realidad/>

<http://visionica14.tumblr.com/artesensorial>. 19 mayo 2016.

VISIÓNICA 2014· Jornadas de creación audiovisual / X ANIVERSARIO del 24 al 27 de Septiembre de 2014 en el Auditorio de Oviedo. Patrocinado por: Ayuntamiento de Oviedo y el Principado de Asturias.

[http://reis.cis.es/REIS/PDF/REIS\\_084\\_06.pdf](http://reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_084_06.pdf)

<http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20BELLAS%20ARTES/9%20-%202011/TEXTOS%20COMPLETOS/05%20Garrido%20Román.pdf> consultada el día 26/06/2016.

[http://www.puntodevistafestival.com/es/edicion\\_anterior.asp?Urtea=2013&Id Seccion=13&IdContenido=67](http://www.puntodevistafestival.com/es/edicion_anterior.asp?Urtea=2013&Id Seccion=13&IdContenido=67)

<http://www.alejandrareargos.com/index.php/es/completas/32-artistas/367-dan-flavin-biografia-obras-exposiciones>. Última actualización: 08 Enero 2016

**ABECEDARIO ANAGRAMATICO. REINA SOFIA.** <http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/performatividad>

<http://www.alejandrareargos.com/index.php/es/completas/32-artistas/365-james-turrell-biografia-obras-y-exposiciones>. Blog. 12/10/15. 13:00h. [imagedelavida.blogspot.com.es](http://imagedelavida.blogspot.com.es)

## DICCIONARIOS

**CIRLOT, Juan Eduardo.** (1997) *Diccionario de Símbolos*. (Ed. Orig. Diccionario de símbolos tradicionales. Barcelona, 1958.) Siruela, Madrid.

**DE AZÚA, Félix.** (1999) *Diccionario de las Artes*. Planeta, Barcelona.

**DUROZOI, Gérard.** (1997). *Diccionario Akal de Arte del Siglo XX*. Traducción de Flavia Puppo; (supervisión española, Fernando Castro Flórez. 1964). Torrejón de Ardoz, Madrid: Akal,

**FERRATER MORA, J.** (1993). *Diccionario de Filosofía Abreviada*. Edhasa. Barcelona,

**MAILLARD, Robert** (ed. 1967): *Diccionario Universal del arte y de los artistas. Vol. I, II y III*. (Ed. Orig. Hernand Hazan, París). Traducción de Juan Eduardo CirLOT. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, [1970].

**MOLINER, María.** (1998). *Diccionario del uso del Español. Vol. I y II*. Gredos, Madrid.

**ORTIZ- OSÉS, Andrés.** (1997). *LANCE-ROS, Patxi (eds.). Diccionario de hermenéutica. Una obra interdisciplinar para las ciencias humanas*. Universidad de Deusto, Bilbao.

**SOURIAU Étienne.** (1990) *Diccionario Akal de Estética*. (Ed. Orig. Vocabulaire d'Esthétique. Francia,). Traducción de I. Grasa Adé; X. Meilán Piza; C. Mercadal; A.R. Samaniego. Akal, Madrid [1998].

## TESIS CONSULTADAS

### **ESTADOS ALTERADOS DEL ARTE:**

Era de la psicodelia, evolución e influencia en el arte de hoy. Doctorando: Javier Población Romero, Directora: Teresa Fernanda García Gil. Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada, 2016.

**PROCESAMIENTO MULTISENSORIAL Y ATENCIÓN:** Efectos de la proporción de congruencia. Doctoranda: Beatriz Rodríguez Sarmiento, Director: Daniel Sanabria Lucena. Departamento de Psicología Experimental. Facultad de Psicología, Universidad de Granada, 2014.

### **PERCEPCIÓN Y REPRESENTACIÓN:**

El territorio andaluz en la cartografía manuscrita del siglo XVIII. Doctoranda: María José Ortega Chinchilla, Director: Jesús A. Marina Barba. Departamento de Historia Moderna y de América Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada, 2010.

**LA ALHAMBRA A CIEGAS:** Propuesta de un método de comunicación del entorno abierto a personas con ceguera o baja visión. Doctoranda: M<sup>a</sup> Luisa Gómez del Águila, Directores: Ana Ibáñez Fernández y Jesús Pertíñez López. Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada, 2002.

