

UNIVERSIDAD DE GRANADA

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Pintura



TESIS DOCTORAL

LA MIRADA DESBORDADA:

EL ESPESOR DE LA EXPERIENCIA DEL SUJETO ESTÉTICO

EN EL MARCO DE LA CRISIS DEL RÉGIMEN ESCÓPICO

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: M^a Elena Úbeda Fernández
D.L.: Gr. 1421- 2006
ISBN: 978-84-338-4053-0

**Trabajo que presenta M^a Elena Úbeda Fernández
para la obtención del Título de Doctora en
Bellas Artes bajo la dirección
de la Prof. Dra. T. Fernanda García Gil**

JULIO, 2006

Agradecimientos:

Mi especial gratitud a la profesora Fernanda García Gil, mi directora y amiga, por llevarme de la mano durante el dificultoso y solitario camino de la investigación. Quiero dar las gracias a todos los miembros del Grupo de Investigación *Constitución e Interpretación de la Imagen Artística* por su pasión por el trabajo serio y el buen humor con que se ha abordado. Así como al profesor Pedro Osakar y a los miembros del Grupo de Investigación *Nuevos Materiales para el Arte Contemporáneo*, que tanto han colaborado con nosotros. Toda mi gratitud al profesor Luis Sáez Rueda por poner claridad en muchas de las dificultosas lecturas que dan cuerpo a este trabajo.

A mi familia y amigos. Mi más profundo agradecimiento a mis padres, Bernardo y Guadalupe, y a mi hermano Pablo, por su constante e incondicional apoyo moral y esfuerzo económico soportado durante estos años, sin los cuales no hubiese podido llevar a cabo este trabajo. Gracias por la paciencia y la confianza depositada en mí.

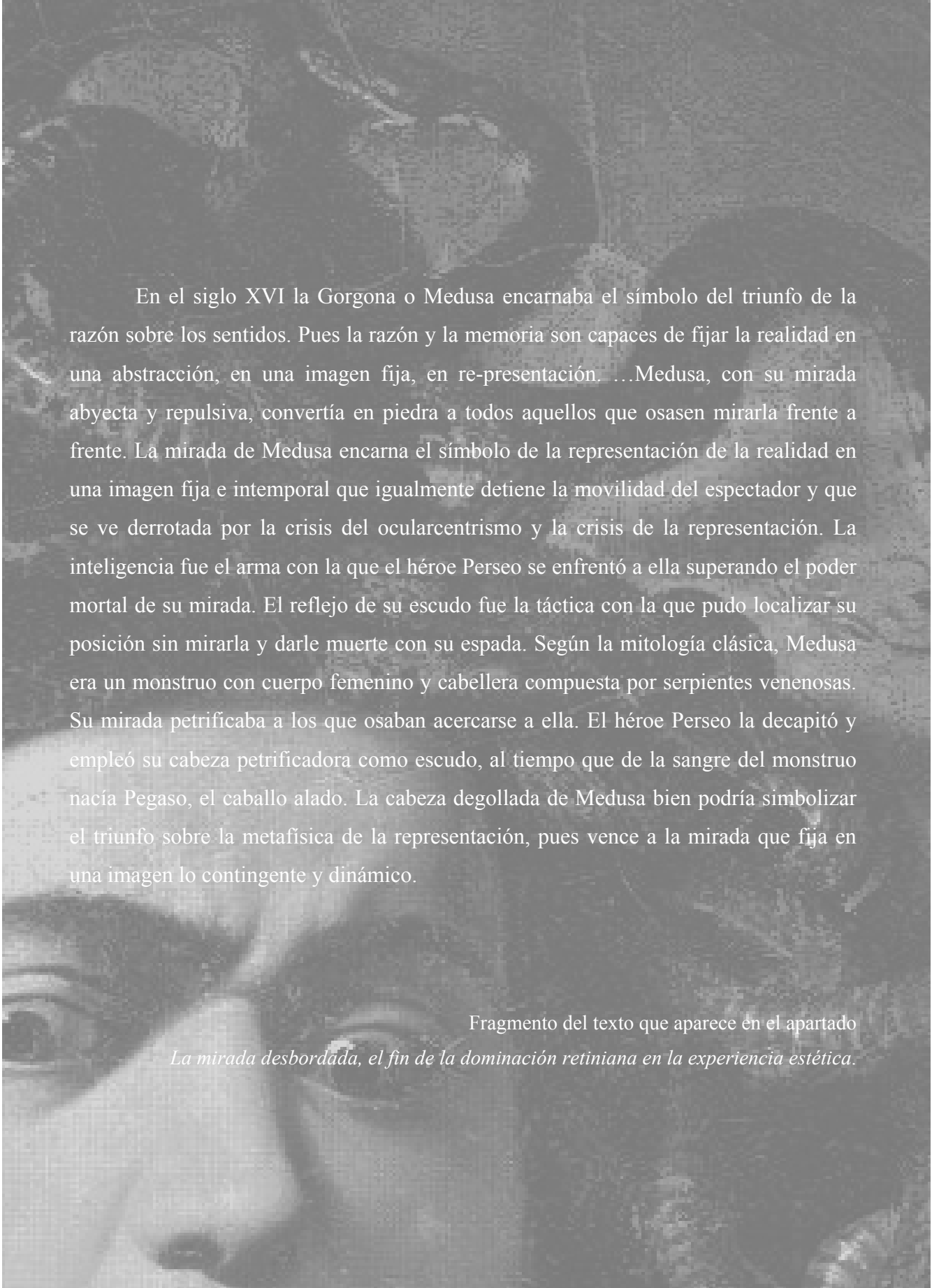
A todos ellos, gracias.

INDICE

Introducción		7
0	<u>De la instalación total a la instalación relacional. Contextualización y rasgos comunes</u>	27
0.1	Un intento de definición	29
0.2	Recorrido artístico e ideológico	33
0.3	Algunos rasgos comunes	47
	(Multi)disciplinar, (inter)disciplinar, (trans)disciplinar	47
	(Multi)dimensional e hibridacionismo	51
	Espacialización de la obra de arte	52
	Eventualización del arte (<i>ontología del acontecimiento</i>)	61
I	CORPORALIDAD DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA	69
I.1	<u>Habitar y construir la obra de arte: el cuerpo como anclaje existencial</u>	71
1.1	La posición del sujeto estético en la instalación y su concordancia con un modelo de pensamiento	73
1.2	Historia del concepto filosófico de cuerpo	95
1.3	Aclaración sobre las nociones de «aviar» y «sujeto encarnado» en relación a los espacios envolventes	103
1.4	Arquitecturas corporales. Trabajos experienciales sobre el cuerpo y el espacio	129
1.5	El cuerpo fragmentado en la postmodernidad	155
1.6	Alteridad y (des)presencia: la mirada del otro	169
1.7	Retóricas de la vigilancia	183
I.2	<u>Arte multisensorial: el discurso de los sentidos</u>	215
2.1	La mirada desbordada, el fin de la dominación retiniana en la experiencia estética	217
	Iconoclastias, filias y fobias sobre la visión y los sentidos	220
	Los Museos, la educación y la moral	225
	Retóricas de la visión. Los actos de ver y las economías de lo visual puestos en cuestión en el siglo XX e inicios del XXI	230
	Estrategias vinculadas a la visión	240
	Derrocamiento de la primacía de lo visual con la introducción de otros sentidos	252

2.2	Experiencia estética intersensorial y esquema corpóreo, algo más que aístesis visual	257
	Resistencias a la represión del sentido del olfato en la experiencia estética	279
	Los sabores y el gusto	289
	El mundo de los sonidos. El cuerpo como caja de resonancia	301
	Las sensaciones táctiles, sensualidad a flor de piel	313
2.3	Otros sentidos: obras con temperatura, sensación de dolor,...	323
	El espacio térmico	325
	Sentido del espacio y del tiempo	333
	La mirada desbordada por el dolor	327
	Sentido de la vitalidad. Sensación de peligro en la experiencia estética	347
2.4	La visión desbordada: la visión llevada a los límites de la tolerancia	351
2.5	Prótesis y extensiones sensoriales. Experimentos corporales sobre la percepción a través de los sentidos	359
	Celdas perceptuales. Reflexión sobre el acto mismo de la percepción en la experiencia estética	375
II	ESPACIALIZACIÓN DE LA OBRA DE ARTE Y REVIVIFICACIÓN DEL PROCESO	383
II.1	<u>Estrategias espacializantes en la obra de arte llamada instalación</u>	385
1.1	Instalación como <i>epojé</i> fenomenológica	387
1.2	Espacialización del <i>objet trouvé</i> y del <i>assemblage</i>	397
1.3	Estrategias teatrales: <i>mise en scène, mise en œuvre, instalación tableaux, mise en forme y mise en vue</i>	403
1.4	Piezas con carácter arquitectónico	407
II.2	<u>El pliegue y el intersticio</u>	421
2.1	(Des)pliegues del espacio	423
	Espacios reflectantes	433
	Espacios blandos y flexibles	439
	Paredes colgantes	447
	Paredes móviles	451
	Plegamientos en el espacio/tiempo (re)presentado	455
2.2	El espacio intersticial	459
	El intersticio habitado (sintiente)	465
	El espacio intersticial (fisi)dimensionado	469
	El intersticio social	481

III	ESQUEMA ESTÉTICO DEL ARTE: DESLIZAMIENTOS Y RUPTURAS	491
III.1	<u>(Eco)sistema relacional del arte</u>	493
1.1	Esquemas estéticos precedentes	495
1.2	(Eco)sistema del arte como entramado relacional de fuerzas	503
	«Acción diferencial» en un campo de relaciones como concepto fundamental del ejercicio estético	523
	El sistema sinérgico del arte	531
1.3	Objetos/eventos relacionales	537
1.4	Campo de relaciones <i>entre</i> sujeto receptor y obra en las propuestas relacionales	549
1.5	Disolución de la autoría y socialización del espacio (est)ético	565
	El artista como terapeuta social	568
	El artista como analista, catalizador e integrador social	579
III.2	<u>Intertextualidad y contexto. Implicaciones con el marco como soporte de la obra de arte</u>	591
2.1	Contextualidad. Implicación del contexto físico de la obra, el aparato expositivo	593
2.2	Intertextualidad. Implicación del marco social, político y económico, soporte de la obra de arte	611
	Conclusiones	635
	Bibliografía	647



En el siglo XVI la Gorgona o Medusa encarnaba el símbolo del triunfo de la razón sobre los sentidos. Pues la razón y la memoria son capaces de fijar la realidad en una abstracción, en una imagen fija, en re-presentación. ...Medusa, con su mirada abyecta y repulsiva, convertía en piedra a todos aquellos que osasen mirarla frente a frente. La mirada de Medusa encarna el símbolo de la representación de la realidad en una imagen fija e intemporal que igualmente detiene la movilidad del espectador y que se ve derrotada por la crisis del ocularcentrismo y la crisis de la representación. La inteligencia fue el arma con la que el héroe Perseo se enfrentó a ella superando el poder mortal de su mirada. El reflejo de su escudo fue la táctica con la que pudo localizar su posición sin mirarla y darle muerte con su espada. Según la mitología clásica, Medusa era un monstruo con cuerpo femenino y cabellera compuesta por serpientes venenosas. Su mirada petrificaba a los que osaban acercarse a ella. El héroe Perseo la decapitó y empleó su cabeza petrificadora como escudo, al tiempo que de la sangre del monstruo nacía Pegaso, el caballo alado. La cabeza degollada de Medusa bien podría simbolizar el triunfo sobre la metafísica de la representación, pues vence a la mirada que fija en una imagen lo contingente y dinámico.

Fragmento del texto que aparece en el apartado

La mirada desbordada, el fin de la dominación retiniana en la experiencia estética.

OBJETO DE NUESTRA INVESTIGACIÓN

El heterogéneo y polimorfo escenario de la práctica artística actual posee un talante dispersivo y receptivo con respecto a una realidad amplia que reabre el debate sobre la autonomía. El arte está inserto en una crisis de las estructuras puras, con lo que se puede decir que un movimiento centrífugo le impulsa a difuminarse con otras disciplinas e intereses que no se circunscriben a la práctica disciplinaria. No es un paralelismo entre las disciplinas filosófica y artística lo que tenemos pretensión de trazar, sino un emborronamiento entre sus fronteras, un *cross-over* disciplinar.

La hipótesis de partida es que la crisis de la representación que atraviesa el horizonte del pensamiento actual –del trayecto fenomenológico hasta el pensamiento de la *diferencia*– posee numerosos aspectos en común con la desmaterialización de la obra de arte. Pero lo que subyace bajo este fenómeno de la desmaterialización tan nombrado es un fenómeno aún si cabe más importante sobre el que centramos nuestra investigación: la crisis del régimen escópico. La necesidad de dar cuerpo a la hipótesis de la presencia de una crisis de lo visual en la escena del arte contemporáneo justifica el enfoque de los contenidos hacia dos ámbitos que se entretrejen, el de la práctica artística, desde el encuentro estético con la obra de arte y el del pensar filosófico de la tradición continental, pues ambos parten de un sustrato de experiencia común. La crisis de la metafísica de la representación afecta a ambas áreas de conocimiento, pero en arte toma la forma de crisis de la metáfora óptica o del ocularcentrismo inserta dentro del consabido proceso de desmaterialización del objeto artístico. El problema de la representación y la dilatación de intereses que se agregan al quehacer artístico han provocado la crisis de la estética tradicional y la transversalidad disciplinar como metodología valorativa del arte actual.

Hacer memoria sobre cómo se desarrolló la maduración de esta investigación ayudará a comprender el modo en que se alcanzó a formular la hipótesis de partida. En sus inicios el objeto de estudio se centraba en la creación de una constelación de vasos comunicantes entre *fenomenología de la carne* y la evolución de la instalación, con objeto de llevar a análisis la experiencia del sujeto estético más allá de la mirada contemplativa, lo que hemos denominado «mirada desbordada». La tesina o trabajo de investigación que llevó por título «Ante una necesidad de detenerse a mirar. Aspectos físicos, perceptivos y significantes, génesis de la imagen plástica y visual» compuso los primeros pasos en esta dirección. Las actividades en el Grupo de Investigación *Constitución e Interpretación de la Imagen Artística* –coordinación de cursos-talleres, conferencias, etc. – sobre la relación entre el arte y la filosofía y escenografía aportaron luz a nuestra investigación¹. La profundización en estos presupuestos y los esclarecedores consejos que Luis Sáez Rueda nos aportó sobre el peligro de la metáfora óptica ayudó a encauzar el conjunto de los aspectos abordados hacia la especificación del marco en el que se inscribe dicho cambio de experiencia estética; nos referimos a la crisis de la metafísica de la representación.

La hipótesis de nuestro trabajo viene respaldada por autores como Martin Jay en su estudio del fenómeno antiocularcentrista en la filosofía francesa del siglo XX, con pequeñas incursiones en la plástica moderna. Es, a nuestro juicio, pertinente llevar a cabo el análisis de las conexiones de los trayectos de la filosofía continental –de la fenomenología francesa de la carne a los discursos postmodernos– con la práctica de más viva actualidad del arte. Es este nuestro ambicioso cometido, pues es precisamente desde los años '60 hasta la actualidad cuando la respuesta contestataria del arte a la estética de la representación y a los regímenes escópicos se muestra más clara y

¹ Grupo de Investigación «*Constitución e interpretación de la imagen artística*» HUM-480 de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada. Dir.: Fernanda García Gil. Algunas actividades han sido: «*Luz y Espacio. Escenografía en Artes Plásticas*», con Mauricio Rinaldi (Filósofo y escenógrafo); «*Imagen/ Imaginario: transdisciplinareidad de los lenguajes artísticos*», con Román Gubern (Catedrático Universidad Autónoma de Barcelona, historiador de cine, escritor y crítico) y María Zárraga (artista plástica); «*Reflexión y Experiencia sobre el Espacio: Arte y Filosofía*» con el Prof. Tit. Luis Sáez Rueda (Facultad de Filosofía y Letras U.G.R.) y Narelle Jubelin, (artista plástica); «*Proyectos de Identidad, Consciencia, transformación y tecnología*», con Susana Vidal (artista y bailarina) y Marcus Weigelt (Doctor en Filosofía M.A.).

contundentemente. El planteamiento que acaba de exponerse justifica el criterio de selección de las obras de arte llevadas a análisis y su ordenación de acuerdo a los factores y estrategias que cuestionan la metáfora visual y la estética de la contemplación. El catálogo de artistas no quiere, así, ser exhaustivo; se ha tratado, más bien, de que los elegidos compongan la nómina coherente de las estrategias y factores señaladamente clarificadores para lo que aquí nos convoca: aquellas obras en las que es posible distinguir una intención de cuestionar la mirada o llevar la experiencia estética más allá de lo visual.

Desmaterialización no significa tan solo disolución del objeto estético, sino la expansión del concepto de obra hacia nuevos campos de actuación². A través del estudio de numerosas obras plásticas –agrupadas en dos grandes apartados que inciden respectivamente en la corporalidad y en la dimensión espacio-temporal de la experiencia estética– se pretende demostrar cómo estas incurren en la desmaterialización del objeto estético. Asimismo, la crisis de lo visual se traduce en un énfasis en la dimensión corporal de la experiencia, la relevancia de los aspectos espacializantes de la obra de arte y la revivificación del proceso temporal. Es a través de estos tres aspectos que la experiencia estética deja de soportarse exclusivamente sobre la visualidad, implicando corporalmente al espectador y espacio-temporalmente al contexto.

Se pretende ofrecer un estudio sobre la relación entre el sujeto estético y el concepto ampliado de obra de arte que, en el desarrollo de la llamada *instalación*, trasciende la mirada contemplativa, dirigiendo su atención hacia nuevos presupuestos estéticos contra-visuales. Con el concepto contra-visual no nos referimos a prácticas artísticas no visuales. Muy al contrario, señalamos una tendencia en la que la actividad del ver está más presente que nunca. Siendo la visión el sentido que ha atravesado la historia del arte occidental, se sufre en las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI una profunda crisis y cuestionamiento crítico de la aprehensión visual de la obra

² FOSTER, Hal: *El retorno de lo real. La Vanguardia a finales de siglo*. (Ed. Orig. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Massachusetts Institute of Technology, 1996 y 1999). Akal, Madrid, 2001; LIPPARD, Lucy R.: *Seis años, la desmaterialización del objeto de arte*. Studio Vista, Londres, 1973; MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*. (Ed. Orig. 1972). Akal, Madrid, 1997.

de arte. La corriente anti-ocularcentrista que arremete contra la estética de la representación se da en una sociedad cada vez más visual, espectacularizada y escotofílica. Arte y pensamiento contra-visual se proponen como prácticas de resistencia a la *sociedad del espectáculo*³.

La ordenación del corpus analizado define la estructura tripartita del núcleo de nuestra investigación: corporalidad de la experiencia estética, espacialización y revivificación del proceso y análisis estético en el que recaban los cambios acaecidos en las dos primeras partes. La estructura que toma el trabajo, organizado de acuerdo a las dos primeras partes: dimensión espacio-temporal y cuerpo, obedece al énfasis puesto por autores guía, como Merleau-Ponty y Foucault, en el estudio de dichas dimensiones. *Fenomenología de la percepción* se estructura en dos bloques fundamentales, el cuerpo y el mundo percibido, y un tercero que es consecuencia de los dos anteriores.

Dentro de los contenidos que pretendemos desarrollar hemos creído oportuno abordar como premisa inicial unas consideraciones sobre el desarrollo de la instalación, sabiendo lo ingrato de las clasificaciones y lo equivocado que puede ser el constreñir la plástica actual a un término definitorio. Con objeto de preservar la heterogeneidad de su naturaleza nos acogemos al concepto de *family resemblances* para destacar los rasgos que afectan al cuestionamiento de lo visual. Y establecer el desarrollo de intereses que atraviesan la instalación: de la *instalación total* a los antagonismos relacionales y la explicación de sus intereses en concordancia con la fenomenología y el pensamiento de la *diferencia*.

El contraste entre la contemplación trascendental en el juicio estético tradicional y la experiencia estética inaugurada por la instalación fenomenológica busca el demostrar cómo en la primera parece vulnerarse la presencia sensoria y corpórea del sujeto observador, lo cual promueve la contemplación pasiva y descarnada. Con la reflexión sobre la posición del sujeto estético en los espacios envolventes se pretende demostrar que la implicación corporal promueve experiencias no restringidas a la pura

³ DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos, Valencia, 2000.

visualidad. La contingencia del acto perceptivo en la instalación de tipo fenomenológica destaca el carácter carnal del sujeto estético.

Entre los contenidos utilizados como referentes evolutivos tenemos la ordenación de la historia del concepto de cuerpo – desde la Grecia arcaica a la Era *Post-human*– que busca el atestiguar que el cuerpo puede considerarse un constructo socio-cultural. Pensar el cuerpo y pensar desde el cuerpo se convierte en una de las tareas que el arte contemporáneo rescata de la *fenomenología de la carne*, que devuelve al cuerpo sensible y *mundanizado* su vital importancia usurpada por el dualismo cognoscitivo y antropológico. Las arquitecturas corporales recogen experiencias que van más allá de lo visual con propuestas que se instauran en la acción corporal del usuario-espectador: gestos que revelan la relación del cuerpo *volcado hacia sus tareas*, teniendo por horizontes el espacio exterior *aviado* y el propio espacio corpóreo. El traje es tomado por el arte actual como una argucia a través de la cual construir un discurso sobre el cuerpo. El discurso de Foucault sobre los cuerpos nos es útil para hablar de la moda en las prendas como una *forma de institucionalización* de determinadas *relaciones de poder*. Son muchas las prácticas artísticas que denuncian la vestimenta como un instrumento de clasificación sexista que modela los cuerpos, los hábitos y la moral.

Con la ingente cantidad de prácticas artísticas que expresan la fragmentación corporal se pretende demostrar que el cuerpo está atravesado por lo múltiple, lo heterogéneo, lo contradictorio, lo que es siempre aplazado. En él habita lo distinto de sí en un diferir que destruye la unidad identitaria del sujeto. La metáfora de la desmembración del cuerpo parece ser uno de los procedimientos a los que el cuerpo se ve sometido en aras de su representación visual. El cuerpo fragmentado y la mirada del *otro* es objeto de reflexión y denuncia poniendo en evidencia las relaciones de *poder* que operan sobre los cuerpos. Se quieren destacar las relaciones que tienen que ver con el ejercicio de la mirada: fetichismo, voyeurismo, colonialismo, patriarcado, científicismo y capitalismo. Con las retóricas de la vigilancia se procura poner de manifiesto la importancia de la mirada como instrumento de *poder*. La sobresaturación de imágenes en el régimen escópico es concomitante a la potenciación del voyeurismo en una sociedad cada vez más escoptofílica.

La experiencia sinestésica es una de las piedras de toque fundamentales con la que arremeter en contra de la aprehensión visual pura de la experiencia estética. Las distintas ideologías imperantes parecen adecuarse a los intereses puestos en la primacía de la visión y el apaciguamiento de los demás sentidos. En este apartado se tiene por objetivo el aunar las obras en las que el campo sensorio tradicional se expande hacia nuevas experiencias con las que escasamente se ha relacionado el ámbito estético. Con el desglose de los sentidos se busca la reestructuración de la *jerarquía sensorial*⁴, de modo que la privilegiada y autárquica posición de la experiencia visual representativa deje espacio a experiencias sensoriales que imposibilitan la objetualización del objeto percibido y facilitan la corporeización de la experiencia.

La metáfora espacial evoluciona desde un concepto fenomenológico de *lugar* – entendido como emplazamiento físico aprehendido preobjetivamente a través de la experiencia fisiológica y psicofísica de un sujeto corporal *empapado de mundo*– a la espacialidad de la información y la cultura. Bajo este segundo enfoque el espacio es considerado un constructo socio-cultural heterogéneo y contradictorio, un espacio lleno de pliegues, rotos y remiendos, tejidos de acuerdo a un discurso y unas estrategias de *poder*. Por tanto, un espacio que demuestra ser modificable a través de la formación de discursos socio-políticos de carácter local o específico, disidentes o en relación dialéctica con el discurso general abstraizante. El espacio de la información se impone por encima del espacio físico, por lo que el campo de actuación de las prácticas artísticas más recientes se efectúa desde la plataforma de los mass-media en los que se inserta.

Mise en scène, mise en œuvre, instalación tableaux, mise en forme, mise en vue son las estrategias espaciales adoptadas o surgidas a partir del lenguaje teatral que proponemos la instalación toma para sus espacios hiper-desarrollados en los que albergar conjuntamente espectáculo y público. La retórica arquitectónica es asimilada dentro de la práctica de la instalación desde el momento en que la obra se hace habitable, el recinto expositivo forma parte del entramado significativo de la pieza y la

⁴ DROBNICK, Jim: «Reveries, assaults and evaporating presences: olfactory dimensions in contemporary art», en *Parachute*, N° 89 (January-February-March, 1998), pp. 10-19.

práctica artística se vincula al espacio contextual e intertextual. Dimensiones arquitectónicas, espacios terapéuticos, sentido de hábitat, (de)construcción del espacio expositivo y de la vivienda, arquitecturas del reciclaje con intenciones ético-sociales, etc. son algunos de los aspectos que desbordan la experiencia estética de la contemplación.

La *epojé* –encarnada en la instalación fenomenológica– y el injerto postmoderno o intersticio –expresado plásticamente como antagonismo relacional– son dos de las estrategias espacializantes llevadas a análisis. Los límites marcados por el paréntesis o las comillas señalan un espacio en fricción que ha de ser juzgado con mirada crítica y que delata la porosidad del lugar del arte que no es otro que el del mundo. El *objet trouvé* y el *assemblage* –yuxtaposición, heterogeneidad, desublimación, indiferencia, des-artistización y disolución de la autoría– se espacializan en la instalación, realizándose habitables y adoptando estrategias como el canibalismo plástico o la postproducción.

Pero entre tantas estrategias espacializantes que necesitarían un desarrollo en profundidad escogemos la del pliegue y el intersticio (espacio *in-between*), pues pretendemos demostrar que es una de las más efectivas a la hora de resistirse a la estética de la representación. Con propuestas como las de Gregor Schneider y Rachel Whiteread, el espacio del hogar deja de ser el modelo ejemplar sobre el que asentar nuestras experiencias del mundo *habitado* o *cosmizado*. Ofrecen, por el contrario, un espacio en el que los pliegues y los intersticios insertan lo extraño, lo *in-forme*, donde habita la huella de la ausencia, un fondo en continuo diferir, en perpetua ruina, un *caosmos*. En los espacios reflectantes se producen pliegues o yuxtaposiciones, injertos y suturas, así como deformaciones que son capaces de desestabilizar la veracidad de la imagen y destruir la representación icónica ofrecida por la perspectiva tradicional. Los espacios blandos y flexibles integran el cuerpo del sujeto estético ofreciendo un espacio dialogante y relacional que, en contra de la obra como entidad fija, se configura por su *capacidad de afección* de acuerdo a la acción corpórea y multisensorial ejercida por el espectador.

El plegado de las obras y el nudo demuestran ser sinónimo de latencia, pues como territorio liminar la propuesta se presenta en su estado potencial, entre la

plegadura y el ser desplegado por el usuario. El nudo se propone como una torsión forzada de uno o varios elementos entrelazados entre sí para conformar una trama heterogénea o un conjunto de elementos compuestos o yuxtapuestos. La blandura y la flexibilidad del pliegue es también una estrategia de resistencia, lo blando y lo amoldable se contraponen a las estructuras consistentes y rígidas alabadas por la modernidad. El archivo o biblioteca es otra forma de pliegue que se propone como espacio latente de carácter dúctil y abierto a múltiples desarrollos del discurso que han de ser contruidos por el usuario. Paredes colgantes y paredes móviles se proponen como espacios habitables que, a través de engaños perceptivos retomados del lenguaje teatral, delatan la eventualidad y contingencia de la experiencia, pero sobre todo la inestabilidad de lo visual. Plegamientos en el espacio/tiempo (re)presentado se circunscribe a los efectos producidos por las cámaras de vigilancia. Esta tecnología construye icónicamente la escenificación de eventos que posibilitan el plegamiento de tiempos en vivo y tiempos en diferido, que provocan la dislocación de la dimensión espacio/temporal y con ello la fragmentación de la experiencia. Demostrando así el carácter inabarcable de la realidad, la construcción ficticia de su representación y el control deslocalizado y anónimo del panopticismo.

El intersticio es un espacio no construido por lo que encarna la diferencia de fuerzas soportado sobre una nada, una falta de ser. El intersticio fenomenológico (fisi)dimensionado es una ausencia monumentalizada, corporeizada. A través de esta estrategia la experiencia visual se ve de nuevo escindida. En primer lugar, porque no puede captarse como una totalidad y, en segundo lugar, porque contiene dentro de sí una pérdida imposible de recuperar, una ausencia momificada, como es el caso de los moldes de Whiteread. El intersticio relacional con intereses socio-políticos se muestra como un espacio para la negociación, un espacio heterogéneo y heterológico capaz de albergar narraciones e identidades en litigio. El intersticio social es el lugar sede el que la estética de la resistencia y el accionismo político reclama una subversión de lo establecido. El camuflaje, la plegadura y la arruga, la tachadura y la (sobre)escritura se formulan como tácticas disidentes que se insertan en el tejido del sistema para deconstruirlo desde el interior.

En respuesta a estos cambios, se propone un nuevo esquema estético que recoge la relación del sujeto estético con la estructura aporética de la obra de arte entendida como espacio de relaciones o evento relacional. Se hace necesaria la reevaluación de los elementos o fuerzas implicadas en el esquema estético ante el horizonte en expansión y/o difusión que la práctica artística no para de desgarrar. Se ofrece un breve panorama del estado de la cuestión de esquemas estéticos precedentes que se han alejado del modelo tradicional basado en una obra totalizante y un sujeto estético cuya identidad se muestra como incuestionable. En el contraste se busca el demostrar que el tradicional es un modelo de experiencia puramente visual que ignora al sujeto de la percepción y que esconde un grave problema de exclusión social. Los teóricos rupturistas defienden la heterogeneidad y heteronomía de las artes, el compromiso político y la utilidad social del arte. Dos modelos de (eco)sistema relacional del arte aspiran a cubrir algunos de los vacíos y salvar la distancia existente entre los procesos poético-productivos adscritos a la figura del artista y los estético-receptivos vinculados al espectador. Su carácter sinérgico, cada vez más poroso y co-implicante viabiliza el que los cambios afecten a todos y cada uno de los elementos que lo conforman. El primer esquema estético propuesto incide en la (co)implicación corporal con la instalación fenomenológica. El segundo, se preocupa de las propuestas que establecen relaciones cargadas de contenido político y acción social. El acercamiento o inserción del arte en el ámbito de lo público permite una acción de fuerzas y de capacidades de afección cada vez más notables.

La mística del acto creativo y el ensalzamiento del autor como creador parece perder importancia, con ello se van perfilando con más claridad el papel de mediador en una acción de carácter funcional. Entre las funciones recientemente adquiridas destacamos la del artista como terapeuta social con ayuda de objetos relacionales y la figura del analista, gestor e integrador social. En lo referente al sujeto estético, el artista se cuestiona si el mecanismo de abstraer la idea de *público* no responde a una serie de intereses. En la abstracción del sujeto estético, que la instalación fenomenológica aún mantiene, se encuentra una forma de exclusión con respecto a cuestiones de género, raza y clase social.

La espacialización de la obra de arte nos lleva a reflexionar sobre dos espacios *in-between*: la contextualidad de la obra en el marco expositivo y la intertextualidad o entretejimiento con el marco socio-político, que genera la pregunta sobre la funcionalidad y difusión social de la obra de arte. La primera, pretende desvelar las estrategias políticas e ideológicas de las instituciones culturales y tiene que ver con la reflexión epistemológica desde la práctica artística. La segunda, apela a cuestiones transdisciplinarias que atienden a aspectos socio-políticos, funcionalidad del objeto estético, disolución del arte dentro de un entramado más amplio de prácticas culturales volcadas hacia la denuncia del deterioro social y medioambiental que encuentran en el modelo socio-económico ultra-liberal la fuente del problema.

LA CRISIS DE LA REPRESENTACIÓN Y LA CRISIS DEL RÉGIMEN ESCÓPICO: ESTADO DE LA CUESTIÓN

Pertinencia del trabajo:

Dentro del ámbito de las Bellas Artes, el fenómeno de la crisis de lo visual ha sido apenas teorizado; si lo es, sin embargo, el de la desmaterialización de la obra de arte y el de la presencia de las dimensiones espacio-temporales y corporales. Se han realizado incursiones en el tema desde espacios no directamente implicados con la práctica artística, tales como la filosofía y estética, crítica cultural, historia del arte, etc. Apenas se han realizado análisis críticos desde las obras mismas que analicen las estrategias del lenguaje plástico, sino desde discursos que nacen desde la teoría y que miran hacia las obras. Y ninguna de las que se adentran en la plástica más reciente es de la suficiente profundidad y amplitud, pues aparecen expuestas en artículos, comunicaciones y ensayos de breve extensión. De los que hay que decir que, aunque no ofrecen una visión totalizadora del problema ofrecen con frecuencia iluminadores análisis de algunos aspectos concretos, y se presentan, en fin, como aportaciones de muy estimable interés. Abundante es la bibliografía al uso que de manera parcial o transversal han tratado el tema, pero muy pocos han sido los que han dedicado una atención exclusiva al fenómeno. Es precisamente la amplitud del problema la que define este trabajo como el paso previo para la completa intelección de este fenómeno que ha de llegar a través de estudios –de rigor científico– que habrían de completar el análisis, que debe ser entendido como punto de partida. Somos conscientes de la vastedad del problema, dada la dispersión de la información a recavar y dificultad que entraña una discusión que ilumine en profundidad todos los ángulos de un problema de por sí inagotable, o cuando menos, sin duda, inabarcable por una sola pluma.

Estado de la cuestión:

La corriente de pensamiento continental es el sustrato teórico sobre el que asentamos nuestro discurso, con autores-eje que van de la *fenomenología francesa de la carne* al pensamiento de la *diferencia*. La suya es una posición crítica desde la que problematizar, criticar e historizar el régimen escópico y el proceso de lo visual.

Movimientos filosóficos actuales de Luis Sáez Rueda desentraña las claves necesarias para comprender el escenario de la filosofía contemporánea, no como movimientos estancos sino en orgánica relación entre los mismos⁵. Fundamental en nuestra investigación es Merleau-Ponty que en *Fenomenología de la Percepción* recupera un sujeto encarnado y una percepción visual anclada en el cuerpo en unidad con todos los sentidos⁶. La tesis doctoral de Fernando Martínez Rodríguez titulada *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad desde Merleau-Ponty* nos aclara cuestiones fundamentales sobre la lectura de este autor⁷. Toni Ross en el artículo *The trouble with spectator-centered criticism* entrelaza admirablemente la fenomenología a la instalación poniendo el énfasis en la posición ocupada por el espectador⁸. Estos estudios se complementan con los que encuentran en el minimal una relación directa con la fenomenología, tales como los de Rosalind Krauss sobre la obra de Richard Serra⁹, o el monográfico de Francisca Pérez Carreño *Arte Minimal. Objeto y sentido* con las claves fundamentales que vinculan este movimiento artístico a la fenomenología¹⁰.

Bataille y Duchamp devuelven la corporalidad al ojo, así como la dimensión inconsciente y la sexualidad con los que está entretejido el ejercicio de la mirada. Los textos de Rosalind Krauss, muy en especial el *Inconsciente óptico*¹¹ –basado en el pensamiento de Bataille, Derrida y Lyotard en su relación con el surrealismo–, la revista *October* y *El cuerpo y la mirada, desvelando a Bataille*¹² de Navarro Ginés, han sido profundamente esclarecedores sobre el impulso escóptofílico. Los artículos de

⁵ SÁEZ RUEDA, Luis: *Movimientos filosóficos actuales*. Colección Estructuras y Procesos. Serie Filosofía. Editorial Trotta, Madrid, 2001.

⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción*. (Ed. Orig. *Phénoménologie de la perception*. Editions Gallimard, París, 1945). Traducción de Jem Cabanes, Península, Barcelona, 1997.

⁷ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad desde Merleau-Ponty*. Ed. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1991.

⁸ ROSS, Toni: «The trouble with spectator-centered criticism», en *Eyeline*, Nº 35 (Summer, 1997-1998), pp. 27-33.

⁹ KRAUSS, Rosalind. E.: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Ed., Madrid, 1996.

¹⁰ PÉREZ CARREÑO, Francisca: *Arte Minimal. Objeto y sentido*. La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 2003.

¹¹ KRAUSS, Rosalind. E.: *El inconsciente óptico*. (Ed. Orig. *The optical unconscious*, Massachusetts Institute of Technology, 1993). Traducción de J. Miguel Esteban Cloquell. Tecnos, Madrid, 1997.

¹² NAVARRO, Ginés: *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*. Anthropos, Barcelona, 2002.

Michel Foucault *Poder-cuerpo* y *Las relaciones de poder penetran en los cuerpos* aglutinados dentro de *Microfísica del poder* son la base necesaria para comprender las relaciones de *poder* ejercida sobre los cuerpos a través de la representación visual, las prendas de vestir, el cuerpo instrumental, etc¹³.

Asimismo, Foucault nos ofrece en *El ojo del poder* y *Vigilar y castigar* las claves fundamentales necesarias para poder contrastar el panopticismo a las actuales prácticas de control y vigilancia globalizada a través de la mirada digital¹⁴. Los *surveillance studies* nos proporcionan una rica fuente de información para esclarecer la relación entre el panopticismo y la generalización de los actuales sistemas de vigilancia en el tardocapitalismo. A la vera de estos estudios surgen revistas especializadas que engloban multiplicidad de disciplinas como sociología, filosofía, derecho, policía científica, arte, etc. tales como la revista digital *Surveillance & Society*, en la que son especialmente pertinentes los artículos de David Lyon, Joan Simon y Majid Yar¹⁵. Las más recientes tecnologías de la vigilancia son tomadas del artículo *De la sociedad disciplinaria a la sociedad de control* de Jesús Requena¹⁶. El creciente interés de las prácticas del arte contemporáneo hacia este reciente campo de estudio se constata en el libro editado por Peter Weibel, *Ctrl [Space]. Rhetorics of surveillance from Bentham to*

¹³ FOUCAULT, Michel: «Poder-cuerpo» (Ed. Orig. «Pouvoir-corps», en *Quel corps*, N° 2 (septiembre, 1975), pp. 2-5), en FOUCAULT, Michel: *Microfísica del poder*. (Ed. Orig. *Microphysique du pouvoir*). (Compilación). Colecc. Genealogía del Poder. Edición y traducción J. Varela, y F. Álvarez-Uría, La Piqueta, Madrid, 1992, pp. 103-110; «Las relaciones de poder penetran en los cuerpos» (Ed. Orig. «Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps» entrevista realizada por L. Finas, en *La Quinzaine Littéraire*, N° 247 (1 al 15 de enero, 1977), pp. 4-6), en FOUCAULT, Michel: *Microfísica del poder...*, pp. 153-162.

¹⁴ FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (Ed. Orig. *Surveiller et punir*, Éditions Gallimard, París, 1975). Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Ed. Siglo XXI, Madrid, 1978; FOUCAULT, Michel: «El ojo del poder» (Ed. Orig. *L'œil du pouvoir*, Editions Pierre Belfond, 1979), en BENTHAM, Jeremías: *El panóptico*. Traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Ed. La Piqueta, Madrid, 1989, pp. 9-26;

¹⁵ LYON, David: «Surveillance Studies: understanding visibility, movility and the phonetic fix», en *Surveillance & Society*, Vol. 1, N° 1, pp. 1-7, <<http://www.surveillance-and-society.org/articles1/editorial.pdf>> (04/01/2005); SIMON, Joan: «The return of panopticism: supervision, subjection and the new surveillance», en *Surveillance & Society*, Vol. 3, N° 1, pp. 1-20, <[http://www.surveillance-and-society.org/Articles3\(1\)/return.pdf](http://www.surveillance-and-society.org/Articles3(1)/return.pdf)> (04/01/2005); YAR, Majid: «Panoptic power and the pathologisation of vision: critical reflections on the Foucauldian thesis», en *Surveillance & Society*, Vol. 1, N° 3, pp. 254-271, <[http://www.surveillance-and-society.org/articles1\(3\)/pathologisation.pdf](http://www.surveillance-and-society.org/articles1(3)/pathologisation.pdf)> (04/01/2005);

¹⁶ REQUENA HIDALGO, Jesús: «De la sociedad disciplinaria a la sociedad de control: la incorporación de nuevas tecnologías a la policía», en *Scripta Nova, Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Vol. VIII, N° 170 (1 de agosto, 2004), <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-170-43.htm>> (05/01/2005).

*Big Brother*¹⁷, que aúna reflexión teórica y práctica artística con notables artículos como *The all-seer: God's eye as proto-surveillance* de Astrit Schmidt-Burkhardt, *The visual crash* de Paul Virilio y *Postscripts on control societies* de Gilles Deleuze¹⁸.

Los estudios culturales y los estudios de la cultura visual, con teóricos como Nicholas Mirzoeff – *Una introducción a la cultura visual*– y Martin Jay –*Campos de fuerza* y *Downcast eyes*– han abierto un prolífico campo de investigación sobre las prácticas visuales y las actitudes estéticas con respecto a la visión como instrumento de poder¹⁹. En nuestro país, teóricos de la talla de José Luis Brea están introduciendo los estudios visuales a través de la edición de revistas como *Estudios Visuales*, traducción de volúmenes y organización de congresos²⁰. Esclarecedores para este estudio han sido el artículo *El procedimiento ceguera* de Miguel Ángel Hernández-Navarro y *Entre imágenes: experiencia estética y mundo versátil* de Luis Puelles Romero²¹.

El artículo *Vision and Insufficiency at the Turn of the Millennium*²² supone la confirmación de que una de las maneras de abordar la noción de identidad es ubicando el papel del espectador en su habilidad para percibir críticamente su aptitud para ver.

¹⁷ LEVIN, Thomas Y.; FROHNE, Ursula; WEIBEL, Peter. (eds.): *Ctrl [Space]. Rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*. ZKM Center of Art and Media, Germany y MITT Press, Massachusetts Institute of Technology, Austria, 2002.

¹⁸ DELEUZE, Gilles: «Postscripts on control societies» (Ed. Orig. Gilles Deleuze, *Negotiations 1972-1990*, Columbia University Press, New York, 1995, p. 177-182), en LEVIN, Thomas Y.; FROHNE, Ursula; WEIBEL, Peter. (eds.): *Ctrl [Space]...*, pp. 317-321; SCHMIDT-BURKHARDT, Astrit: «The all-seer: God's eye as proto-surveillance». Translated from German by June Klinger, en LEVIN, Thomas Y.; FROHNE, Ursula; WEIBEL, Peter. (eds.): *Ctrl [Space]...*, pp. 17-31; VIRILIO, Paul: «The visual crash» (Ed. Orig. «Le krach visual», en *La télévision fragmentée. Mile chaines en bodquets. Actes du colloque des Xèmes rencontres*, del 4 al 7 de diciembre de 1997, Edition le crac, Valence, 1998) Translated from French by Bernard G. Prusak, en LEVIN, Thomas Y.; FROHNE, Ursula; WEIBEL, Peter. (eds.): *Ctrl [Space]...*, pp. 108-113.

¹⁹ JAY, Martin: *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century french thought*. University of California Press, Los Angeles, 1994; JAY, Martin: *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. (Ed. Orig. *Force Fields. Between history and cultural critique*. Routledge, New York, 1993) Traducción de Alcira Bixio. Paidós, Buenos Aires, 2003. MIRZOEFF, Nicholas: *Una introducción a la cultura visual*. (Ed. Orig. *An introduction to visual culture*, Routledge, London & New York, 1999). Traducción de Paula García Segura. Paidós, Barcelona y Buenos Aires, 2003.

²⁰ BREA, José Luis: (ed.): *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal, Madrid, 2005.

²¹ HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á.: «El procedimiento ceguera», en *Proyecto Venus*, <<http://www.proyectovenus.org/ramona/home/anunciantes/interferencia/HNavarro.html>> (03-04-2004); PUELLES ROMERO, Luis: «Entre imágenes: experiencia estética y mundo versátil», en *Estudios Visuales*, N° 3 (Diciembre, 2005), pp. 128-151.

²² ROSS, Christine: «Vision and insufficiency at the turn of the millenium: Rosemarie Trockel's distracted eye», en *October*, N° 96 (Spring, 2001), pp. 87-110.

Uno de los objetivos es aumentar en el espectador su percepción crítica tomando en consideración los recursos, deficiencias y desórdenes que conforman la percepción en la era de lo performativo. Jim Drobnick, con su artículo *Reveries, assaults and evaporating presences: olfactory dimensions in contemporary art*, relaciona el concepto de *obra de arte total* con la posibilidad de reestructurar la jerarquía sensorial y abrir la experiencia del arte a la utilización de todos los sentidos²³.

Gilles Deleuze *El pliegue y Lógica del sentido* son el punto de partida para generar las estrategias espaciales del pliegue y el intersticio²⁴. La miscelánea de artículos editados por Paloma Blanco, Jesús Carrillo y Jordi Claramonte: *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* son en su mayoría de gran utilidad. Destacan como fundamentales para este estudio *Estética relacional* de Nicolas Bourriaud y *De las prácticas cotidianas de oposición* de Michel de Certeau²⁵.

Alguien podrá, sin embargo, echar en falta a autores como Jacques Lacan en este estudio. No se nos oculta, en efecto, que un estudio exhaustivo de la figura del *voyeur* encarnado en el espectador no podría pasar sin atender a las teorías de una abundante nómina de autores que reflexionan sobre el acto de mirar y sus implicaciones psicológicas de herencia lacaniana. Son parcelas de conocimiento que nos quedan aún por entretrejer con las obras, pero había que poner puertas al campo, y creemos que el criterio selectivo manejado –que por fuerza ha de ser excluyente, y sacrifica en consecuencia algunas interesantes relaciones– puede garantizar al menos un estudio serio enfocado en las relaciones que vinculan el fenómeno de la instalación con fenomenología y pensamiento de la *diferencia*.

²³ DROBNICK, Jim: «Reveries, assaults and evaporating presences: olfactory dimensions in contemporary art», en *Parachute*, N° 89 (January-February-March, 1998), pp. 10-19.

²⁴ DELEUZE, Gilles: *El pliegue*. (Tít. Orig. *Le pli. Leibniz et le baroque*. Les Éditions de Minuit. París, 1988). Traducción de José Vázquez y Umbelina Larraceta. Paidós, Barcelona, 1989; DELEUZE, Gilles: *Lógica del sentido*. (Ed. Orig. *Logique du sens*. Les Éditions de Minuit. París, 1989), prólogo y traducción de Miguel Morey. Paidós, Barcelona, 1989.

²⁵ BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi. *et. al.* (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001; BOURRIAUD, Nicolas: «Estética relacional» (Ed. Orig. cap. 1 y 6 del libro *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, París, 1998). Traducción de Jordi Claramonte, en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi. *et. al.* (eds.): *Modos de hacer...*, pp. 427-445; DE CERTEAU, Michel: «De las prácticas cotidianas de oposición». (Extractos de la introducción y cap. 5 y en su integridad cap. 3 y 6 de la Ed. Orig. *L'invention du quotidien*. Union générale d'éditions, París, 1980 y Gallimard, París, 1990), en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi. *et. al.* (eds.): *Modos de hacer...*, pp. 391-425.

MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO

La experiencia de las obras de arte en vivo y, en su ausencia, los catálogos de exposiciones y los artículos de revistas como *Artforum*, *Art Journal*, *Parkett* o *Zehar*, son la herramienta base desde la que surge la necesidad de abrir un camino de conocimiento para el entendimiento del arte contemporáneo desde la óptica de la crisis de lo visual. No menos importantes son las entrevistas para comprender cómo hablan los artistas de su obra: Gregor Schneider, Rachel Whiteread, Franz Erhard Walther, Marina Abramović o Thomas Hirschhorn. En la medida de lo posible hemos primado los escritos en cuya autoría interviene el artista, porque es en ellas donde no se interponen elementos que puedan desvirtuar la intencionalidad de las piezas. No olvidemos que el discurso se conforma desde el arte hacia la filosofía y de las obras de arte a la reflexión crítica. La experiencia particular de cada hecho artístico es el fondo sobre el que se asienta la reflexión sobre los conceptos estéticos y los elementos que los conforman. Éstos nunca se aíslan del lugar en el que surgen, evitando así un análisis abstracto separado del fondo de experiencia. No se mira al arte desde la filosofía, sino que desde las prácticas artísticas concretas se establecen lazos con las tendencias más afines del pensamiento filosófico y a la crítica artística. Muchos de los textos, por su complejidad y ambivalencia, pueden ser leídos e interpretados a muy diferentes niveles de sentido, siempre desde el máximo respeto, permitiendo su aplicación a la experiencia artística a pesar de que no se refieran explícitamente a ella. Quizá pueda considerarse el arte como un campo empapado de reflexión filosófica, por lo que es posible encontrar puntos en común en el que concurren el pensar filosófico y la práctica artística. Efectivamente, el hecho artístico se expande en un movimiento centrífugo hacia numerosos ámbitos de la realidad. La pluralidad de cuestiones e intereses en los que se inserta el fenómeno artístico exige un estudio complejo nutrido de numerosas disciplinas. Tomamos vínculos que enlazan pensamiento filosófico y experiencia estética contemporánea, siendo plenamente conscientes de la imposibilidad de abarcar todas las materias implicadas en su estudio.

Los datos históricos tienen como intención explicar el advenimiento del fenómeno de la *instalación* en el contexto histórico y de cambio de pensamiento consecuente con la ruptura y/o expansión de las disciplinas artísticas. La metodología seguida se diferencia del análisis de la historia del arte, ya que se trata de la historia de las experiencias y de las reflexiones que convergen este tipo de prácticas artísticas en un período comprendido, salvo excepciones, entre los años sesenta y la actualidad. Las posturas críticas tomadas en la postmodernidad, el descreimiento sobre los grandes relatos, la ironía, la concomitancia de distintas realidades y la escucha y atención puesta en la voz de las minorías junto con la interculturalidad, hacen comprender que no hay una única historia del arte, por eso es conveniente remitirse a la experiencia de las obras desde su especificidad. Quizás el discurso que más se adapta a esta comprensión del arte desde la creación plástica y la experiencia directa de las obras es la que acepta los anacronismos y la relación libre entre las obras. El salto de unas obras a otras sin obedecer a movimientos, progresión histórica o ni datos biográficos del autor, sino a una anacronía e interrelación con contextos sociales, antropológicos y filosóficos con los que se teje orgánicamente el arte. Didi-Huberman fue defensor de la estructuración no lineal de la historia del arte y un defensor de Aby Warburg, que junto con Cassirer, defiende la actividad simbólica frente a la continuidad histórica²⁶. Otro caso de estructura disgregada es el caso de Ludwig Wittgenstein, que introduce el concepto de *family resemblances* en oposición al concepto de *estilo*, tan anclado en la historia del arte.

Es inevitable cuestionarse cual ha de ser la metodología de investigación más adecuada para un ámbito humanístico tan resbaladizo como el artístico. Habitados a considerar desde antiguo el científico como único método riguroso y fiable, la lucha por recuperar la legitimidad del arte como conocimiento válido se hace sumamente costoso. El cientificismo ha impuesto hasta ahora sus estrategias metodológicas a todos los ámbitos, restringiendo la realidad a lo constatable y medible según sus reglas y leyes. Con ello, ha desplazado del estudio considerado «serio» hasta la periferia todo lo

²⁶ Georges Didi-Huberman contrapuso imágenes de procedencia artística con otras imágenes de estudios sociales y antropológicos en sus lecciones impartidas en el Seminario «La distancia y la huella: para una antropología de la mirada». Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Cuenca, 11 al 15 de septiembre de 2000.


que no se ha adaptado a su rígida configuración. En respuesta a la metodología científica del pensamiento han surgido en el ámbito de las Humanidades las llamadas «Ciencias Humanas»: lingüística y literatura comparada, psicología, filosofía analítica, e incluso arte analítico. Sin embargo, como una cuña, ciertas corrientes estéticas y artísticas han ido abriendo una grieta cada vez más grande y poderosa reclamando el derecho a ser consideradas como metodologías de conocimiento válidas dentro del ámbito de la investigación. La plástica artística contiene sus propias especificidades, y estas han de ser abordadas como herramientas del lenguaje plástico y visual. Una gran parte del peso de este trabajo recae en la extracción y ordenación de estrategias críticas con el régimen escópico. Matizar que estas han sido extraídas de las obras mismas y no de teorías filosóficas o estéticas. La reivindicación de los lenguajes plásticos y un estudio en profundidad de los mismos requiere de un camino largo que aquí solo se esboza. Se necesita realizar un movimiento de retroceso y reflexión para recuperar los conceptos originarios (encorsetados y empobrecidos por la visión científica que ha acotado su significación), y por otra parte, proyectarse hacia el futuro para asentarse en la problemática que el ser humano abre en la actualidad. Lo que une el ámbito del arte al filosófico es más una cuestión de tendencias, un caldo de cultivo común que los sustenta.

Se trata de un trabajo teórico-especulativo que busca el reflexionar sobre un amplio abanico de factores que tratamos de encauzar hacia una corriente, la del régimen escópico, cuya contestación plástica la cuestiona con propuestas que la desbordan. Los argumentos del trabajo han sido generados a posteriori de las experiencias con las obras. La bibliografía ha sido utilizada de manera que se creara un diálogo natural entre los textos y las propias obras. A partir de la ingente cantidad de obras documentadas con documentos fotográficos –recogidos en el CD que acompaña a la Tesis Doctoral– se llega por medio del análisis a proponer una serie de cambios agrupados en las dimensiones corporales y espacio-temporales que recaen en una postura o corriente denominada como crisis del régimen escópico.

El texto se desarrolla en forma de costura, de atrás adelante, con objeto de formar un tejido férreo sobre el que se soporte el discurso. Es por ello que información

que parece repetirse en varios de los apartados es solo que se insiste en un aspecto para añadirle un nuevo matiz con el que se relaciona y destacar así su pertinencia. Se trata de recoger lo reiterativo pero para explicar que se va avanzando en ese matiz. Del mismo modo, algunas piezas son llave y por ello han sido utilizadas en varios apartados desde distintos puntos de vista.

Símbolos y otras aclaraciones sobre el texto:

– : Este símbolo señala la existencia de una imagen sobre la que el texto se soporta y que es necesario consultar en el CD que acompaña al trabajo.

– (): El paréntesis inserto en un vocablo, si bien no es una manera ortodoxa de escritura, pretende reflejar dos posibles vías de lectura de un mismo vocablo, que se pliegan entre sí. La aplicación del paréntesis construye un concepto-bisagra que contiene dentro de sí varios órdenes de lectura. Por ejemplo, (est)ética se lee simultáneamente como ética + estética.



0 DE LA INSTALACIÓN TOTAL A LA INSTALACIÓN RELACIONAL.
CONTEXTUALIZACIÓN Y RASGOS COMUNES

Quizá sea un error tratar de delimitar la práctica artística actual a un término que la englobe. Puede que fuera más conveniente asentarse sobre en el concepto ampliado de obra de arte que no busca el delimitar sus fronteras. Si bien son innumerables las estrategias que colaboran al desbordamiento de la aprehensión visual nos vamos a centrar en las que se pueden sustentar sobre la espacialización, eventualización y corporeización de la práctica artística y la experiencia estética.

Nuestro objetivo es revisar los conocimientos de uso sobre la instalación. Esta revisión pretende favorecer la comprensión de una de las vías a través de las que se desborda la mirada como forma de aprehensión estética. Se trata de conocimientos muy conocidos, pero no por ello menos útiles, para comprender el fenómeno de espacialización de la obra de arte y de su experiencia. El término «definir» significa delimitar, dar límite o contorno a un concepto; significa fijar con exactitud, con precisión y sin vaguedades. La instalación, el arte ambiental y las acciones, eventos u objetos que hay en ellas huyen de una definición que las delimite. Su naturaleza heterogénea y libre no permite atravesarlas con un eje común sin que se destruyan sus especificidades. Por ello, trataremos de utilizar el término «instalación» sin asentar una definición firme y concisa; por el contrario, se intentará mantener el término abierto a posibles contradicciones o particularidades.

La crítica y la historia del arte han tratado el desarrollo del arte englobándolo o escindiéndolo en estilos, movimientos o categorías. Pero la práctica artística ha tratado siempre de escapar de definiciones y clasificaciones que limitasen su creatividad o diluyesen su ideario. La definición de las mismas facilita su encauzamiento al terreno donde se imponen las leyes del mercado del arte, –un terreno siempre necesitado del papel legitimador del crítico o del historiador de arte. Precisamente son las prácticas

que tratan de huir de estas clasificaciones las que son de nuestro máximo interés. Éstas han sido incluidas dentro de una nueva «categoría», la de instalación, que, como tal definición, no es demasiado satisfactoria para el arte y los artistas, que pretendían adoptar esta forma de presentación como ejercicio de libertad. La historia del arte ha mostrado un desarrollo del arte construido artificialmente, que seguramente ha contribuido a la legitimación de un tipo de prácticas y a la exclusión de otras difíciles de clasificar en esos términos. Se tratará de evitar la historia que opera influenciada por las estructuras de poder, como es el caso del mercado mundial del arte. Por tanto, trataremos de hablar de prácticas concretas y de obras específicas que hermanaremos con fundamentos teóricos y filosóficos sincrónicos a las obras.

Una razón más nos hace huir de definiciones estancas: cualquier definición cerrada se opone a un pensamiento postmoderno. Una historia se ha de entender como una historia diferencial que excluye la continuidad y linealidad del fluir temporal; como un entramado que se cruza con otros tantos entramados en una red diferencial de historias. Sirva de ejemplo la actitud de Yves Michaud, que en su búsqueda de los criterios que han de ser útiles para la valoración de la obra de arte contemporánea propone ir en contra de los criterios absolutos y universales y a favor de los locales y relativos²⁷. Sólo una historia del arte, consciente de la naturaleza fluida de la instalación—pues está inserta en un proceso de relaciones sin fin— y de su propia parcialidad a la hora de establecer valoraciones y caracterizaciones, puede ser útil como fuente de información.

La instalación no es un estilo, no es una categoría artística, ni tampoco se encuadra dentro de ningún movimiento. Más bien se podría decir que los atraviesa, encontrando el germen de su práctica en las vanguardias, y haciéndose más extensa en la segunda mitad de siglo XX y principios del XXI. Más que un movimiento, la instalación se puede considerar una forma de presentación, un «formato», una manera de disposición de los objetos, en caso de haberlos, o bien, una forma de adueñarse de

²⁷ MICHAUD, Yves: «¿Qué son los criterios estéticos?» (Extracto abreviado Ed. Orig. *Critères esthétiques et jugement de goût*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999). Traducción de Iñigo Darrigade, en *Revista de Occidente*, Nº 213 (febrero, 1999), pp. 41-58.

un espacio para hacerlo artístico o motivo de discusión crítica. Más que legitimarse como un nuevo género se libera de la catalogación del arte en función de los géneros, puesto que toma aspectos de todos ellos –escultura, pintura, arquitectura, teatro, performance, música, diseño, artesanía, jardinería– desdibujando sus límites y enriqueciéndolo con aspectos procedentes de otras metodologías –lingüística, sociología, antropología, ecología, política– entre otras muchas facetas de la vida. Los atraviesa, o bien, se sitúa *entre* ellos, haciendo sus límites más borrosos y cuestionables. El variado material (que es parte de la epistemología en Bellas Artes) alcanza desde objetos encontrados o creados, sonidos, olores, textos, pinturas, vídeos, fotografías, cine, diapositivas, animales, hasta personas, incluidos los espectadores, sus cuerpos, sus acciones, gestos y comportamientos, luz natural o artificial, arquitecturas, el espacio y el tiempo mismos, etc. En definitiva, el mundo y la vida misma se abren desde una nueva óptica a la experiencia del espectador. Los artistas adoptan la instalación como estructura abierta y transdisciplinar que permite la libertad absoluta en el uso de lenguajes e intereses y que escapa de cualquier clasificación.

Es importante destacar las opiniones de los artistas y son muchos los que declaran en sus entrevistas su total rechazo a clasificaciones. Así Thomas Hirschhorn prefiere el término «display»²⁸, que se podría traducir como despliegue, desarrollo, una manera de disponer en la dimensión espacio-tiempo: «Lo que rechazo de la palabra instalación es que es un término que reduce el trabajo a una forma de expresión. Es un término de arte contemporáneo abusivo. No hago trabajo que esté acorde con una forma, con una disciplina: pienso que aquellos que usan el término instalación para diferenciar este género de la pintura, video, fotografía, etc., han meditado poco, porque piensan que la decisión de trabajar en uno u otro medio es una elección formal»²⁹.

²⁸ v. BUCHLOH, Benjamin H. D.: «Cargo and cult. The displays of Thomas Hirschhorn», en *Art Forum International*, Vol. 40, Nº 3 (November, 2001), pp. 108-115,172,173.

²⁹ ENWEZOR, Okwui: «Interview», en ROSSEN, Susan F. (ed.): *Thomas Hirschhorn. Jumbo spoons and big cake/World airport*. Cat. Exp. «World airport», The Renaissance Society, University of Chicago, 16 de enero al 24 de febrero, 2000. Exp. «Jumbo spoons and big cake», Art Institute of Chicago 23 de enero al 9 de abril, 2000. Art Institute of Chicago, Chicago, 2000, p. 28 (traducción de la autora).

There is a history of forms, structures, writings, which has its own particular time –or rather, times: it's precisely this plurality which seems threatening to some people.

Roland Barthes³⁰

La instalación no se encuadra en exclusividad en ningún movimiento o corriente, tal es así, que se puede observar el uso de esta forma de disposición a lo largo de las diferentes corrientes artísticas. Se hace prácticamente imposible encontrar una genealogía que atraviese a cada práctica por igual, pues cada una de ellas encuentra sus precedentes y filiaciones en autores y movimientos diferentes. El recorrido que se expone aquí es, por tanto, una de las posibles maneras de encontrar su lógica. Así, desde la óptica de nuestro trabajo, encontramos que el camino surcado por el desarrollo de la instalación es congruente con el marcado por el desarrollo del pensamiento filosófico continental. La instalación parece despuntar en el horizonte del arte sobre el mismo sustrato en que lo hace el trayecto fenomenológico. El mutuo interés es constatable en el hecho de que muchos artistas del momento acuden a éstos escritos filosóficos como ayuda e incentivo para su búsqueda creativa. Como es el caso de Thomas Hirschhorn con sus monumentos conmemorativos, Pierre Huyghe, o las artistas Tacita Dean, Renée Green, Adrian Piper, entre otros³¹. Esta investigación no está concebida como una explicación de los últimos desarrollos del arte desde la óptica de la filosofía, sino desde nuestra experiencia como creadores y espectadores de arte. Desde esta posición encontramos múltiples confluencias, pues ambas disciplinas parten de un sustrato de experiencia común. La lógica que las atraviesa es la crisis de la

³⁰ BARTHES, Roland: «On the fashion system», en BARTHES, Roland: *The grain of the voice: interviews 1962-1980*. Hill and Wang, New York, 1985, p. 51.

³¹ v. FOSTER, Hal: «An archival impulse», en *October*, N° 110 (Fall, 2004), pp. 3-22.

representación, que afecta a ambas áreas de conocimiento, y que en arte se expresa como crisis del régimen escópico dentro del consabido proceso de desmaterialización del objeto artístico. En esta relación de artistas se puede ver el desarrollo de los intereses que atraviesa la instalación, ejemplos que desarrollaremos posteriormente³²:

Instalación total	Obras corporales relacionales	Instalación/performance	Estética relacional	Antagonismos relacionales
I. Kavakov	E. Neto	A. Hamilton	R. Tiravanija	T. Hirschhorn
J. Turrell	L. Clark	T. Bruguera	C. Holler	M. Potrč
L. Bourgeois	E. Oiticica	R. Horn	F. González-Torres	F. Alys
W. Laib	C. Meireles	J. Sterbak	P. Huyghe	S. Sierra
R. Wilson	F. E. Walther	M. Abramović	Liam Gillick	M. Cantor
O. Eliasson		G. Schneider	R. Green	
			Simparch	

Los primeros desarrollos de la instalación, como es la llamada «instalación total», comparten intereses con la fenomenología. Los aspectos perceptivos, la experiencia corporal y la dimensión espacio-temporal de la realidad en la que el sujeto está anclado son el objeto primordial de reflexión, ya sea en el ámbito filosófico como en la práctica artística. El sujeto, tanto para la fenomenología como para la instalación, se corporaliza, se convierte en un individuo en situación³³. Filosofía y arte se anclan directamente en la experiencia del mundo desde la óptica de un sujeto como *ser-en-el-mundo*, implicando corporalmente al sujeto estético. La percepción a través de los sentidos corporales³⁴ es la vía de aproximación a la obra de arte, pues es desde el

³² No se trata de una clasificación fija e inalterable, se trata tan sólo de una tentativa que tiene por objeto el explicar la evolución de intereses a la que hacemos alusión.

³³ En el predecesor de Merleau-Ponty, Edmund Husserl, el sujeto es trascendental y no mundano como lo es para la fenomenología de la carne. La fenomenología merleau-pontyana acude a la experiencia prerreflexiva, pretética y precientífica y ofrece un método por el que alcanzar un contacto íntimo con las cosas. Tal es la importancia de la percepción y de la experiencia prerreflexiva que Merleau-Ponty en la introducción a su libro *Fenomenología de la percepción* afirma: «Todo el universo de la ciencia está construido sobre el mundo vivido...». MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, p. 8.

³⁴ Por ello, las leyes gestálticas y la fisiología de la percepción poseen el mismo interés para el ámbito filosófico como para el arte. Si preguntamos desde este punto de vista qué es el arte la respuesta sería que la experiencia del arte es una experiencia perceptiva.

cuerpo del sujeto estético desde donde se construye y adquiere su sentido. Aunque a la metodología fenomenológica se podría objetar la ausencia de la dimensión sociopolítica y la importancia del signo que vendría de la mano del estructuralismo. La espacialidad, entendida como emplazamiento físico en el que habita el sujeto estético, da paso a desarrollos menos abstraizantes y más cargados de contenido ideológico. Arte y pensamiento vuelven a establecer un encuentro con el estructuralismo, el arte conceptual y el arte procesual. En referencia al estructuralismo nos referimos a autores como Foucault y Bataille, que se deslindan de la rigidez del estructuralismo de Saussure³⁵ y cuyos escritos y teorías son premonitorios del horizonte crítico que se abre a la postmodernidad.

La espacialidad –tomada de la fenomenología– y la estructura –recibida del estructuralismo– se convierten en las bases desde las que desarrollar una visión crítica de la realidad³⁶. Ya no son los aspectos perceptivos, sino los ideológicos los que vienen a ser desarrollados por el arte y la filosofía. La experiencia del arte deja de ser formalista y autónoma y se abre a sus relaciones con el público, con las instituciones artísticas, el poder, la política y otros campos hasta ahora considerados extraestéticos. La pervivencia de la instalación hasta la actualidad se debe a su carácter flexible y capacidad de adaptación a los discursos estéticos que se desarrollan en estas últimas décadas. Tras un período en que el arte iba de la mano de las teorías formalistas³⁷ y de la pureza del lenguaje plástico, éste se *expande*, –como se desprende de las teorías de

³⁵ El estudio a través del lenguaje se convierte en arte y pensamiento en el aspecto primordial desde el que desarrollar el discurso. Con Saussure el estudio de los signos se lleva hasta el fondo, pero acaso con un método rígido en exceso, por lo que puede resultar limitante en su aplicación al arte. En opinión de Norman Bryson, la concepción saussureana del signo es útil para cortar los nudos del estudio del arte con el perceptualismo. Sin embargo, añade una crítica a su formalismo excesivo y rigidez en la sistemática de los signos que fomentan un hermetismo con respecto a posibles relaciones del arte con el mundo exterior.

³⁶ SÁEZ RUEDA, Luis: Curso de Doctorado «Las razones de lo estético: retos de la filosofía actual y su relación con el arte». Programa de Doctorado: *Lenguajes y Poéticas en el Arte Contemporáneo*. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Granada, 25 de junio de 2004.

³⁷ Sobre las teorías formalistas v. PÉREZ CARREÑO, Francisca: «El formalismo y el desarrollo de la historia del arte», en BOZAL, Valeriano. (ed.): *Historia de las ideas estéticas...*, Vol. 2, pp. 255-267 y su bibliografía; Sobre la teoría de la pura visualidad v. SOLANA, Guillermo: «Teorías de la pura visualidad», en BOZAL, Valeriano. (ed.): *Historia de las ideas estéticas...*, Vol. 2, pp. 274-292 y su bibliografía; Una cuidada selección de bibliografía de autores formalistas, sobre los modelos formalistas y la teoría de la pura visualidad aparece en OCAMPO, Estela; PERÁN, Martí: *Teorías del arte*. (1ª ed., 1991) Icaria, Barcelona, 1993, pp. 55-91.

Rosalind Krauss-, y se independiza del riguroso encorsetamiento para celebrar la pluralidad y lo multidisciplinar. El pensamiento de la diferencia retoma la corriente fenomenológico-hermenéutica, en concreto Heidegger y numerosos aspectos del estructuralismo, para, desde el interior de sus discursos, deconstruir su dimensión teórica. En el ámbito de la práctica artística ocurre algo similar, se retoman estrategias de la modernidad por medio de la cita, apropiación, superposición, o deconstrucción para ofrecer una visión crítica de lo establecido. La superación de valores absolutos, tales como verdad, razón, globalidad y totalidad, es una de las características que destaca Guasch de la postmodernidad fuerte en el ámbito del arte³⁸. Arte contemporáneo y pensamiento postmoderno trazan un camino conjunto, marcado por el descreimiento y el escepticismo cargado de una profunda ironía. Teóricos, como Deleuze o Lyotard dirigen su mirada hacia el arte, del mismo modo, los artistas buscan la fundamentación teórica de sus posturas en estos filósofos. Debemos aclarar, sin embargo, que la práctica artística no explica ni es reflejo del pensamiento filosófico sino que es fuente de pensamiento. Es el arte el que crea situaciones para la reflexión estética, ética o política, entre otras.

Las intervenciones en el espacio han ido modificando sus intereses de acuerdo con los tiempos: el interés por los problemas sociales y ambientales. Los cambios políticos se hacen más patentes y el interés por los derechos humanos, los de la mujer y de las minorías se convierten en objeto de reflexión en el ámbito artístico. El arte y las prácticas culturales se abren a la sociedad y a las problemáticas que pueblan la cotidianidad de una sociedad compleja. Son estos intereses, antes considerados como exteriores al arte, los que han contribuido a la expansión de los límites de la práctica artística. Es por ello, que poco tienen que ver las instalaciones de los años setenta con las del cambio de siglo, que son fruto del descreimiento de la sociedad del capitalismo tardío. El arte de finales de los noventa e inicios del siglo XXI es una radicalización de las instalaciones que apuntaban, en desarrollos anteriores, una crítica al sistema. En los setenta y ochenta el posicionamiento crítico en el arte era el adelanto de una crisis y un

³⁸ GUASCH, Anna Maria: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza, Madrid, 2001, pp. 407,408.

malestar social todavía incipiente, y de una degradación ecológica, cuyos daños, fruto de la sociedad industrial y post-industrial, aún no habían sido cuantificados. En los últimos tiempos, la instalación se desarrolla como espacio de confrontación en el que se despiertan acciones y reflexiones sobre diferentes problemáticas sociales. Desde estas acciones y manifestaciones sociales que surgen en el ámbito de lo real, es desde donde surge el arte, siendo la eventualización la que destaca por encima de las otras dimensionalizaciones de la práctica artística. Podríamos sintetizar el desenvolvimiento de la instalación en congruencia con el cambio de intereses en el pensamiento filosófico de la siguiente forma:

DESARROLLO DE LA INSTALACIÓN	
FENOMENOLOGÍA	PENSAMIENTO DE LA DIFERENCIA
Espacio y cuerpo en mayor medida (Merleau-Ponty desarrolla más las dos citadas y Heidegger el tiempo)	Espacio y cuerpo y eventualización de la obra de arte Estructura.
Aspectos sensoriales	Aspectos perceptuales + conceptuales + ideológicos Prácticas culturales con conciencia ética y política.
Espacialidad abstracta y neutra que busca la habitabilidad física. Vectores espaciales de un emplazamiento específico herencia del formalismo	Espacialidad y corporalidad como lugar construido por las operaciones de <i>poder</i> (Foucault)
Espacialización de la obra de arte. Emplazamiento como marco físico. Espacio experiencial	Espacialización: contextualidad e intertextualidad. Emplazamiento social. Lugar como contexto social, cultural, político e histórico.
Obra se entiende como proceso abierto del cual participa presencialmente el sujeto estético	Obra se entiende como evento abierto a la colaboración del sujeto estético en situaciones comunicativas y relacionales
Acento puesto en la obra como presencia	Acento puesto en el evento, en las relaciones «entre» los diferentes elementos del esquema estético como fuerzas que se co-determinan.
Estructura con un sentido emergente	Estructura aporética. La obra de arte es una presencia despresente
Espacio homogéneo basado en el sentido de habitar	Espacio como tejido heterogéneo empapado de discursos y relaciones de <i>poder</i> Fragmentación en toda su extensión
Teatralidad. <i>Mise en scène/mise en œuvre</i>	Estética relacional y arte activista

Obra de arte total, «instalación total»	Espacialización/eventualización del <i>readymade</i> y <i>objet trouvé</i> , «Instalación relacional»
Presentación	Colaboración y participación
Prevalece la contemplación	Ejercicio estético como uso y co-creación
Multisensorial	Transensorial
Multidisciplinar	Interdisciplinar y transdisciplinar. Territorios extraestéticos
Búsqueda de su propia necesidad de existencia	Se cuestiona la funcionalidad o semi-funcionalidad
Germen de ruptura con la autoría	Disolución de la autoría única

Destacamos dos ámbitos históricos de gran influencia para la instalación: en primer lugar, las vanguardias –con Duchamp, Dada y surrealismo como principales precedentes³⁹– y, en segundo lugar, el minimalismo y postminimalismo, el arte procesual y povera, el accionismo, el land art y el arte politizado de los '60 y '70⁴⁰. Este gran salto de referentes nos hace pensar que la historia del arte entendida como progreso lineal no cabe en este discurso. La práctica artística está llena de discontinuidades, pliegues, y fisuras que hacen necesario un enfoque distinto al ofrecido por la historia del arte más convencional. De la misma forma, Luis Sáez Rueda entiende el panorama de la filosofía actual como una *retícula* llena de *cauces* que se cruzan y se ramifican. Un *escenario polimorfo* abordable a partir de sus hiatos, encuentros, desencuentros e hibridaciones⁴¹.

La influencia de las vanguardias en el horizonte postmoderno de la instalación:

No fue hasta que aparecieron en escena las teorías lingüísticas de Saussure que el arte, con Kosuth a la cabeza, retoma el legado intelectual de Duchamp⁴². El *readymade* duchampiano⁴³ es una acometida crítica al arte *retiniano* y manual⁴⁴. Este es

³⁹ v. DE MÈREDIEU, Florence: *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*. Bordas, París, 1994, pp. 142-169.

⁴⁰ v. GUASCH, Anna Maria: *El arte último del siglo XX...* y la bibliografía a la que hace referencia.

⁴¹ SÁEZ RUEDA, Luis: *Movimientos filosóficos...*, p. 17.

⁴² DE DUVE, Thierry: *Kant after Duchamp*. MITT Press, Cambridge, Massachusetts, 1998, p382.

⁴³ La neutralidad y (a)significación de los *readymades* se confronta a la débil significación que aporta el arte *retiniano*. Sobre una relectura a finales de los ochenta de las obras de Marcel Duchamp v. DE DUVE, Thierry: *Kant after Duchamp*, de 1989 y *Resonances du readymade*, de 1989; DANTO, Arthur

re-actualizado con el concepto «détournement» de Guy Debord y los artistas situacionistas del mayo francés. El *détournement*, explica Anna Maria Guasch, consiste en la reutilización de elementos extraídos de producciones artísticas preexistentes que constituyen un nuevo significado. Esta conjunción de fragmentos facilita el anonimato y la autoría conjunta⁴⁵. El *readymade* postmoderno se preocupa de rescatar o arrebatar imágenes u objetos «artísticos» de otros autores violando la idea de autoría y de *copyright*⁴⁶. Como es el caso de los críticos apropiacionistas de ■ Sherry Levine, *Fountain (after Marcel Duchamp: A. P.)*⁴⁷, una de las re-contextualizaciones y representaciones más celebradas. El *copyleft*, tan abundante en el espacio actual de Internet, burla las intenciones del capitalismo de la sociedad del conocimiento que restringe el acceso del conocimiento a relaciones de economía y consumo.

C.: *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte.* (Ed. Orig. *The transfiguration of the commonplace.* Harvard University Press. Cambridge, 1981). Paidós, Barcelona, 2002; DIDI-HUBERMAN, Georges: «El punto de vista anacrónico» (Introducción al texto Ed. Orig. «La ressemblance par contact. Archeologie, anachronisme et modernité de l’empreinte», en DIDI-HUBERMAN, Georges (ed.): *L’Empreinte.* Cat. Exp. Centre Georges Pompidou, Paris, 1997). Traducción de Crispín Salvatierra, en *Revista de Occidente*, Nº 213 (Febrero, 1999), pp. 35-40; Félix Duque ofrece una interesante definición de *readymade* en relación a los conceptos de objeto y artefacto desde la etimología y las distinciones del discurso kantiano en DUQUE, Félix: *Arte público y espacio político.* Arte y Estética. Akal, Madrid, 2001, pp. 65-69. Francisco Javier San Martín distingue las siguientes tipologías de *readymades*: *readymade declarado*, *readymade ayudado* o *rectificado*, *readymade latente designado*, y finalmente el *readymade recíproco*. SAN MARTÍN, Francisco Javier: *Arte del siglo XX.* Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1987, pp. 226,227. Véase además MOLESWORTH, Helen: «Work avoidance: The everyday life of Marcel Duchamp’s ready-mades», en *Art Journal*, Vol. 57, Nº 4 (Winter, 1998), pp. 50-61.

⁴⁴ En contra de las meras *sensaciones, impresiones, secreciones, eyaculaciones* que son para este tipo de arte un fin en sí mismo, y del artista como hacedor de obras y no de actos. PAZ, Octavio: *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp.* Alianza Editorial, España, 1998, p. 33.

⁴⁵ GUASCH, Anna Maria: *El arte último del siglo XX...*, p. 123.

⁴⁶ OWENS, Craig: «El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad». (Ed. Orig. en *October*, Nº 12 (primavera, 1980), pp. 67-86, y Nº 13 (verano, 1980), pp. 59-80), en WALLIS, Brian (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación.* (Ed. Orig. *Art after modernism: rethinking representation*, David R. Godine, Publ., Boston, 1984). Traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles. Akal, Madrid, 2001, p. 205; *cf.* DEUTSCHE, Rosalyn: «Agorafobia» (Ed. Orig. «Agrophobia», en *Evictions. Art and Spatial Politics*, MITT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996). Traducción de Marcelo Expósito y Jesús Carrillo, en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi. *et. al.* (eds.): *Modos de hacer...*, pp. 320-322; *v. t.* el capítulo dedicado al apropiacionismo a principios de los ’80 en GUASCH, Anna Maria: *El arte último del siglo XX...*, pp. 341-354.

⁴⁷ Sherry Levine. *Fountain (after Marcel Duchamp: A. P.)*, Walker art center, Minneapolis, 1991. Bronce.

Es Craig Owens quien, después de siglos de rechazo de la alegoría como *aberración estética*, rescata del olvido el recurso alegórico y cataloga estas actitudes postmodernas como *impulsos alegóricos*⁴⁸. El *readymade* en la postmodernidad es una suerte de alegoría o palimpsesto, un secuestro o usurpación, o bien, un rescate de un medio, lenguaje, texto, imagen u objeto perteneciente a nuestro legado cultural al que se le despoja de su significado anterior privándole de un sentido ontológico. Resultan, finalmente, una *promesa de sentido*, como dice Owens, pero se podría decir también que resulta un solapamiento de signos y sentidos, que se percibe como fragmentación e incompletitud de sentido. De todos modos, la apropiación y/o fragmentación o repetición serial alcanza en ocasiones cotas tan altas que, atendiendo a una relación fundamentalmente visual y anti-narrativa, adolecen de un fondo de sentido. Sin embargo, en otras es declaradamente una acometida en contra del circuito creado entre la producción y el consumo de bienes culturales, la categoría de original, creatividad y de autoría que inducen al coleccionismo y a exaltar el papel del artista.

Un equivalente ampliado de estas estrategias las podemos encontrar en lo que Nicolas Bourriaud, dentro de la estética relacional, llama estrategia de «postproducción»⁴⁹, que va un paso más allá del *readymade* y de la destrucción del criterio de autoría: «La modernidad se prolonga hoy en las prácticas de bricolaje y reciclaje de la *gramática cultural*, de la invención de la cotidianeidad y la organización de los tiempos vividos...»⁵⁰. Sin embargo, la *apropiación* deviene en herramienta de control social y de mercantilización de la cultura cuando el sentido de apropiación se invierte. Es decir, cuando quienes realizan la *apropiación* son los medios de comunicación de masas, cuyo objeto es convertir un discurso social antagónico en uno normalizado y neutral, tal y como lo describe Hal Foster: «Las expresiones colectivas

⁴⁸ OWENS, Craig: «El impulso alegórico...», pp. 202-235.

⁴⁹ BOURRIAUD, Nicolas: «Estética relacional» (Ed. Orig. cap. 1 y 6 del libro *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, París, 1998). Traducción de Jordi Claramonte, en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi. *et. al.* (eds.): *Modos de hacer...*, pp. 427-445. La postproducción es una acometida contra la autoría que lleva aún más lejos la estrategia del *readymade*. Se trata de productos culturales –obras de otros artistas, objetos visuales pre-existentes– que se ven reinterpretados, reproducidos o reexpuestos destruyendo el estatus de autoría como categoría artística. En ello erradica la distinción entre producción y consumo, creación y copia, *readymade* y obra de arte original. BISHOP, Claire: «Antagonism and relational aesthetics», en *October*, N° 110 (Fall, 2004), p. 55 y nota 12.

⁵⁰ BOURRIAUD, Nicolas: «Estética relacional...», pp. 429,430.

son así no sólo apropiadas sino también *desmanteladas y vueltas a montar*, remotivadas y retransmitidas. (*El mito*, escribe Barthes, *es discurso robado, restaurado, no colocado exactamente en su lugar*) De este modo, los grupos sociales son silenciados; o peor aún son transformados en consumidores seriales de *simulacros de sus propias expresiones*. Oyen lo que ellos mismos dicen en un eco falso (distorsionado, mediado) al que no pueden responder y que bloquea estructuralmente ulteriores expresiones»⁵¹. Por el contrario, la apropiación que se lleva en el arte crítico actual, parte de la creación de un segundo *mito artificial* con el objeto de huir de lo apropiado por las estrategias de apropiación comercial de la cultura de masas⁵².

Dada⁵³ posee una influencia enorme en el arte de acción y la performance, pero donde aparece especialmente revivificado es en las prácticas actuales de arte activista y relacional de carácter social. Tan solo perfilaremos algunos de los aspectos más vinculantes con la actual escena artística que incluye a artistas como Thomas Hirschhorn o Marjetica Potrč. El movimiento Dada es el primero de tipo global o internacional –Suiza, Francia, Bélgica, Alemania, Italia, América,...–; en contra del arte de caballete y de la estatuaria, adoptan como expresión plástica un compuesto de todos los géneros; se declaran como anti-arte, unión entre arte y vida, pues cualquiera puede ser artista, y cualquier cosa o acción de la vida cotidiana puede ser arte. En el movimiento Dada las obras tienen carácter efímero (desmaterialización) o procesual, como la acción en la calle y los paseos por la ciudad fuera del circuito de los museos. Incluso reivindicaciones políticas y sociales son englobadas dentro de la práctica artística.

⁵¹ «Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo». (Ed. Orig. «For a Concept of the political in contemporary art» y «Readings in cultural residence», en FOSTER, Hal: *Recordings. Art, spectacle and politics*. Bay Press, Seattle, 1985, pp.121-139 y 139-157. El primero íntegro, el segundo extractado). Traducción de Jesús Carrillo y Jordi Claramonte, en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi. *et. al.* (eds.): *Modos de hacer...*, p. 114.

⁵² FOSTER, Hal: «Recodificaciones...», pp. 115,116, cfr. nota 43, p. 115 en la que se hace referencia a este *segundo mito constituido* del que habla Barthes en *Mitologías*, cuya bibliografía se especifica en esta nota.

⁵³ Sobre Dada v. BRIHUEGA, Jaime: «Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias», en BOZAL, Valeriano. (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas y contemporáneas*. Vol. 2, (Ed. Orig. Visor, Madrid, 1996), Visor, Madrid, 1999, pp. 229-248 y bibliografía citada.

Las provocaciones de los artistas dadaístas y futuristas hacen mella igualmente en el accionismo y la performance. Si bien también hunden sus raíces en los happenings, eventos y fluxus de los '50 y en las antropometrías de Yves Klein. Hay toda una corriente de influencias que vienen del teatro orgánico y accionismo teatral, que tuvieron como ideario el extraer fragmentos de la vida cotidiana como la energía que los liberaría del arte elitista y asentado en estéticas clásicas y los acercaría a insuflar de savia nueva la sociedad enferma y devastada por dos guerras mundiales⁵⁴. Body art y accionismo vienés y mas tarde corrientes de arte feminista y de género, toman esta forma de expresión como reivindicación de la liberación del cuerpo de convencionalismos sexuales y morales. El gesto y la acción sustituyen la obra de arte como objeto, e implican una comunicación más activa y fluida entre espectador y performer.

En la era de Einstein y la bomba atómica, todo el arte pover y fluxus así como Beuys, Klein o Broodthaers, entre otros, que beben de toda esta corriente, extreman el nihilismo y existencialismo filosófico nietzscheano con un entroncamiento más radical en las fuerzas de la vida: «La sensación de devastación cultural (y en algunos casos material) a partir de la cual Europa se vio obligada a reconstruirse después de la guerra explica por qué por ejemplo algunos artistas que vivían en París desarrollaron un vocabulario formado por acumulaciones de objetos, detritos callejeros y otros signos conspicuos de la cultura proletaria para producir sorprendentes *assemblages* formados de *rodajas de vida*»⁵⁵. No se trata de representar el mundo, de inspirarse en él, sino de insertarse en el corazón del mundo o tomar un trozo de él para reflexionar sobre nuestro modo de habitarlo.

⁵⁴ La mutua influencia y colaboración entre artistas plásticos y las artistas de las áreas del espectáculo, la arquitectura y el diseño induce también a esta heterogeneidad y fusión de medios. v. SÁNCHEZ, José A.: *Dramaturgias de la imagen*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1999.

⁵⁵ CAMERON, Dan: «El jardín salvaje. El paisaje como metáfora en instalaciones americanas recientes», en ROUSE, Ylva (coord.): *El jardín salvaje*. Traducción de África Vidal y Helena Rouse, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1990, p. 21.

Influencia del minimalismo y postminimalismo, arte procesual y povera, accionismo y land art sobre la instalación:

Contemporáneamente al povera italiano y a Beuys, se desarrolla en Estados Unidos el arte minimal. Hay una clara diferenciación de intereses entre esta corriente europea –más nihilista y preocupada por lo social– y las prácticas americanas del minimal y el pop art –más atentos a la idea de progreso, de industrialización y de consumo. Del pop art es interesante destacar los *tableaux assemblages* que realizaron entre los '60 y los '70. Marchán Fiz sitúa el minimal como eslabón final de la cadena, desprendido ya del concepto moderno de escultura en cuanto a objeto o monumento. El formato espacial de la obra de arte es uno de los elementos claves sobre los que reflexiona el minimal. Y es a través de la disolución del formato –que definía a algo como escultura (estatuaria) o como arquitectura (monumento)– por el que liberan a la obra de arte de los géneros estancos, situando al minimal en «...ese espacio estético inexplorable del entre»⁵⁶. Por el hecho de situarse en un terreno liminar entre la modernidad y la postmodernidad⁵⁷, el minimal puede entenderse como el final de un proceso de depuración de la esencia del arte, o bien, el comienzo de la desmaterialización del objeto artístico. Este movimiento continúa el legado vanguardista de negar el valor cultural de la obra de arte, la negación de la destreza del artista, y el interés por el valor teórico y conceptual del arte frente al puramente sensual⁵⁸.

Bajo la tendencia a otorgar más valor a lo conceptual, nacen el land art, el ambientalismo y el arte procesual, que vuelven a ser movimientos comunes a ambos continentes. Comienza la preocupación por temas medioambientales, por la ausencia de contacto con la naturaleza y el exceso de manipulación de los materiales por el hombre.

⁵⁶ MARCHÁN FIZ, Simón: *La historia del cubo. Minimal Art y fenomenología*. Diputación Foral de Vizcaya y Sala de Exposiciones Rekalde, Bilbao, 1994, p. 18.

⁵⁷ Al igual que Marchán Fiz encontramos una segunda opinión que incide en la misma opinión de considerar al minimal el elemento bisagra. Pérez Carreño considera al Minimal como punto de inflexión entre el arte de la modernidad (vanguardia) y el de la postmodernidad (post-vanguardia). v. PÉREZ CARREÑO, Francisca: *Arte Minimal...*, p.14.

⁵⁸ Sobre el arte conceptual, el paso de la objetualidad del arte a la idea como obra de arte v. GUASCH, Anna Maria: *El arte último del siglo XX...*, pp. 165-195.

Por lo que se introduce el uso de materiales naturales, la práctica de paseos por paisajes desolados de la era industrial y obras a gran escala que otorgan gran importancia a la vinculación entre la obra y el contexto⁵⁹. Esto derivará en las instalaciones e instalaciones/performances, en la importancia de los lugares alternativos y en la obra hecha *ad hoc*. La corriente fenomenológica de Merleau-Ponty toma en los '60 un cariz espacio-corporal. Por ella se interesan artistas de la costa oeste norteamericana y el postminimalismo de Bruce Nauman y Richard Serra, primando en sus piezas el desarrollo en el espacio y las relaciones perceptivas entre obra y espectador. La implicación espacial del espectador impulsa a reflexionar sobre el espacio vivencial entendido como lugar de relaciones⁶⁰. La fenomenología apela a la experiencia vivida de la obra. Esta se construye desde la propia experiencia, siendo incluso sólo experiencia de un acontecimiento. No se basa en preconceptos ni en cuestiones exentas a la pieza, sino que la obra emana del diálogo entre espectador y obra y como fruto de su co-determinación.

El teatro orgánico de los años '70 confluye en un mismo punto con el happening que se inicia en los '60, sin olvidar precedentes como el *Living Theatre* de los '50 y a artistas como ■ Allan Kaprow⁶¹. Ambas corrientes, happening y teatro orgánico, en su

⁵⁹ La intervención del Land Art en la naturaleza, en jardines o en zonas industriales imprime en el arte la relación de la escala con respecto al espectador. El discurso sobre lo sublime y lo pintoresco que forma parte de sus intereses les lleva a difundir el gusto por el gran formato y ubicaciones fuera del circuito artístico como oposición a la mercantilización del arte. Pero el arte público y las instalaciones de tamaño descomunal terminan por ser reabsorbidas por las fundaciones e instituciones oficiales, trampolín para derivarse de nuevo al mercado del arte. Así, desde los '90 hasta la actualidad, la proliferación de grandes eventos de carácter internacional que subvencionan e impulsan estas piezas terminan por ofrecer un circuito económico y creativo en el que predominan las instalaciones como forma de expresión o presentación mayoritario. El poder cultural financia cierto tipo de arte como propaganda de su política. Primero la Bienal de Venecia y la Documenta de Kassel, luego la Bienal de Sydney, de Miami, de Estambul, etc. y museos como el Tate Modern, con salas como la Turbine Hall, el Musée d'Art Contemporain de Lyon, nuevas Fundaciones Guggenheim fuera de Estados Unidos, etc.

⁶⁰ Frank Popper tiene por principal objetivo el demostrar que la evolución del arte a partir de las investigaciones post-cinéticas y tras haber atravesado una fase conceptual y política, se inclina hacia dos principales cuestiones: la noción de entorno, como un espacio de carácter dinámico y la participación creadora del espectador. v. POPPER, Frank: *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. (Ed. Orig. *Art, action et participation. L'artiste et la créativité aujourd'hui*. 1980). Akal, Madrid, 1989, pp. 9-51.

⁶¹ Los ensamblajes y happenings de Allan Kaprow de finales de los '50 son auténticos ambientes en los que la acción contenía un alto porcentaje lúdico y de improvisación que implicaba público y vida cotidiana. Allan Kaprow. *Push and Pull. A Furniture Comedy for Hans Hofmann*, 1963.

intento de acercar arte y vida, incluyen al receptor o al espectador como actuantes, es decir, como actores dentro de la pieza o evento. Arte de acción y environment están muy cerca el uno del otro: en el environment la obra es espacio que forma parte del mundo, del espacio de la vida, incorporando no sólo las propiedades físicas del emplazamiento, sino también asuntos políticos, económicos, culturales, las especificidades del sujeto, así como otras tantas cuestiones de la vida cotidiana. En el happening, el acto cotidiano, el comportamiento humano, los acontecimientos y los procesos suplantán a la obra como objeto⁶². Nina Felshin encuentra en los performances de los '70, en los que prima la presencia corporal del performer, una estrecha vinculación con las prácticas de acción política en posteriores desarrollos⁶³.

⁶² W. Vostell da una definición que nos sirve para comprender lo cerca que están el arte de acción de los intereses del arte de ambiente: «*Considerar el arte como espacio, el espacio como environment, el environment como acontecimiento, el acontecimiento como arte, el arte como vida*». SAN MARTÍN, Francisco Javier: *Arte del siglo XX...*, p.260.

⁶³ FELSHIN, Nina: «¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo» (extracto de la Introducción al libro FELSHIN, Nina (ed.): *But is it art? the spirit of art as activism*, Bay Press, Seattle, 1995). Traducción de Paloma Blanco, en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi. *et al.* (eds.): *Modos de hacer...*, pp. 73-93.

0.3 ALGUNOS RASGOS COMUNES

Para no caer en las generalidades, ni en las catalogaciones, nos acogeremos al concepto de «family resemblances»⁶⁴ que Carlos Basualdo retoma del fragmento 67 de las *Investigaciones Filosóficas* de Wittgenstein, con la pretensión de reseñar algunas de los rasgos y estrategias más destacables de la instalación. Basualdo rescata este término como rechazo a la idea de estilo y como un enfoque que respeta las diferencias y particularidades de las obras sin imponer rasgos universales. Como dice Basualdo: «El hecho es que los rasgos son comunes al grupo como un todo sin aparecer necesariamente en cada uno de los individuales que la constituyen»⁶⁵. Estos son algunos de los múltiples, heterogéneos e incluso contradictorios rasgos que dan forma a la instalación. Entre ellos es importante destacar los fenómenos de espacialización y eventualización, que forman el andamiaje sobre el que se articula el sentido del trabajo, pues a través de ellos se expresa la crisis del régimen escópico.

(Multi)disciplinar, (inter)disciplinar, (trans)disciplinar:

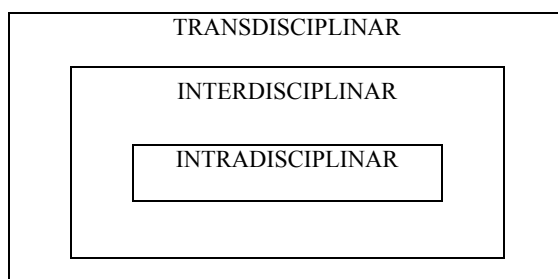
Hay una acalorada discusión sobre las migraciones disciplinarias, por lo que autores tan dispares como Roland Barthes, Edgar Morin, Román de la Calle, José Luis Brea, W. J. T. Mitchell o Mieke Bal se esfuerzan por especificar el más leve matiz sobre los distintos términos que surgen por doquier. La conexión entre diversos campos o dominios es dividida por Edgar Morin⁶⁶ en multidisciplinar, transdisciplinar e

⁶⁴ «Family resemblances» se traduciría como parecidos de familia o familiaridades.

⁶⁵ BASUALDO, Carlos: «A grammar of exceptions», en BASUALDO, Carlos; NETO, Ernesto: *Ernesto Neto. Eighteenineeight...*. Cat. Exp. Galería Camargo Vilaça, São Paulo, 1998, p. 2 (traducción de la autora).

⁶⁶ Para definiciones de éstos términos acúdase a MORIN, Edgar: *La mente bien ordenada*. (Ed. Orig. *La tête bien faite. Repenser la réforme. Réformer la pensée*. Éditions du Seuil, 1999). Seix Barral, Barcelona, 2001.

interdisciplinar. Román de la Calle lo hace en las siguientes relaciones: intradisciplinar, interdisciplinar y transdisciplinar con el siguiente esquema ⁶⁷:



Otros ven más conveniente establecer los discursos desde una posición meta-disciplinar o post-disciplinar, como sostiene el teórico W. T. Mitchell⁶⁸. Más que de una mezcla de disciplinas se trata, en último término, de traspasarlas, un *cross-over* disciplinar que libera el arte de poseer un rasgo esencial estable que lo determine. A los términos disciplinar, inter-sisciplinar, trans-disciplinar, Miguel A. Hernández retoma de Mitchell el término «indisciplinar» y añade «end-disciplinar» como fin de las disciplinas artísticas⁶⁹. «Interdisciplinariedad» no es para Barthes la confrontación de diferentes ramas del saber, sino que comienza cuando entra en crisis la solidaridad entre disciplinas con lo que se forma un nuevo objeto de estudio, un nuevo lenguaje, que no pertenece a ninguna de las anteriores disciplinas⁷⁰. Mieke Bal defiende lo interdisciplinar frente a lo trans-disciplinar por tratarse de un viaje migratorio entre disciplinas que lleva a importantes modificaciones. Por el contrario, lo trans-disciplinar conlleva una cierta esencia inmutable que permanece en su paso por las distintas

⁶⁷ DE LA CALLE, Román: *En torno al hecho artístico*. Fernando Torres-Editor, Valencia, 1981, p. 60.

⁶⁸ v. MITCHELL, W. J. T.: «Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual» (Ed. Orig. en HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith (eds.), Vol. Art History, Visual Studies, Sterling & Francine Clark Art Institute, Mass., 2002). Traducción de Pedro A. Cruz Sánchez, en *Estudios Visuales*, Nº 1 (Noviembre, 2003), pp. 17-40; MITCHELL, W. J. T.: «No existen medios visuales». Traducción de Laia Sanz y Yaiza Hernández, en BREA, José Luis (ed.): *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal, Madrid, 2005, pp. 18-25.

⁶⁹ BREA, José Luis: «Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad», en BREA, José Luis (ed.): *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal, Madrid, 2005, p. 12, nota 9.

⁷⁰ BARTHES, Roland: «De la obra al texto». (Ed. Orig. «De l'ouvre au texte», en *Revue d'Esthetique*, Nº 3 (1971), pp. 225-232), en WALLIS, Brian (comp.): *Arte después de la modernidad...*, p. 169.

disciplinas. La *negociación*, *transformación* y *re-valoración* son aspectos fundamentales que fertilizan el objeto de estudio⁷¹.

Sólo en el horizonte actual podría tener lugar este debate, pues esta disciplinariedad múltiple está íntimamente relacionada con la aparición del término «postmodernidad» en relación al concepto de «injerto» que el arquitecto estadounidense Charles Jencks⁷² introdujo con su libro *What is Post-Modernism*. Injerto se ha de entender como unión o convivencia entre elementos heterogéneos que no constituyen una totalidad cerrada, elementos *puestos en juego* o *entretnejidos* unido a la idea de *plurivalencia*⁷³. Aunque el prurito del deseo de libertad artística lo encontramos de nuevo en las vanguardias artísticas, y más concretamente en Duchamp. Kosuth, en *Art after Philosophy*, atribuye a Duchamp la paternidad de esta nueva valoración de la esencia identitaria del arte. De nuevo Kosuth arremete contra el formalismo de Greenberg, la especificidad de las disciplinas artísticas y autonomía del arte que éste defiende a ultranza⁷⁴. Kosuth destaca la clarividencia y atrevimiento de

⁷¹ BAL, Mieke: «Conceptos viajeros en las humanidades», en *Estudios Visuales*, Nº 3 (Diciembre, 2005), p. 51.

⁷² JENCKS, Charles. (ed.). *What is Post-Modernism?*. Academy Editions, London, 1989. Para una crítica sobre la visión excesivamente optimista de este autor v. THIEBAUT, Carlos: «La mal llamada postmodernidad (o las contradanzas de lo moderno)», en BOZAL, Valeriano. (ed.): *Historia de las ideas estética...*, Vol. 2, p. 383.

⁷³ Para Lyotard la postmodernidad viene marcada por la crisis de los metarrelatos y el triunfo de lo fragmentario. Para Derrida el significado no es exactamente correlativo a los significantes, sino que es la diferencia entre los distintos elementos del signifiante. Es decir, la diferencia remite de unos a otros. *La Caja Verde* de Duchamp y su relación con el *Grand Verre* o *La Mariée mise à un par ses célibataires, même*, a pesar de no pertenecer a la postmodernidad nos sirve para ejemplificar esta idea: la obra de arte no es el objeto en sí, no es el *Grand Verre* y lo que percibimos sensualmente. La obra la constituye todo un conglomerado de relaciones con lo que no es que la definen. Las notas de la *Caja Verde* funcionan como una suerte de diccionario ideológico de los elementos que conforman el *Grand Verre*. Se trata, como dice Octavio Paz, de «una clave siempre incompleta». PAZ, Octavio: *Apariencia desnuda...*, p.39. Las vitrinas de Beuys tampoco son la obra en sí, cerrada en ella misma, en lo que tenemos ante nuestros ojos. Sino que son en su potencial simbólico y energético, en la memoria acumulada en la materia que guarda todo el proceso de creación de la obra, la acción de Beuys que la inició y lo que significan estos materiales para el artista. Todo un injerto o *assemblage* de elementos que no son la obra en sí, siempre incompleta y en referencia a lo que en sí no es la obra pero que la definen en su diferencia. Estos dos artistas han sido dos ejes claves para el arte a partir del siglo XX. José Luis Brea en *Las auras frías* los coloca, junto con Warhol, como autoridades históricas y vértices del triángulo hermenéutico que da sentido a la segunda mitad del XX. Sus rasgos se hallan en la mayoría de las obras que mencionaremos en lo precedente.

⁷⁴ A través de la valoración de la obra de arte como concepto en toda su amplitud, Kosuth defiende el arte no específico y la disolución de las fronteras y convenciones del arte. Efectivamente, con el formalismo la naturaleza de estas convenciones en aras de la especificidad del objeto artístico viene a ser

Duchamp al cuestionar, no cada una de las convenciones, sino el aparato mismo que sostiene a cada una de las disciplinas y al arte mismo ante un espectador que la juzga como contenedor de cualidades estéticas. Duchamp, dice de Duve, «...hace explícita la frontera entre arte y no-arte»⁷⁵.

Las prácticas feministas y de crítica social que comienzan a despuntar en los '60 se separan del uso de las disciplinas con el objeto de escapar del arte con mayúsculas, de su circuito de producción-comercialización, y de los preconceptos que acotan el territorio del arte. El interés por cuestiones, en inicio consideradas extraestéticas, y por reflexionar sobre las estrategias adoptadas por la sociedad de consumo, tales como la publicidad, lleva a estos artistas a utilizar estos medios con objeto de deconstruir los mitos que los soportan. La postmodernidad, iniciada en los ochenta, en una especie de *vértigo ecléctico*, como dice Braudillard, conduce al arte a una práctica multidisciplinar por una fusión, unión o uso libre de las disciplinas (lo interdisciplinar), o un rebasamiento de las disciplinas (lo transdisciplinar). El arte activista no se adscribe a ningún estilo ni a ninguna disciplina artística. Es su funcionalidad socio-política⁷⁶ y la ruptura de los límites a los que el formalismo quiere circunscribir al arte lo que marca su línea de acción. La ampliación del horizonte del arte hacia caminos como el del activismo político promueve la fusión con otras disciplinas: sociología, psicología, antropología cultural, filosofía o política, entre otras. El ir más allá de las disciplinas es ir más allá de la identidad de la obra: no es sólo lo que se presenta, sino que la obra es

analizado, pero nunca llevado fuera de su acotado territorio disciplinar. Thierry de Duve contrapone el formalismo de Greenberg –que se circunscribe a cuestiones morfológicas y a un juicio estético en términos de gusto– al conceptualismo de Kosuth –que defiende la naturaleza conceptual del arte y la aplicación de operaciones estéticas, tales como la funcionalidad de la obra de arte, que permiten la apertura de la obra de arte hacia esos nuevos territorios de los que estamos hablando. Para Greenberg la esencia del modernismo recae en el uso de las características propias de la disciplina artística en aras de ser criticada y asentada más firmemente en su territorio de competencias y no en subvertir este orden. Muy al contrario, las vanguardias, especialmente Dadá y Duchamp, implosionan el limitado territorio en el que la estética clásica delimita el arte, un legado que se recupera con el conceptualismo y el arte político. Puntualiza también algunos errores teóricos que comete Kosuth, tales como un exceso de cientificismo y aplicación lingüística al concepto de arte en sustitución de la estética. v. DE DUVE, Thierry: *Kant after Duchamp...*, espec. pp. 293-325.

⁷⁵ DE DUVE, Thierry: *Kant after Duchamp...*, p380 (traducción de la autora).

⁷⁶ Lucy R. Lippard crítica especialista en arte activista, toma el acento que el arte activista pone en las funciones como una vía adecuada de aproximación a sus prácticas. v. LIPPARD, Lucy R. «Caballos de Troya: arte activista y poder», en WALLIS, Brian (comp.): *Arte después de la modernidad...*, pp. 344-361.

un complejo de relaciones con lo que hay y lo que no hay, a lo que refiere, a lo que ha sucedido durante el proceso de creación, o a lo que se está produciendo durante el proceso de exhibición y recepción. La percepción pasiva y contemplativa no es la actitud reclamada por este tipo de propuestas, aspectos sensoriales y conceptuales son igualmente importantes.

Multidimensional, hibridacionismo:

El apropiacionismo, heredero directo del *readymade* y del *assemblage*, facilita la hibridación y la multiplicidad de dimensiones. Pero la utilización de otros lenguajes y medios no significa el ensalzamiento de ninguno de ellos. Esta exaltación la encontramos en el formalismo, así como también en los que van en contra del formalismo como el arte conceptual –celebración del signo lingüístico frente a los lenguajes tradicionales del arte– o en el minimalismo –materiales industriales brillantes e impolutos sin huella de subjetividad. El hibridacionismo es una crisis de las estructuras puras y se practica a través del uso de cualquier medio de forma indiscriminada y descreída de todo valor o sentido triunfalista de la práctica artística. El hibridacionismo es un discurso que atraviesa la cuestión formal, de formato, de soporte, de material, de disciplina⁷⁷. El proceso de desmaterialización de la obra contribuye

⁷⁷ v. «L'œuvre d'art totale», en DE MÈREDIEU, Florence. *Histoire matérielle...*, pp. 166. La sustitución del formato por la idea de contexto va desplazando las propuestas artísticas que se restringen a un género limitado y se ve tentado de recuperar la idea romántica del *Gesamtkunstwerk*, u *obra de arte total*. Es Harald Szeemann, dice Anna María Guasch, quien ve una tendencia que se dirige hacia la búsqueda de la *obra de arte total*, el abandono de la autonomía *per se* y la obra como *un poema en el espacio*. GUASCH, Anna Maria: *El arte último del siglo XX...*, pp. 405,406, nota 16 y la bibliografía que refiere. Cage y Cunningham, por el contrario, rechazan este pensamiento totalizador que funde unas disciplinas con otras provocando un efecto paralizante en el espectador. El objeto de sus trabajos es que los espectadores puedan reflexionar sobre el cómo escuchamos, o cómo vemos, por lo que ofrecen experiencias en las que los elementos no se unifican y permiten la libertad perceptiva. AZNAR, Sagrario: *El Arte de acción*. Nerea, Hondarribia, Guipúzcoa, 2000, p. 15. Pero no es el sueño de unidad de todas las artes, sino la ausencia de diferenciación, la disolución de límites entre disciplinas, o por el contrario, la tensión y confrontación entre las mismas lo que mueve a la instalación. La ruptura del formato y el desplazamiento hacia propuestas orgánicas, –que van de lo limitado a lo infinito, de lo definido a lo inclasificable, de lo cerrado a lo abierto y de lo estático a lo dinámico y fluido–, liberan al arte de las disciplinas y lo vinculan a la vida. La obra de arte total, como se puede ver en el apartado dedicado a la intertextualidad se puede entender desde Beuys como la ampliación de la creación de una *plástica social* que incluye a toda la sociedad (fagotizadora), dicho con sus palabras, «un organismo social como obra de arte». Testimonio de Beuys pronunciadas en 1973 cit. en un artículo de Johannes Stüttgen en AA. VV.:

también a la identidad más orgánica de la obra artística. También favorece a ello los intentos desarrollados a lo largo de todo el siglo XX de acercar el arte a la vida. Para Thomas Hirschhorn, lo formal, el formato o la disciplina carecen de relevancia en su discurso. El formato queda relegado fuera de los intereses de este artista que busca la creación de espacios puestos a disposición de los usuarios. Rogelio López Cuenca es otro de estos artistas que se mueven libremente en el hibridacionismo de lenguajes y que se preocupa por cuestiones aún consideradas extra-artísticas por la crítica más reaccionaria.

Espacialización de la obra de arte:

El concepto de «lugar» ha mudado de un interés por el emplazamiento físico a trabajar con las cuestiones políticas y sociales de la localidad en la que se emplaza la propuesta. Minimal, land art, postminimal, neo-conceptual, instalaciones y arte público han venido formulando diferentes proposiciones sobre lo que designa la metáfora espacial: experiencia fenomenológica de un emplazamiento físico, área geográfica, presentación o representación de esta área, formación comunitaria, red de relaciones antagónicas, etc. Trataremos aquí de reseñar los aspectos más importantes de su evolución desde la importancia del emplazamiento físico en las instalaciones fenomenológicas a las nuevas metáforas espaciales en las prácticas culturales postmodernas.

Para la fenomenología el mundo no se concibe en tanto que espacio, sino como un horizonte preobjetivo en el que se unen la experiencia psicofísica y fisiológica⁷⁸. No es un espacio mensurable, definible bajo parámetros objetivos, sino un espacio experiencial, del cual el sujeto no se puede separar. No es un lugar concreto y

Joseph Beuys..., p. 152. Beuys introduce las acciones, debates públicos como una forma de romper los límites del viejo concepto del arte y trascenderlo hacia las actividades vitales del hombre. El concepto de formato más que desaparecer sufre una mutación, se convierte en algo orgánico que deja abierto el cambio e intercambio fluido entre los elementos que lo conforman, sean éstos el contexto, el espectador o el artista, según los casos.

⁷⁸ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*, pp. 213,214.

específico en el que el cuerpo se introduce, como si se tratase de un recipiente: la relación con el espacio es tan íntima y estrecha que el hombre se ve inundado de mundanidad, *être-au-monde*⁷⁹. Martí Perán, en unas charlas en la Fundació Joan Miró, habla del «espacio obrado» en contraposición a la «obra en el espacio» en referencia al trabajo de Morris de *obrar* el espacio⁸⁰. El concepto de emplazamiento en el arte de los '60 –minimal y arte ambiental– tiene su correlato ideológico en las reflexiones que sobre el espacio habitado y el concepto de *avivar* desarrolla Heidegger. También así se corresponde con las que Merleau-Ponty hace de la experiencia perceptual del sujeto en el espacio en el que habita. Por «emplazamiento» se entiende, tomando las ideas de Jeff Kelley, las propiedades físicas del lugar con respecto a *su masa, espacio, luz, duración, localización y procesos materiales*⁸¹. Michel de Certeau también distingue entre «lieu» y «espaces»: «lieu», lugar se refiere a un orden con respecto al que se distribuyen los elementos en relaciones de coexistencia; el «espace», espacio es un lugar practicado en referencia a las variables del tiempo, vectores de dirección, etc.⁸²

Minimal y arte ambiental se concentran en la experiencia fenomenológica del lugar físico en el que habitan los cuerpos. Su conformación espacial, con objetos o sin ellos, rompe radicalmente con el formato tradicional del arte entendido como objeto, e introduce el de emplazamiento físico como elemento fundamental en el que se despliega la obra. Esto conlleva una consecuencia inmediata, que es el cambio de relación entre espectador, obra y contexto. Podemos decir, que el acontecimiento y la experiencia del espectador de este tejido son el centro esencial y el denominador común en estas obras que designamos como instalaciones fenomenológicas. El espacio se hace un espacio habitado frente al espacio representado tradicional. El involucramiento

⁷⁹ «Être-au-monde» significa «...pertenencia ontológica al mundo a la par que existencia en él: ser en el mundo, estar en el mundo, ser del mundo. MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, p. 97, nota 19.

⁸⁰ PERÁN, Martí: «Instaladores en el museo (la instalación como dispositivo y como episodio en la historia institucional del arte)», <<http://www.arte-net.org>> (26-09-2005), s. p.

⁸¹ BLANCO, Paloma: «Explorando el terreno», en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi. *et. al.* (eds.): *Modos de hacer...*, p. 32, para bibliografía véase nota 14.

⁸² DE CERTEAU, Michel: «De las prácticas cotidianas de oposición». (Extractos de la introducción y cap. 5 y en su integridad cap. 3 y 6 de la Ed. Orig. *L'invention du quotidien*. Union générale d'éditions, París, 1980 y Gallimard, París, 1990), en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi. *et. al.* (eds.): *Modos de hacer...*, p. 401, nota 20.

introduce al espectador dentro de la obra enfatizando los elementos que conforman su lenguaje, lo que García Gil llama los *elementos genéticos*⁸³ –la dimensión del espacio, del tiempo, de la luz, de la materia (de las propiedades de los objetos y del propio cuerpo del espectador). Sus movimientos, los de los otros espectadores, el trayecto recorrido y otras experiencias, componen el sentido de las instalaciones que priman la relación con el espacio. Los actos del sujeto visitante tienen su extensión espacio/temporal dentro de la realidad ontológica de la pieza.

La experiencia fenomenológica de la obra de arte podría considerarse, en cierta forma, continuadora del formalismo de Greenberg, ya que el juicio estético se circunscribe a cuestiones pertenecientes a la naturaleza intrínseca de la obra, es decir, a cuestiones meta-artísticas u ontológicas de la obra de arte⁸⁴. En el momento en que entra en escena el conceptualismo de Kosuth, la obra sale fuera de sus límites ontológicos para abrirse a nuevas cuestiones que rompen con el juicio estético

⁸³ GARCÍA GIL, Fernanda: «Aproximación al concepto de Cesía en la imagen artística. Estudio de los factores físicos y ambientales en la visualización de las superficies y fluidos», en *Actas IV Congreso Nacional del Color*. Universidad de Extremadura, Jarandilla de la Vega (1997), pp. 105,106.

⁸⁴ Thierry de Duve considera «lugar» al vínculo cultural a la tierra, al territorio y a la identidad; «espacio» como el consenso cultural en la perceptiva estructura de referencia; y «escala» como la toma del cuerpo humano como la medida de todas las cosas. Con respecto a estos tres términos establece la siguiente relación de estrategias: «sacrificando lugar, vinculando espacio y escala», «sacrificando espacio, vinculando lugar y escala», y «sacrificando escala, vinculando espacio y lugar». DE DUVE, Thierry: «Ex Situ», en *Art and Design* (1993), pp. 25-30. Surgen varios términos como «site-specific», «in situ», o «art in context» que son estrategias ya codificadas. El término *site-specific*, traducido literalmente significa lugar específico, y es como comienza a llamarse al arte concebido para un lugar público específico, un *emplazamiento* físico y visual. Tiene que ver con la noción de *in situ*. De estos términos se ha hecho un amplio uso y abuso desde los años '70. Aquí pretendemos extraer el máximo de matices significantes de dichos términos y su uso en diferentes piezas, y la manera en que lo usan diferentes artistas. El arte de contexto se adscribe a intereses referentes al lugar, entendido en los términos en los que lo define Jeff Kelley: «lugar» es el espacio constituido por las dimensiones psicológicas, sociales, culturales, económicas, políticas e históricas de dicho emplazamiento físico. BLANCO, Paloma: «Explorando el terreno...», p. 32, para bibliografía véase nota 14. El *arte de contexto* aparece en la escena artística con especial fuerza en los años '80 y los '90 como movimiento contestatario y crítico con las instituciones artísticas y la sociedad en general. Dicho movimiento artístico es de carácter multicultural y sustenta sus bases sobre las teorías postmodernas del pensamiento de la diferencia. Su interés por el contexto les lleva a buscar, en primer lugar, la vinculación con otros ámbitos como los organismos no gubernamentales, arquitectos, sociólogos, pensadores y las propias comunidades implicadas junto con los que diseñar soluciones para aspectos tales como la ecología y la injusticia social. «...enfrentarse directamente a los problemas sociales, y lo harán utilizando el recurso post-minimalista del *lugar* –pero no como instrumento para ampliar la investigación sobre los límites externos de significación del arte (límites que se traspasaron innumerables veces ya en nombre de la *vanguardia*), sino más bien para afirmar la existencia de un mundo tangible, complejo, que existe más allá de los límites de la galería de arte». CAMERON, Dan: «El jardín salvaje...», p. 31.

moderno. La conceptualización de la obra de arte la expande hacia nuevos territorios, considerados hasta entonces extraestéticos. El espacio deja de ser un espacio homogéneo en el que habitar, para ser un constructo heterogéneo y contradictorio, cuyo tejido lo conforman un entramado de hilos, rotos y remiendos de tipo socio-político, cultural, etc⁸⁵. Martha Rosler, rompiendo con la relación meramente visual de la obra de arte, defiende su relación con un entramado más abierto a la realidad social del espacio: «No son obras sobre personas en el espacio, sino sobre el espacio en sí como producto de un sistema social»⁸⁶. El enfoque de Rosler comparte numerosos aspectos con la articulación de pensamiento de Michel Foucault. Este pensador analiza los *dispositivos de poder, relaciones de fuerzas*, que hacen posible una determinada organización del espacio. Se trata de hacer emerger las relaciones entre el *saber* y el *poder* (relaciones económicas, de producción,...) que se inscriben en el espacio. Foucault analiza estos acontecimientos históricos (procesos, movimientos, fuerzas) entendidos como *factores de mutación* que reorganizan el espacio como si se tratara de un texto dramático del que se pudiera extraer el *dispositivo de poder* que hace posible ese espacio socio-político⁸⁷.

Paloma Blanco encuentra en el arte de los '80 y de los '90 los factores que alcanzan a vincular el trayecto que va de las vanguardias frías a la contextualidad y el que discurre desde el arte político continental de los '60 y '70 y la esfera pública de oposición. Sintetizamos de forma escueta cuáles son los factores a los que Blanco hace referencia⁸⁸: afirmación de la diversidad cultural, «lo geográfico es político»; recuperación de las máximas feministas de los '70 con la inclusión de artistas de género masculino dentro de los activistas; recrudescimiento de la censura política en contra de estos artistas; crecimiento del interés por el arte público de carácter crítico que se

⁸⁵ Es a lo que Kristin Ross denomina el «giro espacial», en el que las ciencias espaciales de la arquitectura, el urbanismo y la geografía han hecho una exitosa apuesta por arrebatar el control del área interdisciplinar al modelo lingüístico centrado en el «lugar» desde el estructuralismo y la semiótica de los '60. ROSS, Kristin: «Premises: invested spaces in visual arts, architecture, and design from France, 1958-1998», en *Art Forum International*, Vol. 37, Nº 6 (February, 1999), p. 94.

⁸⁶ FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: *Formas de mirar en el arte actual*. Edilupa, España, 2004, p. 65.

⁸⁷ FOUCAULT, Michel. *Estética, Ética y Hermenéutica. Obras esenciales, Volumen III*. (Ed. Orig. *Dits et écrits. Tomo III*. Éditions Gallimard, París, 1994). Traducción de Ángel Gabilondo, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 152 y ss.

⁸⁸ BLANCO, Paloma: «Explorando el terreno...», pp. 44,45.

canaliza fundamentalmente hacia las dos grandes crisis contemporáneas, el sida y la destrucción medioambiental. El interés por la espacialidad se convierte, en unión con la segunda corriente, en una atención sobre lo local como escenario de actuación. Lucy R. Lippard, a favor de una *ecología cultural*, entiende la espacialidad del *lugar* desde la óptica del compromiso social como un *emplazamiento social*, con lo que engloba los aspectos físicos del lugar y los aspectos sociológicos, económicos, políticos, etc. entre los seres humanos que lo habitan. Se trata de una antropología no tradicional, entendida como espacio de vida⁸⁹. El espacio es un constructo cultural conformado por el *homo faber* acorde a un discurso y unas estrategias de *poder*, como nos recuerdan autores como Foucault, y posteriormente sociólogos culturales, como Pierre Bourdieu, que proponen la espacialidad de la cultura.

<i>SITE-SPECIFIC</i>	<i>SITE</i>
«Phenomenological site specificity»	Lugar como emplazamiento físico, geográfico. Experiencial.
«Institutional site specificity»	Lugar de la galería como intersección de fuerzas culturales, socio-económicas y políticas
«Discursive site specificity»	Lugar como «formación discursiva» con los siguientes aspectos sociopolíticos: crisis ecológica, <i>homeless</i> , Sida, homofobia, racismo y sexismo como lugares del trabajo.

Miwon Kwon⁹⁰ formula un profundo discurso sobre lo que comporta el concepto de «lugar» en las diferentes prácticas artísticas, a raíz de la experiencia fragmentaria que tiene lugar en las urbes en la era de la globalización y la expansión del capitalismo tardío. Esta es la clasificación que ofrece Kwon correspondiente a la

⁸⁹ Félix Duque nos aporta la siguiente comprensión del espacio: «...Mundo no es un *lugar* (ni el Sitio de todos los lugares: *sitio* es lo cercado, sitiado; y ¿quién podría sitiar al Mundo?), sino Apertura, Espaciamiento de vez en vez. Mundo es lo que a través del hombre *da* lugar a las cosas –pero no *por* voluntad del hombre... Pero el Mundo no *ha* lugar (a menos que entendamos por tal lugar el margen absurdo –*átupon*– que es el mortal). El Mundo es lo que permite interpretar todo suceso como e-vento. Pero si el Mundo no es cosa, hombre, Dios ni lugar (las cosas son más bien los lugares que reverberan y destilan Mundo), ¿qué es? El Mundo *no* es nada. *Die Welt weltet: El mundo otorga mundo*, mundaniza los fenómenos en cosas...». DUQUE, Félix: *El mundo por de dentro. Octotecnología de la vida cotidiana*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1995, p. 30.

⁹⁰ Miwon Kwon es autora de valiosos artículos y del libro KWON, Miwon: *One place after another: site-specific art and locational identity*. MIT Press, Cambridge Mass., 2002.

evolución del concepto de «site», como «lugar específico fenomenológico», «lugar específico institucional» y «lugar específico discursivo».

El proceso sintetizado en el esquema discurre desde una espacialización del arte a una desterritorialización del lugar y la preocupación por sus consecuencias sociales. De un lugar físico, aprehendido fenomenológicamente como emplazamiento se deriva, en el marco actual de la postmodernidad, a una conceptualización del lugar entendido como red de relaciones o fuerzas descentralizadas que conduce a una experiencia nómada del lugar y de la identidad del sujeto. El término «functional site» se adecua óptimamente a la experiencia fluida, fragmentaria y contingente de los espacios postmodernos⁹¹. Tal es así, dice Kwon, que cualidades como lo no permanente, incierto, inestable y ambiguo, encarnadas en el *nomadismo* como modelo de vida, pasan a ser los atributos deseados y valorados por las prácticas artísticas y las políticas progresistas que esta autora analiza con cautela. «Desterritorialización» y «nomadismo» vinculan la experiencia espacio-temporal con la problemática de la identidad en el marco de la postmodernidad⁹². Los nuevos espacios, –tales como Internet, el cartel publicitario, la página de una revista, el vídeo o la televisión, entre otros–, no se circunscriben exclusivamente a la dimensión física, sino que están, a juicio de esta autora, *desterritorializados*. El espacio de la información es un nuevo tipo de espacio que está imponiéndose por encima del espacio físico⁹³. Estos lugares, que parecen ser *no-lugares*⁹⁴, pueden ser espacios para el debate público o la causa política

⁹¹ Con objeto de hacer una distinción entre las actuales prácticas preocupadas por la funcionalidad y la orientación que el término lugar tuvo en el site-specific, el crítico e historiador James Meyer acuña el término «functional site». KWON, Miwon: «The wrong place», en *Art Journal*, Vol. 59, N° 1 (Spring, 2000), pp. 32-43.

⁹² Kwon retoma el término «nomadismo» de la estructura rizomática de Deleuze y Guattari. KWON, Miwon: «The wrong place...», pp. 32-43.

⁹³ v. COLOMINA, Beatriz: «Enclosed by images: architecture in the post-sputnik age», en LEVIN, Thomas Y.; FROHNE, Ursula; WEIBEL, Peter. (eds.): *Ctrl [Space]...*, pp. 322-337. La lucha por el control de estos espacios es tratado en el epígrafe sobre las retóricas de la vigilancia.

⁹⁴ Es Robert Smithson el primero de los artistas del land art que teoriza sobre el concepto de «lugar»: en sus escritos distingue los «sites» («lugares») de los «non-sites» («no-lugares»). «El empleo que hizo Robert Smithson de un modelo dialéctico para extrapolar su posición estética fue un paso importante en el proceso de desarrollo del concepto de instalación, porque, al considerar siempre el entorno como una mitad de la ecuación dialéctica, estaba enfatizando implícitamente la artificiosidad del contexto de la galería, como fenómeno demasiado limitado por la idea de espacio literal». CAMERON, Dan: «El jardín salvaje...», pp. 25,27.

y social. Lugares en los que se mantenga un equilibrio abierto en lo que se propone como una *especificidad relacional*, que es afín a la propuesta de Rosalyn Deutsche de un «antagonismo» relacional basado en las teorías de Laclau y Mouffe⁹⁵.

Desde otra posición, Lucy Lippard –en su artículo publicado en *Mapping the terrain...* y más tarde en su libro *The lure of the local...*– propone, en contra de los «non-places» («no-lugares»)⁹⁶ –espacios homogeneizados y abstraizantes, producto de la expansión del capitalismo y la globalización, que eluden las diferencias locales y culturales, y provocan la pérdida de identidad–, una mayor concienciación de la necesidad de promocionar las particularidades y valores locales del lugar como «remedio terapéutico»⁹⁷. Una práctica, la de los localismos y especificidades, que fue el arma que utilizaron las guerras culturales de los '70 y '80, según relata Jesús Carrillo. Pero que, a juicio del teórico postcolonial Homi Bahba, prosigue Carrillo, en la actual situación de desterritorialización han dejado de ser efectivas. Como dice Kwon, el capitalismo se sirve de las diferencias para neutralizar los frentes comunes de resistencia⁹⁸. En contrapartida a la oposición que propone Lippard a la expansión de la abstracción de los espacios, Henri Lefebvre propone la relación dialéctica entre éstos y la producción de particularidades, especificidades locales como proponen las actuales prácticas artísticas basadas en un arte orientado al lugar. Pues las relaciones de oposición colaboran igualmente en la producción de diferencias que necesita el capitalismo para su expansión, nos dice Kwon. Más que tomar una postura a favor o en

⁹⁵ DEUTSCHE, Rosalyn: «Agorafobia...», pp. 295,296 y nota 13.

⁹⁶ Lucy Lippard orienta sus intereses teóricos hacia la unión de la cultura y el interés por el lugar, por lo que dirige su atención hacia expresiones artísticas comprometidas con el *lugar* entendido como emplazamiento social. BLANCO, Paloma: «Explorando el terreno...», pp. 31,32. v. LIPPARD, Lucy R.: «Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar» (Ed. Orig. «Looking around: where we are, where we could be», en LACY, Suzanne (ed.): *Mapping the terrain. New genre public art*, Bay Press, Seattle, 1995, pp. 114-130), en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi. et. al. (eds.): *Modos de hacer...*, pp. 51-71 y LIPPARD, Lucy R.: *The lure of the local: the sense of place in a multicentered society*, New Press, New York, 1997; v. t. AUGÉ, Marc: *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa, Barcelona, 2001.

⁹⁷ Miwon Kwon define el sentido de «lugar» de Lippard como de «therapeutic remedy», heredero de sentido de habitar de Martin Heidegger. Kwon critica el exceso de nostalgia con la que Lippard habla de la pérdida del lugar, si bien está de acuerdo en las consecuencias de pérdida de identidad que comporta la producción de espacio que promueve el capitalismo. KWON, Miwon: «The wrong place...», pp. 33,34.

⁹⁸ CARRILLO, Jesús: «Habitar y transitar: reflexiones sobre los espacios de la vida en el arte actual», en RAMÍREZ, Juan Antonio; CARRILLO, Jesús (eds.): *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 2004, p. 136.

contra entre nomadismo o sedentarismo, espacio o lugar, interfaces o relación cara a cara, un «lugar correcto» o un «lugar equivocado» («right place» o «wrong place»), esta autora propone el análisis de las contradicciones. El llevar a análisis el «lugar equivocado» comporta el evidenciar las inestabilidades sobre las que se soporta el «lugar correcto», y por extensión las inestabilidades de nuestra propia identidad. Por lo que las prácticas contemporáneas han de situarse en el «lugar equivocado» e impropio y en el nomadismo para realizar un arte crítico y combativo⁹⁹. «La noción de *espacio equivocado* propuesta por Kwon en su libro, un espacio que conserva su especificidad pero que repele la formación de ficticias identidades fijas y estables, vuelve a restringir, como ocurría con Lippard, la mirada sobre el espacio circundante»¹⁰⁰.

Artistas activistas y socialmente implicados con la esfera pública buscan nuevos modelos colaborativos con los que implicar a la comunidad en la que se ubica la propuesta. Surgen con fuerza las teorías de la posicionalidad, con las que el término «posición» adquiere notable importancia en las intervenciones que se interesan por las relaciones fluidas con el entorno y las problemáticas sociales del mismo. Martha Rosler, Thomas Hirschhorn, Chantal Akerman o Mircea Cantor son ejemplo de ello: Martha Rosler gestiona su discurso artístico alrededor de éste término: «posiciones en el mundo real»¹⁰¹ es el título de una monografía retrospectiva sobre su obra. La acción de posicionarse frente a realidades como la guerra, la tortura, la inmigración, la *gentrificación*¹⁰², los sin-techo, la mujer, etc. es el fundamento que atraviesa su

⁹⁹ KWON, Miwon: «The wrong place...», pp. 34-43.

¹⁰⁰ CARRILLO, Jesús: «Habitar y transitar...», p. 136.

¹⁰¹ DE ZEGHER, Catherine (ed.): *Martha Rosler: posiciones en el mundo real*. Traducción de Jordi Palou, Cat. Exp. Itinerante. Ikon Gallery, Birmingham, Inglaterra, 5 diciembre, 1998 al 30 enero, 1999; Institut d'Art Contemporain, Lyon-Villeurbanne, Francia, 10 febrero al 30 abril, 1999; Generali Foundation, Viena, Austria, 12 mayo al 8 agosto, 1999; Museo d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, España; New Museum of Contemporary Art, Nueva York, USA, 13 junio al 18 octubre, 2000, MACBA, Barcelona, s. f.

¹⁰² Def. de «gentrificación»: «El término inglés gentrificación, que originalmente se refiere a un proceso social ocurrido en la Inglaterra de la Revolución Industrial por el que la burguesía enriquecida abandonó la ciudad y se instaló en ciertas temporadas del año en las áreas rurales transformando los modos de explotación y residencia en las mismas... En la actualidad se aplica justamente al proceso contrario, es decir, al proceso ocurrido desde finales de los 70 que supone la vuelta de la burguesía suburbana a los centros históricos de las ciudades, provocando simultáneamente una recapitalización de los mismos y una expulsión o paulatina pauperización de la población local. Este proceso se produce, como apunta Neil Smith, dentro de una redefinición general de la función de la ciudad como centro de

producción artística. Más recientemente Thomas Hirschhorn desarrolla sus inquietudes artísticas indicando su «posicionamiento» hacia el Mundo entendido en toda su amplitud. El posicionamiento del trabajo, pero también el posicionamiento del artista, es fundamental en sus piezas. Hirschhorn habla y escribe sobre sus piezas siempre en primera persona, no con la intención de afianzar la autoría de la obra, sino con el sentido señalar su responsabilidad¹⁰³. Pero posicionarse no es sólo una manera de comprometerse a nivel personal con el entorno, con la problemática de un lugar. Posicionarse significa que lo que rodea a la obra es más importante que ella misma: el campo de relaciones que se establecen es lo que contiene toda la energía. La obra carece de una identidad fija, su origen se resiste a hacerse presente y se da como en una gestación permanente. El foco de interés se ve *descentrado*¹⁰⁴, quizás más bien, diversificado en varios puntos no fijos que lo sitúan en una red compleja de posiciones físicas (geográficas) e ideológicas. El aeropuerto para Thomas Hirschhorn en *World Airport*¹⁰⁵, calificado previamente como no-lugar por Marc Augé, es uno de esos

comunicaciones en el capitalismo avanzado y refleja una nueva polarización social del espacio urbano que acoge a un grupo social adinerado junto a otro marginal. Estos procesos son animados por los ayuntamientos con el fin de recapitalizar el suelo urbano y acrecentar los ingresos procedentes de la multiplicación de los servicios». Refiérase a la nota del editor en ROSLER, Martha: «Si vivieras aquí» (versión revisada de Ed. Orig. «Fragments of a Metropolitan viewpoint», en WALLIS, Brian (ed.): *If you lived here. The city in art, theory and social activism. A project by Martha Rosler*, Bay Press y Dia Art Foundation, Seattle y Nueva York, 1991, pp. 15-45). Traducción de Jesús Carrillo, en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi. *et. al.* (eds.): *Modos de hacer...*, p. 178, nota 8.

¹⁰³ «Yo siempre [dice el artista] he sabido que expresar mis propios sentimientos en los escritos te compromete, y es esto lo que he hecho. Yo quiero auto-comprometerme... Me gusta tirar la piedra lejos de mí para seguir su rastro... Pero yo me expreso en los escritos con las mismas pretensiones que en mi trabajo, esto es, comprometiéndome a mí mismo. Por eso uso las palabras *yo, mi, yo quiero*. Para autocomprometerme. Para ser claro». HIRSCHHORN, Thomas: «Letter to Véronique 2000». Translated from the French by David Wharry, en BUCHLOH, Benjamin H. D.; GINGERAS, Alison M.; BASUALDO, Carlos: *Thomas Hirschhorn*. Phaidon Press Limited, London, 2004, p. 138 (traducción de la autora); *Pole-self (Auto-posicionarse)* del 2001 es el título de una de sus obras. HIRSCHHORN, Thomas: «About the work: Pole-self 2001». Translated from the French by David Wharry, en BUCHLOH, Benjamin H. D.; GINGERAS, Alison M.; BASUALDO, Carlos: *Thomas Hirschhorn...*, pp. 142,143.

¹⁰⁴ *cf.* ENWEZOR, Okwui: «Interview...», p. 33; el problema de la globalización es una de las preocupaciones de Hirschhorn. RONDEAU, James: «Jumbo spoons and big cake at The Art Institute of Chicago», en ROSSEN, Susan F. (ed.): *Thomas Hirschhorn. Jumbo spoons and big cake/World airport*. Cat. Exp. «World Airport», The Renaissance Society, Univ. Chicago, 16 de enero al 24 de febrero, 2000. Exp. «Jumbo spoons and big cake», Art Institute of Chicago 23 de enero al 9 de abril, 2000. Art Institute of Chicago, Chicago, 2000, *s. p.*

¹⁰⁵ *v.* ROSSEN, Susan F. (ed.): *Thomas Hirschhorn...*; HIRSCHHORN, Thomas: «Text for Flugplatz/World Airport» (Ed. Orig. *La Biennale di Venezia, 48a Esposizione Internazionale d'Arte, d'APERTutto* (cat.), Marsilio Editore, Venice, 1999. Revised 2004). Translated from the French by David

lugares de cruce y confrontación de distintas comunidades: inmigrantes, exiliados, empresarios de multinacionales, políticos, terroristas y turistas. Con el creciente problema de la inmigración surgen nuevos cuestionamientos en torno a la identidad y su relación con la espacialidad. ■ Chantal Akerman presenta simultáneamente *From the Other Side*¹⁰⁶ en la Documenta 11 y en New México, una instalación con soporte de vídeo en infinitud de monitores y proyecciones de video en tiempo real con el objeto de vincular política y físicamente ambos espacios. En este trabajo la artista se centra en la problemática de los inmigrantes que atraviesan la frontera de México-Estados Unidos.

La eventualización del arte (ontología del acontecimiento):

Los griegos poseían un amplísimo abanico de términos para recoger los distintos matices con los que referirse a los diferentes tipos de acontecimiento. Distinguían entre un hecho, *pragma*; una acción, *drama*; un azar, *tyché*; un desenlace, *telos*; y una sorpresa, *apodeston*¹⁰⁷. La estrategia del *vanitas –tempus fugit–* se ha rescatado de la antigüedad y revivificado con prácticas como la instalación, que se sustentan sobre un estrato espacio-temporal en continuo presentarse o en un continuo hacerse. Un acontecimiento es un suceso importante que puede ser fruto de una intersección de duraciones, un cruce de historias superpuestas que se materializa en un hecho. El concepto de proceso empapa de manera tan fuerte la obra de arte, que esta abre su proceso instaurador al momento de aprehensión estética. La eventualización de las prácticas actuales fomenta el desbordamiento de la aprehensión estética tradicional basada en una estricta relación visual.

La obra de arte nacida en el contexto ideológico del cientifismo y positivismo era una obra estable y cerrada, la imagen de un mundo objetivable y totalmente

Wharry, en BUCHLOH, Benjamin H. D.; GINGERAS, Alison M.; BASUALDO, Carlos: *Thomas Hirschhorn...*, pp. 133-135.

¹⁰⁶ Chantal Akerman. *From the Other Side*, Documenta 11 de Kassel y New México, 2002. Vídeo instalación con 18 monitores y dos pantallas de proyección, video en tiempo real, super16 y video transferido a DVD.

¹⁰⁷ BARTHES, Roland: «Sabiduría del arte», en VV.AA: *Italia Aperta: Nicola de Maria, Sol Lewitt, Hidoshi Nagasawa, Giulio Paolini, Cy Twombly, Emilio Vedova*. Cat. Exp. Fundación Caixa de Pensiones, Madrid, 1985, p. 62.

aprehensible. Una vez puesto en cuestión el alcance de la ciencia y aceptadas la ambigüedad, la contradicción, lo mutable, lo inaprehensible y la incapacidad de materializar muchas realidades, la obra de arte deja de lado lo absoluto y la fría racionalidad para integrar las leyes del cambio dentro de la obra de arte. Con Nietzsche se introduce la idea de que el *mundo de la vida* es un devenir continuo. La realidad – desde los descubrimientos de Einstein y de la física cuántica– ya no es un sistema cerrado y fijo, sino infinito y en continuo proceso de mutación. El principio de la entropía¹⁰⁸ ha abierto profundas grietas en nuestra concepción del tiempo y de los procesos de la materia/energía. La crisis de la representación no solo arremete un fuerte golpe sobre la obra como mimesis, sino que lleva a entender la obra como algo progresivo y en continuo flujo (desmaterialización). Se ha tendido a centrar la desmaterialización del objeto artístico con un deseo de huir de la mercantilización de la obra de arte y la pérdida del aura de la obra de arte, obviando que la cuestión de fondo sobre la que se asienta la desmaterialización de la obra de arte encuentra su correlato ideológico en la crisis de la representación que atraviesa el pensamiento filosófico. No se ha de equivocar lo que significa desmaterialización de la obra de arte: desmaterialización no significa disolución o negación de la obra de arte como objeto. Significa, muy al contrario, la expansión del concepto de obra hacia nuevos campos de actuación. Significa, como defiende Hubert Klocker, la liberación del concepto de obra, y requiere en todo caso de una reevaluación del objeto artístico¹⁰⁹. La obra deja de

¹⁰⁸ v. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis: *El fuego y la memoria. Sobre arquitectura y energía*. Alianza, Madrid, 1991; v. t. ARNHEIM, Rudolf: *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*. (Ed. Orig. *Toward a Psychology of Art y Entropy and Art*. University of California Press, Berkeley, 1966 y 1971). Alianza Editorial, Madrid, 1980; MORIN, Edgar: *El método I. La naturaleza de la naturaleza*. (Ed. Orig. *La méthode. La nature de la nature*. Seuil, Paris, 1977). Cátedra, Madrid, 1981, espec. bibliografía referida en el cap. 2, pp. 55-74.

¹⁰⁹ KLOCKER, Hubert: «Gesture and the object. Liberation as Aktion: a European component of performative art», en SCHIMMEL, Paul (curad.): *Out of actions: between performance and the object 1949-1979*. Cat. Exp. Itinerante: The Museum of Contemporary Art at Geffen Contemporary, Los Ángeles, 8 de febrero al 10 de mayo, 1998, MAK-Austrian Museum of Applied Arts, Vienna, 17 de junio al 6 de septiembre, 1998, Museu d'Art Contemporany, Barcelona, 15 de octubre, 1998 al 6 de enero, 1999, Museum of Contemporary Art, Tokio, 11 de febrero al 11 de abril, 1999. Thames and Hudson, London, 1998, pp. 159-195, espec. p. 159. Este cambio de intereses conlleva la concepción de la obra de arte en tanto que proceso no fijable y, por tanto, en tanto que desarrollo o acontecimiento que se extiende desde su propuesta por parte del artista hasta una posible resolución que se produce en el momento de la exhibición y en manos del sujeto estético. La autoconciencia del espectador surge en el vivenciar la experiencia de la obra en un flujo espacio/temporal dinámico y continuo. Son, como dice

experimentarse como representación de algo estático para entenderse cada vez más como acontecimiento, como experiencia fluente. La obra cerrada e inmutable va pareja de la imagen fija y atemporal, fruto de la supremacía de la mirada –la *imagen retiniana*, en vocabulario de Duchamp. La obra como campo de energía, la obra en su devenir que es aprehendida con todo el cuerpo a través de todos los sentidos, se subleva contra la obra como imagen inmutable y *crystalina*¹¹⁰ construida por la mirada. De un objeto con una entidad estable y que se genera en el momento de la creación del artista, se pasa a un tipo de obra cuya génesis se re-actualiza continuamente haciendo extensivo el proceso instaurador hasta la relación estética con el espectador. La eventualización de la obra de arte provoca la dilatación del proceso creativo englobando la actividad desarrollada por el espectador.

Los primeros precedentes de arte procesual hay que buscarlos en las vanguardias, con dada¹¹¹. Continuaron el neodadaísmo, fluxus¹¹², povera, process art¹¹³

Dan Cameron, «...obras que nacen más como situación o evento y que incluyen también al espectador». CAMERON, Dan: «El jardín salvaje...», p. 17. La espacialización de la obra de arte, y su apertura y porosidad con el contexto favorecen la coimplicación del espectador en lo que allí suceda. La espacialización y eventualización de la obra de arte, junto con la importancia del cuerpo, son los aspectos clave para comprender la experiencia a la que nos abren estas propuestas.

¹¹⁰ Beuys también habla de lo cristalino como símbolo de la construcción racional. Para ello contrapuso la miel como elemento energético y que da calor frente a la cera, lo cristalino, como elemento constructivo.

¹¹¹ «J. Baader realiza durante un año un collage titulado *26 de junio de 1919, 26 de junio de 1920* en el que el artista iba pegando todo tipo de imágenes que le interesaban. En la obra procesual, el trabajo está ligado a una experiencia estética cotidiana. La obra varía, se encabalga con otras, se ramifica, se abandona...». SAN MARTÍN, Francisco Javier: *Arte del siglo XX...*, p. 215.

¹¹² El concepto «*Fluxus*» nace del *panta rei* de Heráclito. v. el texto de Juri Steiner en AA. VV: *Joseph Beuys...*, pp. 266,267. Los primeros happenings de finales de los '50 y el movimiento Fluxus se plantean como acciones improvisadas en las que prima un interés por la vivencia o experiencia de dicho acontecimiento azaroso por parte del espectador. Éste se encuentra implicado en lo que allí sucede en diferentes grados de participación, pero en todas ellas es importante su experiencia perceptiva de lo acontecido. Así lo explica Sagrario Aznar: «El espectador tiene que adoptar una actitud reflexiva, una actitud que, independientemente de la partitura y su ejecución, entienda los ruidos cotidianos como estímulos y como objetos de reflexión. Tiene que llegar a tomar conciencia de su realidad, reconocer el carácter productivo de las eventualidades evidentes de su vida y el carácter contingente de su significación. George Maciunas llegó a concebir los conciertos Fluxus sobre todo como provocaciones a la actitud estética. El espectador debe conseguir una actitud estética más amplia en relación consigo mismo y con el momento; tiene que contemplar las situaciones y los objetos concretos sin intencionalidad, dispuesto a todos los sucesos y a sus múltiples significaciones». AZNAR, Sagrario: *El Arte de acción...*, p. 31.

¹¹³ Rosalind Krauss expresa su parecer sobre la anti-forma con respecto a los procesos entrópicos a los que se somete la obra de arte: «...la *anti-forma*, lo que es lo mismo: un conjunto de medidas para hacer añicos el objeto construido y pagar por sus fragmentos. ...toma el camino de la explosión, el

(anti-forma como contrapuesto al minimalismo) y land art. El arte conceptual también colabora en este desplazamiento hacia la obra desarrollada como proceso. La eventualización de la obra de arte y la creación de obras específicas para un lugar refuerzan su carácter transitorio y de proceso abierto. La obra para un lugar o contexto específico desenmascara la naturaleza abocada a la muerte de la obra en su existencia caduca dependiente de un contexto y un tiempo específicos. Con la aparición de performances, acciones o happenings y de obras que privilegian lo procesual, lo efímero y hasta lo inasible, toma relevancia la experiencia del acontecimiento frente a la presencia material de la obra. Es en el happening, más si cabe que en la instalación, donde el desarrollo temporal es parte inherente a la obra o es la obra misma. Y es en las acciones donde el tiempo posee un tratamiento primordial, porque en ellas no hay una duración prefijada. Esto se debe a que en los happenings y también en las performances la obra se resuelve en un estricto presente¹¹⁴.

En la instalación fenomenológica la obra de arte se da en la forma de un *presentarse como*, con lo que el sujeto estético ha de tomar el acontecimiento como un venirse a la presencia en un continuo *estado naciente*. En este venirse a la presencia, los accidentes expresan ontológicamente el modo en el que el acontecimiento existe. La imposibilidad de limitar en una forma fija la génesis de la pieza, convierte la acción estética del espectador en una indagación creativa a la par que ilimitada. En deuda con Nietzsche y Merleau-Ponty, la obra se convierte en un lugar de experiencia, en un espacio para el acontecimiento vertical (temporal). En gran parte de los casos la instalación se desarrolla como acontecimiento y no solo como un mero despliegue espacial. En estos casos, el acontecimiento no posee un único telos, sino varios

desmembramiento, o la diseminación. ...abre la forma cerrada del objeto creado para liberar sus componentes materiales del corsé de su construcción y entregarlos a las fuerzas de la naturaleza –la gravedad, el viento, la erosión– que le otorgaría una articulación..., un matiz en la sombra del proceso natural de cambio». KRAUSS, Rosalind: «La X señala el lugar», en TARANTINO, Michael (curad.): *Rachel Whiteread*. Cat. Exp. Palacio Velázquez, 11 de febrero al 22 de abril, 1997. MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y The British Council, Madrid, 1997, pp. 37,38. v. t. MORRIS, Robert: «Anti-Form», en *Artforum International*, Vol. 6, (April, 1968), pp. 33-35.

¹¹⁴ Susan Sontag explica el tratamiento que hacen del tiempo: «El happening opera mediante la creación de una red asimétrica de sorpresas, sin culminación ni consumación... Al faltarles una trama y un discurso racional continuado, no tienen pasado. Como su nombre sugiere, los happenings están siempre en el tiempo presente». AZNAR, Sagrario: *El Arte de acción...*, p. 86.

desenlaces posibles que vienen a ser materializados por el espectador. Por tanto, el azar y la sorpresa permanecen como posibilidad y el hecho permanece abierto. A través del tiempo, la obra se abre a las relaciones entre el acontecer procesual de la obra y la presencia del sujeto estético. El tiempo de experimentación de la obra se hace patente a través de actos como el recorrer la obra en un andar errático por la misma, el atender a los cambios sutiles que se producen por el efecto de una percepción prolongada. La sensación física del tiempo se presenta sin disfraz, de modo manifiesto: el tiempo se hace un tiempo vivido¹¹⁵. El sentido íntegro de la pieza no se da a golpe de visión, sino que reclama una atención distinta que permita percibir los cambios que se suceden en este proceso coincidente de (co)laboración/ mostración/ gestación. Se trata de una implicación en el evento que surge durante el proceso estético, pues la pieza es un marco para la experiencia del evento en un devenir. La caducidad de la obra es también uno de los rasgos que presentan las instalaciones. Pero su razón de ser no es solo cuestión de oposición frente a la mercantilización de la obra de arte, sino sobre todo el interés por coincidir en la dimensión espacio/temporal con la presencia del espectador, es decir, por la pretensión de ofrecer cierto carácter de habitabilidad en las obras. Su carácter de presencia anclada en el presente junto con la experiencia implica una naturaleza efímera que se disuelve tras esta. Su apelación a la experiencia vivida implica además que el peso del significado recaiga en la eventualización de la acción o participación del sujeto.

En opinión de Christine Ross, nos encontramos en la «era de la performativo»: lo fluido, lo procesual, lo flexible es aplicado a todos los campos, desde el pensamiento filosófico, al arte actual, e incluso al terreno empresarial¹¹⁶. Desde la fenomenología al estructuralismo y al pensamiento contemporáneo, la metáfora espacial ha atravesado todos los discursos. Incluso la comprensión del tiempo se ha visto modificado por la acción de los espacios. El tiempo ya no es el de la *durée* de Bergson, que se entiende

¹¹⁵ Fenomenología: «...nada se nos entrega en su viva y redonda presencia, sino sólo a ráfagas, en escorzos y perspectivas. En una primera aproximación, pues, no *hay* cosas, sino sólo su-cesos (vistos desde las potencialidades de mi deseo de ser Uno) que son a la vez e-ventos (vistos desde las posibilidades de fondo de retracción y remisión: lo Infinito)». DUQUE, Félix: *El mundo por de dentro...*, p. 25.

¹¹⁶ ROSS, Christine: «Vision and insufficiency...», pp. 87,88.

como un gran flujo continuo que lo atraviesa todo. Con Foucault –retomando la metáfora espacializante que inaugura Merleau-Ponty y continúa el estructuralismo– se desprende que coexisten múltiples espacialidades que se superponen entre sí. Esta forma de interpretar el espacio conlleva un cambio en la forma de entender el tiempo. Para Foucault la estructura del acontecimiento no es de naturaleza lineal, como podía entenderlo Bergson. El acontecimiento se compone de fuerzas, movimientos y procesos que se cruzan en un tiempo determinado dando lugar al acontecimiento. Este significa un punto de intersección donde confluye una pluralidad de duraciones, de velocidades, de evoluciones y de historias que se cruzan, se enmarañan y se superponen formando los acontecimientos, nos dice Foucault¹¹⁷. Efectivamente, la lógica temporal y evolutiva, propia de la modernidad, desaparece con el estructuralismo, evidenciando, por el contrario, lo inestable y agonístico del sistema¹¹⁸.

Con el pensamiento de la diferencia, la metáfora geometrizable de la «estructura» se sustituye por la de un «acontecer reticular»¹¹⁹. Con Deleuze la estructura estable se convierte en un puro devenir de acontecimientos. La simultaneidad del devenir esquivo el presente, no hay separación ni distinción entre el antes y el después. La esencia del devenir es, para Deleuze, dirigirse hacia los dos sentidos a la vez. La paradoja recoge este doble sentido concomitante. Se trata de la «...identidad infinita de los dos sentidos a la vez, del futuro y del pasado, de la víspera y el día después, del más y el menos, de lo demasiado y lo insuficiente, de lo activo y lo pasivo, de la causa y el efecto»¹²⁰. Las entidades e identidades –lo fijado, lo detenido– se diluyen en cuanto se introduce el acontecimiento, el puro devenir que lo escinde en los dos sentidos a la vez. La obra como acontecimiento deleuziano se bifurca a cada momento en dos sentidos, –que eluden toda identidad nuclear y todo tiempo presente–, en una doble paradójica dirección. El último desarrollo de la instalación es el de la obra

¹¹⁷ FOUCAULT, Michel. *Estética, Ética y Hermenéutica...*, p. 159.

¹¹⁸ «...lógica del cambio, de la indeterminación, de la apropiación, del desplazamiento y de la diseminación...». CARRILLO, Jesús: «Espacialidad y arte público», en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi. *et. al.* (eds.): *Modos de hacer...*, p. 127.

¹¹⁹ SÁEZ RUEDA, Luis: *Movimientos filosóficos...*, p. 412.

¹²⁰ Deleuze ejemplifica cada una de las paradojas con la obra de *Alicia en el País de las maravillas* y *Alicia a través del espejo* de Lewis Carroll, por ejemplo, «mermelada ayer y mañana, pero nunca hoy». DELEUZE, Gilles: *Lógica del sentido...*, p. 26.

relacional que se propone en términos de temporalidad, más que de espacialidad¹²¹. La obra se presenta como «encuentro», como confrontación en el sentido althusseriano del término. El trabajo de ■ Pierre Huyghe¹²² se presenta como evento. El ámbito expositivo se presenta como espacio de encuentro e intersección, como punto de partida para una propuesta sin resolución ni conclusión. Sus trabajos son marcos de propuestas que se abren a la acción indeterminada fuera del control del artista. Se trata de un «espacio de re-negociación»¹²³, dice el artista. Las propuestas de Rirkrit Tiravanija se plantean en la misma dirección, la obra es un evento que simplemente ocurre. No hay nada predeterminado, no es una escenificación con un texto a seguir, los visitantes pueden hacer lo que les plazca, comer, cocinar, dormir, charlar. Lo inesperado y no controlado por el artista es uno de sus intereses. En esto se deslinda de las acciones y performances y también de sus predecesores dadaístas y situacionistas.

Las prácticas culturales activistas en el ámbito de lo social se desarrollan, por lo general, en forma de proceso, tanto en la forma estructural de su naturaleza, como en su recepción. La naturaleza procesual del arte activista evita así el modelo de obra como objeto asimilado a una recepción como consumo de un producto. Se dan, sin embargo, estrategias de colaboración en la preconcepción o investigación preliminar y en la orientación de la propuesta hacia la experiencia de actividades relacionales. Se valora igualmente la continuidad de estas obras y su efectividad en la comunidad como herramienta operativa tras la disolución de la propuesta¹²⁴. Del mismo modo, la comunidad que interviene y con la que se dialoga carece de una identidad cerrada, con

¹²¹ «Lo que está desapareciendo ante nuestros ojos [dice Bourriaud] no es otra cosa que esa concepción falsamente aristocrática de la disposición de las obras de arte, ligada al sentimiento de adquirir un territorio. En otros términos, ya no se puede considerar la obra contemporánea como un espacio a recorrer. La obra se presenta ahora más bien como una *duración* que debe ser vivida, como una apertura a la discusión ilimitada». BOURRIAUD, Nicolas: «Estética relacional...», pp. 430,431.

¹²² BAKER, George: «An interview with Pierre Huyghe», en *October*, N° 110 (Fall, 2004), pp. 80-106.

¹²³ BAKER, George: «An interview with Pierre Huyghe...», p. 88.

¹²⁴ Suzanne Lacy puntualiza tres aspectos valorativos con respecto a la efectividad de la obra activista. «Estas son [dice el editor en nota]: primero, examinar la calidad de la experiencia de la performance para los participantes y el público (valor como experiencia); segundo, evaluar el potencial de estas redes de trabajo en torno a la performance como modelos que puedan ser aplicados a otros asuntos y circunstancias (valor como modelo que va más allá); y tercero, valorar la duración, la extensión de la vida de los procesos que se ponen en movimiento por la performance (continuidad). Refiérase a la nota del editor en FELSHIN, Nina: «¿Pero esto es arte?...», p. 75, nota 2.

lo que acrecientan un sentido de flexibilidad, procesualidad y concomitancia en el trabajo.



I CORPORALIDAD DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

I.1 HABITAR Y CONSTRUIR LA OBRA DE ARTE: EL CUERPO COMO ANCLAJE EXISTENCIAL

1.1 LA POSICIÓN DEL SUJETO ESTÉTICO EN LA INSTALACIÓN Y SU CONCORDANCIA CON UN MODELO DE PENSAMIENTO

Es, pues, muy verdad que toda percepción... remite a la pro-posición de un mundo y de un sistema de la experiencia en el que mi cuerpo y los fenómenos están rigurosamente vinculados. Pero el sistema de la experiencia no está desplegado ante mí como si yo fuese Dios, es vivido por mí desde cierto punto de vista, no soy su espectador, formo parte del mismo, y es mi inherencia a un punto de vista lo que posibilita, a la vez, la finitud de mi percepción y su apertura a un mundo total como horizonte de toda percepción.

Maurice Merleau-Ponty¹²⁵

La posicionalidad del sujeto es el eje principal a partir del cual pretendemos trazar una serie de paralelos entre modelos estéticos y modelos de pensamiento, pues es precisamente esta posición la causa y efecto de un modo de relacionarse el sujeto estético con la instalación. En este apartado, trataremos de enfocar nuestra atención en la relevancia que tiene lo corporal para ambos ámbitos. Pues es a partir de la importancia que adquiere la corporalidad (que trae consigo la espacialidad), que el espectador alcanza a formar parte activa en el entramado artístico y estético. La posición que ocupa el sujeto en cada uno de los modelos de pensamiento es clave para comprender cual es su relación con la realidad y con la obra de arte. Un recorrido a grandes rasgos por anteriores modelos artísticos y su vinculación al pensamiento en uso, nos van a llevar por contraste hasta los desarrollos estéticos de la instalación y su paralelismo con los cambios producidos en el área del pensamiento filosófico. Asimismo, el derrumbamiento de la mirada objetiva, la crisis del logos y del cientificismo, el retroceso al *mundo de la vida* desde un sujeto-cuerpo prerreflexivo y la contingencia del acto perceptivo, son algunos de los rasgos que perfila la *fenomenología francesa de la carne*. Se trata de un camino que posee numerosos puntos en común con el trazado por el arte contemporáneo. Las superaciones y rupturas

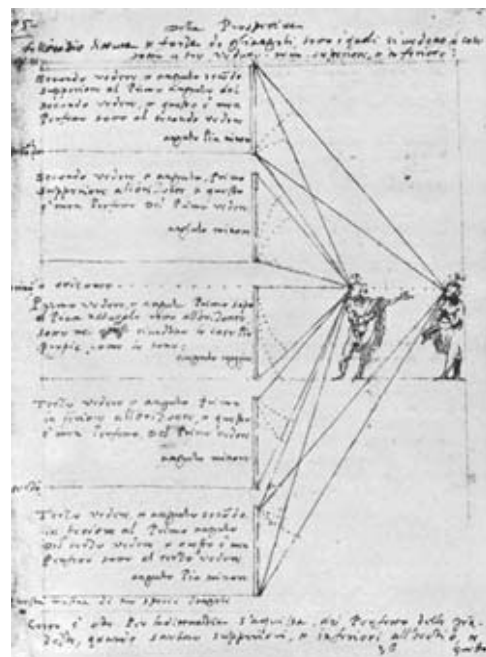
¹²⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, p. 317.

llevadas a cabo en las propuestas plásticas referidas en este estudio, y la experiencia estética que se destila de las mismas, ponen en evidencia los vínculos que de manera natural se pueden establecer entre pensamiento filosófico y desarrollo artístico y estético.

Habiendo encontrado tantas afinidades entre práctica artística y filosofía, se podría decir, en palabras de Benjamin, que ambos son *hermanos de sangre*. ¿Por qué los consideramos caminos concurrentes? Las obras de arte que ponen el acento en una vivencia estética de tipo fenomenológica, abren cuestiones reflexivas paralelas a las que nos abre la filosofía. Su ventaja radica en el hecho de que su formato experiencial permite su consecución sin necesidad de salir del terreno de lo prerreflexivo y preverbal. Quizá se pueda considerar el arte como un campo empapado de reflexión filosófica. Retrocedamos a otros modelos de pensamiento y analicemos de qué manera son concurrentes el pensar filosófico y la práctica artística coetánea al mismo.



Abraham Bosse. *Les Perspectiveurs*, 1648.



Leonardo da Vinci. *Codex Huygens*, fol. 95r

En otro tiempo, el ente era concebido como susceptible de ser objetivado. El hombre se sentía capacitado de aprehender la realidad desde fuera del ámbito de su

influencia, como desde fuera del mundo. Gracias al ejercicio de la razón el sujeto era capaz de captar objetivamente el objeto de su estudio. Se trataba de una conciencia separada del sujeto-cuerpo, libre de las deformaciones de la experiencia sensorial, un cuerpo descarnado propio del pensamiento racional. Este posicionamiento tiene su correlato en el ámbito del arte, en la práctica de la «contemplación trascendental», en el juicio estético y en la ocultación o vulneración de la presencia sensorial y corpórea del sujeto observador. La perspectiva Albertiana es el instrumento idóneo para interponer distancia entre observador y objeto observado. Los dibujos de Leonardo da Vinci revelan la aplicación de las matemáticas y la geometría a la que se ve sometida la realidad. ■ Leonardo da Vinci, *Codex Huygens*, fol. 95r. Una realidad que se trasluce en estas representaciones como algo de naturaleza mensurable, cuantificable, articulable a través de mediciones geométricas. Como se puede ver en el codex, de *b*, *c*, *d* y *f* surgen unas líneas o hilos en el espacio que desembocan en un vértice *a* que coincide con el ojo del espectador. Es esta la brillante interpretación que realiza en 1648 ■ Abraham Bosse en *Les Perspectiveurs*¹²⁶, en la que nos muestra con más claridad si cabe que dicha aplicación geométrica sobre la realidad se efectúa desde un solo ojo y no dos. Un grabado de ■ Alberto Durero, *Interpretación de la Retícula del dibujante*¹²⁷, muestra el artilugio y la retícula que se interpone entre el dibujante (punto de vista) y la realidad (punto de fuga) con el objeto de aplicar dicho modelo de observación. La cámara oscura y el cuadro-ventana, como imagen especular del mundo, son los modelos estéticos que corresponden a esta epistemología. A medida que triunfa la razón sobre los sentidos, el arte visual va relegando el cuerpo y los sentidos más corporales al más profundo de los olvidos. Su ausencia es sustituida por la escopofilia y la visión monocular con la que se construye la representación de la perspectiva. De la misma manera que la realidad se ve restringida a figuras geométricas, al otro lado del segundo vértice, el espectador también sufre la geometrización y abstracción de su

¹²⁶ Abraham Bosse. *Les Perspectiveurs, grabado a la manera universal de M. Desargues para tratar la perspectiva*, 1648, Bibliothèque National de France, París.

¹²⁷ Alberto Durero. *Interpretación de la Retícula del dibujante*, Grabado de *Unterweysund der Messung*, 2ª ed., 1538, Bibliothèque National de France, París. Se añade la imagen de una réplica del perspectógrafo.

presencia. Y del mismo modo que la imagen (superficie especular) se ve sometida a la detención del tiempo, el espectador se convierte en un único ojo eterno, a-corporal y solidificado en un punto de vista fijo e inamovible.

De acuerdo a este modelo filosófico y estético, la realidad no se vive y experimenta en primera persona, sino que se pretende observar desde una distancia objetiva y separada del objeto a través de un sujeto universal y abstracto. El ojo descarnado coincide en su posición con el punto de vista del cuadro, un lugar aislado y abstracto que carece de conexión con la experiencia espacial del sujeto estético. Tiene lugar, por tanto, una escena regida por la más fría y a-corporal de las objetividades. El pintor y el sujeto estético se mantienen siempre fuera de la escena, en un punto ciego que está más acá de la frontera que el marco interpone. Un lugar desde el que el espectador puede sustituir sin dificultad el lugar ocupado anteriormente por el pintor, pues es desde este exacto lugar desde donde se ordena la imagen y adquiere efectividad la simulación de profundidad. Esto sucede gracias a que el punto de vista del sujeto observador está en concordancia con el punto de fuga de la obra. La «primera edad geológica de la perspectiva», como la denomina Norman Bryson, convierte la posición del observador en un punto trascendente que ha descartado al cuerpo y que sólo existe como un *punctum* descorporeizado¹²⁸. Descartes tomó la cámara oscura como analogía para explicar su concepto de visión¹²⁹. El descubrimiento de este artilugio permite a Newton en *Optics* y a Descartes en *Dioptrique* conservar la distancia necesaria para que el sujeto pueda observar la escena desde una posición corporalmente ajena y mentalmente objetiva¹³⁰. ■ Leon Battista Alberti. *Retícula*, c. 1450; ■ Athanasius Kircher. *Cámara oscura portátil*, 1601-80. Esta tecnología es símbolo de un poder que cree tener el hombre, la capacidad de aprehender la realidad de una manera objetiva. La cámara oscura materializa igualmente la creencia en un sujeto-vidente autónomo y

¹²⁸ v. BRYSON, Norman: *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. (Ed. Orig. *Vision and painting. The logic of the gaze*, New Haven, 1983). Traducción de Consuelo Luca de Tena. Alianza, Madrid, 1991, pp. 30-35.

¹²⁹ MIRZOEFF, Nicholas: *Una introducción a la cultura visual...*, p. 102.

¹³⁰ Krauss toma la relación de los modelos visuales con las distintas invenciones ópticas de la obra de Jonathan Crary. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. KRAUSS, Rosalind: *El inconsciente óptico...*, p. 142, para bibliografía v. p. 160.

absoluto, con capacidad de mantenerse exterior al mundo que observa y de estar por encima de las contingencias de un cuerpo guiado por los sentidos. El sujeto a-corporal que observa el mundo desde un lugar privilegiado e imparcial es ajeno a lo percibido a través de las sensaciones, pues pueden llegar a distorsionar la realidad alcanzada por el intelecto.



Athanasius Kircher. Cámara oscura portátil, 1601-80

Con Goethe se inician los estudios de fisiología de la visión del color, con lo que el modelo óptico de la cámara oscura deja de tener vigencia como modelo epistemológico de la visión. El modelo estereoscópico de la visión binocular de Helmholtz ocupa su lugar, dando paso a una interpretación de la realidad (o de la obra de arte) que sucede en el cerebro del observador. De la cámara oscura se pasa a un segundo modelo de comprensión visual de la realidad. Se trata de un modelo que es capaz de representar la realidad a través de una estrategia de simulación en la que el cuadro sustituye a una ventana que se abre hacia el mundo allí representado. De las rígidas composiciones perspectivas se pasa a escenas en las que el sujeto puede soñar que se asoma como a través de una ventana. En el cuadro-ventana el sujeto estético está retirado del campo activo de la representación, su posición está fuera del mismo. Desde esta posición el sujeto «contempla» un espectáculo (*tableau*) que no le afecta. La transferencia empática no deja de ser un modo pasivo de afección, y es, como dicen

Ocampo y Perán, «una actitud de representación»¹³¹. La empatía o proyección de sentimientos es el grado más activo e implicante que se concibe dentro de este modelo de representación. En ella, el pasivo e impasible espectador mantiene, al igual que en el anterior modelo, su figura de observador despegado de la escena objetualizada. ■ Jean-Baptiste Greuze. *Une Jeune fille qui pleure son oiseau mort*, 1765; ■ *The wicked son punished*, 1778¹³². La teatralidad de las escenas y la actitud de auto-abandonamiento que difunden los personajes de las mismas propician un nuevo espectador que puede observar la escena libre de sentirse aludido o incómodo por la intromisión¹³³. El arte ilustrado de Greuze pone al alcance de este nuevo espectador que surge con el crecimiento de la burguesía un tipo de arte de fácil acceso. Desde esta posición privilegiada puede constituir un mundo y construir un sujeto con una identidad completa de sí mismo.

No es casualidad que en el romanticismo la mirada desde el ámbito privado a través de una ventana estuviera tan presente. Nótese los abundantes cuadros de Caspar David Friedrich que representan a un personaje de espaldas al espectador mirando un paisaje sublime. ■ *Mujer en la ventana*, 1822¹³⁴. La estructura de la composición de estas escenas mantienen el paradigma de un punto de vista al que confluyen todos y cada uno de los elementos del espacio que abarca el campo visual del personaje y por extensión, del sujeto-espectador que se identifica con él. La obra es la expresión de una identidad preexistente y autónoma, la del artista que se encarna en el personaje de espaldas y en el que se identifica también el espectador, igualmente autónomo y a salvo de cualquier contingencia. Por tanto, la obra reafirma la identidad plena del sujeto espectador, que libremente, y desde una posición distanciada, puede observar la escena. Una distancia, reafirmada con el elemento ventana, que separa un espacio del otro, manteniendo al espectador en una situación de control y de objetividad hacia el mundo

¹³¹ Teoría de *Einfühlung* o empatía. OCAMPO, Estela; PERÁN, Martí: *Teorías del arte...*, p. 40.

¹³² Jean-Baptiste Greuze, *Une Jeune fille qui pleure son oiseau mort*, Salón de 1765, National Gallery of Scotland, Edimburgo; *The wicked son punished (El malvado hijo castigado)*, 1778, Musée de Louvre, París.

¹³³ v. ROSS, Christine: «Vision and insufficiency...», pp. 95-68.

¹³⁴ Caspar David Friedrich. *Mujer en la ventana*, 1822, óleo sobre lienzo, 44 x 37 cm., National Galerie, Berlín.

clausurado allí representado. Este esquema estético –el del cuadro-ventana–, aún conserva el engañoso modelo de la perspectiva renacentista basada en el tratado de Alberti *De Pittura* y los escritos de Piero della Francesca, Uccello, o Durero entre otros, que corresponde, como hemos dicho, a una forma de pensamiento en el que el mundo se puede aprehender en su totalidad y ser representado en la imagen pictórica que simboliza una superficie especular. ■ Jean Dubreil, *La perspective pratique*, Paris, 1642; ■ Anuncio publicitario de un periscopio portátil con el que realizar bocetos en perspectiva.



Anuncio publicitario de un periscopio portátil con el que realizar bocetos en perspectiva

La revisión de estos modelos de representación desde el punto de vista de la posición del sujeto estético desvelan las estrategias de poder que contiene su práctica. Como nos recuerda Mirzoeff, la perspectiva no es sólo un modelo de visión, sino un modelo que se adecua a las ansias de ordenar y controlar lo que vemos¹³⁵. En síntesis, el sujeto a-corporal, desde la distancia precisa, cree poder dominar visualmente un mundo enmarcado y objetualizado que es sostenido por su mirada. Una posición que le permite estar, bien dentro, o bien fuera de ese espacio, a decisión propia. Un punto de vista que le proporciona incluso la posibilidad de ver a otros sujetos como objetos o personajes del *tableau* y desde la que sostiene toda la escena. La experiencia estética y

¹³⁵ MIRZOEFF, Nicholas: *Una introducción a la cultura visual...*, p. 69.

la aprehensión de la realidad se reducen a la pura visualidad, aspecto que en posteriores desarrollos del arte y del pensamiento se verán duramente cuestionados. Son numerosos los artistas contemporáneos que retoman para sus instalaciones y performances la posicionalidad del sujeto estético en su relación con anteriores modelos de visualidad: ■ Pep Agut. *El punto de vista*¹³⁶, con un aparato similar a un perspectógrafo en el que el espectador ha de colocar uno de sus ojos; ■ Marina Abramović, *The house with the ocean view*¹³⁷, performance/tableau de la que trataremos posteriormente en la que el espectador ha de subirse a un pedestal y observar la escena a través de un potente periscopio. La confortabilidad con la que el observador disfruta del patetismo de las escenas de ■ Jean-Baptiste Greuze. *The wicked son punished* se contrapone a lo que Abramović propone al espectador. El sujeto estético se ve ahora envuelto en la propuesta y con cierta responsabilidad en la misma. La fotografía de un espectador aproximándose a una obra de James Turrell nos muestra con claridad el cambio de actitud que éste ha de tener ante las obras que ponen el acento en la experiencia fenomenológica. ■ James Turrell, *Iltar*¹³⁸, 1980. El problema de la posicionalidad del sujeto estético ante la obra se convierte más en una cuestión de cambio de postura corporal.

Como nos explica Díaz-Urmeneta el *quiasmo* o entramado de relaciones fenoménicas entre el sujeto y el mundo se ve anulado con el propósito de alcanzar la objetividad: «Los espacios tradicionales de la pintura... obvian el trabajoso intercambio entre cuerpo y mundo... y transfieren la profundidad de lo corporal a la mirada. Ocultan el *quiasmo* porque atribuyen a la mirada el diseño de un mundo que se extiende armónicamente en perspectiva o se proyecta en lenta aparición bajo sucesivas y ordenadas tonalidades de la luz. Esta mirada, sin embargo, olvida que en todos estos casos fue el cuerpo quien la situó en la encrucijada precisa y *la hizo ver*»¹³⁹. El lugar

¹³⁶ Pep Agut. *El punto de vista*, en *Als actors secundaris (Todos los actores secundarios)*, 1988-2000.

¹³⁷ Marina Abramović. *The house with the ocean view (La casa con vistas al océano)*, Sean Kelly Gallery, Nueva York, del 26 de noviembre al 7 de diciembre de 2002.

¹³⁸ James Turrell. *Iltar*, Instalación de luz en el Museo de Arte de la Universidad de Arizona, Tucson, 1980.

¹³⁹ DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, Juan Bosco: «El pintor del cuerpo. Notas sobre la modernidad de Gustave Courbet», en ROMERO DE SOLÍS, Diego; DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, Juan Bosco; LÓPEZ

que ocupan pintor y, posteriormente, espectador es, en el espacio albertiano, un lugar abstracto, un centro privilegiado en el que confluyen las hipotéticas líneas que conforman una de las dos simétricas pirámides visuales que conforman el constructo de la representación. Asimismo, es también una abstracción el sujeto-ojo que reduce la realidad a este ordenamiento falso: un ojo monocular, fijo en un punto, a-corporal y a-temporal.

El auge de la ciencia y la tecnología, –que desemboca en una racionalidad científicista, positivista y objetivista, la desvalorización de las ciencias humanas, y la compartimentación y especialización del saber a lo largo del s. XIX–, fue contestado en la modernidad con una crisis¹⁴⁰. De este caldo agitado surge la fenomenología como respuesta a la crisis de las ciencias estancadas en el científicismo. Husserl, iniciador de la ontología fenomenológica, propone un sujeto que no es mero objeto que forma parte del mundo, como lo concibe el psicologismo. Por el contrario, es para Husserl un sujeto racional, a la vez sujeto en el mundo y objeto del mundo. La concepción de la visión introducida por la fenomenología se opone a este constructo objetivista y científicista que se apoya en la cámara oscura o el cuadro-ventana con la propuesta de una mirada corporeizada, espacio-temporal y binocular o estereoscópica. Con la corriente fenomenológica se adquiere una concepción de la visión menos absolutista, pues se entiende la imagen como un constructo cultural o como un potencial ejercicio crítico hacia la realidad.

Dejemos que sea Merleau-Ponty quien describa nuestra relación corporal con el espacio circundante; una aprehensión de la realidad que desborda la experiencia estrictamente visual propuesta hasta entonces. En la teoría moderna, lo puramente visual era considerado como un plano, una imagen proyectada sobre una pantalla albergada en la mente del perceptor. Por el contrario, con la fenomenología la percepción no se reduce a un plano mental sino que se trata de un campo visual con

LLORET, Jorge (eds.): *Variaciones sobre el cuerpo*. Universidad de Sevilla Secretariado de Publicaciones, Sevilla, 1999, p. 54.

¹⁴⁰ Son estos algunos de los rasgos que Sáez Rueda sintetiza como los asociados a la crisis de la modernidad. SÁEZ RUEDA, Luis: *Movimientos filosóficos...*, pp. 18,19.

profundidad en el que se alberga el sujeto perceptor¹⁴¹. «Nuestro campo visual no está recortado en nuestro mundo objetivo, no es un fragmento del mismo con unos bordes claros como el paisaje que se encuadra en la ventana. Vemos tan lejos como se extiende la presa de nuestra mirada en las cosas –mucho más lejos de la visión clara e incluso detrás nuestro. Al llegar a los límites del campo visual no pasamos de la visión a la no-visión: el fonógrafo que toca en la habitación contigua y que no veo expresamente, cuenta aún en mi campo visual; recíprocamente, lo que vemos siempre es, en ciertos aspectos, no visto: es necesario que haya lados ocultos de las cosas y *detrás nuestro*, si tiene que haber un *delante* de las cosas, cosas *delante de nosotros* y, por fin, una percepción. Los límites del campo visual son un momento necesario de la organización del mundo, y no un contorno objetivo»¹⁴². Merleau-Ponty toma las teorías gestálticas para aplicar la estructura figura-fondo a la experiencia del espacio corpóreo y del campo perceptivo. Por lo que el espacio corpóreo se erige en fondo sobre el que se revela el espacio exterior, con su fondo o pantalla, donde se destacan los objetos que son de interés para mi percepción¹⁴³. La percepción es para la *fenomenología de la carne* una forma de dirigirse al mundo, una vía corporal desde la que dar sentido al mundo. La percepción es la manera que tenemos de establecer vínculos entre el sujeto y el objeto. Es una forma de situarse *en el mundo y en las cosas*; lo cual es contrario a situarse *ante* las cosas, frente y separadamente del mundo. Cuerpo y mundo forman, para el fenomenólogo, una unidad óptica inseparable en la experiencia prerreflexiva¹⁴⁴. Pero no sólo la realidad no es objetivable, sino que tampoco lo es el cuerpo vivencial, pero de esto trataremos más adelante.

Proseguimos con la posición que toma el sujeto ante la realidad y nos adentramos en los cambios acaecidos en el terreno artístico contemporáneo. Se puede decir que la gran relevancia que posee en la actualidad la posición del intérprete o sujeto estético se perfila con más claridad a partir del arte minimal en los años '60. Son

¹⁴¹ v. PÉREZ CARREÑO, Francisca: *Arte Minimal...*, pp. 186,187.

¹⁴² MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, p. .292.

¹⁴³ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*, pp. 256,257.

¹⁴⁴ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*, p. 282.

varios los autores, tales como Toni Ross, que ven en el minimal el comienzo de una corriente que pone el énfasis en la posición¹⁴⁵. Estos estudios se complementan con los que encuentran en el minimal una relación directa con la fenomenología, tales como los de Rosalind Krauss sobre la obra de Richard Serra¹⁴⁶, o el monográfico de Francisca Pérez Carreño con las claves fundamentales que vinculan este movimiento artístico a la fenomenología¹⁴⁷. El salto de la re-presentación a la presentación del objeto estético es el primer cambio que implica modificaciones en las relaciones entre espectador y obra. Esto se debe a que sujeto y obra comparten el mismo estrato de realidad, es decir, comparten el mismo espacio/tiempo. Esto sobreviene cuando el arte se inserta en el espacio y tiempo conexo con el del espectador y se solicita al sujeto la inmersión e implicación literal en la obra presentada, que no re-presentada. El minimal, a juicio de Pérez Carreño, inaugura el interés por las condiciones de exhibición de la obra: su instalación y puesta en escena, su relación co-determinante e interdependiente con el espacio de la obra y el de la institución¹⁴⁸. Esta apertura al espacio y el aumento de porosidad y capacidad de afección del sentido de la obra, incrementan la capacidad de relación que se establece entre sujeto estético y la propuesta plástica. También hay algunos puntos destacados por Rosalind Krauss que conviene hacer mención, como son: el rechazo de la naturaleza puramente óptica de la experiencia estética; la ubicación del sentido de la obra en la experiencia que el espectador tiene de la naturaleza de la propia escultura, de su materialidad, etc.; así como de la fenomenología de la experiencia perceptiva del objeto¹⁴⁹.

El esquema estético se ve modificado ostensiblemente gracias a un traspaso de responsabilidades hacia el sujeto estético, el cual se convierte en un elemento activo y detonador de significados. Es importante destacar el inicio de esta andadura que lleva a

¹⁴⁵ La «lógica de la posicionalidad» aparece referida en el artículo de Toni Ross «The trouble with spectator-centered...», pp. 27-33.

¹⁴⁶ v. KRAUSS, Rosalind. E.: *La originalidad de la vanguardia...*

¹⁴⁷ El libro de Pérez Carreño, *Arte Minimal. Objeto y sentido* ofrece las claves fundamentales para vincular este movimiento artístico a la fenomenología. v. PÉREZ CARREÑO, Francisca: *Arte Minimal...*

¹⁴⁸ PÉREZ CARREÑO, Francisca: *Arte Minimal...*, pp. 15-17.

¹⁴⁹ PÉREZ CARREÑO, Francisca: *Arte Minimal...*, pp. 17,18; v. t. KRAUSS, Rosalind. E.: *Pasajes de la escultura moderna*. (Ed. Orig. *Passages in modern sculpture*, 1977). Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Akal, Madrid, 2002.

la obra en el panorama actual de la división, a la heteronomía y mixtura de estos, aspecto que revoluciona los preconceptos sobre la experiencia del arte. Las experiencias perceptivas no restringidas a la visualidad, las experiencias cenestésicas, los movimientos del cuerpo en su relación con el espacio y los objetos, etc. son decisivos para la inclusión del sujeto estético en la estructura óptica de la obra de arte. Pérez Carreño nos asevera que la estructura externa, la relación del objeto con el espacio, se concibe en el minimal como el resultado de una realidad compartida entre el espectador, la obra y el entorno. Se niega la existencia previa de un espacio de representación, pues no existe un espacio autónomo de la obra en el sentido de representacional o ficcional, sino que éste coincide con el espacio físico y real en el que se inscribe la obra. No hay lugar para un esquema espacio-temporal previo a la experiencia, pues el espacio y tiempo de la obra es el de su percepción física y real por parte del sujeto estético¹⁵⁰.

El espectador deja de estar sito frente a la obra de arte, ese lugar privilegiado en el que nada de lo que suceda en la obra de arte afecte a su integridad. El objeto ha de ser valorado comparativamente con la presencia espacio/corporal del sujeto. El punto de vista se convierte en parte implicado en la definición de la obra. Y comienza entonces a perfilarse la co-determinación que tiene el uno sobre el otro. De pronto, el hombre se encuentra desprotegido en medio de un espacio de incertidumbres al que ha de enfrentarse. La contingencia del acto perceptivo, que las obras con un enfoque fenomenológico proponen, es uno de los factores que destaca la importancia que la posicionalidad y la carnalidad del sujeto estético tendrán para posteriores desarrollos del arte en los '80 y '90. Discursos sobre la posicionalidad del sujeto estético y sobre el cuerpo serán desarrollados por los discursos de género de Laura Mulvey y *queer studies*, antropológicos y postcoloniales y más recientemente por los *estudios visuales* con críticos como Norman Bryson, Martin Jay o Nicholas Mirzoeff.

Se produce un quiebro tal en la práctica artística que se trastocan todos y cada uno de los elementos del esquema estético. Desprendemos de este sistema los aspectos

¹⁵⁰ PÉREZ CARREÑO, Francisca: *Arte Minimal...*, p. 146.

que afectan más directamente a la implicación presencial del espectador en la obra con objeto de ir perfilando el tajante cambio que se produce en el juicio estético. El sujeto estético se convierte, desde un punto de vista fenomenológico, en sujeto percipiente. Obra y sujeto no conservan la distancia que positivismo y objetivismo habían otorgado a la relación entre sujeto y objeto. Tampoco se mantiene la distancia interpuesta por una estética de la contemplación y ni tan siquiera la de una estética moderna basada en la representación y la mimesis. En esta tipología de experiencias estéticas sujeto y obra forman juntos un entramado de relaciones fenoménicas. Cuando la obra ya no se sitúa frente al sujeto, sino que más bien le envuelve, los problemas e implicaciones entre ellos se multiplican. El sujeto estético ha de ejercitar sus capacidades perceptivas en su volcarse hacia la obra en búsqueda de nuevos horizontes de sentido, siempre abiertos y siempre indefinibles por el intelecto. Efectivamente, la realidad no es abarcable, ni fijable en un concepto y la instalación niega esta posibilidad. El sujeto estético pierde el ventajoso placer de sentir que organiza y posee el mundo y su propia experiencia. No hay un único punto de vista, ni un marco que delimite la obra, ni tiempo que pueda detenerse, ni espacio que pueda medirse.

El hecho de estar insertos dentro de la instalación fenomenológica nos recuerda que la apreciación de la obra se correlaciona con la presencia de nuestro cuerpo. El cuerpo del espectador se convierte en el eje central, en el patrón de medida de la apreciación sensible de la obra. La instalación no permite separar nuestro cuerpo de las apreciaciones extraídas de la experiencia, pues no existe distanciamiento, sino un lugar común del que surge sujeto y objeto de la experiencia pretética. La obra se presenta como experiencia que el sujeto estético ha de vivir. Ya no hay un espacio abstracto previo a las cosas que le permita al sujeto apropiarse de estas. Por el contrario, sujeto y espacio se constituyen mutuamente, se invaden, se habitan y se penetran recíprocamente en esa interrelación entre cuerpo y mundo. Y es más, el espectador no es sólo una presencia dentro de la obra, sino también un sujeto hecho de cuerpo y conciencia percipiente, estructura existencial que modifica la obra. El espectador es el sujeto que experimenta perceptivamente la obra como correlato de su cuerpo y

experimenta su cuerpo porque establece relaciones sensoriales con la obra: «La cosa nunca puede estar separada de alguien que la perciba, jamás puede ser efectivamente en sí porque sus articulaciones son las mismas de nuestra existencia y se sitúa a la punta de una mirada, o al término de una exploración sensorial, que la inviste de humanidad. En esta medida, toda percepción es una comunicación o una comunión...»¹⁵¹. En la instalación el sentimiento de *mi* cuerpo moviéndose a través del espacio, el uso de *mis* sentidos, acrecienta la sensación de *mí mismo* como presencia arrojada a la existencia. El espectador se convierte en parte intrínseca de la obra. En la instalación la pieza envuelve *mi* cuerpo, lo baña de significación. La artista Rachel Whiteread manifiesta en una entrevista: «Mi respuesta a la escultura es a menudo física, el modo físico en el que tú miras algo. Serra es un perfecto ejemplo de artista que hace esto. Él cambia tu percepción de cómo tú pones un pié enfrente del otro cuando estás andando alrededor o a través de algo. Lo que ocurre es que tú piensas en tu lugar físico en el mundo»¹⁵².

El naciente tipo de relación estética implica intimidad y cercanía física, circunstancias que favorecen la coimplicación entre espectador y obra. Se trata también de una nueva relación postural entre el cuerpo del espectador y la obra, como dice Adriano Pedrosa, «el espectador debe doblarse o agacharse para poder contemplarlas de cerca. Aquí encontramos el primer síntoma, aún embrionario, de inflexión de la economía tradicional de la obra de arte en su relación con el espectador. No se trata de cuestionar la verticalidad de la escultura, sino de modificar la postura del espectador frente a la obra»¹⁵³. Los discursos greenbergianos de autonomía de la obra de arte que ahondan en la reflexión sobre su naturaleza dentro de una disciplina bien definida, no

¹⁵¹ MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, p. 334.

¹⁵² HOUSER, Craig: «If walls could talk: an interview with Rachel Whiteread», en DENNISON, Lisa; HOUSER, Craig (curad.): *Rachel Whiteread: transient spaces*. Cat. Exp. Deutsche Guggenheim Berlin, 27 de octubre, 2001 al 13 de enero, 2002. Deutsche Bank & Salomón R. Guggenheim Foundation, Nueva York, 2001, p. 55 (traducción de la autora).

¹⁵³ Se trata de las obras iniciales de Neto que efectivamente despertaban sensaciones táctiles a partir de la memoria táctil del espectador, ya que aún no había alcanzado la habitabilidad e interacción táctil de obras posteriores. La mención de la verticalidad u horizontalidad de la obra es en referencia a las obras de suelo de Carl André, que curiosamente la política del museo permite pisarlas con los zapatos pero no tocarlas con las manos. PEDROSA, Adriano: «Esculturas íntimas», en PEREIRA, Cecilia (curad.): *Ernesto Neto, o corpo, nu tempo*. Cat. Exp. Centro Galego de Arte Contemporánea CGAC, 10 de octubre, 2001 al 6 de enero, 2002. Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación y Turismo y Centro Galego de Arte Contemporánea, Galicia, 2002, p. 64, v. nota 4.

tienen que ver con lo que estas obras proponen. Muy al contrario, el carácter hibridacionista de las obras y su transitividad promueven el que la reflexión artística y la ontología de la obra necesite del espectador.

Hay un grupo de obras que pueden encarnar el modelo del proceso de cambio que se da en la relación entre sujeto y obra con respecto a la posicionalidad. Se trata de las ■ *Wandformationen* de la década de los '80 del artista alemán Franz Erhard Walther, que se conforman como elementos arquitectónicos textiles que presentan, a juicio del propio autor, tres vías de relación entre sujeto y obra:

SITUACIÓN DEL SUJETO CON RESPECTO AL TRABAJO	PAPEL DEL SUJETO ESTÉTICO	TIPO DE OBRA RESULTANTE
Frente	Espectador	Contemplativa (estética clásica)
Al lado	Puede ser parte del trabajo	Implicatoria (estética relacional)
Dentro	Inevitablemente es parte del trabajo	Colaborativa (estética y poyética relacional)

Los tres tipos de relaciones se generan a partir de tres posiciones distintas del sujeto estético con respecto a la pieza o propuesta. Posicionarse frente a la obra conlleva un sujeto que desempeña el papel de observador contemplativo. Sin embargo, las posiciones al lado y dentro de la pieza conllevan la inclusión del sujeto dentro de la definición de la obra de arte. Dice el artista: «Estás frente a ellas (cerca, o más alejado), estás a su lado o estás dentro de ella. Las dos últimas posiciones pueden ser fluidas en el caso de que se ocurra alguna idea. Las posiciones en frente-al lado-dentro son cruciales para la definición del trabajo (puede ser tan simple como decir: esa cosa de la pared de allí es el trabajo). Si yo me muevo en frente del trabajo entonces soy un espectador, si yo me sitúo al lado me puedo convertir en parte del trabajo, si yo me sitúo dentro de él soy parte inevitable del trabajo. Se hace incluso una diferencia cuando yo miro/dentro del trabajo o miro desde él... Mi actitud hacia el trabajo es también la definición del trabajo. (Si yo hablo de *trabajo* quiero decir la parte material. Un trabajo contiene naturalmente esta parte material, pero trabajo es esencialmente

idea, imaginación, experiencia, proyección, construcción del trabajo en la acción)»¹⁵⁴. La propuesta plástica, a la que Franz Erhard Walther denomina «werk» (trabajo), deja abierta al sujeto la posibilidad de elección del tipo de relación a desarrollar con ella.

Pero aún hay más cuestiones que se trastocan en el esquema estético a partir de esta nueva relación entre el sujeto estético y la propuesta artística, nos referimos al momento de producción de la obra. Al introducir el cuerpo del usuario dentro del sistema relacional y teniendo en cuenta que se le ofrece un alto grado de responsabilidad en la definición de la obra, el momento de la producción también queda indeterminado. Esta cuestión aparece señalada, aunque sin llegar a profundizar en ella, en una entrevista a Franz Erhard Walther dirigida por Joseph Kosuth: «J. K.: Cuando los cuerpos se convierten en *readymade*, ¿puedes aún determinar el instante de producción de la obra?/ F. E. W.: Si yo defino los cuerpos en tanto que *readymade*, el instante de producción no se puede localizar. Pero si yo defino los cuerpos en tanto que material, como puede ser, por ejemplo, el color y el lienzo para el artista-pintor de la tradición, es entonces más restringido y todo puede devenir en instante de producción: la historia, el lenguaje, la memoria, las estructuras temporales, etc.»¹⁵⁵. En función del tipo de acción ejercida sobre la pieza saldrá definido el tipo de sujeto estético y emergerá la obra fruto de esa relación. La estructura abierta y relacional de estas piezas permite que sea el sujeto estético el que defina el tipo de obra que se ha de constituir. Los cuerpos quedan integrados dentro del trabajo, no siendo meros materiales, sino las fuerzas que determinan la identidad de la obra y el momento de su creación o producción.

Numerosas performances e instalaciones de la extinguida pareja de artistas Marina Abramović y Ulay fuerzan al espectador a tener una relación física con la obra a través de un cambio de su posicionalidad con respecto a la misma. Así en su

¹⁵⁴ Palabras de Franz Erhard Walther recogidas en «Antwort der Körper», en DAMSCH-WIEHAGER, Renate (ed.): *Franz Erhard Walther. Antwort der Körper*. Traducciones de Michael Robinson y Sussane Richardt. Cantz Verlag, Germany, 1993, pp. 63,64, para bibliografía v. nota 20, p. 67 (traducción de la autora).

¹⁵⁵ KOSUTH, Joseph; WALTHER, Franz Erhard: «Dix questions...», p. 114 (traducción de la autora).

performance ■ *Imponderabilia*¹⁵⁶, de 1977, los artistas permanecen desnudos uno en frente del otro a la entrada del museo. El público para ingresar en el mismo han de deslizarse lateralmente entre ambos cuerpos en una incómoda y embarazosa situación, por la que han de elegir a quien dan la espalda y a quien el frente. En ■ *The world is my country: the sex life of flowers*¹⁵⁷, de 1982 Marina Abramović y Ulay proponen una instalación en la que el visitante ha de colgarse literalmente bocabajo con unas correas que sujetan sus pies al techo. Es esta la difícil posición con la que retan al espectador a que visualice el monitor de un vídeo en el que se reproduce un documental sobre la sexualidad del reino vegetal. El sujeto incómodamente colgado controla con el movimiento de sus pies un mecanismo que le permite manipular los mandos del vídeo: rebobinar, detener, avanzar,... El fascinante atractivo del vídeo se contrapone a la creciente incomodidad de la posición que padece el espectador, quien ha de invertir un gran esfuerzo para soportar tan dura situación que le demanda la instalación. En ■ *Escape*¹⁵⁸, Marina Abramović coloca al visitante en otra dificultosa posición. Restringidos sus movimientos por unas incómodas correas de cuero y unas orejeras que les impide escuchar sonido alguno, los visitantes son sometidos a la vigilancia de unos guardias de prisión durante 25 minutos.

En Olafur Eliasson la posición que ocupa el espectador es determinante a la hora de percibir la experiencia. En las instalaciones de este artista danés de raíces islandesas del norte de Europa la experiencia del «envolvimiento» se opone a visión frontal, el participante al espectador, y la «inmersión» en la obra se confronta a la imagen predefinida. La inmersión en sus envolventes espacios demanda del espectador la implicación física de un cuerpo sentiente y sensible a un tiempo. Su principal objetivo, no es tanto cambiar la realidad, como hacer que el espectador sea consciente de su posición, del punto de vista que ejerce sobre la realidad. Pues cambiar el punto de vista supone un cambio mayor que tratar de modificar la realidad para adecuarla al

¹⁵⁶ Marina Abramović y Ulay, *Imponderabilia*, 1977.

¹⁵⁷ Marina Abramović y Ulay, *The world is my country: the sex life of flowers (El mundo es mi tierra: la vida sexual de las flores)*, 1982.

¹⁵⁸ Marina Abramović. *Escape*, 1998. Hierro, correas de cuero, orejeras, luces halógenas, antigua magistratura de la prisión de Melbourne.

modelo perseguido. Así pues, el trabajo de mayor envergadura no lo hace el artista, sino que es el sujeto estético el que ha de cambiar su posición, ser consciente del lugar que ocupa y el punto de vista que toma. En experiencias estéticas pretéritas, tales como las del romanticismo, el espectador buscaba ocupar el lugar anteriormente ocupado por el artista. En el caso de las propuestas de Eliasson, lo que importa no es la posición ocupada por el artista, sino la del propio espectador o participante. El contexto en el que se introduce el visitante (paseante o *flâneur*) se propone, por tanto, como un espacio abierto y modificable, pues está en continuo diálogo con el sujeto¹⁵⁹.

En ■ *The very large ice floor*¹⁶⁰ de Olafur Eliasson la intervención del público es dinámica y corporal por necesidad. En Sao Paulo, Brasil, esta instalación consta de una gran placa de hielo que se extiende desde el exterior del museo al espacio interior del mismo. La disposición de la pieza entre dos espacios (exterior e interior del museo) proporciona la posibilidad de que la actividad de los espectadores-participantes, patinar o andar por el hielo, se disfrute tanto dentro del museo como fuera de sus dominios. El sujeto estético se convierte, por medio del envolvimiento, en parte integrante de la obra, y su experiencia en parte del proceso que la constituye. La pieza y el espectador se descubren en el proceso mismo y el espectador se hace consciente de este giro o desplazamiento de papeles. El movimiento corporal y la experiencia perceptiva son el andamiaje mismo de la obra: el hecho de provocar ciertos comportamientos en el sujeto estético –de recorrido, de «visión informada en y por el movimiento»¹⁶¹, de percepción bajo multiplicidad de puntos de vista y condicionantes que la modifican, de inclusión de los actos en el espacio mismo de la obra– se intensifican estados de conocimiento y autoconciencia. Pero la acción corporal no es un elemento de interés sólo y exclusivamente para este tipo de propuestas artísticas, también lo es para la

¹⁵⁹ v. ROSENBERG, Angela: «Olafur Eliasson. Beyond nordic romanticism», en *Flash Art*, N° 228 (January-February, 2003), <<http://www.flashartonline.com/issues/230international/eliasson.asp>> (23-12-2003), s.p.

¹⁶⁰ Olafur Eliasson. *The very large ice floor (El gran suelo de hielo)*, Sao Paulo Biennale, 1998. Agua, máquina de hielo, contenedor.

¹⁶¹ «La visión central, movimiento, y tiempo en el proceso de experimentar la arquitectura del paisaje –visión informada en y por el movimiento, del cambio constante, la multiplicidad de puntos de vista sobre un período de tiempo– es precisamente el tipo de experiencia que el trabajo de Eliasson construye en sus exhibiciones». MORGAN, Jessica: «Gartensozialismus», en *Parkett*, N° 64 (2002), p. 35 (traducción de la autora).

fenomenología de la carne. Es gracias a la capacidad humana de moverse en el mundo que el hombre adquiere la capacidad de simbolizar la realidad, de dar un sentido a su existencia¹⁶². Es gracias a un cuerpo y a la gestualidad que desarrolla en un espacio que el sujeto comunica con el mundo. Y es gracias a esa actitud abierta y volcada hacia lo que le circunda que se hace imposible separar al sujeto estético de la obra, –de la misma manera que en la fenomenología no es posible escindir al sujeto del mundo–, pues se copertenece. Esta tipología de obra propone abiertamente una relación fenoménica con el objeto estético, una relación experiencial dentro del ámbito de la obra de arte. Son propuestas que ayudan a recuperar, a través de una experiencia estética prerreflexiva, el vínculo original que tenemos con el mundo. El arte es una forma de investigar sobre la realidad; y de tal forma se halla tan cohesionada con la vida, que se funde con ella proporcionando al espectador una oportunidad de reconciliación con su cuerpo y con el mundo.

■ Carsten Höller, *Valerio III, Slide (Valerio III, trampolín)*, 2000. «Valerio phenomenon», lo llama el artista: en contra del utilitarismo imperante en nuestra sociedad, los trampolines funcionan como vías para perder el control, desencadenadores de placer, de puro juego sin más¹⁶³. Más que de una obra autónoma se trata de un estado mental generado por los visitantes que prueban a deslizarse por uno de estos trampolines. Hechos de hierro y plexiglass estos trampolines en forma tubular son capaces de conectar de forma orgánica el interior y el exterior del museo, las plantas superiores con otras plantas de la instalación, o incluso un edificio con otro. Pero no son sólo un medio de transporte que lleva en un instante a los visitantes de un lugar a otro de la exhibición, son sobre todo desinhibidores que generan alegría descontrolada. «Dejarte deslizar por el trampolín es una experiencia que es similar a la alucinación porque, cuando te introduces en él sabiendo de forma precisa qué es lo que va a suceder desde la entrada a a salida, es esta una experiencia que te hace feliz. Es por esto que los niños, e igualmente los adultos, lo adoran –porque de una manera u otra te

¹⁶² MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*, p. 277.

¹⁶³ BIRNBAUM, Daniel: «Carsten Höller talks about his slides. A thousand words», en *Art Forum International*, Vol. 37, N° 7 (March, 1999), p. 103.

hace feliz sin ninguna razón»¹⁶⁴. Germano Celant, –que ha curado la exposición de Carsten Höller en la Fondazione Prada del año 2000-2001–, destaca la importancia que sus propuestas dan al espacio en el que sucede la relación entre sujeto estético y obra. Este espacio de relación, que es fruto de un sistema abierto, otorga la máxima atención a lo que Madeleine Grynsztejn, denomina como el espacio del *entre*. Proponemos que este espacio del *in-between* se asemeja enormemente al *quiasmo* fenomenológico.

El espacio del *entre* es igualmente desarrollado por las propuestas gastronómicas de Rirkrit Tiravanija¹⁶⁵. La relación social que se congrega alrededor de una mesa es el aspecto fundamental por el que se interesa este artista de origen tailandés nacido en Argentina. Todo el que entra en contacto con una de las propuestas de Tiravanija colabora en la ruptura del pasivo esquema estético tradicional. Cocinar, comer y beber, charlar, leer, dormir,... la obra de Tiravanija está llena de aspectos transitivos. El cambio en la posicionalidad del sujeto estético se introduce a través diferentes niveles de implicación que la obra como lugar de encuentro y proceso abierto¹⁶⁶ propone: la convivencia, la apertura de los círculos sociales que genera el rito de congregación alrededor de una mesa, el conocimiento de otras culturas no occidentales a través de su gastronomía, la implicación de otros sentidos, etc. Un conjunto de modificaciones en la capacidad participativa del espectador. Hemos tratado fundamentalmente del redescubrimiento del cuerpo en su íntima relación con el espacio como vía de ruptura con la estética basada en la contemplación trascendental. Sin embargo, queda otra vía de participación que igualmente rompe con esa tradición estética y es la de la participación a nivel de semanticidad de la obra, una implicación a nivel intelectual, política o ética que está incluida en los discursos sobre la posicionalidad más propios de la postmodernidad y que reclama soluciones de tipo colectivo y no sólo de la visión crítica del artista.

¹⁶⁴ CORBETTA, Caroline: «Casten Höller: Synchro System», en *NU: The Nordic Art Review*, Vol. III, Nº1 (2001), p. 88 (traducción de la autora).

¹⁶⁵ Rirkrit Tiravanija, *Proyecto Axé*; Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Sin título)*, 2002; Rirkrit Tiravanija, Texto html; Rirkrit Tiravanija, *Pad Thai*, 1990.

¹⁶⁶ Barbara Steiner resalta el carácter casual de las propuestas relacionales de Tiravanija. v. JETZER, Jean-Noël (ed.): *Supermarket. Rirkrit Tiravanija*. Traducciones de Stacy Müller, Belinda Harris, Jean-Noël Jetzer, Martin Kaki. Cat. Exp. Itinerante, Binding Buchbinderei Burkhardt AC, Mönchaltorf, Zurich, 1998, pp. 280,281.

En las instalaciones de tipo relacional la presencia objetual de la obra de arte pasa a un segundo plano, se convierte como dice Liam Gillick, en un «telón de fondo» para las actividades que allí puedan realizar los sujetos. «Gillick está feliz si los espectadores *están de espaldas al trabajo y hablan entre ellos* [dice el artista]... *No funciona mejor como un objeto para considerarlo a él solo... Es en algunas ocasiones un telón de fondo o decorado más que un proveedor de puro contenido*»¹⁶⁷. En este mismo sentido trabajan Rirkrit Tiravanija o Thomas Hirschhorn: la obra de arte se convierte en una estructura abierta y aporética, no tiene ni principio ni fin sino que se construye conforme se establecen las relaciones. La obra no es el espacio, éste no es más que el marco sobre el que se asientan los eventos que se dejan en manos de lo que allí pueda suceder. Así como en las instalaciones iniciales el despliegue espacial de la obra tenía una presencia importante, en las instalaciones de tipo relacional la importancia recae en el *entre* de las relaciones. De modo que la presencia corporal del sujeto incide en aspectos diferentes en cada una de las manifestaciones, instalación total o evento relacional, aunque en ambas está presente la intención de ofrecer un papel más activo al sujeto estético y reclaman la necesaria presencia de éste.

En las propuestas enfocadas desde la fenomenología las relaciones están más predeterminadas, se prevén las reacciones del sujeto estético y la relación entre sujeto y obra es individual aunque no específica a cada sujeto. En las de tipo relacional, el evento está menos dirigido, se deja más abierto a la indeterminación. En la primera, prima el ejercicio de la percepción, en el segundo, la intencionalidad de la obra que se centra en el desarrollo de las relaciones sociales, los gestos y las acciones de sujetos específicos. Se puede confirmar de nuevo que el primer tipo de instalaciones siguen siendo herederas de la experiencia estética como contemplación y que el segundo se libera definitivamente de este lastre de la metafísica de la representación. Y la obra adquiere mayor interés si entran en juego varios sujetos que se relacionan entre sí haciendo uso de lo que le ofrece el marco contextual de la instalación. La relación no es

¹⁶⁷ BISHOP, Claire: «Antagonism and relational aesthetics...», p. 60, notas 21 y 22 (traducción de la autora).

por tanto individual (sujeto/obra), sino que interesa la conformación de todos los sujetos en una comunidad artística heterogénea y democrática.

El arte, la ciencia y la filosofía han articulado diferentes construcciones simbólicas en concordancia con un modo de ver el mundo y al hombre. Con lo que se puede afirmar que el cuerpo humano es un constructo socio-cultural. Prueba de ello son los diferentes desgloses y clasificaciones que se han hecho del cuerpo a lo largo de la historia de las culturas. Éstas han conformado diferentes categorizaciones del cuerpo, un cuerpo que a lo largo de la historia de la filosofía ha sido denigrado y devaluado a un segundo término con respecto al dualismo cognoscitivo. Dualismo que escinde al sujeto a dos esferas irreconciliables –mente/cuerpo–, con la consiguiente devaluación de la corporalidad. Tradicionalmente, la filosofía se encamina hacia lo trascendente, distanciándose de lo corporal. El dualismo cognoscitivo y antropológico identifica al hombre como algo más que un cuerpo, algo que va más allá y está por encima de las contingencias de lo corporal. El cuerpo ha sido la parte escindida de esta partición del sujeto. El cuerpo y lo corporal se relegan a lo indigno, pecaminoso, bajo, limitado, perecedero o mortal. El cuerpo ha sido separado del sujeto cognoscente hasta el punto de entenderlo como objeto. Ha sido sometido a escisiones, fragmentaciones hasta alcanzar la mecanización del cuerpo. Martínez Rodríguez nos ofrece en su tesis doctoral¹⁶⁸ un recorrido histórico de las ideologías que han mantenido este dualismo y el rechazo hacia el cuerpo desde la filosofía griega, Platón, Aristóteles, cristianismo, renacimiento, racionalismo, etc.

Hasta que entra en la escena filosófica la *fenomenología francesa de la carne* de Merleau-Ponty y se produce un giro hacia la mundanización y la importancia de la corporalidad. La conciencia no está separada del cuerpo sino que ésta se presenta a través de un cuerpo, es pues una conciencia corporalizada y existencial, impregnada de mundanidad. Se trata de una unidad originaria, nos dice Martínez Rodríguez, compuesta de un cuerpo, una conciencia encarnada, corporal y un mundo¹⁶⁹. Así, en el

¹⁶⁸ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*

¹⁶⁹ «La conciencia es conciencia encarnada y ello quiere decir que la actividad de la conciencia está investida y apoyada por la corporalidad, y, que nuestro ser consciente se realiza por sus manifestaciones

discurso merleau-pontyano los dualismos, sujeto/objeto, o sujeto/mundo se diluyen al situarse en el ámbito de lo prerreflexivo de nuestro cuerpo. La filosofía continental lleva a cabo un redescubrimiento gnoseológico del cuerpo. El cual se inscribe en el flujo, el cambio, el devenir y Nietzsche reprocha a la filosofía occidental su desprecio por el devenir. Martínez Rodríguez describe a Nietzsche como corporalista: valoración del cuerpo, de los sentidos e instintos, de la vida y el mundo, del instante, el azar y lo imprevisible, de la voluntad, la pasión y la tierra¹⁷⁰. En contra de la racionalización y la conciencia, puesto que eliminan lo que hay de vital en la realidad, apagan la pasión y desoyen la voluntad. El nivel vital-corporal es donde se desarrolla el conocimiento, toda conciencia o racionalidad se haya sujeta al cuerpo¹⁷¹.

Pero es a partir de Merleau-Ponty cuando el pensar en el cuerpo y el pensar desde el cuerpo, un cuerpo mundanizado, se convierten en aspectos fundamentales que llevan a la reflexión filosófica por nuevos derroteros hasta entonces no considerados como pertenecientes al ámbito de la conciencia. Con este pensador francés se produce un giro en el que se redescubre el cuerpo como vía de conocimiento. Es más, el cuerpo es el medio a través del cual se tiene comprensión del mundo. En los '60 y '70 se produce en el ámbito socio-cultural una revalorización del cuerpo como espacio de libertad individual que aflora en ámbitos como el artístico. La *fenomenología de la carne* establece de nuevo los vínculos que unen el ámbito cognoscitivo a lo sensible y el cuerpo aparece enlazado al mundo en un *sistema existencial*¹⁷² dinámico e inseparable.

Tomando a Nietzsche y a Merleau-Ponty como algunos de sus precedentes, el pensamiento francés de la postmodernidad rechaza el sujeto moderno, autónomo y a-corporal. Se produce en Deleuze una inversión del platonismo, por lo que el cuerpo

temporales». MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*, p. 245.

¹⁷⁰ v. MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*, pp. 83-87.

¹⁷¹ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*, pp. 86-87.

¹⁷² CHACÓN R., José Luis: «El sentir y la intencionalidad en la experiencia estética. Leer a Merleau-Ponty a propósito de Goodman», en *Visio*, Vol. 8, Nos. 3-4 (automne, 2003-hiver, 2004), p. 31.

pasa a primer término y la conciencia o razón pasa a ser un efecto de superficie producto del juego de fuerzas que tienen lugar en el cuerpo. El cuerpo se convierte en un lugar de inscripción, portador de mensajes que se superponen unos a otros.

Grecia arcaica	<p>No hay distinción entre alma y cuerpo</p> <p><i>Soma</i>. Cadáver</p> <p><i>Demas</i>. Apariencia externa, el porte</p> <p><i>Chrós</i>. Piel o tez, la carnosidad</p>
Platón, Sócrates, Aristóteles, ...	<p>Dualismo que en Platón se identifica con el alma inmortal concebida como divinidad, conocimiento, supra-ser opuesta al cuerpo entendido como prisión, infra-ser, limitado y contingente</p> <p>Cuerpo separado del ámbito gnoseológico.</p> <p>Supresión de las pasiones, falsedad de los sentidos, mundo de las apariencias asociado al cuerpo</p> <p>Aristóteles menos radical que Platón en la separación entre alma/cuerpo. Alma es forma y cuerpo es materia, por tanto, están más interrelacionados</p>
Copérnico, Kepler, Galileo Filosofía mecanicista	<p>Desvalorización del cuerpo. Desprecio de la percepción sensorial y de los sentimientos</p> <p>Mecanización del cuerpo. Metáfora encarnada en el autómatas</p>
Descartes Filosofía racionalista	<p>Reafirmación del dualismo: mundo cartesiano o inteligible opuesto a mundo sensible. Ambas esferas son realidades en-sí, autónomas, autosuficientes y opuestas entre sí:</p> <p><i>Res cogitans</i> (pensamiento), entendimiento, espíritu indivisibles</p> <p><i>Res extensa</i> (extensión), disperso, confuso, cuerpo-objeto.</p> <p>Racionalización del ser humano. Cogito cartesiano. Visión y habla como únicos medios relacionados con la razón</p> <p>Devaluación de los sentidos, que son instrumento de la razón y único vínculo entre la <i>res cogitans</i> y la <i>res extensa</i>, han de ser corregidos por el juicio</p> <p>Cuerpo-máquina (eficiencia). Cuerpo como productor</p>
Spinoza	<p>El monismo mitiga los dualismos. Una sustancia infinita identificada con Dios aúna cuerpo y espíritu, dos caras de la misma moneda. El cuerpo es la extensión de la mente y la mente la idea del cuerpo</p> <p>Ruptura de los límites corporales. Cuerpo no es algo cerrado en sí mismo. Cuerpo vivo y descrito en términos de potencialidad: en su capacidad de actuar, afectar y ser afectado</p> <p>Cuerpo como entramado de relaciones físicas, sociales, culturales</p> <p>Cuerpo y el conocimiento de sus afecciones colabora en el conocimiento de sí mismo en perfecta conexión con el alma</p>
Kant	<p><i>Körper</i>. Cuerpo objetivo</p> <p><i>Leib</i>. Cuerpo subjetivo</p> <p>Cuerpo al servicio de la tecnología</p>

Nietzsche	<p>Critica a la filosofía occidental por haber suprimido el cuerpo de su ámbito de reflexión dando privilegio a la mente</p> <p>No hay dualidad. Sólo hay uno, el yo-cuerpo El alma es una parte del cuerpo, de lo instintivo-corporal</p> <p>Conciencia producto y herramienta del cuerpo. Cuerpo múltiple y primigenio, cuerpo activo, productor de conocimiento, cuerpo como depositario de la razón;</p> <p>Cuerpo como pluralidad de fuerzas, energías en interacción, campo de enfrentamiento de fuerzas activas (voluntad de poder ascendente) y reactivas (voluntad de poder descendente)</p>
Husserl	<p>Mantiene el dualismo cognoscitivo.</p> <p>Sujeto trascendental, eidético, que sigue siendo a-corporal. Reducción, suspensión de la actitud natural, intencionalidad e intersubjetividad</p> <p>Cuerpo como vehículo de comunicación que media entre la conciencia trascendental ante-predicativa y el mundo como conjunto de posibilidades percipiente</p>
Psicoanálisis. Freud	<p>Ruptura del dualismo cartesiano</p> <p>El «yo» psicoanalítico es un yo corporal y no sólo mental</p> <p>La imagen corporal está relacionada con la historia del sujeto y es de carácter inconsciente, emocional</p>
Bataille	<p>Cuerpo como fondo sobre el que se conforma la realidad. Inteligibilidad y significación</p> <p>Cuerpo como signo de la ausencia de significado</p> <p>Cuerpo como <i>viviente arena movediza</i>, como mensajero de una ruina, de una caída</p> <p>Cuerpo acéfalo, cuerpo mutilado o auto-mutilado, castrado</p> <p>Cuerpo que revela su fondo animal a través de la rotación axial hacia la horizontalidad</p> <p>Cuerpo informe y en estado de putrefacción o descomposición</p> <p>Ojo como huevo, ano, sol pútrido, un ataque a la visión y un alegato a la ceguera. La mirada del voyeur que se complace de ser descubierto mirando. Cuerpo deseante y frustrado</p>
Sartre	<p>Cuerpo necesario para la formación de relaciones intersubjetivas. Cuerpo constituye la significación de mis relaciones con el prójimo:</p> <p>El <i>cuerpo ser-para-sí</i>, cuerpo fenoménico o vivencial, sujeto. No resulta conocido por sus propiedades físicas sino que resulta vivido</p> <p>El <i>cuerpo para-otro</i>, Leib y Körper, sujeto y cuerpo como objeto. Cuerpo en situación, en relaciones significativas con el mundo</p> <p>El <i>cuerpo para-sí conocido por el otro</i>, un en-sí para el otro, un cuerpo-objeto-cosa, utensilio. La mirada del otro posibilita otros puntos de vista de mi cuerpo (la exterioridad). Mi mundo se relativiza, deja de ser un absoluto</p>
Heidegger	<p>Sujeto existencial mundano, no trascendental como Husserl</p> <p>Resituación del hombre en el mundo. <i>In-Der-Welt-Sein</i>, <i>Ser-en-el-mundo</i> que se corresponde al <i>être-au-monde</i> merleau-pontyano</p>
Merleau-Ponty <i>Fenomenología de la carne</i>	<p>Superación de los dualismos a través del método fenomenológico. Sujeto y objeto están unidos y son entidades abiertas que pertenecen a un mismo universo ontológico, gracias al <i>quiasmo</i>, entramado de relaciones fenoménicas</p> <p>Cuerpo encarnado como <i>ser-en-el-mundo</i>, nos instala en el mundo. La percepción nos descubre nuestra pertenencia al mundo</p>

	<p>Negación del antagonismo psíquico/fisiológico. Cuerpo como estructura, como totalidad organizada, y no como conjunto de partes (Goldstein)</p> <p><i>Körper</i>: Cuerpo físico, cuerpo-objeto como conjunto de partes visibles</p> <p><i>Leib</i>: Cuerpo fenoménico, vivencial, cuerpo-sujeto con intencionalidades y vivencias que llenan de sentido el mundo. Nos proyecta hacia las cosas. Es imposible de reducir con procedimientos objetivos. Su existencia es prerreflexiva, pretética, y es donde opera el esquema corporal</p> <p>Intersubjetividad. Interrelaciones entre los diferentes sujetos, entes abiertos que comunican a través del cuerpo fenoménico, <i>leib</i></p>
Lacan Revisión de Freud, Sartre y Merleau-Ponty	<p>Mirada como centro de formación del ego en el <i>estadio del espejo</i> que le permite construir su identidad a través de la diferencia: cuerpo con falo o con ausencia de falo, castrado, que es la madre</p> <p>Imagen del cuerpo como encarnación simbólica del inconsciente. Mirada fija o larga, fetichista y voyeurista</p> <p>Cuerpo como <i>tabula rasa</i>, vacía sobre la que escribir el concepto de lo simbólico, estructurado lingüísticamente. El <i>estadio del espejo</i> como formación del yo le otorga a ese cuerpo vacío (<i>cuerpo-sin-órganos</i>), un significado</p>
Foucault Análisis de la sociedad moderna	<p>Denuncia la escisión del sujeto de su cuerpo. El cuerpo no es unitario sino en perpetua disociación, un lugar de conflicto en el que emerge un determinado estado de las fuerzas en lucha. Pero por lo mismo, el cuerpo es para Foucault un lugar de resistencia contra el mismo poder que lo configura</p> <p>Cuerpo como superficie de inscripción de los discursos de poder</p> <p>El sujeto no es el fundamento <i>constituyente</i> sino lo <i>constituido</i> desde el <i>poder</i>¹⁷³</p> <p>Control del cuerpo y supresión del deseo mediante disciplina y vigilancia como vías de domesticación</p> <p>Cuerpo instrumentalizado como fuerza productiva. Las tecnologías de poder que fomentan su eficacia son: la «anatomopolítica del cuerpo» y la «biopolítica de la población»</p> <p>Medicina positiva del XIX: cosificación y fragmentación del cuerpo con la consecuente localización aislada de la enfermedad. Estudio del cuerpo-cadáver</p>
Deleuze	<p>Rechazo de los dualismos</p> <p>Ontología del sujeto expresada en términos como diferencia, devenires, flujos, planos, intensidades, ensamblajes; y en contra de los tradicionales que se basan en la noción de subjetividad e identidad, o del cuerpo como unidad</p> <p>No distinción entre psíquico y físico, dentro y fuera. La interioridad del sujeto no es más que un efecto de superficie, un plano en trance de producir subjetividad que se dobla sobre sí mismo</p> <p>Cuerpo producido como un efecto del exterior. Cuerpo inestable, abierto, larvario</p> <p>Cuerpo como multiplicidad, ensamblaje provisional, en trance de construirse de elementos heterogéneos, flujos de energía, velocidades, intensidades, planos y estratos inestables</p>
Derrida	<p>Supera los dualismos</p> <p>Cuerpo como texto, pero no como página en blanco. Cuerpo múltiple, es huella de otros cuerpos con los que se relaciona. Cuerpo abierto, no definitivo, siempre aplazado</p>

¹⁷³ SÁEZ RUEDA, Luis: *Movimientos filosóficos...*, p. 425.

Capitalismo tardío y globalización	<p>Objetualización del cuerpo:</p> <p>Cuerpo como espacio de consumo encarnado en la bulimia</p> <p>Cuerpo como objeto mercantilizado encarnado en la anorexia. Ansia por el cuerpo como objeto de deseo y aplicación agresiva y traumática de los cánones estéticos corporales</p> <p>Prácticas asumidas en la normalidad tales como la combinación de dietas, pastillas adelgazantes y gimnasia, o incluso, culturismo</p>
Era <i>Post-Human</i>	<p>Vuelta a la dualidad cuerpo-mente a través de la inteligencia artificial y el universo cibernético</p> <p>Biotecnologías e ingeniería genética. Selección de sexo, raza, eliminación de enfermedades genéticas, fecundación artificial, clonación</p> <p>Cirugía corporal. Diseño de un cuerpo hecho a medida</p> <p>Bricolage corporal. Prótesis, implantes, nanotecnología aplicada al cuerpo</p>

Unas breves matizaciones sobre el origen de los términos asociados al cuerpo pueden ayudar a comprender la carga significativa que se halla depositada en el concepto de cuerpo:

-Cuerpo como *Körper*, su origen etimológico es el siguiente: del latín *corpus*, del griego *sôma* y del sánscrito *Krpâ*. *Körper* se relaciona con *Kr*, del sánscrito *Karma*, hacer. *Sôma* y *Körper* hacen referencia directa al concepto de cadáver, a cuerpo inanimado. Posteriormente se amplía su significado. Cuerpo inanimado que el alma animará. Cuerpo en oposición a espíritu: cuerpo (visible) en oposición a espíritu (invisible). Dicha división viene de antiguo¹⁷⁴.

-Cuerpo como *Leib* es el cuerpo vivencial, fenoménico. No es el cuerpo físico, ni el cuerpo objeto¹⁷⁵. *Leib* se emparenta con *Leven* (vida) y con *demas* (*domos*, casa/ *demo*, construir). El cuerpo fenoménico es «...un conjunto de significaciones vividas que tienden hacia su equilibrio»¹⁷⁶. *Leib* es el cuerpo al que se refiere Merleau-Ponty, el cuerpo desde el que captar las neblinas de la existencia, desde el que proyectarse a las cosas, cuerpo desde donde configurar un mundo de sentido. Es el *cuerpo habitual* que define las acciones a través del

¹⁷⁴ PANIKKAR, Raimon: «Religión y cuerpo», en VV.AA: *Estética y religión. El discurso del cuerpo y los sentidos*, Er. Revista de Filosofía, España, 1998, pp. 11-48.

¹⁷⁵ SÁEZ RUEDA, Luis: *Movimientos filosóficos...*, p. 81.

¹⁷⁶ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*, p. 307.

cuerpo actual. El fenoménico o vivencial es un cuerpo no objetivable que es profusa y profundamente estudiado por Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción*.

Gadamer se remite al término griego *Leib*. Con ello reclama la recuperación del concepto de cuerpo vivencial, pues a su juicio, con la ciencia y el cartesianismo se ha acudido al término de *corpus*, medible cuantitativa y objetivamente¹⁷⁷.

¹⁷⁷ GADAMER, Hans-Georg: *Acotaciones hermenéuticas*. (Ed. Orig. *Hermeneutische Entwürfe*. Tübingen, 2000). Traducción de Ana Agud y Rafael Agapito. Trotta, Madrid, 2002, pp.131, 132.

1.3 ACLARACIÓN SOBRE LAS NOCIONES DE «AVIAR» Y «SUJETO ENCARNADO» EN RELACIÓN A LOS ESPACIOS ENVOLVENTES

Siguiendo con el discurso sobre la posicionalidad del sujeto desde una práctica fenomenológica de la experiencia estética, entendemos que se hace necesaria una explicación de dos conceptos filosóficos: la noción heideggeriana de «aviar» y la de «sujeto encarnado» o «mundanizado» de Merleau-Ponty. Pues con la aparición de la instalación en la escena artística el habitar y construir la experiencia de la obra de arte se concibe desde la relación corporal establecida entre sujeto y obra. Con la adopción de la fenomenología como base teórica sobre la que se fundamentan estas propuestas artísticas el carácter corporal del sujeto estético se convierte en estructura de significación. Merleau-Ponty prefiere hacer más referencias a Heidegger que a Husserl, pues comparte con él una comprensión existencial y mundana del sujeto, mientras que Husserl otorga al sujeto un tinte más trascendental.

Encontramos en Heidegger y en Merleau-Ponty dos formas de resituar al sujeto en el mundo. Los conceptos de «aviar» e «In-der-Welt-sein» de Heidegger y el de «être-au-monde» de Merleau-Ponty nos ayudarán a comprender su vital importancia. «Être-au-monde» es, según explica Martínez Rodríguez una traducción del concepto heideggeriano de «ser-en-el-mundo». Este *ser-en* supone un sujeto existencial anclado en el mundo, es un *ser-ahí*, un *aviar* (habitar en)¹⁷⁸. El concepto de *habitar* o *estar en* heideggeriano va más allá del simple *estar en* de manera física y visible, pues supone no tanto una posición espacial como una relación implicante y existencial entre ambos. El *habitar* en Heidegger está unido al *construir*, pues un espacio es en la medida en que está habitado, aviado y lo es porque se le ha hecho espacio, se le ha franqueado

¹⁷⁸ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*, pp. 211,212.

espacio¹⁷⁹. La relación entre habitar y construir se encuentra en la esencia del significado del término construir, en su origen etimológico que ha caído en el olvido¹⁸⁰. Del mismo modo, el «être-au-monde» de Merleau Ponty significa que el hombre está empapado de mundo y el mundo inundado de humanidad¹⁸¹. Intrincados el uno en el otro en una relación preobjetiva que alcanza conjuntamente aspectos psíquicos y fisiológicos¹⁸², ambos, Heidegger y Merleau-Ponty encuentran en el lenguaje un fondo rico en significación existencial. Heidegger halla en el lenguaje un instrumento óptimo a través del cual acercarse a la comprensión que el hombre tiene del mundo. Merleau-Ponty toma el lenguaje como una estructura cargada de significación existencial llena de sentido que impide su vinculación al pensamiento o la conciencia, como su signo o como su envoltura vacía e inerte, o vestido como hacen el intelectualismo y el empirismo¹⁸³. Para Merleau-Ponty el lenguaje no solo es envoltorio y causa de una conciencia, sino que el pensamiento se da a través del lenguaje y del discurso, pues la palabra es la portadora del sentido, es el cuerpo del pensamiento en el mundo sensible, el fruto de una experiencia existencial: «Así, con la sencilla observación de que el vocablo tiene un sentido, superamos tanto al intelectualismo como al empirismo. Si el discurso presupusiera el pensamiento, si hablar fuese, ante todo, unirse al objeto por una intención de conocimiento o una representación, no se comprendería por qué el pensamiento tiende hacia la expresión como hacia su consumación, por qué el objeto más familiar nos parece indeterminado mientras no hemos encontrado su nombre, por qué el mismo sujeto pensante se encuentra en una especie de ignorancia de su pensamiento mientras no las ha formulado para sí o incluso las ha dicho u escrito... nos

¹⁷⁹ HEIDEGGER, Martin: *Conferencias y artículos*. (Ed. Orig. *Vorträge und Aufsätze*, 1994). Traducción de Eustaquio Barjau. Serbal, Barcelona, 1994, pp. 135,136.

¹⁸⁰ HEIDEGGER, Martin: *Conferencias...*, pp. 128 y ss.

¹⁸¹ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*, p. 201.

¹⁸² MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*, p. 213.

¹⁸³ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*, p.190. «En realidad, veremos una vez más que se da un parentesco entre las psicologías empiristas o mecanicistas y las psicologías intelectualistas, y que el problema del lenguaje no se resuelve pasando de la tesis a la antítesis. Hace un instante, lo esencial era la reproducción del vocablo, la reviviscencia de la imagen verbal: ahora, ya ésta no es más que la envoltura de la verdadera denominación y de la palabra auténtica, que es una operación interior». MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, p. 193.

damos nuestro pensamiento por medio del discurso interior o exterior»¹⁸⁴. Merleau-Ponty y Heidegger nos invitan a remontarnos al origen existencial de las palabras, al lenguaje hablante que recupera significaciones nuevas que nos vinculan de nuevo con el mundo. En este lenguaje, que guarda calladamente su secreto olvidado, Heidegger descubre la pérdida del significado de habitar como rasgo fundamental del ser del hombre¹⁸⁵.

El sujeto en Heidegger y en Merleau-Ponty está inundado de mundanidad, impregnado, involucrado en el mundo de manera indisoluble. Así para Merleau-Ponty el mundo es el nudo de significaciones de nuestro cuerpo: «El mundo nos es tan íntimo que no nos damos cuenta estamos verdaderamente en él. Vivimos inmersos sin la suficiente distancia para apreciar lo que es el mundo de hecho, verdaderamente. Será, pues, desde la reducción fenomenológica desde donde contemplemos al mundo en su dimensión pura, en su auténtico estado antes de verse contaminado por la reflexión»¹⁸⁶. La experiencia fenomenológica es una experiencia preobjetiva, pretética, una visión anterior a la reflexión en la que está contenido mi cuerpo como red de intencionalidades. El cuerpo es la estructura de la subjetividad, de la experiencia prerreflexiva que precede y subyace a toda reflexión. Un sujeto-cuerpo que nos aboca al mundo a través del «cuerpo habitual» y el mundo como horizonte de posibilidades.

Para ambos autores, el «estar en» del habitar no significa estar un ente dentro de otro, o enfrente uno de otro, un modo de estar espacial y visible, sino que se trata de una relación de ser existenciaría, una estructura del ser ahí, de *habitar en*, una relación de contacto familiar, de cultivo de algo¹⁸⁷: «...mi cuerpo es asimismo lo que me abre al mundo y me pone dentro de él en situación», dice Merleau-Ponty¹⁸⁸. El cuerpo es por tanto un vehículo que me instala en el mundo y es la estructura sobre la que se asientan

¹⁸⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, p. 194.

¹⁸⁵ HEIDEGGER, Martin: *Conferencias...*, pp. 129,130.

¹⁸⁶ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*, p.196. En la experiencia prerreflexiva sujeto y objeto, sujeto y mundo forman una unidad atómica indisoluble.

¹⁸⁷ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*, pp. 212,213.

¹⁸⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, p. 181.

los valores gnoseológicos, tales como la conciencia, el lenguaje, o la percepción¹⁸⁹. El cuerpo, a través del sentir establece un reencuentro con el mundo, aunque coexistían, pues el cuerpo *es-del-mundo*. Tal es así, que la percepción corporal nos arroja hacia las cosas y el mundo en un nivel de conexión que se puede considerar de «comunidad» con el mundo. Una unidad originaria entre cuerpo y mundo a la que la reflexión entorpece el acceso e impide sentir. «El *volver a las cosas mismas* es acudir a la relación callada e íntima que mantenemos con la realidad, pues si estoy en el mundo, es porque primariamente estoy hecho de la misma carne que el mundo, y por lo tanto soy un ser-en-el-mundo»¹⁹⁰.

Insertos en la crisis de la representación, y superado el espacio cartesiano, el arte deja de restringirse a la mimesis y la perspectiva, un constructo mental del espacio. La obra insertándose en la realidad modifica cuerpos y espacios e investiga la fusión orgánica entre ellos. No se busca como antaño en el ámbito de la representación, sino que, anclando las prácticas en el mundo real, se trabaja sobre el espacio y el cuerpo humano mismos. La propuesta de intensificar el ejercicio de los sentidos es una forma de poner el acento en la presencia activa del sujeto estético. Así, en arte contemporáneo destacamos dos de las grandes tendencias hacia las que se desarrollan las prácticas artísticas: la dimensión espacio/temporal y la dimensión corporal. No son estas dimensiones una excluyente de la otra, muy al contrario, la vinculación entre ellas es en estas obras un hecho fundamental, ya que su esencia es la de ser propuestas con una estructura relacional, pues se determinan mutuamente. Se toma el cuerpo como espacio mismo: lo exterior al cuerpo y el espacio interno del cuerpo. La existencia del hombre se funda en su manera de *estar-en-el-mundo*. A través de las experiencias corporales conformamos una idea de nuestro cuerpo y de la realidad, siempre e inevitablemente, anclados en el mundo.

Es Heidegger quien distingue con claridad la distinción entre espacio y lugar. De igual manera distingue el espacio aviado, del espacio representado –delimitado por

¹⁸⁹ v. MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*, p. 217.

¹⁹⁰ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*, p. 283.

medidas matemáticas o geométricas. Este último es el espacio abstraído, el espacio como extensión, un espacio que se presenta como aparte del hombre y no coligado al mismo¹⁹¹. De nuevo nos remitimos al minimalismo, postminimalismo y land art como los precursores de la importancia que ha de tener posteriormente la experiencia de un espacio espacializado, un espacio hecho *lugar*. Las instalaciones, en tanto que ambientes, no son algo extrínseco a nosotros como espectadores, sino que las habitamos, las encarnamos, somos parte de la obra, hacemos la obra, soportamos el espacio residiendo *cabe las cosas*. El sentido del término «espectador» ha de virar su significado: ya no podemos ser espectadores ajenos, objetivos y fuera del escenario, sino parte integrante del sistema relacional que conforma la obra. Las dimensiones espacio y tiempo no son objetivables y tampoco están previamente constituidas. Más bien, son horizontes que no se pueden determinar objetivamente¹⁹², pues el sujeto está irremediabilmente *en-el-mundo*. El concepto de *aviar* de Heidegger nos puede ayudar en este sentido: «El modo como tú eres, yo soy, la manera según la cual los hombres *somos* en la tierra es el *Buan*, el habitar. Ser hombre significa: estar en la tierra como mortal, significa: habitar. La antigua palabra *bauen* significa que el hombre es en la medida en que *habita*»¹⁹³. Habitar significa una relación de (co)determinación de hombre y espacio. El acto de habitar comporta una apropiación y/o delimitación del espacio para hacer de este un lugar confortable a nuestras necesidades, un espacio practicable que nos constituye. Nuestro propio cuerpo, como diría la fenomenología de Merleau-Ponty está atravesado por estas dimensiones, es ya temporalidad y espacialidad manifiesta: «No hay que decir, pues, que nuestro cuerpo está *en* el espacio ni, tampoco, que está *en* el tiempo. *Habita* el espacio y el tiempo... En tanto que tengo un cuerpo y que actúo a través del mismo en el mundo, el espacio y el tiempo no son para mí una suma de puntos yuxtapuestos, como tampoco una infinidad de relaciones de los que mi consciencia operaría la síntesis y en la que ella implicaría mi cuerpo; yo no estoy en el espacio y en el tiempo, no pienso en el espacio y en el tiempo, soy del

¹⁹¹ HEIDEGGER, Martin: *Conferencias...*, p. 137,138.

¹⁹² «...unos horizontes indeterminados que encierran otros puntos de vista». MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, p. 157.

¹⁹³ HEIDEGGER, Martin: *Conferencias...*, p. 129.

espacio y del tiempo (*à l'espace et au temps*) y mi cuerpo se aplica a ellos y los abarca»¹⁹⁴. Merleau-Ponty da una especial importancia a la motricidad como modo de inserción a experiencias existenciales y de conexión con el mundo. El movimiento corporal es también un aspecto fundamental en el que interviene el esquema corpóreo.

La introducción de la dimensión espacio-temporal en la práctica artística de la instalación promueve la habitabilidad de la misma por parte del espectador visitante. Es este un paso importante en el proceso creciente de participación del sujeto estético en el proceso constitutivo de la obra de arte. El que el espectador se introduzca en el espacio de la instalación, que establezca contacto con lo allí presentado, ejerce sobre ésta modificaciones significantes. No es pues una mera relación de dirigir la mirada hacia un objeto, la aprehensión estética desborda la ocularidad como único modo de aprehensión. La habitabilidad conlleva, de acuerdo con los escritos de Heidegger, un cuidado, *Sorge*, o *ser-a-la-mano*, que es una relación prerreflexiva con el mundo y con los entes, cargada de practicidad¹⁹⁵. Habitar dicho espacio lo transmuta en un espacio habitable, cargado de humanidad. Del mismo modo, la conformación de dicho espacio modifica el modo de habitar en el mismo, física y simbólicamente. ■ James Lee Byars en *The capital of golden toser* de 1991 construye un espacio dorado en dos salas contiguas. Se trata de la creación de un ambiente, de una atmósfera tan envolvente que el tránsito del espectador se hace necesario. Su reflejo se desliza suave y ondulante sobre las paredes forradas en pan de oro. Tanizaki, arquitecto japonés relata la experiencia de lo mudable en la tenue iluminación en las arquitecturas orientales tradicionales: «Algunas veces, al pasar por delante, me he vuelto para mirarlos de nuevo una y otra vez; pues bien, la medida que la visión perpendicular va dando paso a la visión lateral, la superficie del papel dorado se pone a emitir una suave y misteriosa irradiación... A veces, el polvo de oro que hasta entonces sólo tenía un reflejo atenuado, como adormecido, justo cuando pasas a su lado se ilumina súbitamente con una llamarada y te preguntas, atónito, cómo se ha podido condensar tanta luz en un lugar

¹⁹⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, pp. 156,157.

¹⁹⁵ Se es en el mundo cabe los entes, bajo la forma de *sorge* (*cuidado*, *ser-a-la-mano*): «preocuparse», «estar-atareado». SÁEZ RUEDA, Luis: *Movimientos filosóficos...*, pp. 129,130.

tan oscuro. Ahí es donde comprendí por primera vez las razones que tenían los antiguos para cubrir con oro las estatuas de sus budas y porqué se chapaban con oro las paredes de las habitaciones donde vivían las personas de categoría»¹⁹⁶.

Las instalaciones de James Lee Byars son lugares que acrecentan la actividad de la autoconciencia a través de la percepción del vacío, la pureza de los espacios y la esencialidad de los elementos que lo componen. La teatralidad de estos espacios se une a su flexible capacidad de albergar íntimamente al espectador como parte de la obra. La acción del sujeto, sus movimientos, los colores de la ropa que lleva, etc., todo ello recibe respuesta inmediata de la obra. Peter Brook encuentra lo que es esencial en la escenificación teatral: «Puedo tomar cualquier espacio y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral»¹⁹⁷. La motricidad y presencia del sujeto queda resaltada, significada por la acción con la que responde la obra, podemos decir que se da una *mise en espace* o *installation tableaux* en el que el protagonista de la acción es el sujeto visitante. La obra se propone así como una toma de conciencia de nuestro anclaje en el mundo. Y el mundo se experimenta como un lugar desde donde se integran nuestros actos, estando abiertos al mundo que se hace a cada momento en relación a ese ser que lo habita. Este estar abiertos al mundo, que reclama la estructura existencial del *sorge*, necesita de un comportamiento perceptivo de tipo fenomenológico. Es decir, uno en el que no haya intervención alguna de actos reflexivos que entorpezcan esta experiencia originaria de la que surge un sentido inmanente. Estas obras nos sumergen en ella. «Con el movimiento el cuerpo habita el espacio y lo asume como dimensión de posibilidades, como horizonte que me presenta infinitos perfiles que puedo apropiarme y, por consiguiente, ser-en-el-mundo de diversas formas»¹⁹⁸.

¹⁹⁶ TANIZAKI, Junichiro: *El elogio de la sombra*. (Ed. Orig. *Éloge de l'ombre*. Japón, 1993.). Traducción Julia Escobar. Siruela, Madrid, 1997, p. 53.

¹⁹⁷ BROOK, Peter. *El espacio vacío*. Arte y técnica del teatro. Ed. Nexos, Madrid, 1986, p. 5.

¹⁹⁸ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*, p. 260.



Ernesto Neto. *Nho nho nave*, 1999

Los espacios de Lee Byars conceden un alto porcentaje de flexibilidad de los espacios en función de la modificación de la luz por la acción que ejerce sobre ella el movimiento de los visitantes. De distinto modo, pero igualmente transitivos, son los espacios de Hélio Oiticica y Ernesto Neto. ■ Hélio Oiticica crea una serie de obras llamadas *Penetrables* o *Núcleos*¹⁹⁹, una suerte de laberintos y espacios habitables que han de ser explorados por el espectador introduciéndose en ellos. En contra de la obra autónoma, separada del espectador, los *penetrables* implican una posición diferente: el sujeto estético está físicamente dentro de la obra e implicado en el proceso de constitución de la misma. En *Aispiro ao Grande Labirinto*, Oiticica dice: «En el *Penetrable*, el espacio ambiental lo penetra y lo envuelve todo en un solo tiempo»²⁰⁰. Al igual que Lygia Clark, la aspiración de Oiticica es la de ofrecer una experiencia totalizante y liberadora, una aprehensión multisensorial que transforme la aprehensión del mundo y del propio cuerpo de quien se introduzca en estos espacios practicables. Se trata, a juicio de Oiticica, de una *participación ambiental*: «También la *Tienda* se erige

¹⁹⁹ Hélio Oiticica. *Penetrable*. *Whitechapel Experience*, 1969.

²⁰⁰ OITICICA, Hélio: *Aspiro ao Grande Labirinto*, Río de Janeiro, Ed. Rocco, 1986. Citado en BRETT, Guy; DAVID, Catherine; DERCON, Chris. *et. al.* (dir.): *Hélio Oiticica*. Cat. Exp. itinerante: Witte de With, Center for Contemporary Art, Róterdam, 22 de febrero al 26 de abril, 1992. Galerie Nationale du Jeu Paume, París, 10 de junio al 23 de agosto, 1992. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1 de octubre al 8 de diciembre, 1992. Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 20 de enero al 20 de marzo, 1993. Walter Art Center, Minneapolis, 31 de octubre, 1993 al 20 de febrero, 1994. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1992, p. 60.

por su relación ambiental que aquí exige un trayecto del espectador, un descubrimiento de su estructura por la acción corporal directa del espectador»²⁰¹.

Los flexibles y orgánicos espacios de Ernesto Neto son la extensión del legado dejado por los *penetrables* del también brasileño Hélio Oiticica. ■ Ernesto Neto. *Nave óvulo*²⁰². El artista dice de esta obra que es una *burbuja invertida*²⁰³. Abierta por uno de sus ángulos esta estructura flexible y translúcida aparece suspendida en el aire sujeta por ocho tensores vértices. El espectador al introducirse en este orgánico espacio lo deforma a cada paso. La fusión entre espacio y cuerpo es tal que la experiencia se convierte en una mutua (co)determinación, en un diálogo entre dos entes vivos. Con la presencia del espectador se activa un proceso de (re)generación y (re)definición del espacio y del cuerpo.



Ernesto Neto. *Walking in Venus Blue Cave*, 2001

El espectador se introduce en este espacio prístino como el virus se introduce en el organismo, provocando cambios que reciben respuesta inmediata a las nuevas circunstancias. Son «espacios de intercambio y (re)conocimiento. De las obras con el espacio que ocupan, del espectador con ambos, de los espectadores entre sí, de las

²⁰¹ OITICICA, Hélio: «Bases fundamentais para una definição do Parangolé, en Opinião 65, Cat. Exp. 12 de agosto-12 de septiembre de 1965, Museu de Arte Moderna, Río de Janeiro, s.f., s.p. Citado en BRETT, Guy; DAVID, Catherine; DERCON, Chris. *et. al.* (dir.): *Hélio Oiticica...*, p. 87.

²⁰² Ernesto Neto. *Nave óvulo*, 1998. Tul de lycra. 500 x 500 x 400 cm.

²⁰³ BASUALDO, Carlos: «Form as process as form», en BASUALDO, Carlos; NETO, Ernesto: *Ernesto Neto. Eighteighnineight...* Cat. Exp. Galería Camargo Vilaça, São Paulo, 1998, p. 38.

sensaciones... Sus obras son una continua invitación a aproximarse, a recorrerlas, a verlas crecer, desarrollarse, relacionarse con el espacio y con el visitante»²⁰⁴. «Neto apunta una tendencia, no describe un resultado, y esa actitud favorece la entrada, la implicación, la complicidad –estética y emocional– del espectador. Los espacios pierden su rigidez, quedan seducidos, de la misma manera que los espectadores ante las obras participativas, que le envuelven y piden ser penetradas, descubiertas, ocupadas. Obras que dejan de ser piel sobre el espacio para ser formas junto al espectador»²⁰⁵. La obra de Ernesto Neto ofrece un amplio abanico de experiencias corporales que bien pueden catalogarse de fenoménicas. Más adelante consideraremos la riqueza de sentidos implicados en sus instalaciones. En cuanto a la participación corporal del espectador bien puede llamarse la atención sobre las sensaciones cenestésicas como toma de conciencia corporal. Lo insólito de las relaciones corporales que se establecen entre los espectadores en una instalación como ■ *Walking in Venus Blue Cave (Andando en la Cueva Azul de Venus)*²⁰⁶, 2001 o la instalación de ■ Tokio de 2001 apela a la auto-observación del movimiento de nuestra musculatura, articulaciones, etc. Las reacciones del espectador en ese nuevo medio plantean aspectos perceptivos que no se restringen a la percepción estética estrictamente visual. El peso de nuestros cuerpos, los movimientos que se propician en un espacio blando, suave y lleno de aromas penetrantes, la maleabilidad de la lycra respondiendo a nuestras fuerzas, y lo que sucede dentro y fuera de nuestros cuerpos forman parte de la propuesta artística. El cuerpo físico del espectador, las acciones corporales que ejerce sobre la obra, su comportamiento en relación a la obra y en relación con los otros cuerpos que habitan la obra son parte fundamental de la totalidad del objeto estético. De la implicación física y anímica del espectador y de su comportamiento depende el sentido de las relajantes instalaciones de Ernesto Neto. «Comportamiento» se ha de entender en sus dos

²⁰⁴ FERNÁNDEZ-CID, Miguel: «Esculturas delgadas», en PEREIRA, Cecilia (curad.): *Ernesto Neto...*, p. 23.

²⁰⁵ FERNÁNDEZ-CID, Miguel: «Esculturas delgadas...», p. 25.

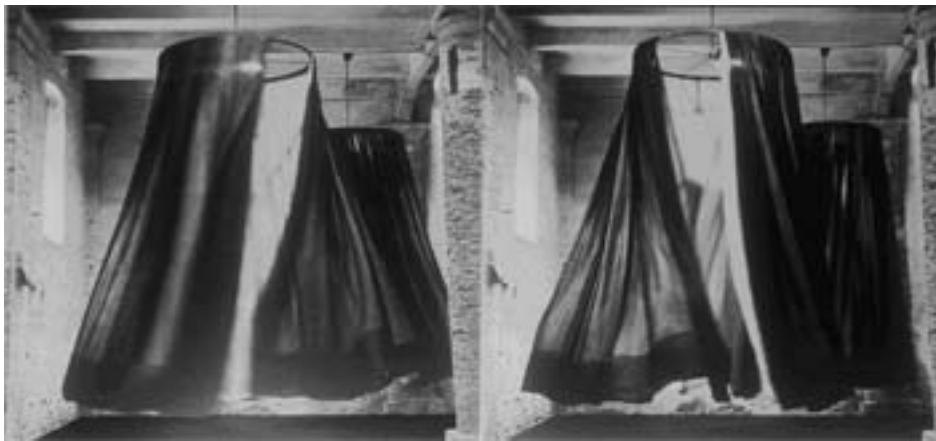
²⁰⁶ Ernesto Neto. *Ovaloids (Ovaloides)*, 1998. Mallas de media de poliamida y styrofoam, medida aprox. de cada elemento 35 x 36'' de diámetro; *Aro Ventre (Aro Vientre)*, 1999. Mallas de media de poliamida y esferas de polietileno, 170 x 50 x 115 cm.; *Navedenga and the Ovaloids (Navedenga y los Ovaloides)*, 1998; *Walking in Venus Blue Cave (Andando en la Cueva Azul de Venus)*, 2001. Mallas de media de poliamida, styrofoam, botones y luces incandescentes, 3'96 x 7'77 x 8'12 m.

acepciones, como conducta o proceder y como postura, porte o posición. La actitud lúdica y relajada del espectador contribuye a dar fin a las rígidas pautas de comportamiento –del «mirar y no tocar»– establecidas por la estética tradicional. Un dictado que obedece a políticas de conducta de museos e instituciones contenedoras de arte que incluso con obras de este tipo se resisten a superar el ejercicio de la contemplación estética. Esto ocurre en muchísimos de los casos en contra de la intención del artista, como es el caso de las *Cells* de Louise Bourgeois, concebidas para ser recorridas y habitadas en su integridad. Sus instalaciones, debido a la fragilidad de los objetos que las componen, tienen su núcleo central cerrado al paso del espectador. El sentido de la obra puede verse modificado: la actitud de *voyeur* se ve intensificada para remarcar su propia presencia corporal comprometida con la obra, mientras que conexiones más íntimas que hacen referencia a la dicotomía reclusión/cobijo quedan mitigadas. En el caso de Ernesto Neto o de Lygia Clark, debido a su intensa intencionalidad sinestésica e interactiva, los materiales han de ser repuestos periódicamente debido a su deterioro con el uso de los espectadores.

Las instalaciones de Ann Hamilton, ofrecen lugares complejamente escenificados en los que, por su amplio abanico de experiencias sensoriales y poéticas, los visitantes se ven inmersos física y emocionalmente. Tomamos un bello ejemplo, el de las cortinas de Hamilton que giran y bailan del mismo modo como lo hacen desde tiempos ancestrales los turcos *derviche tournant* como acceso al rezo y la meditación. En las instalaciones con cortinas ■ *The spell*; ■ *Bearings* y ■ *Filament*²⁰⁷ el espectador es invitado a introducirse por una abertura en el cilindro ondulante y permanecer en el interior. Desde este espacio que abraza y cobija el espectador experimenta la obra con todo su cuerpo, con todos sus sentidos, y su presencia es parte ineludible de la misma. Es un espacio penetrable desde el que disfrutar sensualmente de la movilidad

²⁰⁷ Ann Hamilton. *The spell (El deletreado)*, 1997. Dos cortinas de seda de organza negras con forro de organza blanco usadas anteriormente en *Bearings*, motor, aro de merral de 5'' de diámetro de acero montado con un controlador electrónico y seis espejos grabados; *Bearings*, 1996. Dos cortinas de seda de organza negras con forro de organza blanco, aparatos mecánicos; *Filament 1*, 1996. Tela de organza, montaje de acero con controlador electrónico de la cortina de 365 cm. de altura, la altura de la instalación variable, diámetro de la cortina cuando gira, de aproximadamente 304'8 cm. El aro de acero de 156 cm. de diámetro.

perceptiva que ofrecen las volátiles telas. Como un rezo sin principio ni fin giran y giran las vaporosas telas en un ciclo ininterrumpido. El aire entra suavemente como un sólido en el espacio interior levantando las ondulantes telas unos centímetros por encima del suelo.



Ann Hamilton. *The spell (El deletreado)*, 1997

Como respuesta a la crisis de la representación, iniciada en la modernidad, se retoma constantemente la pretensión de abolir la frontera entre arte y vida, de desbordar el ocularcentrismo, de corporalizar las experiencias y hacer uso de la presentación frente a la re-presentación. El concepto de «representación» es un constructo del hombre; lo que nosotros llamamos imagen del mundo no corresponde fielmente a la realidad²⁰⁸. La realidad se experimenta como multiplicidad de identidades heterogéneas y solapadas entre sí. El arte, consecuentemente, no puede ofrecer una imagen fija que re-presente la realidad porque la realidad ya no se concibe como un ente fijo y cosificable. La experiencia del espacio que nos rodea, la visión del mundo o cosmovisión no es aquella homogénea y universal, sino más bien se experimenta como multiplicidad de identidades heterogéneas y solapadas entre sí. La crisis de la representación se extiende a todos los campos del conocimiento. «La relación entre el mundo interno y externo no es simplemente aquel de los románticos, donde una fuerza

²⁰⁸ Se han llevado a cabo en los últimos tiempos experimentaciones en el campo de la neurofisiología que confirman desde el punto de vista de la ciencia, (que es otra interpretación de la realidad, una acotación de ciertos aspectos de la misma), que la mente realiza un proceso de traducción de la realidad.

emocional personal se hacía manifiesta en el paisaje circundante, sino quizás algo más moderno, una respuesta esquizofrénica, donde la frontera entre uno mismo y el ambiente se adelgaza, se vuelve poroso y deja de existir»²⁰⁹.


La *fenomenología de la carne* de Merleau-Ponty pone gran empeño en relacionar el proceso perceptivo basándose en estudios fisiológicos con el problema de la relación del sujeto con el mundo. Pues lo que tomamos como realidad atraviesa un filtro de percepciones que discrimina lo que es interesante de memorizar de lo que no lo es para la supervivencia. Recientes estudios sobre el cerebro y los procesos mentales aseveran que la mente lleva a término una serie de mecanismos por los que prefiere una realidad inventada a una llena de vacíos y grietas, para ello recurre al relleno de estos «huecos» con objeto de obtener una historia congruente que almacenar en la memoria, aunque esta no sea real. «Ahora se dice que el cerebro, más que producir un flujo de consciencia, construye múltiples versiones de experiencia. El hombre es una serie de preguntas rotas más que un flujo de ellas. Todo lo que hemos hecho hasta ahora es seguir formulando preguntas. Vivimos siempre interrogando al mundo»²¹⁰. Funcionamos en base a preconceptos y constructos: sobre el concepto de espacio, de tiempo, de cuerpo, etc. Estos pueden ser explicados o abordados desde disciplinas científicas, antropológicas, artísticas, psíquicas, etc. por las que llegar a una conclusión similar, la de que estos conceptos son meros constructos.

Es por ello, que desde el arte se pretende encontrar vías para vincularnos a la experiencia directa ante un mundo tan inundado de imágenes virtuales y simulacros de realidad. Para llenar ese vacío insondable nos proponen la experiencia directa con el cuerpo y los sentidos y el desarrollo de la creatividad. Ante la crisis de la representación y la importancia de la corporalidad, el arte reivindica el único camino posible, el de la experiencia directa y vívida, con objeto de reflexionar sobre la cuestión de la realidad como imagen construida. Esto se hace aún más pertinente en la sociedad de la información y saturación de imágenes. La relación del hombre con el espacio no

²⁰⁹ MILLAR, Jeremy: «Genius Loci», en *Parkett*, N° 62 (2001), p. 25 (traducción de la autora).

²¹⁰ POWER, Kevin: «El sol, la luna y las estrellas...», en POWER, Kevin (curad.): *James Lee Byars*. Instituto de América de Santa Fé, Granada, 2001, p. 20.

es únicamente a nivel instintivo, sino que a esta relación se añaden los conocimientos provenientes del ámbito cultural. Es así que Torrijos²¹¹ dice que el espacio sufre una transformación cognitiva y que el espacio nunca es un espacio natural sino un espacio transformado. Edward T. Hall en *La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio* se ocupa precisamente de la estructura de la experiencia del espacio configurada por la cultura como telón de fondo del comportamiento. La búsqueda de definiciones de las relaciones del hombre cultural con el espacio (*proxemística*) le lleva a afirmar que las diferentes culturas están situadas en mundos sensoriales diversos. Cada cultura posee un proceso de tamización de la realidad, es decir, cada cultura posee una serie de patrones perceptivos que han sido modelados por ella a modo de *pantallas sensoriales*²¹².

El trabajo del artista Olafur Eliasson camina sobre estas mismas cuestiones: con la construcción de un geiser, de una cascada o de un arco-iris por medios tecnológicos. Desde el contexto expositivo del museo este artista pretende abrir en la experiencia del sujeto estético cuestiones acerca de la inestabilidad de la percepción visual y la construcción de la imagen. Muestra como los patrones perceptivos asumidos como normales son modelos construidos a partir de condicionamientos ideológicos, psico-sociales y comportamentales, tecnológicos, o incluso, económicos. En  *Your natural denudation inverted*²¹³, Olafur Eliasson se plantea la problemática de la posicionalidad a la que hacíamos alusión en el enunciado anterior. El estar frente a la obra en una actitud contemplativa es una experiencia radicalmente diferente a estar dentro de ella, pues Eliasson fuerza al espectador a que se sitúe en ambas tesituras. Se trata de dos posiciones ideológicamente opuestas pues corresponden a dos modelos de pensamiento distintos: un posicionamiento objetivista y otro fenomenológico o vivencial. El segundo sitúa al espectador como parte integrante de la pieza, ya que se trata de una experiencia sin distancia, en la que se comparten las mismas condiciones espacio-temporales que la

²¹¹ TORRIJOS, Fernando: «Sobre el uso estético del espacio», en FERNÁNDEZ ARENAS, José (coord.): *Arte efímero y espacio estético*. Anthropos, Barcelona, 1988, pp. 21,22.

²¹² HALL, Edward T.: *La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio*. Ed. Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1973, pp. 16-18, 76.

²¹³ Olafur Eliasson. *Your natural denudation inverted*, Carnegie Museum of Art, Pittsburg, 1999.

instalación que le envuelve. Es por ello que el lema fundamental de Eliasson es el de «Seeing yourself seeing», o «Seeing yourself sensing» presente en todas sus propuestas. Con ello se refiere a que el conocimiento que el observador obtiene a través del acto ocular está fundamentado por multiplicidad de influencias: memoria, experiencia, ideología, contexto, etc²¹⁴. La inmersión en un espacio envolvente y multisensorial apela a la experiencia subjetiva del visitante. Depende del sujeto, de su posición en la obra, y de su forma de percibir corporalmente la obra, que esta posea uno u otro significado. Así nos lo confirma el autor: «Pienso que la situación recae en el espectador. Sin el espectador las lecturas de la pieza pueden ser infinitas. Así que con cada espectador las lecturas y la experiencia están sujetas a una condición subjetiva [y añadimos carnal]; sin el espectador no hay, de ninguna manera, nada»²¹⁵.

Posicionar al sujeto –«Surroundings surrounded»– y hacerle ver que está viendo –«Seeing yourself seeing»– son los principales objetivos de las propuestas de Eliasson. «Pienso que la habilidad de introducirse uno mismo en el trabajo y luego ganar distancia –para ver la maquinaria– es importante hoy en día... mi trabajo tiene mucho que ver con la posición del sujeto»²¹⁶. La principal intención de Eliasson es romper con los actos de la mirada a-corporal en conjunción con los actos de la mente. Para ello propone experiencias que evidencian la irresoluble relación de nuestra experiencia de lo real. «Por medio de la reflexión, obstrucción, oscurecimiento y acotamiento de nuestra visión, Eliasson nos muestra las disonancias que ocurren entre lo que vemos y cómo lo vemos»²¹⁷. Autoconciencia del acto de mirar, la construcción de la visión queda al descubierto al ponerse en combinación con experiencias sensoriales múltiples. El término «surrounding»²¹⁸, ambiente envolvente, rompe con la aprehensión frontal y

²¹⁴ MORGAN, Jessica: «Gartensozialismus...», p. 32.

²¹⁵ BIRNBAUM, Daniel: «Daniel Birnbaum in conversation with Olafur Eliasson», en GRYSZTEJN, Madeleine; BIRNBAUM, Daniel; SPEAKS, Michael. *et. al.: Olafur Eliasson*. Phaidon Press Limited, London, 2002, p. 14 (traducción de la autora).

²¹⁶ VON GUSTORF, Oliver Koerner: «It's important to show the machine», <<http://www.deutsche-bank-kunst.com/06/e/magazin-eliassoninterview.php>> (18-05-2002) (traducción de la autora).

²¹⁷ MORGAN, Jessica: «Gartensozialismus...», p. 37 (traducción de la autora).

²¹⁸ v. BLOM, Ina: «Beyond the ambient», en *Parkett*, N° 64 (2002), p. 20; v. t. MORGAN, Jessica: «Gartensozialismus...», pp. 32,36,37.

contemplativa de la obra de arte e introduce física y significativamente al sujeto estético dentro de la obra.

En *Your natural denudation inverted*, un géiser surge de un estanque de agua helada en el espacio exterior anexo al Carnegie Museum. El agua caliente que surge ruidosamente proyectado hacia el cielo procede del sistema de calderas del museo. La instalación está planteada para ser experimentada desde varios puntos de vista que ofrecen diferentes niveles de implicación y de aproximación a la obra. Dos son los fundamentales, la posibilidad de verla desde el exterior, compartiendo el frío, el viento y el estruendoso ruido del géiser, o bien desde el interior del museo a través del aislante cristal de un gran ventanal. El cristal aísla al espectador del atronador ruido del géiser y enmarca esa realidad como si se tratase de una imagen paisajística que es posible contemplar a-corporalmente a la manera de la estética tradicional. Eliasson confronta ambas formas de experiencia, y de diversas formas pone en cuestión la cómoda e irreal posición que supone el situarse tras el gran cristal. Pues el espectador sabe que no se trata de una imagen sino de una realidad experienciable y desbordante de vida. Y asimismo sabe que la aparente imagen bucólica del géiser surgiendo del hielo –que se vincula directamente con las pinturas del romanticismo y el ejercicio de la contemplación de lo sublime de la naturaleza– no es real pues es un géiser artificial construido por el hombre.

Es por ello que Eliasson no oculta la maquinaria, las herramientas de las que habla Brecht o las que presenta el film *El Show de Truman*²¹⁹. Así lo explica el propio autor en una entrevista con Birnbaum: «Pienso que hay un borde subliminal donde de pronto tu posición en la representación y tu posición real emergen, y puedes comprender donde estás realmente, tu propia posición»²²⁰; «Si miras atentamente a *Your natural denudation inverted* en Pittsburg puedes también ver la tubería de calefacción atravesando la pared en la esquina del edificio. Entonces hay un cierto momento donde la gente llega al ¡Aha!; el momento en el que dicen ¡Aha! ellos se ven

²¹⁹ Peter Weir (dir.). *The Truman Show (El show de Truman)*, EE.UU., 1998.

²²⁰ BIRNBAUM, Daniel: «Daniel Birnbaum in conversation...», p. 11 (traducción de la autora).

a sí mismos»²²¹. Es esta efectivamente la finalidad de estas propuestas, la de resituar al hombre en el mundo, hundirlo en la experiencia fenoménica y prerreflexiva que vincula su conciencia corporal con el mundo al que pertenece y resitua todas sus experiencias y conocimientos en su ser corporal.

Esta particular obra de Olafur Eliasson, *Your natural denudation inverted*, nos remite a la obra de Joseph Beuys. *Medidor primitivo plástico/térmico*²²². En ambos, se pone en cuestión lo que hay de verdad en los preconceptos de identificar la organización espacial ordenada, geométrica con los espacios del hombre, y las formas fluidas y arremolinadas, caóticas, entrópicas con los espacios naturales y orgánicos de la vida²²³. El espacio entendido como un constructo mental geométrico y ordenado en el que se sitúan las cosas como formas fijas, se confronta en estos trabajos a la experiencia fenomenológica de los espacios y las cosas como un espacio en continuo flujo y de las cosas sujetas a la mutabilidad de la forma. En *Medidor primitivo plástico/térmico* se presenta el agua en el proceso de transformación del estado líquido al gaseoso gracias a la adición de energía termodinámica, calor, que lo provoca. Se sitúa en dos espacios diferentes pero vinculados entre sí, precisamente para establecer esta relación de contraste en la que lo entrópico y desordenado posee la misma naturaleza que lo ordenado y perfectamente definido. La caja formada por planchas de cobre en la que se calienta el agua hasta convertirla en vapor se sitúa en un pozo anexo al muro exterior de una antigua casa; el vapor de agua tiene lugar en el sótano hasta el que llega una fina tubería de hierro galvanizado. Es al ver esta sutil, variable, ligera nube de vapor cuando el espectador da cuenta del proceso al establecer relación inmediata con lo visto en el pozo de la casa. «La primera impresión de la instalación en el espacio es subrayada y precisada por la condición real de la obra: los estados

²²¹ BIRNBAUM, Daniel: «Daniel Birnbaum in conversation...», p. 14 (traducción de la autora).

²²² *Medidor primitivo plástico/térmico* se instaló como primera y única vez en la antigua casa del aparcero del Merian-Park de Basilea con ocasión de la exposición «Escultura en el siglo XX» en 1984. En otras ocasiones se han expuesto la caja de cobre y un trozo de tubería en una vitrina a modo de vestigio de la instalación *in situ*. v. AA. VV: *Joseph Beuys...*, pp. 110-112.

²²³ Fernández-Galiano nos confirma que los sistemas vivos se tienden a identificar con estructuras dinámicas (en proceso continuo de decadencia y regeneración). Sin este flujo de energía entrópica que atraviese el proceso no es posible la subsistencia. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. *El fuego y la memoria...*, pp. 101-103.

opuestos de lo geoméricamente definido y lo orgánicamente indefinido no son percibidos ya como incompatibles, sino como integrados en un contexto»²²⁴.

Es interesante el admirable paralelo de estas instalaciones con los estudios de ■ Leonardo da Vinci sobre las formas arremolinadas²²⁵. Son numerosas las piezas de Eliasson que toman como elemento natural la energía que desprenden ciertos comportamientos del agua. Fenómenos de la naturaleza que en sus instalaciones son generados por un sistema artificial²²⁶: ■ Olafur Eliasson. *Surroundings surrounded, Waterfall (Cascada)*, 1998. Otra cascada, ■ *Reversed waterfall*, del mismo año invierte el sentido del agua de abajo arriba. Lo que parecía natural resulta ser un constructo artificial que no puede pasar desapercibido. ■ Olafur Eliasson. *Vortex for Lofoten*, 1999. Los conceptos de sublime, naturaleza y contemplación no tienen cabida en sus trabajos más que para ser desmitificados y cuestionados. El sujeto como un ente completo y capaz de objetivar la realidad es igualmente contrariado. ■ Anish Kapoor, en *Ascension*²²⁷ y ■ Pierre Huyghe en *L'expédition scintillante*²²⁸ construyen artificialmente fenómenos naturales en el interior de un museo. Pero si hay una instalación de un efecto natural inserta en el interior de un museo que desborde la experiencia visual del espectador por su descomunal dimensión es la propuesta de ■ Olafur Eliasson para *The mediated motion*²²⁹. El asesoramiento de un arquitecto

²²⁴ Esta es una valoración de VISCHER, Theodora. Cat. I. Berlín, 1988, p. 37, citado en AA. VV: *Joseph Beuys...*, p. 110, para bibliografía v. nota 1 (traducción de la autora).

²²⁵ v. ARNHEIM, Rudolf: *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*. Alianza Editorial, Madrid, 1980, p.369.

²²⁶ Olafur Eliasson. *Surroundings surrounded, Wasserfall (Cascada)*, ZKM Karlsruhe, 2001 Andamiaje, acero inoxidable, bomba, agua; *Reversed waterfall*, Wanås, 2000. Estructura, acero inoxidable, bomba, agua; Olafur Eliasson. *Vortex for Lofoten*, 1999.

²²⁷ Anish Kapoor. *Ascension (Ascensión)*, instalación site-specific, medios mixtos, dimensiones variables, Galería Continua, San Gimignano, Italia, 2003.

²²⁸ Pierre Huyghe. *L'expédition scintillante, Act 1, untitled, (La expedición centelleante, Acto 1, sin título)*, Barco de hielo de 2'6 x 2 x6 m., marcador de tiempo, radio de barco, hielo, lluvia, niebla, nieve, "radio music" de John Cage, Kunst Haus Bregenz, Septiembre, 2002.

²²⁹ Eliasson, Olafur. *The mediated motion (El movimiento mediado)*, cuatro instalaciones, Kunsthau Bregenz, 2001. Este texto de un catálogo de Olafur Eliason demuestra su enorme interés por los elementos naturales y sus magnitudes: «Una nube media sólo dura unos diez minutos. La gotitas de nube son muy pequeñas, aproximadamente la milésima parte de un milímetro: mil veces más pequeñas que una gota de agua. Las nubes más grandes del mundo reciben el nombre de cumulonimbus, se encuentran a más de 10 000 metros de altura y contienen hasta medio millón de toneladas de agua. La energía descargada en una tormenta normal de un kilómetro es equivalente a la energía de diez bombas como la de Hiroshima. Las minúsculas gotas de agua que forman la niebla son tan pequeñas que se necesitarían

paisajista fue necesario para esta macroinstalación distribuida en cuatro plantas del Kunsthaus Bregenz. *El movimiento mediado*, título de esta exhibición, destaca la importancia del trayecto, del movimiento y de los diversos posicionamientos del visitante a lo largo del proceso de aprehensión de la pieza. Cuatro ambientes distintos conforman el total de la instalación: puente colgante entre la niebla, suelo cubierto de champiñones, superficie de tierra empaquetada, y plataforma de madera sobre agua con algas. El puente colgante sobre la niebla y la plataforma sobre el agua con algas implican de manera radical la inmersión del espectador en la obra. Estas piezas desbordan cualquier intento de fijarlas en una imagen, lo cual se debe en parte a su descomunal dimensión, a su carácter multidimensional y plurisensorial, a su apertura al proceso y a su incompletitud. Con el título *el movimiento mediado* el artista se refiere al grado de mediación que intercede en nuestra forma de percibir las cosas, pues su construcción se corresponde a un modelo de pensamiento, a una serie de condicionamientos culturales, fisiológicos y psicológicos, etc. que reconfiguran nuestro modo de ver el mundo. «...son tus propias actividades las que hacen aparecer al cosas como aparecen», dice el crítico y curador Daniel Birnbaum con respecto al trabajo de Eliasson²³⁰. Así que es, el propio proceso de percepción e interpretación lo que es puesto en relevancia, un proceso de cuestionamientos que ha de llevar a cabo el propio sujeto estético. «El mundo nos es tan íntimo que no nos damos cuenta de que estamos verdaderamente en él. Vivimos inmersos sin la suficiente distancia para apreciar lo que es el mundo de hecho, verdaderamente. Será, pues, desde la reducción donde contemplemos al mundo en su dimensión pura, en su auténtico estado antes de verse contaminado por la reflexión»²³¹.

El cuerpo fenoménico es como la bisagra que me inserta en el mundo al mismo tiempo que me corporifica (me encarna). Una bisagra que no es posible objetivar, que

siete mil millones para poder llenar una cucharada sopera de agua...». JUNCOSA, Enrique (curad.): *Olafur Eliasson. Funcionamiento silencioso*. Traducciones de Rafael Carrasco, Francis C. Lee y Tony Maxwell. Cat. Exp. Palacio de Cristal de Madrid, 30 de enero al 19 de mayo, 2003, MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2003, s. p.

²³⁰ BIRNBAUM, Daniel: «Olafur Eliasson. Openings», en *Art Forum International*, Vol. 36, Nº 8 (April, 1998), p. 106 (traducción de la autora).

²³¹ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*, p. 196.

no es posible observar como un objeto porque somos ella misma. Es un cuerpo, nos dice Merleau-Ponty, que se me da en la experiencia al mismo tiempo que la posibilita²³². El concepto de «quiasmo» («chiasme») es el que recoge la interrelación y relación recíproca entre yo y mundo, yo y otro, etc. pues es la unidad originaria común, una nervadura común al sujeto y al mundo²³³. El cuerpo del espectador se convierte en parte participante dentro del sentido de la obra. Es una inclusión, en toda regla, del espectador en el constructo de la obra como un componente indispensable sobre el que vienen a recabar muchos de los sentidos. La experiencia del espectador está inserta en la obra y es así como el espectador se hace partícipe del constructo significativo de la obra. La obra apela a la acción del espectador y lo define como sujeto estético actuante, e incluso, creativo. Se trata de un sujeto protagonista y no sólo un elemento referencial más que se mueve por el espacio. El espectador es entonces el sujeto protagonista que lleva a cabo el juicio estético siempre a través de la experiencia directa. «Habitar» implica, desde la fenomenología de la carne, algo más que un simple «situarse», mi cuerpo habita el espacio, y gracias al «esquema corpóreo» los múltiples datos que provienen de mis sentidos se unifican en mi corporalidad. La dimensión espacio-temporal y mi cuerpo moviéndose a través de él adquieren una unidad, un sentido gracias al *esquema corporal* que unifica las distintas percepciones a través de la sinergia y nos abre al sentido y a la racionalización del mundo²³⁴. Como dice Régis Debray, se ha de «eliminar la rampa para poner al espectador en el escenario o el teatro en la sala, hacer que el observador entre *en* la escultura penetrable... Reemplazar la puesta en escena por la puesta en espacio, como, en las galerías, el acto de colgar los

²³² Merleau-Ponty citado en MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*, pp. 220,221, para bibliografía v. nota 21, p. 293.

²³³ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*, p. 220. «...es porque esbozamos una existencia, que estamos en la existencia; es por nuestro cuerpo habitual, que manejamos el cuerpo actual; y es porque estamos abocados a un mundo, que tenemos un mundo. Y es esta doble condición, la que determina los dos órdenes, el invisible y el visible. El papel del cuerpo es esta operación es doble: por una parte, nos esboza los gestos y manejos ante un mundo posible, y por otra, nos vehicula a un mundo, que, por no estar formado, necesita de un *antes* en el que se da *una relación más callada con el mundo*. Relación que nuestro autor llama *abertura al mundo*, y que se nos escapará desde el momento en que la reflexión haga su aparición». Con el término visible Merleau-Ponty se refiere al mundo sensible y con el invisible el mundo inteligible.

²³⁴ v. MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*, pp. 24,25,269,270.

cuadros cede a la instalación. Abolir el marco del cuadro, e incluso el cuadro mismo como superficie diferenciada... En pintura, el deseo de entrar *en* las cosas en vez de representarlas...»²³⁵. Los términos espacio-corporales «entrar en las obras» o introducirse en ellas, recorrerlas, etc. vienen a formar parte del vocabulario estético reciente. El término «trayecto» es también fundamental para la experiencia del espacio fenomenológico de la instalación. Trayecto une espectador con espacio. Y une a la experiencia estética visual la experiencia multisensorial. Y supone multiplicidad de puntos de vista, cambios en la posicionalidad del sujeto. Significa, en fin, flujo temporal, un proceso abierto a la experiencia fenoménica con el sujeto estético como principal protagonista.

El inicio de la implicación del sujeto corporal con respecto a un espacio activado fenomenológicamente se lo debe el arte actual a la aportación del minimalismo. Ya no se trata de un sujeto a-corporal, sino que el espectador ha de confrontarse a la obra con la presencia de su propio cuerpo, sus dimensiones, peso, situación espacial con respecto a la obra, etc. «Apelaban a un cuerpo sintiente y contextualizado, es decir, consciente de su relación con las obras y el espacio expositivo. No había lugar para un espectador que contemplara al modo tradicional, que experimentara visualmente la cualidad, que según Greenberg, se le da ante la obra»²³⁶. Pero es igualmente determinante la influencia del movimiento europeo coetáneo al minimal americano, el *povera*. El *povera* no se preocupa en exclusividad de la desmaterialización del objeto a través de la utilización de materiales perecederos o mutables, también se preocupa de la habitabilidad de las obras a través de la vinculación corporal de los individuos. Luciano Fabro en su obra *In Cubo*, de 1966 busca la integración del artista o del espectador en la obra como partes indispensables del objeto estético ampliado²³⁷. Superación de la *pura opticalidad* e implicación de

²³⁵ DEBRAY, Régis: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. (Ed. Orig. *Vie et mort d'image. Une histoire du regard en occident* .Editions Gallimard, París, 1992) Paidós Ibérica, Barcelona, 1994, p.61.

²³⁶ FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: *Formas de mirar...*, p. 54.

²³⁷ «Entendí, pues, el cubo como un espacio artístico metamorfoseado en espacio privado del artista, que podía colocarse de pie o situarse a la manera del hombre de Leonardo, pero también como espacio

todos los sentidos corporales. La instalación y la intervención artística realizada *ad hoc* son claros ejemplos de cómo el arte en el horizonte actual mantiene una visión abierta y multidisciplinar. El uso libre y siempre buscando desbordar los límites en la práctica del arte, conlleva migraciones interdisciplinarias. Pero la no diferenciación entre disciplinas y la importancia de las relaciones espacio-corporales en el arte fue, ya desde los '60, más una consecuencia que un fin en sí mismo. La razón de ser de este fenómeno, la podemos encontrar en una situación generalizada, que no compete únicamente al arte, sino al pensamiento filosófico y a las humanidades en general.

Es la *mundanización de sentido*, una apertura de sentido desde nuestro anclaje espacio-corporal, desde nuestro *ser-en-el-mundo*. La obra de arte es un modo de apertura desde la experiencia misma, una experiencia prerreflexiva. Por ello, es pertinente el realizar un paralelismo, e incluso, un trasvase entre pensamiento filosófico y expresión artística para comprender el importante papel que cumple la presencia del espectador como anclaje corporal en la instalación. Paralelamente, tanto en la fenomenología como en la instalación se busca una relación de co-pertenencia entre hombre y *mundo de la vida*. El espectador, –en sus propias carnes, desde su *Leib* como anclaje o punto cero del espacio, y en la experiencia misma de la obra de arte–, ha de dejarse interpelar por lo que acontece, por lo que la obra apela para interpretar la obra y, por ende, interpretarse a sí mismo. A partir de sí mismo es desde donde el sujeto ha de dar un sentido a la obra y, por extensión, a la realidad. Estando inmerso en la obra, anclado en el mundo y anegado en la misma problemática que suscita toda interpretación. La obra puede colaborar por medio de la activación de los sentidos en el incremento de autoconciencia de la identidad corporal del espectador, es decir, en un complejo de sensaciones cenestésicas. El espectador recibe datos visuales al tiempo que las informaciones cinestésicas informan de que su cuerpo se está moviendo. Merleau-Ponty insiste en la necesidad de crearnos un anclaje de referencia para comprender el espacio, las distancias entre los objetos y la sensación de movimiento. La instalación se convierte en un marco fijo al que enclavarnos y los otros espectadores y objetos se

del contemplador al que invitaba a penetrar en la forma geométrica simple». GUASCH, Anna Maria: *El arte último del siglo XX...*, p. 141.

perciben como elementos susceptibles de ponerse en movimiento. El movimiento del cuerpo es el origen del espacio, al tiempo que la conformación del espacio es el origen del cuerpo, es por tanto, una co-determinación y co-generación.

Como hemos podido comprobar, apelan directamente al espectador para que se percate del acto mismo de la percepción, de su situación dentro de la obra. El espectador está ejerciendo y es consciente de ello, su capacidad de percibir, por lo tanto es sujeto vidente, es mirada. Pero al mismo tiempo, el espectador está inmerso en la obra, es un elemento que forma parte de la instalación, pues no solo el determina la obra, sino que la obra parece definirle a él. El espectador adquiere la capacidad de contemplarse como en tercera persona y darse cuenta de que es también objeto visible o sensible. Ambos, sujeto y objeto conviven en la conciencia corporal del espectador. En Merleau-Ponty conviven, y son inseparables, el cuerpo como objeto visible o sensible y el sujeto vidente o sentiente²³⁸. Compartir el espacio de la obra con otros espectadores ofrece más información sobre el papel a cumplir por el espectador. Es decir, despierta en el espectador la reflexión sobre la necesidad de su colaboración como presencia u otras formas más implicatorias. El ver moverse o colaborar a otros espectadores ofrece una dimensión más amplia de mi situación en la obra. La intersubjetividad se refiere a cómo se da la captación del otro –en nuestro caso la captación de la presencia de otros espectadores co-habitando la instalación. La aprehensión del otro se realiza, dice San Martín tomando los escritos de Husserl, desde el anclaje corporal de nuestro leib, que es un punto cero en el espacio pero con capacidad de movimiento variando la ubicación del *aquí* como anclaje en el espacio. De modo tal que es posible comprender, con esta flexibilidad entre interioridad y exterioridad, el cuerpo del otro como viviente, como leib. Y en una segunda reducción aprehender el otro no solo como leib sino como sujeto constituyente²³⁹. En la fenomenología de Merleau-Ponty la intersubjetividad, la relación subjetiva entre dos sujetos, es uno de los temas de reflexión fundamentales, como lo es también para otros autores como Husserl o Sartre. Así aparte de la

²³⁸ «El se ve viendo, se toca tocando, es visible y sensible para sí mismo». Merleau-Ponty en su libro *El ojo y el espíritu* citado en MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*, p. 255 y nota 78, p. 297.

²³⁹ SÁEZ RUEDA, Luis: *Movimientos filosóficos...*, pp. 67,68.

corporalidad de otro sujeto (cuerpo fenoménico) como portador de un comportamiento, sus acciones sobre la naturaleza que forman un mundo cultural, son otro *vestigio*²⁴⁰ de la existencia de otros sujetos distintos a mí con los que me relaciono. Otros sujetos que desde el punto de vista de Merleau-Ponty tienen una misma *estructura común* pues comparten una existencia como *seres en-el-mundo*²⁴¹.

Joan Simon, crítica de arte, responsabiliza al impresionante tamaño y a la vastedad de los espacios de las instalaciones/performances de Ann Hamilton de despertar sensaciones de soledad y de desconcierto en los espectadores: «A mayor distancia estén los participantes del entorno, la conciencia de sí mismos se destaca entre extraños sonidos, olores, y materiales (insectos vivos, por ejemplo, o materia orgánica en proceso de crecimiento o decaimiento) y en frente de una figura en la distancia, el performer trabajando en una soledad auto-contenida en un gesto repetitivo. Los trabajos de Hamilton son perturbadores y pretenden serlo. Algunos visitantes que atraviesan los límites de una instalación de Hamilton prueban la sensación cognitiva y visceral de estar siendo arrojados a la deriva en un lugar desconocido que les rodea»²⁴². ¿Por qué sucede esto? ¿Cuáles son los motivos para que el espectador tenga esta clase de sensaciones y sentimientos? El espectador toma su cuerpo como referencia para discernir la magnitud del espacio que le envuelve, o bien, la visión de un figurante o un espectador en ese espacio sirven de anclaje o de referencia con la que establecer relaciones comparativas. El visitante traslada la acción y la posición ocupada por el performer a una hipotética experiencia propia. La experiencia sensorial e intelectual que se despierta en ellos es igualmente activa, por tanto, esta tampoco es una actitud contemplativa y físicamente ausente del evento.

²⁴⁰ Merleau-Ponty asemeja el mundo humano, el mundo cultural formado por el hombre con los vestigios en la arena o la visita de una casa recientemente evacuada, vestigios que emiten una atmósfera de humanidad y que me hablan de la existencia del otro. «En el objeto cultural experimento la presencia próxima del otro bajo el velo del anonimato». MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, p. 360.

²⁴¹ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*, p. 223.

²⁴² SIMON, Joan: «Bodies of work, matters of time», en SIMON, Joan: *Ann Hamilton*. Harry N. Abrams, Inc. Publishers, Nueva York, 2002, p. 16 (traducción de la autora).

Los performances de Marina Abramović y Ulay son quizás los más provocadores e implicantes con la posición del espectador, son por ello profusamente nombrados. Son numerosos los performances de sus inicios que inciden en experimentar corporalmente el espacio: *Relation in space* y *Expansion in space*, ambas de 1977. Habitar el espacio es abrir una brecha en el mismo, rasgarlo violentamente con el empuje del cuerpo en movimiento, como es el caso de ■ *Incision*. Dice Ulay: «En un espacio dado retorno rápidamente a la pared por una banda elástica. Una y otra vez, me acerco al público lo más posible que me permite el elástico». Y Marina Abramović añade: «Me coloco paralelamente al punto de mayor extensibilidad del elástico. Un miembro del público me ataca y se va. Yo vuelvo a mi posición»²⁴³. Aspectos sobre el papel pasivo de la mujer y el activo del hombre están presentes en esta performance. *Imponderabilia*, de la que hemos tratado anteriormente, enfoca igualmente el problema de la espacialidad en relación al comportamiento corporal desde una perspectiva de género.

²⁴³ Marina Abramović y Ulay. *Incision*, 1978.

1.4 ARQUITECTURAS CORPORALES. TRABAJOS EXPERIENCIALES SOBRE LA RELACIÓN DEL CUERPO CON EL ESPACIO

La relación de la experiencia estética con el cuerpo del sujeto estético y su despliegue espacio/ temporal son las dos preocupaciones fundamentales, que conjugadas, dan lugar a este tipo de propuestas. Es por tanto inútil definir las como puros objetos o como instalaciones porque contienen ambos aspectos. «Arquitecturas corporales» es quizás el concepto que engloba mejor la heterogeneidad y confluencia de intereses que reúnen estas piezas. Kosuth en una entrevista al artista alemán ■ Franz Erhard Walther en el año 1988 interpreta sus obras de «...une espèce d'architecture corporelle»²⁴⁴. «Arquitectura corporal» es el término que Adriano Pedrosa utiliza para referirse a los envolventes espacios de licra y foam de Ernesto Neto de los que trataremos en este epígrafe²⁴⁵. Prosiguiendo con las connotaciones, definiciones y etimologías del concepto encontramos que en inglés arquitectura corporal, «body-building», como se traduciría literalmente, hace alusión a la construcción de cuerpos así como a la metáfora corporal del cuerpo como edificio²⁴⁶. Pero el término «body-building» adquiere en la lengua anglosajona otro significado que complementa al anterior, pues hace referencia al culturismo o moldeamiento muscular del cuerpo a través de movimientos musculares.

Antes de introducirnos en las propuestas plásticas sería conveniente ofrecer unos breves lineamientos sobre la importancia del cuerpo en el trayecto fenomenológico, para ahondar a continuación en la participación gestual del sujeto

²⁴⁴ KOSUTH, Joseph; WALTHER, Franz Erhard: «Dix questions...», p. 114.

²⁴⁵ PEDROSA, Adriano: «Esculturas íntimas...», p. 68.

²⁴⁶ El cuerpo como edificio ha sido estudiado recientemente por Juan Antonio Ramírez en su libro *Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones*. v. RAMÍREZ, Juan Antonio: *Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones*. Siruela, Madrid, 2003; v. t. TEYSSOT, Georges: «Body-building. Hacia un nuevo organicismo», en *Fisuras de la cultura contemporánea*, Nº 8 (Enero, 2000), pp. 156-183.

estético en la instalación. Para la *fenomenología de la carne* de Merleau-Ponty el «cuerpo» se entiende como:

- sujeto de la percepción
- red o estructura de intencionalidades. A través de sus actos el sujeto llena significativamente sus experiencias. Lo corporal nos instala en un mundo de sentido y significación (sujeto constituyente e intencional).
- lugar donde se configura nuestro *ser-en-el-mundo*, el de un «sujeto brindado al mundo»²⁴⁷.
- punto de encuentro en el que se manifiesta la alteridad (intersubjetividad).

Se trata de un cuerpo *fenomenal (leib)* y no de un cuerpo objetivo; de un cuerpo como sujeto y no de un cuerpo objeto y objetivable. Pues no es un cuerpo que se pueda reducir a un *körper*, a los aspectos visibles. Los aspectos del cuerpo no corresponden sólo a categorías físicas. Y no es objetivable porque no es posible distanciar mi cuerpo de mí mismo y alcanzar una visión objetiva de él. El eje central de Merleau-Ponty, nos dice Sáez Rueda, es su análisis de la *opacidad y anonimato* del cuerpo vivencial, de la existencia carnal, que es *nervadura espacial de la existencia*²⁴⁸. Nuestra experiencia del cuerpo es pre-objetiva, y a través del mismo instauro de sentido mis actos. Este cuerpo preconciente es denominado por nuestro autor como «cuerpo habitual», y es el que nos aboca al mundo. En contraposición a este cuerpo que no mantiene relación con la conciencia, Merleau-Ponty nos muestra el ejemplo del *cuerpo actual* de un amputado, que al arrojarle a las cosas con su *cuerpo habitual* siente la ausencia del miembro amputado como el de un *miembro fantasma*. La organización de su esquema corpóreo, al ser preconciente, empuja a que este miembro ausente se mueva como si existiera de verdad, delatando así su ausencia.

²⁴⁷ SÁEZ RUEDA, Luis: *Movimientos filosóficos...*, p. 82.

²⁴⁸ SÁEZ RUEDA, Luis: *Movimientos filosóficos...*, p. 77.

El esquema corpóreo es fundamental para experimentar y entender el organismo como una totalidad organizada. Merleau-Ponty toma de la fisiología del comportamiento de Kurt Goldstein esta manera de entender el cuerpo como una totalidad y no como una suma de partes. A través de la fisiología de Gelb Merleau-Ponty critica las psicologías objetivistas, pues toman el comportamiento como sucesos relacionados causalmente, con lo cual se reduce el funcionamiento del organismo a un mosaico de procesos yuxtapuestos. La *Gestalttheorie* (psicología de la Gestalt) de Wertheimer, Köhler y Koffka son también de utilidad en este sentido. La «forma» es una categoría que ayuda a Merleau-Ponty a entender la existencia humana. El concepto de forma, nos dice Martínez Rodríguez, posibilita a Merleau-Ponty el análisis del *sector central* del comportamiento a través de sus manifestaciones visibles: «Con la noción de forma aparece el comportamiento como una totalidad organizada, como una estructura, y posibilitará el análisis de diferentes aspectos del cuerpo: sistema nervioso, los actos vitales, el comportamiento perceptivo, etc.»²⁴⁹. En *Fenomenología de la percepción* Merleau-Ponty lleva a cabo una sistemática crítica al positivismo, empirismo e intelectualismo, subjetivismo y objetivismo, idealismo y realismo. El error que los engloba es el suponer una realidad previa dada, ya constituida y delimitada. La fenomenología se propone una superación de los dualismos, pues tratan el cuerpo como un *en-sí*, cuerpo-objeto, hecho y acabado, reducible y explicable en categorías mecánicas. Lo psíquico y lo fisiológico no son antagónicos, cuerpo y mente no son escindibles. El cuerpo es un fenómeno dotado de un sentido, que como tal no es interpretable bajo categorías mecanicistas-causalistas. El cuerpo es una red de significaciones dialécticas. El todo del comportamiento no se puede reducir a la suma de partes reales y localizables²⁵⁰.

Como hemos dicho, la espacialidad del propio cuerpo no se adecua a la espacialidad aplicada a los objetos. Pues las distintas partes de mi cuerpo se relacionan entre sí de acuerdo a un sistema que los unifica y que tiene su origen en el esquema corpóreo por el que todos los miembros están *envueltos* unos dentro de otros en una

²⁴⁹ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*, p. 199.

²⁵⁰ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*, p. 202.

unidad o estructura fenomenal²⁵¹. Pues bajo el espacio objetivo hay una *espacialidad primordial* que se experimenta como una *envoltura* que se confunde con el mismo cuerpo, pues el cuerpo está *anudado* con el mundo y el cuerpo no está en el espacio, sino que es del espacio²⁵². Los trajes colgados de la pared de Franz Erhard Walther, Lygia Clark y los *Parangolés* de Oiticica tienen como finalidad ser manipulados por el espectador. En sus propuestas la actividad sensorial es tácita y activa. Un cuerpo vivo, como fuerza expresiva y polo de intencionalidades²⁵³. El cuerpo es el principal motor de sus obras, pues a través de las posturas del sujeto perceptor, gestos que se vuelcan hacia algo, es como se revela al sujeto su propio cuerpo, su espacialidad. El cuerpo, según la *fenomenología de la carne*, es captable como una unidad en la acción de proyectarnos hacia la cosa, haciendo uso de nuestros sentidos. Sólo entonces somos capaces de percibir la unidad de nuestro cuerpo. Nos dice Merleau-Ponty: «El cuerpo por sí mismo, el cuerpo en reposo, no es más que una masa oscura, lo percibimos como un ser preciso e identificable cuando se mueve hacia una cosa, en cuanto se proyecta intencionalmente hacia el exterior; y por otro lado, el cuerpo nunca es más que de soslayo y al margen de la consciencia, cuyo centro está ocupado por las cosas y el mundo»²⁵⁴. Y dice aún más: «No puedo comprender la función del cuerpo viviente más que llevándola yo mismo a cabo y en la medida en que yo sea un cuerpo que se eleva hacia el mundo»²⁵⁵. Son numerosísimas las obras que proponen al sujeto estético una reconciliación con su cuerpo, cuna de la sabiduría que la intuición y los sentidos ofrecen como sustrato de todo conocimiento del mundo. Por eso, la relación espacio-corporal del sujeto estético con la obra es clave para la activación significativa de la misma.

En ■ *Filzanzug (Traje de fieltro)* de Beuys, sin embargo, la actividad sensorial es activa por el camino opuesto, es decir, por omisión. Así funcionan la gran mayoría

²⁵¹ «El contorno de mi cuerpo es una frontera que las relaciones ordinarias de espacio no franquean. Sus partes, en efecto, se relacionan unas con otras de una manera original: no están desplegadas unas al lado de otras, sino envueltas las unas dentro de las otras». MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, p. 115.

²⁵² MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, p. 165.

²⁵³ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*, p. 185.

²⁵⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, p. 336.

²⁵⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, p. 94.

de las plásticas y objetos de Beuys, como energía potencial que es, aún si cabe, más poderosa en su silencio o latencia. Las medidas de este traje no corresponden a las medidas apropiadas de un hombre, se evidencia, por tanto, que no se trata de un traje para ser llevado. Como muchas de las piezas de Beuys la acción es implícita, hipotética, pero activa, poderosamente activa por su omisión. Esta manipulación de las medidas convencionales responde a la necesidad de desvincular la obra del sentido de *readymade*, o de traje encontrado y transportado del ámbito de lo no artístico al de lo artístico²⁵⁶. El artista entiende la obra de arte como elemento catalizador²⁵⁷: el traje de fieltro muestra el grado de aislamiento del hombre occidental actual. Beuys declara en una entrevista que con este traje busca el ofrecer un mecanismo por el que el hombre occidental de nuestro tiempo salga del aislamiento con el prójimo²⁵⁸. La participación del espectador en sus propuestas es activa y creativa a nivel conceptual. ■ Marcel Duchamp, *Waistcoat (Chaleco)*²⁵⁹.

Recordemos también el traje de látex de Louise Bourgeois para la pieza de performance ■ *A banquet/fashion Show of Body Parts*²⁶⁰ celebrada el 21 de octubre de 1978: fragmentos del cuerpo femenino, tales como pechos, aparecen multiplicados en el traje, que es empleado indistintamente por hombres y mujeres, y por la misma artista. ■ Louise Bourgeois. *Latex dress (Vestido de látex)*, 1975. En Louise Bourgeois existe una reivindicación del cuerpo femenino como un nuevo espacio de representación que se opone a las representaciones clásicas de bello cuerpo femenino objeto de la mirada masculina. Los cambios de la materia durante el proceso de creación y las sensaciones que despiertan en el espectador –látex y escayola principalmente– tienen una

²⁵⁶ Esta es una valoración de Jan Mukarovsky que Marieta Franke recoge en sus comentarios sobre la obra de Joseph Beuys *Traje de fieltro*. AA. VV: *Joseph Beuys...*, p. 80.

²⁵⁷ Con respecto a las funciones de la obra de arte como elemento mediador, activador y catalizador de procesos creativos e incluso redentores v. el punto 3.3.B. del esquema estético del arte.

²⁵⁸ Declaraciones del propio artista sobre esta obra aparecen en una entrevista con Joseph Beuys en VON WABERER, Keto: «Das Nomadische spielt eine Rolle von Anfang an», en Cat. Hannover, 1990, p. 206, cit. en AA. VV: *Joseph Beuys...*, p. 80, para bibliografía v. nota 2.

²⁵⁹ Marcel Duchamp, *Waistcoat (Chaleco)*, NY, 1957. Chaleco de lana verde Lord & Taylor, 60 cm. de longitud, *readymade* rectificado, cinco botones deletreados «Teeny», el reverso del nombre de la mujer de Duchamp.

²⁶⁰ Louise Bourgeois. *A Banquet/Fashion show of body parts*, Hamilton Gallery of contemporary Art, New York, 21 de octubre de 1978.

importancia crucial en la comprensión de lo corporal. Se trata de una experiencia del cuerpo que desborda la información procedente de la visión con el despertar los otros sentidos. La mirada recorre estas formas blandas y orgánicas como si fueran dedos. El tacto no entiende de formas completas como puede hacer la vista, que de un vistazo comprende la forma. Se experimenta de forma fragmentada al tiempo que lo interno y lo externo fluyen de dentro a fuera invirtiéndose como un calcetín. Merleau-Ponty, en *Fenomenología de la percepción*, se plantea desde la experiencia fenomenológica la diferencia entre la amplitud del campo táctil y del campo visual²⁶¹. Si bien es cierto que la fenomenología no atiende, como lo hace después el estructuralismo, a las oscuridades del inconsciente²⁶².

En un posicionamiento aún más radical, la artista Lygia Clark considera a los participantes como «sujetos-en-proceso», de ahí su trabajo con pacientes sometidos a terapias de psicoanálisis, con lo que sus propuestas son herramienta o medio para modificar al sujeto. Simone Osthoff lo explica así: «Considerando a los participantes como *sujetos-en-proceso*, el trabajo de Clark afecta a la reestructuración de uno mismo a través del lenguaje pre-verbal que precede la enunciación de frases. Haciendo hincapié en ambos, el momento presente y el flujo del tiempo, el trabajo es constantemente redefinido por cada participante»²⁶³. En las propuestas referidas a continuación, la participación es explícita. A través del gesto físico, el espectador entra en acción al dar significado a la propuesta plástica y por ende, a su cuerpo en comunicación íntima con el mundo al que irremisiblemente pertenece.

Sirva de ejemplo el trabajo de ■ Lygia Clark, *0 eu e 0 Tu: série roupa/corpo/roupa*. (*El yo y el tú: serie ropa/cuerpo/ropa*) presentado en la Documenta X de Kassel en 1967. Dos trajes colgados cada uno de una percha están suspendidos en la pared, pero no están hechos para deleitar la visión. Su fin es el de ser utilizados por el público, se proponen para ser experimentados. El público ha de activar su sentido

²⁶¹ v. MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, p. 238 y ss.

²⁶² FOUCAULT, Michel. *Estética, Ética y Hermenéutica...*, p. 311.

²⁶³ OSTHOFF, Simone: «Lygia Clark and Hélio Oiticica: a legacy of interactivity and participation for a telematic future», en *Leonardo. Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology*, Vol. 30, Nº 4 (1997), p. 283 (traducción de la autora).

creando un nuevo acontecimiento. La acción del público comienza con una implicación a nivel físico-corporal. El espectador se convierte en instaurador de sentidos y por tanto, lleva a cabo una acción estética que puede calificarse de creativa. Dos sujetos del público, un hombre y una mujer, han de colocarse estos trajes. Parten, en principio, de unas normas prescritas por la artista, que son la de colocarse los trajes y explorarse el uno al otro. Una capucha les impide hacer uso del sentido de la vista, con lo que necesitan aguzar los demás sentidos. A partir de aquí, todo el desarrollo de los acontecimientos está en manos del público. Confrontados ambos usuarios, las experiencias táctiles, la motricidad de su cuerpo y su espacialidad se ven amplificadas.



Lygia Clark. *0 eu e 0 Tu: série roupa/corpo/roupa*, 1967



Hélio Oiticica, *Parangolé I am Possessed*, 1964

Con esta propuesta, –confrontados el uno, cuerpo masculino, con el otro, cuerpo femenino– Lygia Clark rompe con las barreras morales y sociales que separan y dividen a ambos sexos. Indistintamente, ambos trajes, llevan cavidades y elementos que recuerdan a los órganos sexuales de ambos sexos. Siguiendo la tradición brasileña del descubrimiento del cuerpo a través de los sentidos, ■ Ernesto Neto nos propone los

*Ovaloids*²⁶⁴: cuerpos bio-mórficos sexuados, suaves y blandos que poseen cavidades en las que el espectador puede introducir sus manos con objeto de explorarlos. El comportamiento, desde un punto de vista fenomenológico²⁶⁵, no obedece al mecanicismo y al causalismo, en el que la actividad del sujeto se reduce a un mosaico de procesos yuxtapuestos. Los gestos y las conductas obedecen a una unidad interior, pues hay un sentido y la relación con el exterior no es de uno dentro de otro, sino de una compleja e íntima correlación.

Es posible establecer caminos paralelos entre la investigación psicofísica sobre el cuerpo realizada por Merleau-Ponty y la experimentación de Lygia Clark y de Hélio Oiticica a finales de los '60 con sus propuestas experienciales centradas en la experiencia corporal. Los guantes, máscaras y extensiones corporales de Lygia Clark, pertenecientes a la serie *Nostalgia do corpo* se pueden relacionar con lo escrito por Merleau-Ponty sobre el *miembro fantasma* o el *cuerpo habitual*²⁶⁶ y el *esquema corpóreo*, o con la experiencia del bastón, que en su adaptación, se convierte en parte del cuerpo y que permite percibir el espacio y su topografía. La relación de co-determinación que establece la fenomenología entre espacio/mundo/objetos y cuerpo/sujeto se concuerda con las propuestas de acción, experimentación y descubrimientos a los se ve dirigido el espectador que decide dialogar con las propuestas de Lygia Clark. La función del objeto en Clark es la de ser medio para acceder a la experiencia²⁶⁷.

²⁶⁴ Ernesto Neto. *Ovaloids (Ovaloides)*, 1998, Lycra y foam, medidas variables.

²⁶⁵ El comportamiento es uno de los elementos fundamentales para Merleau-Ponty pues a través de él, al ser considerada en-sí, neutra con respecto a lo psíquico y lo fisiológico, encuentra una manera de liberarse de los dualismos y antagonismos a la hora de definir al hombre. MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*, p. 188.

²⁶⁶ Sobre las extensiones corporales v. el epígrafe «Prótesis y extensiones sensoriales...», en el que se trata la relación del cuerpo y los sentidos con el espacio intra-corporal y extra-corporal. Para el miembro fantasma v. MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, pp. 92 y ss. Y para el esquema corpóreo v. MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, pp. 115-165, 223 y ss.

²⁶⁷ Sobre la oposición de Lygia Clark a la entidad del arte como objeto nos referimos en el epígrafe «Sistema sinérgico del arte. La obra como instrumento, medio o aparato».

■ Hélio Oiticica engloba a los *parangolés*²⁶⁸ dentro del calificativo de «transobjetos», pues sólo adquieren sentido a través del acto de llevarlos puestos sobre el cuerpo y bailar con ellos. Los *parangolés*, son ropas confeccionadas para bailar samba y obtener vivencias estéticas cercanas al trance primitivo aún vivo en el carnaval y la samba brasileños. En opinión de Mario Pedrosa, es la iniciación de Oiticica en la samba el impulso que le lleva a interesarse definitivamente por la participación sensorial de todo el cuerpo. Con estas palabras el propio artista define el sentido que surgió en sus obras a partir del Parangolé en 1964: «el sentido, que nació con el *Parangolé*, de una participación colectiva (vestir capas y danzar), participación dialéctico-social y poética (*Parangolé* poético y social de protesta, con Gerchman), participación lúdica (juegos, ambientaciones, apropiaciones), y el principal motor: la propuesta de *volver al mito*»²⁶⁹. El parangolé reclama del sujeto una actitud creativa y corporalmente activa: en el momento en que el sujeto se coloca una de estas capas el espectador ha de moverse y bailar para percibir las distintas capas, pesos, texturas y colores que lo componen. La «estructura-acción», nos dice el artista es la base conceptual sobre la que se soporta la propuesta del parangolé: «El propio *acto de vestir* la obra ya implica una transmutación expresiva-corporal del espectador, característica primordial del baile, su primera condición»²⁷⁰.

Lygia Clark y Hélio Oiticica vinculan de manera natural la experiencia estética del espectador a la vida, y más concretamente el arte al cuerpo. Es a través del cuerpo como se reordenan y redefinen las categorías que definen el arte. Es una reconciliación con lo corporal que durante tanto tiempo ha permanecido oculto por el velo de la

²⁶⁸ Sobre los *Parangolés* de Oiticica v. OITICICA, Hélio: «Bases fundamentales para una definición del parangolé» (Ed. Orig. «Bases fundamentais para uma definição do Parangolé», en *Opiniã o 65*, Cat. Exp. 12 agosto-12 de septiembre, 1965, Museo de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1965), en BRETT, Guy; DAVID, Catherine; DERCON, Chris. *et. al.* (dir.): *Hélio Oiticica...*, pp. 85-88; v. t. OITICICA, Hélio: «Notas sobre el parangolé» (Ed. Orig. «Anotações osbre o Parangolé», en *Opiniã o 65*, 12 agosto-12 de septiembre, 1965, Museo de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1965), en BRETT, Guy; DAVID, Catherine; DERCON, Chris. *et. al.* (dir.): *Hélio Oiticica...*, pp. 93-96; OITICICA, Hélio: «Esquema general de la nueva objetividad» (Ed. Orig. *Nova Objetividade Brasileira*, Museo de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1967), en BRETT, Guy; DAVID, Catherine; DERCON, Chris. *et. al.* (dir.): *Hélio Oiticica...*, pp. 110-118.

²⁶⁹ OITICICA, Hélio: «Esquema general de la nueva objetividad...», p. 113.

²⁷⁰ OITICICA, Hélio: «Notas sobre el parangolé...», p. 93.

racionalidad. Por medio de exploraciones con el cuerpo de uno y/o sobre el cuerpo de otro, cada sujeto experimenta sensaciones que se abren al vasto campo de la psicología y de la experimentación sensorial. De manera muy vívida el sujeto, ya sean espectadores en el ámbito del espacio expositivo, o bien pacientes en el ámbito de la psiquiatría, rompe de manera práctica con la dualidad cuerpo/mente. De nuevo encontramos trabajos en el ámbito de lo artístico que concuerdan en sus posicionamientos con la fenomenología. Y más concretamente con la formulada por Merleau-Ponty en la *Fenomenología de la Percepción*. Lo sensitivo, lo sensual, los conceptos, los sentimientos, los espacios internos, los externos al cuerpo, mi cuerpo y el del otro, tejen entre sí una intrincada red de relaciones. ■ Lygia Clark. *Nostalgia del cuerpo. Objetos relacionales*, 1965-1988.

La obra de Franz Erhard Walther se propone como medio relacional a través del que conciliar la esfera de lo corporal con la identidad del sujeto en contra de la racionalización del cuerpo. Sus objetos son *instrumentos* que apelan a un ejercicio estético activo: cuerpo y psique del usuario han de conformar y significar la obra de arte. El gesto del sujeto establece un vínculo especial entre cuerpo y obra, pues a través de él el objeto adquiere un sentido humano, se convierte en arquitectura corporal, un nuevo entramado de significaciones que comparten cuerpo y objeto. El cuerpo no se posiciona frente o dentro del objeto sino que forma, a través del gesto, una arquitectura con él. Los objetos propuestos en ■ *1 Werksatz*²⁷¹ son el «instrumental» necesario para el desarrollo de un proceso que propone un juego de múltiples formas de experimentar el cuerpo en relación al espacio y los objetos que lo forman. La relación entre el sujeto y los objetos propuestos como material para la experiencia, da lugar a un proceso constructivo cuya relación es fundamentalmente espacio/temporal anclada en lo corporal. «Para Walther, el objeto y los participantes ocupaban el mismo espacio y el mismo tiempo; el significado de esta configuración espacio-tiempo era relacional; es decir, la relación entre los semejantes se convertía en la red crucial, mediante la cual la experiencia subjetiva podía definirse a sí misma a través de una capacidad interactiva

²⁷¹ Franz Erhard Walther. *1 Werksatz (1ª serie de obras)*, 1963-69.

actuada por los miembros participantes»²⁷². Las propuestas de F. E. Walther aspiran a ofrecer al sujeto estético la capacidad de desarrollar experiencias cognitivas, la intensificación de la percepción y la autoconciencia corporal en consonancia con el tiempo y espacio de la obra. Robert C. Morgan relaciona el proceso interactivo desplazado al ámbito del observador/participante con la intensificación de la exploración fenomenológica. Más allá de lo visual, el ámbito significativo de la obra recae sobre la acción corporal del usuario: un gesto que revela la relación del cuerpo activo y *volcado hacia sus tareas*, teniendo por horizontes el espacio exterior y el propio espacio corpóreo²⁷³.

La obra no está colocada frente a la mirada del espectador, sino que ésta es «obra» en tanto que es parte de un sistema del que forma parte también el sujeto y que lo envuelve. El cuerpo del espectador forma parte de la obra de arte, es un elemento que (co)determina el despliegue formal, espacial y conceptual del que resulta una experiencia estética creativa. Las propuestas acentúan la comunión entre el sujeto, que es cuerpo y psique y el entorno, que es correlato del cuerpo. Las posturas elementales que propone el trabajo son, a juicio de Hubert Charbit, «[una forma de] definir un habitar rudimentario que estructura el paso, la marcha o el yacer tumbado, el arrastrarse o el tantear a ciegas, que dispone también los cuerpos los unos al lado de los otros en su cara a cara o su dos a dos, en su inclusión o su fusión, en su contacto tenido con frecuencia, al límite de la disyunción y de la parte como si la intersubjetividad no pudiera venirse hacia delante por tener como un hilo»²⁷⁴. El ejercicio estético se propone como renovación de la experiencia corporal, tan sólo unas pequeñas guías – fotografías, diagramas y textos– indican el objeto de la experiencia y las condiciones bajo las que se presenta. La descripción de las piezas incluye instrucciones para el desempaquetado y despliegue de la pieza, así como los procedimientos necesarios para

²⁷² MORGAN, Robert C.: *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. (Ed. Orig. *Art into ideas. Essays on conceptual art*. Cambridge University Press, 1996). Traducción de M^a Luz Rodríguez Olivares. Akal, Madrid, 2003, p. 71.

²⁷³ v. MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, pp. 117,118.

²⁷⁴ «Dans l'épreuve du seuil», en CHARBIT, Hubert; LINGNER, Michael; WALTHER, Franz Erhard. *et al.: Franz Erhard Walther*. Cat. Exp. Villa Arson Nice, Centre National d'Art Contemporain, 20 de abril al 20 de mayo, 1990, Centre National d'Art Contemporain, Nice, 1992, p. 11 (traducción de la autora).

su empaquetado y colocación en el mueble que almacena todas las propuestas de *I Werksatz*²⁷⁵. Las instrucciones se reducen a una suerte de *argumentación operatoria* (*Werkargumentation*) y breve *concepción del trabajo* (*Werkbegriff*)²⁷⁶ que no acotan la experiencia, tan sólo ciñen el objetivo, dejando abierta la propuesta a interrelaciones varias. Se trata de normas internas a la pieza de trabajo que reclaman la intervención externa del sujeto. La implicación directa del sujeto estético con los objetos o instrumentos relacionales pone al descubierto cuestiones que el artista articula en *pares de contrastes y distinciones*²⁷⁷, denominadas por Robert C. Morgan como *interferencias dialécticas*²⁷⁸. Describamos cuatro de las 58 propuestas insertas en *I Werksatz* (*1ª serie de obras*), 1963-69:

■ *With body weight and exertion exposing one's opposite number to one's gaze sight channel* (*Con el peso del cuerpo y estiramiento exposición de uno a la mirada del otro (canal de visión)*), de 1968, consiste en una banda de tela, cuya longitud se aproxima a los cuatro metros. El ejercicio implica a dos sujetos que han de buscar los modos de relación entre ellos y el objeto a partir de las posibilidades que ofrece el instrumento y el objetivo que se plantea inicialmente. Las relaciones entre los sujetos y la pieza necesitan de la conexión directa entre los elementos para iniciar el proceso. La pieza de tela se sitúa como un capuchón sobre las cabezas de los dos participantes impidiéndoles ver el exterior. El proceso de adaptación a las circunstancias propuestas por la pieza de tela induce a la búsqueda de equilibrio entre los pesos corporales de ambos usuarios. Se trata de una praxis de cooperación que da lugar a la creación compartida de un ejercicio interesante. La pieza demanda la cooperación de ambos participantes, física e intelectualmente, sin la cooperación de ambos el proceso de creación se interrumpe. La creación de un eje de tensión, en el que interviene el peso y

²⁷⁵ Sobre las instrucciones o normas internas de las piezas comprendidas en *I Wersatz* v. VOGEL, Carl: «Foreword to the catalogue of works», en ADRIANI, Götz (curad.): *Franz Erhard Walther. Arbeiten 1969-1976. 2 Werksatz 1972*. Cat. Exp. XIV Bienal Internacional de São Paulo, 1 de octubre al 18 de diciembre, 1977. República Federal de Alemania, *s. f., s. p.*; v. a. KOSUTH, Joseph; WALTHER, Franz Erhard: «Dix questions...», p. 114; DAMSCH-WIEHAGER, Renate: «Antwort der Körper...», p. 61.

²⁷⁶ Glosario de términos del artista se puede encontrar en CHARBIT, Hubert; LINGNER, Michael; WALTHER, Franz Erhard. *et al.: Franz Erhard Walther...*, p. 108.

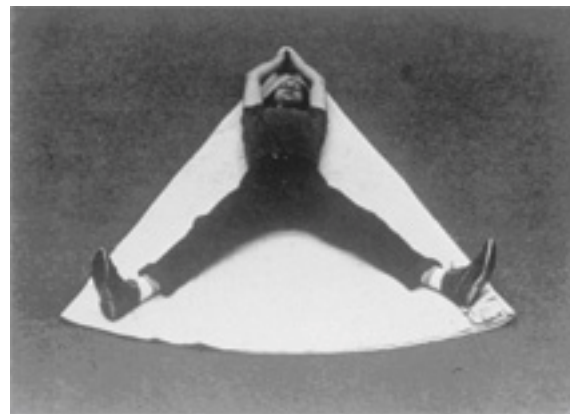
²⁷⁷ WALTHER, Franz Erhard: «Contrasting pairs and distinctions in the work», en ADRIANI, Götz (curad.): *Franz Erhard Walther...*, *s. p.*

²⁷⁸ MORGAN, Robert C.: *Del arte a la idea...*, p. 71.

la distancia entre los cuerpos, permite a los usuarios obtener un canal de visión común. Se crea un escaso campo de visión, que es además el espacio interior arquitectónico compartido por ambos sujetos, en oposición al campo exterior al que no tienen acceso visual. La sensación de presencia del otro usuario se pierde física y visualmente si los pesos corporales dejan de ejercer su fuerza y la tela se destensa por el acercamiento entre ambos. La pieza demanda la referencia a la acción-respuesta del otro participante.



Franz Erhard Walther. *With body weight and exertion exposing one's opposite number to one's gaze sight channel*, 1968



Franz Erhard Walther. *Exertion: legs in the corners, hands at the apex/Relaxation: arms in the corners, feet at the apex. Change*, 1967

■ *Plinth form. Walking in a limited area (Forma de pedestal. Andar en un área limitada)*, 1964. La acción del sujeto estético está limitada a un espacio reducido, por tanto los movimientos implican una pequeña área de acción. Las impresiones sensoriales y cinestésicas surgidas del esfuerzo de andar erguido sobre una pequeña base sin perder el equilibrio son una toma de consciencia de la postura del sujeto en el mundo intersensorial. La postura del sujeto determina el desarrollo de la pieza al destacar la relación que se crea entre ambos como eje de acción que atraviesa el sentido de la obra resultante de todas las fuerzas. La idea de límite o de borde circunscribe los límites físicos de la pieza. De igual modo, la idea de frontera restringe la acción del sujeto a un desarrollo espacial circunscrito a sus límites. De la relación entre el espacio del propio cuerpo y el espacio exterior Merleau-Ponty nos dice: «... lejos de que mi cuerpo no sea para mí más que un fragmento del espacio, no habría espacio para mí si

yo no tuviese cuerpo. Si el espacio corpóreo y el espacio exterior forman un sistema práctico, siendo aquél el fondo sobre el que puede destacarse, o el vacío ante el que puede aparecer el objeto como objetivo de nuestra acción, es evidentemente en la acción que la espacialidad del cuerpo se lleva a cabo, y el análisis del movimiento propio tiene que permitirnos el comprenderla mejor. Comprendemos mejor, en cuanto consideramos el cuerpo en movimiento, como habita el espacio (y el tiempo, por lo demás), porque el movimiento no se contenta con soportar pasivamente el espacio y el tiempo, los asume activamente, los vuelve a tomar en su significación original que se borra en la banalidad de las situaciones adquiridas»²⁷⁹.

El gesto corporal de mantenerse en pié y andar sobre la pieza forma parte del proceso que conforma la obra. Tal es así, que el sujeto en pié sobre la base rememora un pedestal sobre el que la escultura clásica dispone la figura humana. La pieza ■ *Skulptur, N° 14* perteneciente a *1 Werksatz*, de 1966²⁸⁰ consiste en un saco de medidas antropomórficas en el que el usuario se ha de introducir. Su nombre *Skulptur* refuerza la estética relacional al designar al usuario como parte integrante del sistema artístico. Una postura tan elemental como mantenerse en pié sobre la pieza inviste al cuerpo del sujeto estético a la categoría de escultura. Es por ello, que F. E. Walther define los cuerpos de los espectadores en tanto que *readymades*²⁸¹. Pero no se trata de una

²⁷⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, p. 119.

²⁸⁰ *Plinth form... y Exertion.../Relaxation...* también poseen este aspecto integrador de los cuerpos como escultura. *Site for Enghien*, 1979-1998 es otra obra de F. E. Walther en la que una plancha de metal se propone como espacio en el que el sujeto, al entrar y permanecer sobre la plancha, entra en una situación que es artística que lo convierte en escultura. v. «Franz Erhard Walther. Site for Enghien», en *Biennale Eaux de La '98*, <http://www.insitu-enghien.org/biennale_1998/va_walther.htm> (09-08-2004). Franz Erhard Walther viene realizando Plinth Forms que contienen el concepto de «Action-I'm de sculpture» desde 1963 hasta la actualidad. Éstas son algunas de las piezas que Renate Damsch-Wiehager refiere a este aspecto: «1 Werksatz Nos. 2/49, 1964; sites 1970/1 standing places; stride strips, '70; Wallformatios, '80». DAMSCH-WIEHAGER, Renate: «Antwort der Körper...», p. 56. Una imagen sobre *Skulptur* aparece en NIEVERS, Knut: «Ideas on works-invoked», en DAMSCH-WIEHAGER, Renate (ed.): *Franz Erhard Walther...*, p. 81.

²⁸¹ KOSUTH, Joseph; WALTHER, Franz Erhard: «Dix questions de Joseph Kosuth à Franz Erhard Walther. Dix réponses de Franz Erhard Walther à Joseph Kosuth» (Ed. Orig. Franz Erhard Walther, Works 1963-86, Jon Weber Gallery, New York, 1988), en CHARBIT, Hubert; LINGNER, Michael; WALTHER, Franz Erhard. *et al.: Franz Erhard Walther. Cat. Exp. Villa Arson Nice, Centre National d'Art Contemporain*, 20 de abril al 20 de mayo, 1990, Centre National d'Art Contemporain, Nice, 1992, p. 114.

escultura en pensada como objeto sino de un sujeto que con su comportamiento conforma el trabajo artístico.



Rebecca Horn. *Mechanical body fan*, 1973-74



Rebecca Horn. *Cornucopia. Seance for two breasts*, 1970

■ *Exertion: legs in the corners, hands at the apex/Relaxation: arms in the corners, feet at the apex. Change (Estiramiento: las piernas en las esquinas. Relajación: brazos en la esquinas, pies en el vértice. Cambiar)*, de 1967. Esta pieza fija la experiencia del sujeto a dos posiciones corporales básicas. F. E. Walter relaciona explícitamente la postura corporal –articulada con respecto al objeto estético– con la proyección de sentimientos y estados emocionales. La adaptación del cuerpo a la forma de la pieza posibilita dos posturas: orientado en un sentido despierta sensaciones de tensión, y en sentido inverso provoca sensaciones de relajación y confort. Se despierta en el sujeto la autoconciencia de ser el sujeto principal que da sentido y conforma activamente la obra de arte. La recuperación de aspectos primarios de la experiencia vital –tales como el despertar de los sentidos perceptivos, los movimientos cenestésicos dentro del objeto, el proceso del trabajo desarrollado en el tiempo, la extensión espacial de la actividad, o la interacción con otros participantes– posibilita la reconciliación de la mente con el cuerpo, al verse atravesados por la experiencia en una dialéctica con los elementos del sistema estético. El sentido de la obra se adquiere con el cuerpo, sólo a

través de él y por medio de la ampliación de los canales de experiencia, intersensoriales y motrices, se alcanza un sentimiento de comunión con la pieza y con el mundo.


La manera en que Rebecca Horn propone la percepción y el comportamiento del cuerpo en el espacio guarda mucha similitud con los artilugios de Franz Erhard Walther. Uno de los aparatos de Rebecca Horn es el abanico corporal: ■ *Mechanical body fan* (Abanico mecánico para el cuerpo) y ■ *White body fan* (*Abanico corporal blanco*)²⁸² son dos de sus esculturas corporales. El abanico se convierte en una extensión corporal que aumenta la dimensión del cuerpo y posibilita un juego novedoso con respecto a su nueva conformación. *Mechanical body fan* es usada indistintamente en cuerpos de ambos masculinos y femeninos, la artista escribe el siguiente comentario: «El abanico corresponde a las proporciones y medidas de mi cuerpo. Lo transporto y balanceo sobre mis hombros. Cabeza y hombros son su centro, el eje de todos sus movimientos circulares. Las dos mitades del abanico se encuentran para cerrar el círculo sobre mi cabeza. Alcanzando el equilibrio de mi cuerpo, los dos semicírculos modifican su posición horizontal y comienzan a rotar. Una de las mitades se coloca en el frente de mi cuerpo, el otro detrás de mí. Mi cuerpo se convierte el eje fijo del movimiento de las dos mitades del abanico. A través de la rotación de las dos secciones, diferentes partes de mi cuerpo son expuestas a la vista o escondidas. Si cambio constantemente de ángulo de rotación, la velocidad de rotación incrementa en tal grado que los abanicos forman un círculo transparente»²⁸³. El abanico corporal pertenece a la primera etapa de la artista, en la que sus propuestas giraban en torno a las relaciones espacio-corporales²⁸⁴. No son piezas que representen el cuerpo sino que se acoplan a él, se fundan en los movimientos básicos del cuerpo. La escultura corporal no es el objeto en sí mismo, lo es en su relación momentánea con el cuerpo que ejecuta movimientos en conjunción con la extensión corporal, en su creación de un espacio

²⁸² Rebecca Horn. *Mechanical body fan* (*Abanico corporal mecánico*), 1973-74. Tela, construcción metálica y 320 cm. de diámetro; *White body fan* (*Abanico corporal blanco*), 1972. Tela, construcción metálica y 300 cm. de diámetro.

²⁸³ HORN, Rebecca: «Mechanical body fan» escrito en 1974 y recogido en HAENLEIN, Carl (ed.): *Rebecca Horn. The glance of infinity*. Cat. Exp. Kestner Gesellschaft, Hannover, 12 May to 27 July, 1997. Scalo Verlag, Zurich, Berlin, New York, 1997, pp. 60,61 (traducción de la autora).

²⁸⁴ v. HAENLEIN, Carl: «A conversation with Rebecca Horn». Translated by Matthew Partridge, en HAENLEIN, Carl (ed.): *Rebecca Horn. The glance of infinity...*, p.16.

intra y extracorporal que se transforma en su desarrollo. La escultura corporal es por tanto un acontecimiento escultórico: «En el instante del desarrollo rítmico-cinético surgen espacios, surge escultura; es un trabajo en constante devenir, en un permanente aquí y ahora»²⁸⁵.

Otras piezas corporales de Rebecca Horn enfocan su atención en un conocimiento de nuestro cuerpo más orgánico e íntimo. Un escrito de la artista sobre  *Cornucopia. Seance for two breasts (Cornucopia para dos pechos)*²⁸⁶ desvela su interés por ahondar en la espesura de la carne a través de lo sensorial: «Sentir ternura por los propios pechos... guardar el calor que le es propio... tocarlos con suma delicadeza. La construcción de este instrumento: re-descubrir un cuerno curvo, forrado con un material suave y doblado a la inversa. Los pechos quedan separados del cuerpo y el común aislamiento crea una comunicación continua. El instrumento genera una sensación de diálogo en el actor: el espacio interior directo que comunica la boca y el pecho crea el deseo de hablarse y de percibir individualmente ambos pechos, aislados de su entorno, separados el uno del otro: la propia facultad perceptiva se amplía para convertirse en triángulo y proporciona individualidad a cada pecho, cual si fuesen dos seres separados entre sí»²⁸⁷. Con este traje Horn ofrece otra visión de los pechos que no es la meramente sexual o nutricional. Unas partes del cuerpo se conectan con otras –pechos con la boca–, al tiempo que se aísla una parte del cuerpo de otra –un pecho del otro pecho–, o bien se aísla el cuerpo de su entorno. Esta forma de retiro y aislamiento intensifica, dice la artista, la percepción que tiene uno de sí mismo²⁸⁸. La camisa de fuerza, presente en algunas de sus películas e instalaciones, es otra forma de

²⁸⁵ VON DRATHEN, Doris: «En el punto cero de las turbulencias. Informe de un viaje», en FERNÁNDEZ-CID, Miguel (com.): *Rebecca Horn*. Traducciones de Adan Kovacsics, Luis Miralles y Sergio Edelsztejn. Cat. Exp. Centro Galego de Arte Contemporánea, del 9 de junio al 10 de septiembre, 2000. IFA Institut für beziehungen e.V y CGAC Centro Galego de Arte Contemporánea, Stuttgart, 2000, p. 130.

²⁸⁶ *Cornucopia. Seance for two breasts, (Cornucopia. Sesión para dos pechos)*, 1970. Tela.

²⁸⁷ Texto escrito por Rebecca Horn en el año 1970. Recogido y traducido al español en FERNÁNDEZ-CID, Miguel (com.): *Rebecca Horn...*, p. 18, referido a la obra

²⁸⁸ v. FERNÁNDEZ-CID, Miguel: «Rebecca Horn en el CGAC», en FERNÁNDEZ-CID, Miguel (com.): *Rebecca Horn...*, pp. 9, 24; v. t. EDELSZTEIN, Sergio: «Envoltorio de plumas – camisa de fuerza desgarrada. Representaciones de papeles para cuerpos animados e inanimados», en FERNÁNDEZ-CID, Miguel (com.): *Rebecca Horn...*, p. 72.

aislamiento que además impide la movilidad de las extremidades del cuerpo y el ejercicio de la libertad: «La camisa de fuerza es una camisa de lona, cerrada, sin aberturas y de mangas muy largas, y sus extremos se anudan a la espalda. Huida de la camisa de fuerza: escapar del ritmo interminable de los decretos humanos, perturbar e invertir los ritmos diurnos y nocturnos. Estar prisionero, ser consciente de los abusos cometidos contra la libertad del cuerpo, los tormentos de encontrarse atado a un lugar. La huida del espíritu, saberse vivo en la imaginación. Escapar de la catatonia diaria mediante un gigantesco salto de la energía humana, para colarse en la esfera celestial»²⁸⁹.

La performer Marina Abramović trabaja en los últimos tiempos con prótesis corporales o trajes que se proponen como experiencia sensorial al usuario espectador. Las prendas energéticas, ■ *Energy clothes*²⁹⁰, son un vehículo de carácter inmediato con el que implicar al sujeto estético. Éste al colocarse uno de estos objetos adquiere un destacado papel dentro de la propuesta artística. Abramović deja de lado las performances provocativas y cede todo el protagonismo al espectador, que se convierte en performer y en paciente de la terapia. La artista reclama de él un esfuerzo por alcanzar un estado mental de apertura y concentración. Una serie de reglas marcadas por la artista se convierten en el ritual de acceso a un estado físico y mental más elevado que prepara al sujeto para alcanzar ciertas experiencias, como sucede en ■ *Dream clothes from dream house*²⁹¹.

Los trajes y vestidos han sido desde los '90 un recurso de referencia al cuerpo en su relación con los cánones sociales. Las prendas de vestir son tomadas críticamente por las artistas feministas con objeto de denunciar este elemento cotidiano como instrumento de represión moral y de clasificación sexista²⁹². ■ Alicia Framis en *Anti-*

²⁸⁹ HORN, Rebecca: «La camisa de fuerza interior para Buster Keaton» escrito el 5 de abril de 1983, recogido en FERNÁNDEZ-CID, Miguel (com.): *Rebecca Horn...*, p. 118.

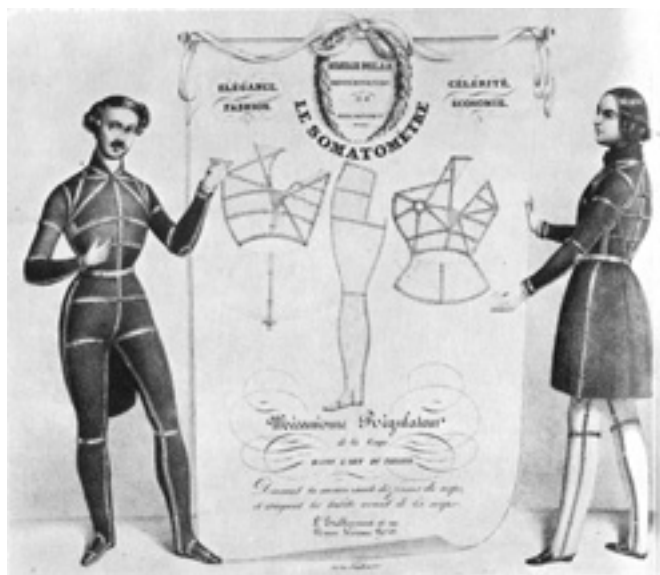
²⁹⁰ Marina Abramović. *Energy clothes*, 2000, ropa de algodón e imanes.

²⁹¹ Marina Abramović. *Dream clothes from dream house (Ropa para dormir para la casa del sueño)*, 2000, plumas de ganso, ropa de algodón, seda e imanes.

²⁹² Anna Maria Guasch nombra dos exposiciones colectivas sobre este tema: *Empty Dress: clothing as surrogate in recent art*, Nueva York, 1993 y *Recent Codes*, en Currents'93 en Boston. v. GUASCH, Anna Maria: *El arte último del siglo XX...*, p. 547, nota 68.

*Dog Collection*²⁹³ recurre al canal de producción/difusión de la moda con la ayuda de renombrados diseñadores como como David Delfín o Hussein Chalayan. El tejido usado para la confección de los trajes, el *twaron*, está hecho a prueba de balas y es resistente al fuego y los ataques de perros. Un gran probador de ropa en el pabellón de Holanda de la Bienal de Venecia de 2003 permite a los visitantes-usuarios ponerse bajo la piel de estos bestidos preparados para contrarrestar la violencia racista y de género.

■ *Remote control*²⁹⁴ de Jana Sterbak rescata la crinolina como elemento con el que hacer una crítica de la automatización del cuerpo y la falta de libertad del individuo. Estas estructuras semi-rígidas daban forma a los cuerpos y vestidos de las mujeres del s. XIX. La mujer que introduzca su cuerpo en esta estructura metálica queda suspendida en el aire, sin poder posar los pies en el suelo, por lo que sus desplazamientos quedan a merced del sujeto que tenga en su poder el mando de control remoto. La tecnología no libera nuestros cuerpos, el revés de la tecnología es que nos ofrece control y dependencia. ■ *La crinolina*, Viso Duchâteau, 1858.



El «somatómetro», ilustración de 1839

²⁹³ Alicia Framis. *Anti-Dog Collection*, 2002.

²⁹⁴ Jana Sterbak. *Remote control (Control remoto)*, 1989, Bienal de Venecia, 1990. Crinolina de aluminio, ruedas motorizadas, baterías, control remoto.

En la historia del traje encontramos grabados satíricos sobre los condicionantes a los que se veían sometidos los cuerpos, sobre todo femeninos. ■ Caricatura sobre el uso de «cuellos rizados» y sobre el uso de las «tiras cilíndricas rellenas», hacia 1595. Otros documentos gráficos de la historia del traje nos muestran la maquinaria de la época moderna utilizada para medir los cuerpos y realizar cortes minuciosos que facilitasen la producción de los trajes. ■ El «somatómetro», ilustración de 1839²⁹⁵. El somatómetro es un dispositivo del XIX destinado a tomar las medidas del cuerpo. Refleja, por un lado, la preocupación por la mecanización de la producción textil, y por otro, la estandarización de la medida de la ropa y de los cuerpos. La introducción de las modas del vestir corresponde a una modelación de los cuerpos, del hábito, de la utilidad y de la moral. Se podría decir que a través del vestir el cuerpo es, como diría Foucault, *objeto de poder*. «Los nuevos modos de poder crean comportamientos corporales. Regulan, controlan, tanto el ámbito del comportamiento gestual y motriz como el de los hitos de la vida (nacimiento, enfermedad, procreación, muerte, sexo). El poder se ejerce sobre los cuerpos no para torturarlos, sino para adiestrarlos (creando formas de comportamiento). Crea una red de hábitos y disposiciones conductuales que conforman una trama de la vida de los individuos»²⁹⁶. Aunque Foucault no se refiere a la vestimenta, su discurso puede resultar útil en este caso, pues ésta se podría incluir entre una de las formas de *poder* desde donde ejercer el control y la corrección de los cuerpos: «Podrían encontrarse fácilmente signos de esta gran atención dedicada entonces al cuerpo, al cuerpo que se manipula, al que se da forma, que se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican»²⁹⁷. El cuerpo se ajusta a las *técnicas disciplinarias de poder*²⁹⁸ (economía, política, moral, gestión científica): racionalización de los gestos, posturas, empleo disciplinario del tiempo, ritmo, regularidad,... «El guión que corresponde a la cultura occidental, es un cuerpo/objeto obediente, rentable, productivo y consumista que responde a las

²⁹⁵ El «Somatómetro», Bibl. Nat. des Estampes, 1839.

²⁹⁶ SÁEZ RUEDA, Luis: *Movimientos filosóficos...*, p. 425.

²⁹⁷ FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar...*, p. 140.

²⁹⁸ v. FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar...*, pp. 152-160.

exigencias del sistema imperante»²⁹⁹. La moda en la vestimenta se convierte en una vía de coerción y sometimiento de los cuerpos al ideal imperante de cada época. Así vemos que la crinolina, los corsés, los cuellos rizados, tacones y otras prótesis textiles obligan al cuerpo a adoptar ciertos gestos y actitudes que inciden en la incapacidad de una vida activa, desenvuelta y libre en el caso de las mujeres. En la actualidad estas políticas sexuales y corporales han llevado hasta el límite sus tecnologías, pues ya no es la ropa la que modifica la forma del cuerpo, sino que son las intervenciones quirúrgicas las que modelan el cuerpo hacia un ideal que alcanza lo absurdo.

Diller & Scofidio retoman el discurso de Foucault sobre los cuerpos, el cuerpo como espacio legal, el cuerpo como superficie de inscripción, como texto, como cartografía. Y la moda como una *forma de institucionalización* de determinadas *relaciones de poder*³⁰⁰. La moda en la ropa es una vía de introducción de disciplinas de poder que inscriben sobre el cuerpo unos aprendizajes y tipos de comportamiento a través de unas comunicaciones reguladas en forma de instrucciones de cómo planchar y llevar la ropa. Estas disciplinas desembocan en unos procesos de poder por los que se distingue socialmente a unos individuos de otros. La higiene o aseo personal, el planchado de la ropa, etc. inscriben sobre los cuerpos una identidad socio-económica y cultural específica. La vestimenta es un pliegue más que se superpone como escritura al cuerpo. El cuerpo expresa a través de la ropa una ideología, una moral, unos hábitos y unas actitudes. ■ *Bad Press: Dissident Ironing (Planchado disidente)*, 1993-98. Diller & Scofidio encuentran en el planchado de la ropa, en la fragmentación y en el pliegue, manipulaciones retóricas del cuerpo humano en la postmodernidad. Elisabeth Diller, arquitecta y socia del estudio Diller & Scofidio, realiza un trabajo muy crítico con

²⁹⁹ CASANOVAS BOHIGAS, Anna: «Cibercultura: el cuerpo esfumado», en AZPEITIA, Marta; BARRAL, M^aJosé; DÍAZ, Lidia E. et. al. (eds.): *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*. Icaria, Barcelona, 2001, p.22.

³⁰⁰ Son tres los tipos de relación de poder o disciplinas que se entretienen: capacidad o finalidad objetiva, sistemas de comunicación que producen efectos de poder y mecanismos de poder que ponen en relación a varios individuos en una relación jerárquica en la que unos ejercen poder sobre otros. En este caso prima la disciplina enfocada a las actividades productivas (funcionales, en el caso de Diller) y de relaciones de comunicación, a través de las cuales se somete socio-económicamente al sujeto. v. «El sujeto y el poder», en WALLIS, Brian (ed.): *Arte después de la modernidad...*, pp. 428-432.

respecto la manipulación del cuerpo bajo el yugo de la producción industrial en pro de la funcionalidad que consolida una *estética de la eficiencia*³⁰¹.

Propone para ello un *planchado disidente* frente a la corriente impuesta. Es una forma de denuncia, y por lo tanto, de resistencia al cuerpo manipulado socialmente. Como hemos dicho, el poder ejercido sobre el cuerpo social es objeto de denuncia por parte de Michel Foucault, un cuerpo que viene determinado e instrumentalizado por su estructura institucional. Gestos, posturas, ropa (uniformes, modas), etc. poseen un valor y una interpretación que se ajusta a cánones de belleza, salud, valor monetario, raza o geografía. Elisabeth Diller reflexiona sobre estos presupuestos y acude a los cambios gestionados en el cuerpo social, a partir de la consideración del hombre como un componente de la productividad en la era industrial y post-industrial, analizado por Foucault³⁰². La racionalización del cuerpo y la gestión científica de su productividad, llevaron a aplicar sistemas organizativos en espacios tales como la fábrica, el hospital o la escuela a finales del siglo XIX. Su introducción en los hogares para optimizar las labores domésticas del ama de casa tuvo lugar en la primera década del siglo XX, y se aplicó tanto a los espacios como a los cuerpos, perviviendo hasta la actualidad. En los espacios, se buscó la mayor eficiencia en la gestión de los movimientos y gasto energético, con la introducción de alimentos pre-cocinados y electrodomésticos. En el cuerpo fue, según Diller y retomando a Foucault, la introducción de asociaciones entre suciedad y enfermedad, belleza y salud. Así como su aplicación al ámbito de la moralidad y la estética, con lo que limpieza se vio asociada a la castidad, la piedad y la modernidad³⁰³.

³⁰¹ DILLER, Elisabeth: «Bad Press», en *Zehar. Boletín de Arteleku*, N° 44. (2000), p. 20.

³⁰² «La aceleración de la productividad del cuerpo ha sido –creo– la condición histórica del desarrollo de las ciencias humanas, de la sociología y de la psicología». FOUCAULT, Michel. *Estética, Ética y Hermenéutica...*, p. 166.

³⁰³ DILLER, Elisabeth: «Bad Press...», pp. 20-22.

Diller & Scofidio. *Bad Press: Dissident Ironing*, 1993-98

■ Diller. *Shirt 4*, 1996. Diller contradice la guía del procedimiento del planchado de la camisa de un hombre en un manual de labores domésticas de los años '60 con la intención de liberar la tarea del planchar de la estética de la eficiencia y lo funcional. «El modelo de planchado estandarizado de la camisa de un hombre habitualmente restituye la camisa de una forma plana, rectangular, que encaja económicamente en los sistemas de almacenaje ortogonales... Al llevarla puesta, el residuo de la lógica ortogonal de la eficiencia se registra en la superficie del cuerpo. Los pliegues paralelos y los ángulos concisos y cuadrados de una camisa limpia y planchada se han convertido en codiciados emblemas de refinamiento. El subproducto de la eficiencia se ha convertido en un nuevo objeto de deseo»³⁰⁴. Diller ofrece entonces ejemplos prácticos, e instrucciones para un *planchado disidente*. Y propone la arruga como una forma de resistencia al orden y valores que reinterpretan sutilmente nuestros cuerpos.

En el mismo sentido, Ann Hamilton, en dos de sus grandes instalaciones/performance propone una crítica a aspectos sociales y económicos del pasado pre-tecnológico, la industrialización y el presente del capitalismo tardío. Ann

³⁰⁴ DILLER, Elisabeth: «Bad Press...», p. 23.

Hamilton. *Still life*³⁰⁵; ■ *Indigo blue*³⁰⁶. En *Indigo blue* llega a apilar en forma de montaña 48.000 camisas azules cuidadosamente dobladas y planchadas. Las camisas azules pertenecen a la ropa de trabajo y a la extinguida economía que supuso el índigo en el pasado. Este trabajo se vincula directamente con la crítica que hace Foucault sobre las normas o tecnologías de poder que ejercen un control sobre el cuerpo. ■ Thomas Hirschhorn en *Swiss Swiss Democracy* desvela los entresijos propagandísticos de la guerra y las armas al hacer uso de la moda como medio de aceptación de su estética. Maniqués con ropa de camuflaje: vikinis, camisetas, pantalones, bolsos que son paradójicamente codiciados por la juventud pacifista y rebelde contra el sistema.

Otros artistas incluidos en la documentación fotográfica en relación a las arquitecturas corporales son: ■ Javier Pérez. *Mochilas anatómicas; Diálogo; Hábito*³⁰⁷; ■ Jana Sterbak. *Vanitas: flesh dress for albino anorexic (Vánitas: bestido de carne para una albina anoréxica)*; ■ *Jacket (Chaqueta)*; ■ *Hair shirt (Camisa de pelo)*; ■ Maribel Doménech. *This is the only way to prevent one from floating off in to emptiness (Esta es la única manera de prevenir el ir a la deriva en el vacío)*, 1996; ■ *House-word (Casa-palabra)*, 1996; John Armleder y Susan Etkin. Desaparición del cuerpo, solo queda la indumentaria como rastro del cuerpo; ■ Nicola Constantino. *Peletería con Piel Humana*³⁰⁸. Dentro de la tradición latinoamericana de presentar la muerte dentro de ritos y festividades folclóricas, Nicola Constantino realiza ropa con materiales como la silicona, que calca a la perfección la textura de la piel humana. Reproduce con ella fragmentos corporales como pechos, ombligos, pliegues de la piel,

³⁰⁵ Ann Hamilton. *Still life*, 1988. Instalación de 16' x 21' x 32' aprox. Parafina, hojas de eucalipto, 800 camisas dobladas con hoja dorada en el interior, mesa de comedor y silla, rama de eucalipto de 20' de largo, cenizas, dos vaporizadores con agua y Vicks Vaporup, grabación de música en un cassette de 90 minutos que se repite continuamente.

³⁰⁶ Ann Hamilton. *Indigo blue*, 1991. Instalación de dos habitaciones con dimensiones aproximadas de 20' x 36' x 67' la planta de abajo y 8' x 8' x 10' la planta superior. Ropa de trabajo azul doblada con hoja dorada en el interior, base de hierro y madera, mesa de madera, silla, bombilla, libros (manuales militares encuadernados en azul, saliva, goma de borrar, raspadores, sacos de red, semillas de soja).

³⁰⁷ Javier Pérez. *Mochilas anatómicas*, 1994. Cuero, cremalleras metálicas; *Diálogo*, 1993. Cuero. Imágenes en PÉREZ, Javier: «Javier Pérez», en *Journal de l'Institut Français de Bilbao*, N° 7 (Juin, 1997), pp. 30-39.

³⁰⁸ Nicola Constantino. *Peletería con Piel Humana*, 1995-98. Piel de silicona del natural, tela y cabello humano. v. DE DIEGO, Estrella: «A vueltas con los sentidos», en DE DIEGO, Estrella (curad.): *A vueltas con los sentidos*. Traducciones de Nigel Williams y GIT. Cat. Exp. Casa de América, 29 de enero al 7 de marzo, 1999, Casa de América y Ediciones del Umbral, Madrid, 1999, pp. 15-26,62,63.

etc. repetidos ornamentalmente en la confección de la ropa, a la que le añade como terminación cabello humano imitando los cuellos y puños de piel que rematan abrigos y trajes; ■ Sponge & FoAM. *Tgarden*; ■ Tecla Schiphorst. *Whisper*, 2002. Se trata de pequeños elementos computerizados inalámbricos acoplables al cuerpo conectan al usuario al espacio de la instalación y como alter ego a la red global. Chaquetas, gorros, capas, cinturones, hombreras,... colocados sobre la piel o sobre la ropa, alrededor del cuello o cerca del corazón, toman los datos fisiológicos (temperatura corporal, respiración, pulso, campo electromagnético) y comportamentales del usuario como el movimiento. Insertados en estas arquitecturas corporales se pueden encontrar pequeños micrófonos y altavoces, cámaras, elementos con los que desarrollar el tacto (seda, latex, bramante, medias, papel), elementos que vibran y otros mecanismos.

El cuerpo es, con Foucault, una construcción cultural, un lugar donde se inscribe la historia de los *micropoderes* que operan sobre el sujeto. El sujeto no es originario, sino que se forma a partir de una serie de procesos de los que no es generador. Este es uno de los cometidos de Foucault, recuperar esa génesis o historias de la formación del sujeto³⁰⁹, a partir del análisis de los discursos de *saber-poder* vigente en cada momento de la historia. En la postmodernidad, con la destrucción de la metafísica de la presencia, la crisis de la representación y la ruina del sentido, la identidad atómica del sujeto queda gravemente dañada. El cuerpo, que en los '60 con la fenomenología había sido la base de toda la experiencia, deja de ser en el horizonte actual la clave constituyente de la realidad. El espacio ya no es más el lugar en el que encontrar una unidad y la constitución del sujeto. Pues el mundo tampoco es aquél homogéneo y reducible a un sentido que aflora a la superficie. La realidad está hecha de una existencia plural compuesta de acontecimientos en un devenir continuo compuesto de paradojas. El cuerpo en la postmodernidad es aquél en el que habita lo distinto de sí simultáneamente, un diferir que destruye la unidad del sujeto.

El cuerpo es para Foucault una superficie de inscripción de los sucesos, un lugar de asociación del yo y un volumen en perpetuo derrumbamiento. El cuerpo ya no es una unidad, ya no es algo estable: en Bataille el cuerpo es el mensajero de una ruina, el signo de la ausencia; en Deleuze y en Derrida el cuerpo es igualmente un producto del exterior, es la huella de otros cuerpos. El cuerpo está atravesado por lo múltiple, lo heterogéneo, lo cambiante, lo que es siempre aplazado y se presenta como algo distinto a lo de sí mismo. Siguiendo el pensamiento continental roturado por Nietzsche y el pensamiento francés de Merleau-Ponty, que tiene por pretensión pensar el cuerpo a partir del cuerpo, Bataille, Lacan,... los discursos postmodernos mantienen el testigo en

³⁰⁹ FOUCAULT, Michel. *Estética, Ética y Hermenéutica...*, p. 169.

sus manos. El hombre en la postmodernidad es, según Lacan, un sujeto incompleto, dividido y castrado. Una identidad descentrada que no puede constituirse como una identidad unificada en su totalidad sino como una multiplicidad constituida de diferencias. El cuerpo es en la contemporaneidad el escenario donde se escenifica la crisis de la identidad actual. Ante este panorama se ha entablado un animado diálogo entre los estudios culturales –una amalgama de estudios literarios y lingüísticos, arte, antropología, etc. –, los estudios de género, etc., con las prácticas artísticas contemporáneas, analizando crítica y conjuntamente el problema del cuerpo.

La sociedad y la cultura actuales imprimen en la psique del hombre o mujer deseos, exigencias y otros condicionantes que fuerzan a la búsqueda de la belleza por la vía de la manipulación física. La transformación del cuerpo se produce por una búsqueda del reconocimiento social y de una supuesta mejora de la psique del individuo e incluso la construcción de una nueva identidad. Las nuevas tecnologías y los avances en medicina quirúrgica se convierten en lo que Foucault designaba como «la tecnología política del cuerpo»³¹⁰. La «mirada médica», un nuevo tipo de mirada, se inscribe en cuerpos y espacios sociales, tales como la arquitectura hospitalaria³¹¹. Uno de los cometidos primordiales de Foucault es el de desentramar una historia de la economía política del cuerpo. Pues entiende que las relaciones de poder (*micropoderes*) operan sobre los cuerpos a través de mecanismos que llama *tecnologías políticas del cuerpo*, para obtener con ello un *cuerpo productivo* (utilización económica del cuerpo) y un *cuerpo sometido* (utilización política del cuerpo), en definitiva, para obtener una *fuerza útil*³¹². La razón de que Foucault denomine a estas fuerzas como «micropoderes» radica en el hecho de que no pertenecen al Estado u otro aparato institucional, a pesar de que se sirvan de ellos. Las relaciones de *saber-poder* se hallan interiorizadas en todas y cada una de las capas y territorios sociales. Carecen de centro, no son unívocos, provocan desequilibrios y enfrentamientos.

³¹⁰ MAYAYO, Patricia: «La reinención del cuerpo», en RAMÍREZ, Juan Antonio; CARRILLO, Jesús (eds.): *Tendencias del arte...*, pp. 94,95.

³¹¹ FOUCAULT, Michel: «El ojo del poder...», pp. 9,10.

³¹² FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar...*, pp. 32-37.

Las artistas feministas trabajando sobre la identidad de la mujer realizan toda una serie de referencias y representaciones del cuerpo de la mujer, y en especial del cuerpo fragmentado como puesta en evidencia del sometimiento y objetualización que la sociedad practica sobre nuestros cuerpos. La mirada necesita de límites para poder poseer, para hacer de lo mirado un objeto, una imagen cristalizada. La mirada recorta, secciona, fracciona la realidad para devorarla, para envolverla y definirla, y definirse a sí mismo como sujeto. Para alimentar esta falacia de identidad siempre incompleta. Martha Rosler, Annette Messager, Cindy Sherman, Nan Goldin, Eva Hesse, Jana Sterback, Mona Hatoum,... son algunas de las más conocidas.

El cuerpo de la mujer como lugar de dominación es uno de los discursos cardinales que atraviesan la obra de Martha Rosler. Aquí destacamos los que hacen referencia a la fragmentación y desmembración como uno de los procedimientos a los que se somete el cuerpo en aras de su representación. De nuevo Rosler traslada lo particular, como es el sentimiento de ausencia de unidad corporal, a la generalidad de la sociedad, la fractura del cuerpo social³¹³. La fragmentación del cuerpo vulnera la experiencia que de él tenemos a nivel de percepción, como se ha podido demostrar con las lecturas de autores como Merleau-Ponty.

La medicina occidental y los diferentes campos del saber han canalizado sus esfuerzos hacia la fragmentación y mapificación del cuerpo y de la mente conservando esta dicotomía y acentuando una división falsa entre los órganos del cuerpo. El origen etimológico de la palabra «anatomía»³¹⁴ es de la disección del cuerpo con objeto de estudiarlo. Es a lo que Foucault denomina «anatomopolítica del cuerpo», cuerpo como objeto de estudio, cuerpo como máquina sometido a un control disciplinario para la mejora de sus funciones (eficacia) que construyen un sujeto productivo. Otro de los modos por los que se somete al sujeto a una identidad objetiva es a través de la medicina, por medio de la cual se construye al ser humano en sujeto, en su caso sujeto

³¹³ MICHELSON, Annette: «La solución del rompecabezas», en DE ZEGHER, Catherine (ed.): *Martha Rosler...*, p. 188.

³¹⁴ Def. de «anatomía»: (del lat. «anatomía», del gr: «anatomé», disección). Acción de poner al descubierto y separar las partes del cuerpo humano para estudiarlas. Disección. MOLINER, María. *Diccionario del Uso Español*. Vol. I. Gredos, Madrid, 1998, voz «anatomía», p. 173.

biológico³¹⁵. Así Martha Rosler en la performance y posterior vídeo *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained*³¹⁶ la artista es sometida por unos médicos funcionarios a la toma de medidas de su cuerpo con objeto someterlo a la categorización y la instrumentalización. Hay que tener en cuenta que la ciencia, y muy en especial la medicina, han inducido a la visión del cuerpo como un conjunto de fragmentos aislables entre sí. En *Fenomenología de la percepción* Merleau-Ponty va en contra del mecanicismo, pues entiende el cuerpo únicamente desde un punto de vista fisiológico, un cuerpo «soma», compuesto de partes que se yuxtaponen unas a otras. El fenomenólogo va también en contra del intelectualismo cartesiano, pues entiende el cuerpo como un simple objeto con el que cree posible mantener una relación objetiva. Alberro destaca también los siguientes aspectos: construcción social de la subjetividad, instrumentalización del cuerpo por la ciencia y categorización del mismo sin dejar espacio para la autodefinición³¹⁷. «En una era de *capitalismo consolidado* y de *humanización de la mercancía*, escribe Rosler, *el pop no demuestra ninguna alarma u oposición a la vida cotidiana: la reconstitución que hace el pop art de la obra de arte como discurso de imágenes alejó el afecto y relegó el inconsciente al silencio; el inconsciente se convirtió en algo no representable en una sociedad que intentaba sustituirlo con reflejos de comportamiento condicionados para con la propiedad...* La identidad acabó reemplazada por la función»³¹⁸. Rosler en esta performance pone en entre dicho esta objetivación por la que, siguiendo a Foucault, se construye el sujeto. Un sujeto construido a partir de los modos de investigación, las prácticas divisorias y la sexualidad y que lo vincula directamente a relaciones de producción, significación y

³¹⁵ v. FOUCAULT: «El sujeto y el poder...», pp. 421,422.

³¹⁶ Martha Rosler. *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained*, 1973. v. MICHELSON, Annette: «La solución del rompecabezas...», pp. 186-187.

³¹⁷ ALBERRO, Alexander: «La dialéctica de la vida cotidiana: Martha Rosler y la estrategia del señuelo», en DE ZEGHER, Catherine (ed.): *Martha Rosler: posiciones en el mundo real*. Traducción de Jordi Palou, Cat. Exp. Itinerante. Ikon Gallery, Birmingham, Inglaterra, 5 diciembre, 1998 al 30 enero, 1999; Institut d'Art Contemporain, Lyon-Villeurbanne, Francia, 10 febrero al 30 abril, 1999; Generali Foundation, Viena, Austria, 12 mayo al 8 agosto, 1999; Museo d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, España; New Museum of Contemporary Art, Nueva York, USA, 13 junio al 18 octubre, 2000, MACBA, Barcelona, s. f., pp. 97-99.

³¹⁸ Las palabras Martha Rosler pertenecen a un manuscrito no publicado titulado «The figure of the artist, the figure of the woman», en *Die Andere Avantgarde*, conferencia celebrada en Brucknerhaus, Linz, Austria, 1983 extractadas en EIBLMAYR, Silvia: «Los personajes de Martha Rosler», en DE ZEGHER, Catherine (ed.): *Martha Rosler...*, p. 157, para más referencias bibliográficas véase nota 11.

poder³¹⁹. Rosler denuncia la identidad construida a la que se ve sujeto el hombre actual y propone su trabajo como punto de partida a partir del cual buscar ámbitos de libertad y de límites difusos que nos libren de una identidad impuesta por las estructuras de poder de las que habla Foucault.

La identidad se halla fragmentada en la sociedad actual debido a los condicionantes a los que ésta se ve sometida: fetichismo sexual, inmolación, infibulación, clitoridectomía, prostitución, esclavitud, esterilización, etc.³²⁰, además de las mujeres y niños mutilados a consecuencia de la guerra que Rosler alude en *Bringing the War Home*. El fetichismo es una de las maneras de someter el cuerpo al estado de objeto y de fragmentar el cuerpo que se desea. La mercantilización de la imagen de la mujer o el *voyeurisme* que conlleva son algunos de los aspectos desde los que Martha Rosler aborda el problema. Alexander Alberro destaca en *Vital Statistics* de Rosler el tema de la vigilancia y el control sobre los cuerpos como una forma de transformar el cuerpo humano en objeto³²¹. Esta forma de fragmentarlo y medirlo, dice Annette Michelson, es una forma de someterlo a un proceso de socialización y normalización que va dirigido a la adaptación de los cuerpos al mercado laboral³²². El proceso que llevan a la mercantilización de los cuerpos y sus deseos está tan interiorizado que, como dice Lefebvre, «...las piernas significan medias; los pechos, sujetadores; la cara, maquillaje...»³²³.

Dice Martha Rosler: «*En el pop, la mujer aparece como signo... La figura de la mujer quedó asimilada tanto al deseo que conlleva la forma de mercancía publicitaria como a la figura del hogar*»³²⁴. La serie *Beauty Knows No Pain, or Body Beautiful*³²⁵, encarna el pensamiento de Martha Rosler con respecto a la mercantilización y

³¹⁹ FOUCAULT: «El sujeto y el poder...», pp. 421 y ss.

³²⁰ ROSLER, Martha: «Vital statistics of a citizen, simple obtained», en DE ZEGHER, Catherine (ed.): *Martha Rosler: posiciones...*, pp. 208-215, espec. 213.

³²¹ v. ALBERRO, Alexander: «La dialéctica de la vida cotidiana...», p. 77.

³²² MICHELSON, Annette: «La solución del rompecabezas...», p. 187.

³²³ LEFEBVRE, Henri: *The production of space*, citado en MICHELSON, Annette: «La solución del rompecabezas...», p.189, para bibliografía véase nota 12.

³²⁴ EIBLMAYR, Silvia: «Los personajes de Martha Rosler...», p. 157 y nota 13.

³²⁵ Martha Rosler. *Beauty Knows No Pain, or Body Beautiful*, 1965-1974. Serie de 30 fotomontajes.

objetualización de la mujer en los medios publicitarios. Se trata de una serie de fotomontajes en los que se superponen a las imágenes de publicidad de ropa interior o bañadores, fragmentos corporales tales como pechos, pubis, ombligos, etc. extraídos de revistas pornográficas. El objeto de esta serie es la de desvelar al espectador como *voyeur* y sus deseos pornográficos reprimidos. Se trata de destapar lo que de inconsciente y oscuro se esconde en el interior de las normas de lo cotidiano. Retomando a Freud y a Lacan, Martha Rosler se centra en el análisis de la «psicopatología de lo cotidiano»³²⁶.

Foucault también tiene mucho que ver con el pensamiento feminista de Martha Rosler. Producto de nuestra civilización nuestro cuerpo se encuentra escindido, normativizado e instrumentalizado. La publicidad, uno de los medios que analiza Rosler, es un arma de control y normativización de la mujer. Se trata de un arma del poder y la cultura que inscribe en el cuerpo y en las mentes de sus lectores y lectoras ciertas normas de comportamiento, e incluso, los deseos y anhelos. Al destapar estas estrategias de control, Martha Rosler demuestra que el sujeto no se constituye a sí mismo sino que las normas y valores que posee no son constituyentes, sino que vienen constituidas e impresas en sus cuerpos desde el *poder*.

■ Ann Hamilton. *Body object series*³²⁷; *Studio shot*, 1983. Objetos familiares colocados en lugares inusuales del cuerpo humano despertando, manipulando, controlando y trasgrediendo los sentidos corporales. Son fotografías que registran la experimentación de la artista en su propio cuerpo de elementos usuales de nuestro entorno pero colocados en el cuerpo en una nueva relación. Una relación en la que se rompe con los límites materiales de cuerpo y objeto, como en las fotografías *Body object series N° 3, shoe*, 1984/1991 o *Body object series N° 11, boot*, 1984/1993. La artista propone la relación entre cuerpo y objeto invirtiendo los papeles: el objeto se convierte en parte del cuerpo. Ann Hamilton investiga en su propio cuerpo la aplicación de estos objetos como si fuesen extensiones del mismo. Su tratamiento del

³²⁶ EIBLMAYR, Silvia: «Los personajes de Martha Rosler...», p. 158.

³²⁷ Ann Hamilton. *Body object series*. (*Series cuerpo objeto*). Serie de 16 fotografías, bl/ngr. Ann Hamilton. *Studio shot*, 1983.

cuerpo, en articulación íntima con el objeto, provoca la instrumentalización del cuerpo, su objetualización. Alcanza a tratar el cuerpo, dice Joan Simon, como un objeto más de los otros que ha escogido³²⁸. La mecanización del cuerpo alcanza su expresión en esta serie pero subvirtiendo su orden al establecer relaciones absurdas, carentes de utilidad. El cuerpo de la artista se rebela en contra de la articulación utilitarista de la *correlación cuerpo y gesto* y de la *relación cuerpo-objeto* que se impone desde la modernidad a través de la *disciplina*³²⁹.



Ann Hamilton. *Body Object Series*, 1984-1993

A pesar de tratarse de fotografías que registran un gesto de la artista con el objeto, éstas tienen como objeto una experiencia extrema. De modo que la imagen apela a la experiencia: una experiencia que se extiende implícitamente hacia la existencia corporal y bagaje experiencial del espectador. Estos ejercicios o experimentos con el cuerpo en diálogo con los objetos, despiertan su memoria corporal y sensorial. Necesariamente, el espectador se pregunta por la naturaleza de las sensaciones que conlleva la experiencia en cada una de esas circunstancias. Actos como hundir nuestras manos en la viscosa miel, expulsar harina por la boca, plantarnos una

³²⁸ SIMON, Joan: «Inscribing place», en SIMON, Joan: *Ann Hamilton...*, p. 33.

³²⁹ «El poder viene a deslizarse sobre toda la superficie de contacto entre el cuerpo y el objeto que manipula; los amarra el uno al otro. Constituye un complejo cuerpo-arma, cuerpo-instrumento, cuerpo-máquina». FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar...*, p. 157.

cesta en la cabeza viendo el mundo a través de su entramado sin que nadie vea nuestro rostro, o bien un taburete, introducir un zapato en la boca, cargar con una silla en la espalda y otra equilibrando sobre el pecho, etc. La experiencia estética de estas propuestas, la relación entre la cosa percibida en la experiencia y su relación con el cuerpo, se fundamenta en el trayecto fenomenológico. El meterse un zapato en la boca, el acto de expulsar harina por la boca manifiestan un gran número de sensaciones que acuden a la memoria vivencial del propio cuerpo, o más bien, una parte de él. Expulsar significa «hacer una cosa salir de su interior»³³⁰, por tanto, implica un espacio interno y otro externo al cuerpo. La boca es una puerta de entrada o de salida, un lugar liminar por el que se (in)corporan elementos del exterior y por el que salen. Es un nexo de unión o mejor dicho de comunicación a través de la modulación vocal de los sonidos. A la atención del gesto de respirar le sigue una conciencia del espacio interno de boca, orificios nasales y garganta y pulmones: «Al respirar sentimos nuestros pulmones llenos de aire, que no vemos, pero cuya extensión real se demuestra en cada uno de los movimientos de la respiración. Sobre todo es expresiva la fase de inspiración, al dilatarse el tórax. Nos sentimos como elevados. Sin embargo, también la expulsión de aire como vigoroso lanzamiento hacia el exterior o como ligera expiración puede ir acompañada de sensaciones especiales. Se siente como un gastarse o hundirse. Todas estas indicaciones ponen de manifiesto hasta qué punto estamos unidos a elementos sólidos, líquidos y gaseosos del mundo exterior a través de todo el sistema metabólico»³³¹. Aunque las obra de Whiteread hacen siempre referencia al cuerpo es en sus trabajos iniciales donde el trabajo se concentra en él de forma más concisa. Toma moldes de fragmentos de su cuerpo y los transforma en objetos utilitarios, tales como el vaciado de su espalda transformado en una pala³³².

■ Louise Bourgeois, *Cell, Hands and mirror (Celda/célula, Manos y espejo)*, 1995. Beatriz Colomina explica la significación de seccionar y amputar el cuerpo que

³³⁰ MOLINER, María: *Diccionario del Uso Español...* Vol. I, voz «expulsar», p. 1260.

³³¹ ALBRECHT, Hans Joachim: *Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística*. (Ed. Orig. *Skulptur in 20 Jahrhundert*. DuMont Buchverlang, Colonia, 1981). Traducción de Diorki. Blume, Barcelona, 1981, p. 25.

³³² DENNISON, Lisa: «A house is not a home: the sculpture of Rachel Whiteread», en DENNISON, Lisa; HOUSER, Craig (curad.). *Rachel Whiteread: transient spaces...*, p. 31.

Bourgeois repite constantemente en un ejercicio de construcción para luego llevar a cabo la destrucción: «Cortar significa amputar. Si la escultura es el cuerpo, podemos decir que se construye a través de la amputación. De hecho, el cuerpo resulta amputado siempre en la obra de Bourgeois... Si la obra está relacionada con el control, control arquitectónico, la amputación es la fuerza que la guía»³³³. Las *Poupées* de Hans Bellmer siguen la misma lógica de lo informe, lo desagradable, amputado y castrado³³⁴. «Prendas yuxtapuestas en expositores o superpuestas sobre un maniquí, fragmentos aislados, manos esculpidas en piedra, unidas sobre un velador, oreja cortada, cuerpo de hombre decapitado, privado de brazos, en la soledad de un espasmo, tenso, paralizado, ofrecido a la mirada»³³⁵. Los maniqués de Cindy Sherman continúan esta línea de expresión de lo mutilado, lo monstruoso, lo pútrido y lo abyecto.

■ Mona Hatoum. *Foreing Body*³³⁶. Instalación con una endoscopia de su cuerpo imagen y sonidos del interior. Esta instalación coloca al espectador ante la visión escabrosa del interior de un cuerpo, el de la propia artista, la imagen de un viaje que se mueve bajo sus pies. Interior y exterior del cuerpo se confunden, se pliegan, nos albergan y nos expulsan. El viaje por el interior de su cuerpo es un viaje por el nuestro propio, un cuerpo propio y extraño ofrecido por las nuevas tecnologías de la visión.

Foucault desvela las relaciones de poder y la organización de los cuerpos conforme a una tecnología específica de control. Por ejemplo, la medicina aplica al cuerpo unas normas de salud, sexualidad e higiene que tienen que ver con la prosperidad y productividad conforme a una utilidad económica propia de la

³³³ COLOMINA, Beatriz: «La arquitectura del trauma», en GOROVOY, Jerry; TILKIN, Danielle (curad.): *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura*. Traducciones de Rosa Pilar Blanco, Ana Cristina Crespo, Rafael Sánchez e Inmaculada Sáez Saiz. Aldeasa y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999, p. 45.

³³⁴ v. KRAUSS, Rosalind: *El inconsciente óptico...*, pp. 183 y ss; v. t. KRAUSS, Rosalind. E.: «Corpus delicti» (Ed. Orig. «Corpus delicti», en *October*, N° 33 (Summer, 1985)). Traducción de Miguel Ángel Hernández, en *Debats*, N° 79 (Invierno, 2002-2003), <<http://www.alfonselmagnanim.com/debats/79/espais03.htm>> (03-12-2005), s. p.

³³⁵ TERRISSE, Christiane: «Louise Bourgeois: una mujer en acción», en GOROVOY, Jerry; TILKIN, Danielle (curad.): *Louise Bourgeois...*, p. 59.

³³⁶ Mona Hatoum. *Foreing Body (Cuerpo extraño)*, Tate Gallery, Londres, 1994. Video instalación con estructura cilíndrica de madera, video proyector, vídeo, amplificador, cuatro altavoces, 350 x 300 x 300 cm.

racionalidad capitalista. Las ciencias de la salud entienden el cuerpo como un mecanismo corporal escindido del sujeto. Se lleva a cabo la fragmentación del cuerpo en función de una anatomía, un aislamiento de los órganos con objeto de curar la parte enferma, incluso sustituyéndola por una nueva para que el cuerpo vuelva a ser funcional y productivo. El médico se ha convertido en un técnico que va arreglando y sustituyendo las «piezas» de nuestro cuerpo que se encuentran en mal estado o no son espejo de belleza y juventud. Pero el sujeto es uno sólo con su cuerpo, un cuerpo físico, simbólico y psíquico, que el artista busca aunar como vía de recuperar nuestra identidad cada vez más fragmentada. Orlan encarna en su propio cuerpo la escisión entre identidades y cuerpos que se simultanean en un mismo sujeto en su serie de performances ■ *The reincarnation of Saint Orlan*. Una búsqueda de *identidades múltiples* de carácter *nómada*, dice Orlan en una conferencia³³⁷. Las intervenciones de cirugía plástica practicadas en su cuerpo y rostro desde 1990 hasta la actualidad superan la novena. Un cuerpo híbrido que supera los límites entre lo natural y lo cultural³³⁸ y a través del cual Orlan denuncia la imposición de ciertos cánones estéticos que coartan las libertades y excluyen lo diferente. Orlan encarna a través de la cirugía plástica una síntesis de mujeres pertenecientes a la historia del arte occidental. Un collage de carne humana compuesto de la nariz de la Diana de la escuela de Fontainebleau (fuerza), la boca de Europa de Boucher (abandono y deseo de aventura), la frente de la Gioconda de Leonardo (androginia), la barbilla de Venus de Botticelli (belleza) y los ojos de la Psique de Gérôme (por su fragilidad y vulnerabilidad)³³⁹. Orlan encarna en su cuerpo la imposibilidad de fijar y de preservar una identidad, con lo que ofrece una identidad construida quirúrgicamente y que es destruida con la concatenación de intervenciones una tras otra a lo largo de más de una década. Éstas intervenciones son retransmitidas en directo y durante las mismas, habiendo recibido

³³⁷ Orlan. *The reincarnation of Saint Orlan (La reencarnación de Santa Orlan)*, desarrollada desde los '90 hasta la actualidad. v. «Conferencia de Orlan», Círculo de Bellas Artes, Madrid, 21 de abril de 1999; cit. en MAYAYO, Patricia: «La reinención del cuerpo...», p. 111 y nota 30.

³³⁸ v. MIRZOEFF, Nicholas: *Una introducción a la cultura visual...*, p. 170.

³³⁹ Las razones que le llevan a escoger a cada uno de esos modelos así como fragmentos de las declaraciones de Orlan aparecen expuestos en MAYAYO, Patricia: «La reinención del cuerpo...», p. 109 y ss.; MORENO LÓPEZ, Esther: «Orlan: la carne hecha verbo», en AZPEITIA, Marta; BARRAL, M^aJosé; DÍAZ, Lidia E. et. al. (eds.): *Piel que habla...*, p. 207.

tan solo anestesia local, Orlan realiza lecturas en voz alta y contesta a las preguntas de sus espectadores. Parte de su trabajo reside en imágenes comparativas de los diferentes estados del proceso de cambio de imagen corporal que son críticas en vivo a la industria cosmética y el sometimiento del cuerpo de la mujer a la exigencia social de un cuerpo ideal. Alice Walker delata el escándalo occidental por la ablación genital femenina FGM practicada en África, Asia y Oriente Próximo –aunque más recientemente también en países del primer mundo con una amplia población inmigrante–, mientras que es en estos mismos países, donde se han hecho populares y cotidianas las cirugías estéticas que mutilan todo el cuerpo para ofrecer un aspecto corporal acorde con los cánones estéticos y culturales³⁴⁰.

Lo abyecto³⁴¹ está muy presente en el discurso teórico sobre el cuerpo –Bataille, Jacques Lacan y su discípula Julia Kristeva, etc. –, y es motivo de reflexión en el discurso artístico de las últimas décadas. Kristeva argumenta que el arte actual –sumido en un estado de crisis y fragmentación que afecta tanto al individuo como al objeto estético– trabaja en un espacio muy cercano a lo abyecto e intolerable ofreciendo objetos que poseen un valor catártico. Lo abyecto, presente en numerosos trabajos

³⁴⁰ MIRZOEFF, Nicholas: *Una introducción a la cultura visual...*, p. 241, para bibliografía v. p. 265.

³⁴¹ Def. de «abyecto». (del lat. «*abiectus*», part. pas. de «*abiicēre*», envilecer). adj. Aplicado a personas y, correspondientemente a sus acciones y cualidades, se dice del que comete o es capaz de cometer acciones en que hay falsedad o traición y cobardía o bajeza. Def. de «abyección». (del lat: «*abiectio*, -*ōnis*»). 1 Caer en la abyección. Cualidad de abyecto. 2 Situación de abatimiento, humildad o humillación. MOLINER, María: *Diccionario del Uso Español...* Vol. I, voz «abyecto», p. 21. Es interesante la definición que da Julia Kristeva de lo abyecto ya que clarifica su presencia en el arte contemporáneo: «En el diccionario abyección significa estado de crisis, de degradación, de disgusto con uno mismo o en contra de los demás. Es ambos psicológico y teológico: cuando uno peca, uno está en el estado de abyección. En mi uso del término insisto en el aspecto privado: *ab-yecto*, que significa para mí que uno no es ni sujeto ni objeto. Cuando uno está en el estado de abyección, los límites entre el objeto y el sujeto no pueden mantenerse. En otras palabras, la autonomía o substancia del sujeto es puesta en cuestión, en peligro. Yo soy solicitado por el otro de tal manera que me colapso. Esta solicitud puede ser el resultado de la fascinación, pero también del sufrimiento: el otro me repugna, lo aborrezco. Es –somos– desperdicio, excremento, un cadáver: esto me amenaza. Lo que es interesante es que esta crisis de la persona, que llamo abyección y que es un estado de disolución, puede ser experimentada igualmente como sufrimiento o como éxtasis». KRISTEVA, Julia; PENWARDEN, Charles: «On word and flesh. An interview with Julia Kristeva», en MORGAN, Stuart; MORRIS, Frances (curad.): *Rites of passage. Art of the end of the century*. Cat. Exp. Tate Gallery, London, 15 de junio al 3 de septiembre, 1995. Tate Gallery Publications, London, 1995, p. 22. v. t. sobre lo abyecto «Los cuerpos del arte de la posmodernidad», en CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A.; HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A. (ed.): *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Cendeac, Murcia, 2004, pp. 68-75.

plásticos, es una vía de denuncia del desbordamiento de los límites a los que se ha llegado con el cuerpo hecho objeto, el cuerpo fragmentado, recompuesto, descompuesto, mutilado. Lo abyecto acomete contra el espectador, lo incomoda hasta que este se cuestiona su posición ante la obra de arte y ante el mundo. La imagen de lo abyecto desvela los estereotipos, los miedos y las fantasías. Lo abyecto arremete contra la mirada y denuncia al espectador como voyeur partícipe de la objetualización de los cuerpos.

El cuerpo en la postmodernidad es un cuerpo fragmentado y literalmente despedazado: eugenesia, cirugía plástica y transformación del cuerpo, manipulación genética y clonación, hibridación hombre-animal (transplantes) y hombre-máquina (bypass), sexualidad, Sida,... y la inclusión de las nuevas tecnologías, virtualidad que afecta al género, a la imagen corporal, a las identidades, etc., este es el panorama en el que resurge nuevamente la reflexión sobre el cuerpo. Un cuerpo fragmentado, reinventado y reconstruido. Un cuerpo compuesto de partes intercambiables, sustituibles por otro trozo de carne (implante) o por un sistema inorgánico (prótesis). Un cuerpo, que al fusionar prótesis artificiales y sistema nervioso, se convierte en un híbrido mitad humano y mitad máquina. Un cuerpo, que al introducir el órgano de otro animal (p.ej. del cerdo) se convierte en un híbrido mitad humano, mitad animal. Uno que con los transplantes o injertos de otros cuerpos humanos se convierte física e identitariamente en un cuerpo mitad propio mitad de otro. David LeBreton, antropólogo social define el cuerpo moderno como un cuerpo fragmentado en el que lo corpóreo no es más que el residuo de todas las fracturas. Existe una ruptura entre el hombre y él mismo, una fractura entre un hombre y los otros, y una división entre el hombre y el cosmos, dice LeBreton³⁴².

Estas problemáticas dan lugar a un nuevo cuerpo, un cuerpo que se podría denominar «post-humano», término que hace referencia a la exposición *Post Human*,

³⁴² Estas ideas aparecen recogidas en David LeBreton: *Anthropologie du corps et modernité*, PUF, París, 1990, citado en MORGAN, Stuart; MORRIS, Frances: «Rites of passage...», p. 14, para bibliografía v. nota 7, p. 20 y en CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A.; HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A.: «Cartografías del cuerpo. Propuestas para una sistematización », en CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A.; HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A. (ed.): *Cartografías del cuerpo...*, p. 18.

celebrada en Lausana en 1992³⁴³. Su comisaria, Jeffrey Deitch, argumenta que la humanidad se dirige hacia una nueva fase que rompe con los esquemas evolutivos naturales darwinistas. El ser humano adquiere un control tal sobre el físico que alcanza a determinar su apariencia y destino. Un cuerpo ideado e ideal, reconstruido –destruido, fragmentado, manipulado, ensamblado– a imagen de un cuerpo simbólico objetualizado e hipersexualizado. Se hace necesario un análisis crítico sobre la dimensión social que alcanza la situación provocada por esta nueva naturaleza (artificial) del cuerpo.



Marie Velonaki. *Pin Cushion*, 2000

Previo a la denominación de «post-humano», en los años '60, el sociólogo John McHale y el arquitecto Fuller acuñan el término «man-plus»³⁴⁴, un hombre con añadidos. Su entusiasta fascinación por los añadidos corporales artificiales o prótesis – de lo que trataremos más extensa y concisamente en el último apartado de éste capítulo sobre la corporalidad dedicado a las prótesis– les lleva a concebir los cambios acaecidos como una forma de progreso beneficioso para la humanidad. La «evolución-mediante-prótesis» desafía la lenta evolución natural y que son propias del ser humano, y así lo argumentan: «Esta evolución a-través-de-prótesis es exclusivamente humana y exclusivamente liberadora de la lentitud de la reproducción y variaciones evolutivas

³⁴³ MAYAYO, Patricia: «La reinención del cuerpo...», pp. 87,90 y bibliografía al respecto en nota 5, p. 88.

³⁴⁴ WIGLEY, Mark: «Man-plus», en *Fisuras de la cultura contemporánea*, N° 8 (Enero, 2000), pp. 17-45, 39.

hasta callejones cortados de los que no hay retorno»³⁴⁵. La idealización de McHale del modelo hombre-máquina u hombre «mecano/mórfico» le lleva a decir en su libro *The future of the future* que la ciencia es «otra forma de arte, definida inicialmente como una actividad de verificación y ordenación de símbolos»³⁴⁶. Sin embargo, el ideal hombre-máquina encarna el deseo de ver en el hombre aspectos de *sumisión y utilidad*. Ya no es el cuerpo tratado como una totalidad, el cuerpo se entiende, desde un punto de vista económico, en sus diferentes partes³⁴⁷: piezas sustituibles, mejorables, más eficaces, etc. Las marcas ocasionadas sobre el rostro virtual de una mujer proyectada sobre un cojín de goma-espuma hacen referencia a las modificaciones del rostro en intervenciones quirúrgicas. A pesar de que las huellas de las intervenciones a las que el usuario espectador somete a este rostro son restauradas digitalmente, las cicatrices de las intervenciones se conservan de un día para otro de la exhibición. ■ Marie Velonaki. *Pin Cushion (Pinchazo)*³⁴⁸.

³⁴⁵ WIGLEY, Mark: «Man-plus...», p. 22.

³⁴⁶ WIGLEY, Mark: «Man-plus...», p. 42 (traducción de la autora).

³⁴⁷ «El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una *anatomía política*, que es igualmente una *mecánica del poder*, está naciendo; define cómo se puede hacer presa en el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se determina». FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar...*, p. 141.

³⁴⁸ Marie Velonaki. *Pin Cushion (Pinchazo)*, 2000. Información sobre esta pieza se puede encontrar en PIERCE, Julianne: «Australian new media, an active circuit», en *Artlink*, Vol. 21, N° 3 (2001), p. 16. Un vídeo de la instalación aparece recogido en el CD que acompaña esta investigación.

Como hemos visto en el apartado de la experiencia estética bajo un enfoque fenomenológico, la implicación del espectador es completa a nivel corporal, sin embargo, el sujeto sigue siendo universal, carente de especificidades. El sujeto-espectador conforma la obra de arte lo mismo que da sentido al mundo. Se mantiene de alguna forma el sentido del sujeto cartesiano, un sujeto originario constituyente del sentido. Esta tipología de obras provoca que el espectador se sienta, en primer lugar, como cuerpo sintiente, como *sujeto encarnado* y sujeto constituyente del sentido. En posteriores desarrollos artísticos y filosóficos, –aunque se conserva la dimensión corporal y el *mundo de la vida*–, se critica la exclusiva implicación física, la escasa presencia crítica y conceptual de sus propuestas y la identidad constituyente del sujeto: «...se desarrolla una destacada conciencia somática, una atención a alrededores y situación, en la que el espectador se convierte en participante, aunque uno solitario, en... un contexto que es comprendido principalmente a través de una respuesta sensorial más que intelectual»³⁴⁹.

Con el estructuralismo, el sujeto adquiere una génesis, una formación, una historia, –argumenta Foucault³⁵⁰. Con Foucault el sujeto deja de ser constituyente, ya no es el originador del sentido, pues al igual que la realidad, es fruto de una red de relaciones de fuerzas que se encuentran fuera del control de un solo individuo. El *ser salvaje*, el sujeto prelógico de la fenomenología ha muerto, pues desaparece como lugar de sentido. El rebasamiento de la modernidad inaugura el «desguace de la metafísica de

³⁴⁹ COOKE, Lynne: «The viewer, the sitter, and the site: a splintered syntax», en COOKE, Lynne (curad.): *Ann Hamilton, tropos*. Cat. Exp. Dia Center for the Arts, 7 de octubre, 1993 al 19 de junio, 1994. Cat. Exp. Dia Center for the Arts, Nueva York, s. f., p. 65 (traducción de la autora).

³⁵⁰ FOUCAULT, Michel. *Estética, Ética y Hermenéutica...*, p. 169.

la presencia», nos dice Sáez Rueda³⁵¹. En los '60 se acaba definitivamente con el sujeto moderno y se introducen los discursos de la alteridad. La superación de la experiencia estética fenomenológica en los recientes desarrollos del arte, les lleva a tomar las cuestiones identitarias como un fértil espacio de reflexión crítica.

La identidad es una de las cuestiones primordiales que se abordan especialmente en el arte desde los '80, nutrido con los planteamientos teóricos que han venido desarrollando primero el postestructuralismo³⁵², el feminismo y luego en los estudios de género, estudios culturales y multiculturalidad, postcolonialismo, estudios visuales, etc. Cuestiones que han dado lugar a que el trabajo sobre el cuerpo entre la problemática sobre la noción de identidad: diferencia sexual, racial, cultural, de clase, etc. La identidad del sujeto está atravesada por *lo otro de sí*, por la *diferencia*. La obra la conforma una cierta disposición de los espacios, de los objetos y de los espectadores que la habitan, se trata de una pluralidad de fuerzas que conforman una retícula de carácter plural, por lo que el acontecimiento artístico es puramente contingente. Las instalaciones son, en definitiva, una confluencia de diferencias de tiempos, un nudo de diferencias de espacios, de acontecimientos que juntos se entrelazan y conforman diferentes niveles de sentido y sin-sentido en un diferir continuo. La identidad ya no es la representación de un yo estable, totalizante y autónomo, sino un sujeto atravesado por su relación con el *otro*.

El cuerpo y la identidad son, para Foucault, el resultado de un cúmulo de *fuerzas*, un nudo de circunstancias heterogéneas en el que se inscriben sistemas de pensamiento, cultura, circunstancias físicas, etc. El sujeto se analiza en la postmodernidad en su finitud, contingencia e inestabilidad. Un sujeto al que se educa bajo unas normas y normalizaciones que lo amoldan a intereses concretos como el control del comportamiento y es Foucault el que enraíza el cuerpo actual en los condicionantes reticulares (formas de *saber y poder*) que se inician en la modernidad. Se trata de una «historia sin sujeto», una genealogía de nuestra identidad atravesada por

³⁵¹ SÁEZ RUEDA, Luis: *Movimientos filosóficos...*, p. 410.

³⁵² Lus Sáez Rueda denomina al postestructuralismo como «motivo estructuralista», un movimiento que rechaza la rigidez geométrica de la estructura y la sustituye por el modelo de un «acontecer reticular» con Foucault como principal figura. SÁEZ RUEDA, Luis: *Movimientos filosóficos...*, p. 412.

la *diferencia –despresencia en la presencia–*, pues somos producto de un complejo entramado de fuerzas y acontecimientos consecuencia a su vez de una red de otros acontecimientos igualmente contingentes, y por tanto, producto de la *diferencia* de todas estas relaciones³⁵³.

En los '70 el arte feminista y político se interesa muy especialmente por reflexionar sobre la identidad política y social vinculando las pequeñas acciones de la vida cotidiana con las construcciones, los mitos y valores –machistas, imperialistas, capitalistas, etc.– que las determinan. Desvelando así las estrategias que las vinculan y que normalmente aparecen como esferas separadas. Ésta vinculación privado-público la encontramos en trabajos de Martha Rosler, tales como la serie ■ *Bringing the War Home*³⁵⁴, en la que ambas esferas, hasta entonces separadas, se superponen. Gran parte de su crítica va siempre de lo particular y de las pequeñas cosas de la cotidianidad, a análisis más amplios de la sociedad capitalista a los que apuntan todas sus críticas. En el ámbito de lo privado es el arte basado en cuestiones de género el que irrumpe con especial fuerza. Estas prácticas encuentran en lo autobiográfico y el trabajo sobre la identidad personal, una vinculación directa con la identidad social y política. Piénsese en el trabajo de Martha Rosler sobre el uso objetual de la imagen desnuda de las mujeres y la mercantilización de su sexualidad. Esta vinculación entre lo cotidiano y lo sociopolítico también lo encontramos en textos de Foucault como los que se refieren al adiestramiento de los cuerpos en clara relación con la producción y la productividad³⁵⁵.

El arte político y el arte feminista igualmente establecen relaciones entre la visualidad y cuestiones morales y políticas. Es decir, como explicaremos en el apartado sobre la mirada desbordada, la percepción visual, la mirada, ha de ser críticamente

³⁵³ SÁEZ RUEDA, Luis: *Movimientos filosóficos...*, pp. 420-423.

³⁵⁴ Martha Rosler, *Bringing the War Home (Traer la Guerra a Casa)*, 1967-1972. Serie de veinte fotomontajes de imágenes periodísticas de los desastres humanitarios de la guerra –imágenes de mujeres y niños mutilados en la guerra del Vietnam– insertas dentro de hogares norteamericanos –fotografías procedentes de revistas de arquitectura y diseño. Fueron difundidas en folletos y periódicos alternativos. v. DE ZEGHER, Catherine (ed.): *Martha Rosler: posiciones...*, pp. 15-22, 296; v. t. ALBERRO, Alexander: «La dialéctica de la vida cotidiana...», p. 79; uso de la *técnica del desplazamiento o error visual* centrándose en las *normas de la psicopatología de lo cotidiano*. EIBLMAYR, Silvia: «Los personajes de Martha Rosler...», p. 158.

³⁵⁵ FOUCAULT, Michel. *Estética, Ética y Hermenéutica...*, pp. 145-147, 164-166.

juzgada por su correspondencia con el colonialismo y la masculinidad. Asimismo, y desde Foucault, el discurso se extiende a la reflexión sobre la invasión de lo privado por las retóricas de la vigilancia. El rol de la percepción visual se ve abordado desde las diferencias de raza, de género y de cuestiones socio-económicas y políticas. Estas tres cuestiones contenidas en la práctica de la mirada suelen aparecer entretejidas entre sí, tanto en su expresión artística, como en su desarrollo teórico en el marco de la postmodernidad (Mirzoeff, Mulvey, Ross, etc.). El rol de la visión juega un papel importante en la noción de identidad:

MIRADA			
PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y CULTURALES	HERRAMIENTAS TEÓRICAS	TEMA DE DENUNCIA	CAMPO DE ACTUACIÓN
Arte de la periferia, multicultural y postcolonialista	Antropología cultural, etnografía	Consecuencia de la globalización: mirada eurocentrista, colonialista y exotismo	Diferencias de raza
Arte feminista y de la diferencia	Estudios feministas y estudios culturales *	Mirada masculina y <i>voyeurisme</i>	Diferencias de género
Arte activista y de antagonismo relacional	Filosofía política y teoría social	Mirada como poder. Retóricas de la vigilancia ** Discurso de las minorías	Diferencias socio-económicas y políticas

* Gender Studies, Cultural Studies y Queer Studies.

** Surveillance Studies.

La presencia, y de igual manera la identidad, no se da nunca como tal, porque se difiere y se ve puesta en conflicto con la alteridad. Con Derrida, el tema de la presencia se relaciona inherentemente con la des-presencia. Para Derrida la presencia real es un tema que pervive como un fantasma obsesivo a lo largo de la tradición filosófica. Con este autor se pasa de un sistema de la *presencia* a un sistema de la *diferencia* y de la *diferancia* (*diferir continuo*): «...la *diferancia* será por lo tanto la expresión dialéctica ejemplar capaz de *revocar* (*Aufhebung*) la falsa oposición de la presencia y la ausencia (así como la noción de *visualidad*, para los objetos que nos ocupan, debería ser capaz de revocar la falsa oposición de lo visible y lo invisible), y de destronar la presencia,

por eso mismo, de su privilegio teórico. Es sabido que, para Derrida, la noción de *diferancia* –noción tanto temporal como estructural– abarca a la vez el retraso de una *presencia siempre diferida* y la especie de lugar de origen, la especie de *chora* donde se estructuran las diferencias en acción en cada *presente* considerado»³⁵⁶. Al igual que la realidad se presenta como abierta y contingente, la identidad del sujeto está igualmente descentrada e incompleta y se ofrece siempre como una contradicción.

El cuerpo para Deleuze es un silogismo disyuntivo³⁵⁷. Una disyunción que está inserta dentro de uno mismo sin posibilidad de subsanar la contradicción que nos habita y que nos mantiene permanentemente incompletos. El cuerpo deja de ser un lugar de sentido, la obra de arte al proponerse como evento se convierte en un lugar de relación. No es la obra, no es el espacio, ni el cuerpo del artista ni el del espectador, ya no se trata de presencias sino de relaciones, se trata en definitiva del «entre», de las diferencias. El individuo desaparece como lugar de sentido. El yo no es sin el otro, su existencia se da en un *devenir dialogado* –Buber y Levinas– en contraposición al yo *heroicamente monolítico* de Heidegger³⁵⁸.

La estética relacional tiene, como ya hemos dicho, mucho que ver con esta manera de enfocar el ejercicio estético, insertándose en el territorio del «entre». La generalización de las identidades en una general es una forma de abstraer y por lo tanto, de reprimir la heterogeneidad de las identidades en una identidad abstracta, normalizada y excluyente. Marcelo Expósito señala precisamente esta actitud como uno de los errores cometidos por las luchas sociales protagonizadas por colectivos y artistas de mayo del '68³⁵⁹. La subsumción de las especificidades en un sujeto universal, la centralización de las organizaciones, o la complejidad de los antagonismos sociales en antagonismos de clase son algunos de los errores cometidos que los grupos activistas

³⁵⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges: *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial, Buenos Aires, 1997, p. 138; v. t. STEINER, George: *Presencias reales*. (Ed. Orig. *Real Presences*. 1989) Destino, Barcelona, 2001.

³⁵⁷ DELEUZE, Gilles: *Lógica del sentido...*, p. 281.

³⁵⁸ v. VON DRATHEN, Doris: «En el punto cero...», p.126.

³⁵⁹ EXPÓSITO, Marcelo: «Vivir en un tiempo y un lugar y (acaso) representar nuestra lucha. Para introducir (y problematizar) la relación entre esfera pública y prácticas antagonistas», en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi. *et. al.* (eds.): *Modos de hacer...*, p. 219.

actuales evitan cometer de nuevo. Para ello, sus discursos rechazan la adscripción a partidos políticos, hablan siempre en términos que cuentan con las especificidades, localismos y minorías.

Es por ello, que Laclau y Mouffe teorizan en términos de «antagonismo», y no de «oposición» o «contradicción». Así explica Deutsche las razones que arguyen estos autores: «Mouffe y Laclau formulan su concepción del antagonismo diferenciándolo de contradicción y de oposición, pues estos últimos designan relaciones entre objetos conceptuales o reales poseedores de una identidad completa. El antagonismo, por el contrario, es un tipo de relación que impide la completitud de toda identidad... Es un exterior que afirma una identidad, pero al tiempo revela su contingencia. El antagonismo no es una negación al servicio de la totalidad, sino la negación de una totalidad clausurada»³⁶⁰. Antagonismo surge de una relación entre identidades incompletas; la contradicción, por el contrario, lo hace de entidades completas³⁶¹. Marcelo Expósito rebate esta idea matizando que quizás más que de «antagonismos» sea más conveniente hablar de procesos de «desidentificación» con respecto a las formas organizadas de pensamiento político, con objeto de evitar ser atrapados por las «prácticas representacionales» o las «políticas de la identidad» que folklorizan lo diferente³⁶².

El artículo «Vision and Insufficiency at the Turn of the Millennium»³⁶³ supone la confirmación de que una de las maneras de abordar la noción de identidad es ubicando el papel del espectador en su habilidad para percibir críticamente su aptitud para ver. Uno de los objetivos es aumentar en el espectador su percepción crítica tomando en consideración los recursos, deficiencias y desórdenes que conforman la percepción en la era de lo performativo. La depresión, dice Christine Ross retomando las teorías de Alain Ehrenberg, es la patología de la época actual; una patología que viene a desplazar la neurosis freudiana. De forma que las prácticas artísticas que han trabajado sobre la identidad del sujeto con aspectos freudianos y lacanianos, como la

³⁶⁰ DEUTSCHE, Rosalyn: «Agorafobia...», p. 296, nota 13.

³⁶¹ BISHOP, Claire: «Antagonism and relational aesthetics...», p. 66.

³⁶² EXPÓSITO, Marcelo: «Vivir en un tiempo...», pp. 218 y 220, nota 4.

³⁶³ ROSS, Christine: «Vision and insufficiency...», pp. 87-110.

histeria³⁶⁴, la represión, la culpa, la castración, etc., vienen a ser sustituidas por aspectos pertenecientes al cuadro depresivo, tales como la inseguridad identitaria, sentimientos de insuficiencia y el peso de la responsabilidad, fatiga, o la ausencia de identificación que se incluyen dentro de lo que ella viene a llamar «depressed images», o bien, «insufficient images» («imágenes deprimidas» o «imágenes insuficientes»)³⁶⁵.

Esta relación establecida entre visualidad y procesos identitarios posee dos grandes momentos que explican su evolución: en los '60 son las teorías lacanianas, que retoman a Freud, Sartre y a Merleau-Ponty las que tratan del problema de la subjetividad. Aspectos como *l'interdit*, la culpa y el sentimiento de la castración ocupan la esfera de la identidad y la subjetividad del sujeto. En la actualidad, nos explica Ross, es una subjetividad definida por normas de comportamiento, responsabilidad, flexibilidad e iniciativa, los que escinden al sujeto entre lo que es posible y lo que no lo es³⁶⁶. De la neurosis como enfermedad del siglo freudiano a la depresión y el estrés como las patologías de éste en el que entramos. *Insuficiencia de percepción o visión insuficiente* y debilitamiento de la agudeza perceptiva. Ross se pregunta en este artículo: ¿qué le pasa al sujeto cuando su capacidad de reconocimiento deriva en y es reemplazado por una atención privada de sus funciones de identificación y diferenciación?, es decir, ¿qué sucede con la identidad del sujeto, con el entendimiento crítico del mundo y con la atribución de poderes cuando la visión se convierte en mirada que no ve? El arte contemporáneo propone el revisar las modalidades culturales de la visión, su sensorialidad motora, pero también su potencial crítico, excitabilidad y sensualidad a la luz de los cambios sociales que afectan la subjetividad y la insuficiencia del sujeto contemporáneo. Al igual que la mirada del

³⁶⁴ Así define Foucault la histeria desde el psicoanálisis: «...la histeria, caracterizada esencialmente por el fenómeno del olvido, del desconocimiento completo de uno mismo por parte del sujeto que podía llegar a ignorar, a causa de su síndrome histérico, un fragmento competo de su pasado o una parte entera de su cuerpo. Freud mostró que el desconocimiento de sí mismo por parte del sujeto fue el punto de anclaje del psicoanálisis y que consistía en un desconocimiento, no de sí mismo en general, sino de su deseo...». FOUCAULT, Michel. *Estética, Ética y Hermenéutica...*, pp. 130,131.

³⁶⁵ Sobre este paso de la neurosis a la depresión Ross hace referencia al libro de Alain Ehrenberg: *La fatigue d'être soi: depression et société*, Éditions Odile Jacob, Paris, 1998 citado en ROSS, Christine: «Vision and insufficiency...», p. 88 y nota 6 (traducción de la autora).

³⁶⁶ ROSS, Christine: «Vision and insufficiency...», pp. 87-110.

otro no me define, mi mirada tampoco descubre la identidad del otro. El reconocimiento de uno mismo a través del otro no se hace operativo. La mirada se convierte en el arma arrojada con la que el artista busca, en colaboración con el espectador, la disolución de la identidad moderna, del sujeto construido culturalmente.

El hecho de introducirse en el espacio de la obra y compartir con ella el lugar, produce un efecto de auto-conciencia en el espectador, de ser un sujeto que se ve mirando, pero también un objeto observado por otras miradas que lo ven desenvolverse en el espacio como ellos mismos. La conciencia de sujeto se desarrolla en el *mirarse mirar* activado por la estructura participativa que conforma la instalación. Se despierta la conciencia de ser «el otro sujeto», que al ser visto por otro espectador, desde un punto de vista sartreano, se objetualiza por la acción de éste otro que se coloca en primera persona y en posición de superioridad. Es una propuesta práctica que incluye participativamente al espectador en la obra por el simple hecho de venirse a la presencia/ (des)presencia junto con ella. «Ver y ser visto significa tomar conciencia de nociones como identidad y la propia idea de sujeto, pero al mismo tiempo, la conciencia sobre estos términos nos llevan a pensar en los semejantes y los vínculos que con ellos se establecen»³⁶⁷. Mirar y ser mirado, mirarse mirar,... la relación entre el ejercicio de la mirada y los procesos identitarios van más allá de la intersubjetividad merleau-pontyana³⁶⁸. Los vínculos y relaciones con el otro –en la superación de la modernidad y la muerte del sujeto autónomo– forman parte de la identidad del sujeto.

El introducirse en estas instalaciones y ser consciente de que se es objeto de otras miradas, de otros juicios, aumenta en el sujeto la sensación de estar expuesto al

³⁶⁷ MEANA, Juan Carlos: «Después de Narciso...», en BLANCO SALGUEIRO, Loreto; HERNÁNDEZ, Jesús; MEANA, Juan Carlos. *et. ali.: Sentidos del mirar*. Grupo de Investigación P11, Departamento de Pintura, Universidad de Vigo, 2001, p. 63.

³⁶⁸ Mi punto de vista del mundo no es un espectáculo privado sino que se desliza en el otro. «En realidad, el otro no está encerrado en mi perspectiva sobre el mundo porque esta perspectiva no posee unos límites definidos, porque espontáneamente se desliza en la del otro y porque ambas son conjuntamente recogidas en un solo mundo en el que todos participamos como sujetos anónimos de la percepción». MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, p365. «Cuando me vuelvo hacia mi percepción y paso de la percepción directa al pensamiento de esta percepción, la reffectúo, vuelvo a encontrar un pensamiento, más antiguo que yo, operando en mis órganos de percepción del que éstos no son más que vestigio. Es de la misma manera que entiendo al otro. También aquí, nada más tengo el vestigio de una conciencia que se me escapa en su actualidad y, cuando mi mirada cruza otra mirada, reffectúo la existencia ajena en una especie de reflexión...». pp. 363-365.

exterior, de introducirse en un espacio, el de la obra, que puede considerarse como público. Esta sensación de *vulnerabilidad* aumenta, dice Rosalyn Deutsche retomando un concepto de Thomas Keenan, al perder la protección que le concede el juicio estético desinteresado e imparcial de la estética clásica³⁶⁹. Son varias las instalaciones y películas en las que los prismáticos se convierten en un elemento recurrente: películas como *Rear Window*, *Buster's bedroom* o *Der Eintänzer*. ■ Pierre Huyghe toma *Rear Window*³⁷⁰ para su video *Remake*³⁷¹, y ■ Rebecca Horn retoma *Buster's bedroom* para su instalación *Forest of blindfolded singers*³⁷², en la que aparecen 18 pares de prismáticos suspendidos en el aire y sujetos de una barra al techo de la sala. El espacio está concebido como sala de prensa y los prismáticos se sitúan agrupados junto a una de las paredes de la sala. Al entrar en ella el espectador se siente taladrado por una infinidad de ojos sin rostro, una agresión al cómodo y anónimo estatus en el que suele posicionarse el espectador. El interrogante se dirige directamente hacia el espectador quien se convierte de pronto en el objeto de todas las miradas, aunque como en este caso estas sean automatizadas. El espectador se corporeiza, o más bien se ve objetualizado por la conformación de la obra de arte.

El precedente de este mirarse mirar espacializado, o de *voyeur* lo encontramos en las dos obras más emblemáticas de ■ Marcel Duchamp, *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*³⁷³ y ■ *Grand Verre*³⁷⁴. Sus propuestas plásticas le hacen ser

³⁶⁹ DEUTSCHE, Rosalyn: «Agorafobia...», pp. 328,329. Para bibliografía de Thomas Keenan véase p. 328, nota 69 del mismo artículo.


³⁷⁰ Alfred Hitchcock (dir.): *Rear Window (La ventana indiscreta)*, EE.UU., 1954. También los pájaros se basa en la mirada y la vigilancia (Mitch a Melanie con unos prismáticos, los pájaros, etc.).

³⁷¹ Pierre Huyghe. *Remake*, 1994-95. Video proyección, Hi8/Baster Beta Digital, 100 min., edición de tres. v. HUYGHE, Pierre; FROHNE, Ursula: «Remake», en LEVIN, Thomas Y.; FROHNE, Ursula; WEIBEL, Peter. (eds.): *Ctrl [Space]...*, pp. 282-285.

³⁷² Rebecca Horn. *Forest of blindfolded singers (Bosque de cantantes con los ojos vendados)*, 1991. 18 binoculares, construcciones de metal y motores. 245 x 290 x 95 cm.

³⁷³ Marcel Duchamp. *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage (Dados: 1° cascada, 2° el gas de alumbrado)*, Philadelphia Museum of Art, 1946-1966. Diorama. Montaje realizado con madera, ladrillos, terciopelo, cuero tensado en un bastidor de metal, hierro, cristal, aluminio, ramas, algodón, plexiglás, linóleo, bombillas, lámpara de gas, motor, etc. Montaje descubierto tras la muerte de Duchamp y en el que había estado trabajando en secreto, pues se retiró de la escena artística en los años '20 para jugar a la ajedrez.

³⁷⁴ Marcel Duchamp. *La Mariée mise à un par ses célibataires, même (La casada desnudada por sus solteros)*, o incluso, *Grand Verre (Gran Vidrio)*, 1912-1923. La Novia «puesta al desnudo», «expuesta»,

el precedente primordial para gran parte del arte del siglo XX: arte conceptual³⁷⁵, arte procesual, minimal art, body art, etc. Pero es de estas dos piezas, junto con la puerta-bisagra para dos espacios, de las que se hace deudora la instalación. Su puesta en escena estimula en el espectador la reflexión sobre el acto mismo de mirar. Se rompe, por tanto, con la mirada contemplativa pasiva y a-corporal y con la impunidad del voyeur. En el *Grand Verre*, también titulada *La Mariée mise à un par ses célibataires, même*, se encuentra el embrión de lo que luego a lo largo de todo el siglo XX será una explícita inclusión del espectador en la obra. Octavio Paz propone, atendiendo a los vínculos entre estas dos obras, la «circularidad de la mirada»³⁷⁶ que incluye la del espectador como voyeur. Entonces, el espectador, en su acción de mirar, devuelve a la obra su entidad como tal sacándola del secreto en el que se sumía, escondida tras una puerta cerrada. Y consecuentemente, el visitante se descubre como mirón. El *Grand Verre* como contenido intelectual no puede separarse de lo que no está y que contiene la  *Caja Verde (La Boîte-en-valise, 1935-41)* o el resto de sus obras, necesarias para descifrar el enigma; pero por sus características físicas, las del doble cristal, está inherentemente unido al entorno espacial en el que se ubica en el momento de la exhibición. En ambas piezas el espectador está unido a la obra, en el *Grand Verre* por su carácter reflectante y en el ensamblaje por aparecer la obra sólo en el momento en el que el espectador se coloca en el papel de voyeur activando la *máquina de significar*.

Êtant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage de Duchamp es toda una puesta en escena en la que el espectador se asoma por dos pequeños orificios al otro lado de una puerta cerrada a la abertura de un muro para ver el escorzo de una mujer desnuda al otro lado. Francisco Javier San Martín dice que es una suerte de *estética*

más que desnudada. PAZ, Octavio: *Apariencia desnuda...*, pp. 39,40: «El adverbio *même* es la partícula de indeterminación, la cápsula verbal que contiene los dos disolventes: la ironía y la indiferencia. Es el *ni esto ni aquello* de los taoístas». PAZ, Octavio: p.40. Comprende un período de elaboración de once años, de 1912 a 1923, quedando voluntariamente inacabada hasta que en 1927 se resquebraja casualmente el cristal incorporándose dicha circunstancia al sentido de la obra. En 1920 utiliza esta misma obra como soporte para «*Criadero de polvo*». v. DE MÈREDIEU, Florence: *Histoire matérielle...*, pp. 76-78, 231,232; PAZ, Octavio: *Apariencia desnuda...*, pp. 108 y ss.; v. t. SAN MARTÍN, Francisco Javier: *Arte del siglo XX...*, pp. 236 y 239.

³⁷⁵ Kosuth habla de la influencia de Duchamp en GUASCH, Anna Maria: *El arte último del siglo XX...*, p.170

³⁷⁶ PAZ, Octavio: *Apariencia desnuda...*, p. 129.

*perezosa*³⁷⁷. Un espacio en el que intervienen otros sujetos que hacen de su existencia el objeto de sus miradas. Para Sartre³⁷⁸ es necesario el encuentro con el otro para que se manifieste lo externo de mí, por lo que el dualismo interioridad/exterioridad prevalece en este autor. Este y otros aspectos del pensamiento sartreano son objeto de crítica desde la fenomenología de Merleau-Ponty, tales como la mirada cosificadora, el distanciamiento objetivo con el que el otro se presenta ante mi mirada, etc.³⁷⁹. Al contrario que en Sartre, en la *fenomenología de la carne* no hay una mirada dominadora que somete y cosifica al otro, sino una relación, incluso pre-verbal, en la que ninguna de las partes pierde su individualidad³⁸⁰. La relación con el objeto de la percepción también es de co-implicación, el sujeto fenomenológico no interpone distancia pues su relación es de coexistencia. Una vida psíquica igual a la mía pero diferente, ajena a la mía y que no es, como dice Edith Stein³⁸¹, un simple *Körper* (cuerpo físico), sino que, al igual que yo es un *Leib*, un cuerpo sintiente, que no está en el mundo como el resto de las cosas sino que lo configura.

³⁷⁷ «*Êtant donnés*... es la primera obra de arte que sólo lo es cuando tiene delante a un espectador (*voyeur*) que la mira por el agujerito de la puerta, desencadenando un mecanismo metafórico. Duchamp habla de un grifo *que deja de gotear cuando no se le escucha* (mira). En *Êtant donnés* la cascada podía haber funcionado como este grifo, cayendo agua sólo cuando alguien estuviera observándola. Es una forma de estética perezosa, de economía. Cuando no se le mira deja de ser obra de arte, para convertirse en un objeto indefinible». SAN MARTÍN, Francisco Javier: *Arte del siglo XX...*, p. 239.

³⁷⁸ Explicando la teoría de Sartre sobre la mirada del otro y la mirada y su doble, Jean Paris dice: «La aparición de una mirada extraña equivale para mí al descubrimiento de una trascendencia ante la cual yo me siento en seguida en situación. Sin este espejo que me devuelve fatalmente una imagen irreconocible de mí mismo, yo viviría sin fronteras, a la manera de un dios o de un animal... Para que mi consciencia sea, para que llegue al mundo, es necesario que la alteridad se introduzca en mi ser y le determine; es necesario que ese espejo donde puedo descubrirme a través de nuevos ojos me sea tendido. Mi única posibilidad de concebirme vuelve a ser la de ser concebido: *yo me veo porque me ven*». PARIS, Jean: *El espacio y la mirada*. (Ed. Orig. *L'espace et le regard*. Editions du Seuil, París). Traducción de Eduardo Rincón. Taurus, Madrid, 1967, p. 114.

³⁷⁹ «El otro me transforma en objeto y me niega, yo transformo al otro en objeto y le niego, se dice. En realidad, la mirada del otro no me transforma en objeto, y mi mirada no lo transforma en objeto, más que si uno y otro nos retiramos en el fondo de nuestra naturaleza pensante, si nos hacemos uno y otro mirada inhumana, si cada uno siente sus acciones, no recogidas y comprendidas, sino observadas como las de un insecto. Es lo que, por ejemplo ocurre cuando soporto la mirada de un desconocido. Pero, aún entonces, la objetivación de cada uno por la mirada del otro no se siente como penosa porque ésta toma el lugar de una comunicación posible». MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, p. 372.

³⁸⁰ v. MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*, pp. 227,228.

³⁸¹ STEIN, Edith: *Sobre el problema de la empatía*. (Ed. Orig. *Zum Problem der Einfühlung*. Verlagsgesellschaft Gerhard Kaffke mbH, München, 1917), prefacio. Traducción y notas de José Luis Caballero Bono. Trotta, Madrid, 2004, pp. 20,21.

La introducción del espectador en la obra junto con otros visitantes rompe con la sensación monolítica e inexpugnable de un sujeto espectador por encima de todos los objetos de su universo que estaba de alguna manera presente en la instalación fenomenológica. A partir de este cambio fundamental en la experiencia de la obra de arte se rompe con el espectador, poseedor de una soberanía visual sobre el mundo allí (re)presentado, un privilegio inexistente en la realidad mundana del ser humano. La fractura de la mirada que supone la aparición de otros sujetos en la escena es explicada por Roger Caillois y posteriormente, como respuesta de su lectura, es expresada por Jacques Lacan en los siguientes términos, ambos sintetizados por Rosalind Krauss³⁸²: Caillois argumenta que ser un sujeto significa que uno siente ser el origen de las coordenadas perceptivas. Más si otra persona entra en el campo visual del sujeto, en el plano de fondo, por su lejanía se sitúa en el plano de la representación, con lo que a éste segundo personaje se le priva de ser sujeto origen de las coordenadas, pues es objeto de la mirada del primero. En respuesta a esta exposición Lacan en el *estadio del espejo* reflexiona sobre las consecuencias de ser sujeto-origen de las coordenadas, punto de vista privilegiado y dominante del espacio desde un punto de vista óptico-geométrico. Y en contraposición, lo que significa ser el objeto de la mirada de un sujeto que lo convierte en un punto, un objeto o una sombra más dentro del espacio visual que circunscribe la mirada del primero. El diagrama lacaniano de dos triángulos opuestos invierte la proyección de la perspectiva renacentista y desbanca, por tanto, la situación privilegiada del espectador. El sujeto, «espíritu desposeído», se convierte en un punto más entre los que son vistos desde el otro vértice³⁸³. Desarticulación del yo por el hecho de ser mirado, por invertirse el cono visual

El espectador se torna *voyeur* en las *Cells* gracias a su misteriosa y escenificada configuración espacial. Son, junto con las últimas instalaciones de Bourgeois mostradas en el Tate Modern, las piezas que ponen más explícitamente el acento en el papel del

³⁸² Lacan representa el drama de perder la privilegiada posición de sujeto y la subsiguiente conversión en parte de la imagen con la introducción de un foco de luz que sustituye la pirámide perspectiva que proyecta la sombra de este segundo sujeto objetualizado con lo que se convierte en *pantalla* que bloquea la luz dando lugar a la sombra. KRAUSS, Rosalind: *El inconsciente óptico...*, pp. 197,198.

³⁸³ KRAUSS, Rosalind. E.: «Corpus delicti», s. p.

espectador como *voyeur*. Pero la serie de *Cells* se trata en un apartado ulterior, aquí nos referiremos a las más recientes: ■ *I Do, I Redo y I Undo*³⁸⁴, tres instalaciones-torre pertenecientes al período comprendido entre el año 1999 y el 2000. Tres gigantescas torres de hierro a las que ascender por tortuosas escaleras de caracol, dos de ellas coronadas por gigantescos espejos ovalados bajo los que el espectador se somete a su mirada. Se trata de una costosa ascensión que lleva al espectador física y psicológicamente a un estado superior. Cada torre corresponde a diferentes estados alcanzados o resueltos, materializados en forma de arquitecturas, en las que el espectador debe entrar y recorrerlas física y emocionalmente. Es imposible sustraerse de su fuerza imponente, no apabullarse ante la mirada cenital que estos gigantes espejos posan sobre el espectador. Esta es la experiencia vivida por Jan Garden Castro: «Subir *I Do* fue una terrible experiencia para mí. Mirar a través de una puerta dentro de un cilindro de hierro cor-ten, desde donde observé un fanal de cristal con una muñeca madre de tela rosa de retazos sentada en una diminuta silla de escuela francesa de madera, abrazando sobre su pecho a su bebé rosado. Sobre este cilindro había otros dos, formando una torre metálica circundada por una escalera abierta, forjada del tipo de metal industrial usado en las escaleras pasarela de las estaciones del metro de Londres. Solo se permite ascender a una persona cada vez. A medio camino, me quedé aterrorizado. Estaba suspendido en el aire y atrapado. Tenía que seguir subiendo. En la plataforma superior, me senté en una silla de escuela de madera como la de la madre en el fanal. Brazos mecánicos perpendiculares sosteniendo cinco espejos redondos presentaban cambiantes autorretratos distorsionados. Desde cubos de observación, los

³⁸⁴ Bourgeois. *I do*, Tate Modern, Londres, 1999-2000, hierro, acero inoxidable, mármol, madera, cristal, espejos, tela, 1.651 x 600 x 600 cm.; Louise Bourgeois. *I Undo*, Tate Modern, Londres, 1999-2000, hierro, acero inoxidable, cristal, espejos, madera, epoxy, 1.300 x 450 x 350'5 cm.; Louise Bourgeois. *I Redo*, Tate Modern, Londres, 1999-2000, hierro, acero inoxidable, mármol, tela, cristal, espejos, madera, 1.750x899'5x600 cm. Información sobre los materiales e imágenes sobre el proceso de construcción e instalación de las tres torres para la Turbine Hall del Tate Modern de Londres aparecen en MADOFF, Steven Henry: «Towers of London», en *Art Forum International*, Vol. 38, N° 10 (Summer, 2000), pp. 162-165.

visitantes miraban abajo hacia mí. Sorprendido por mi inesperado miedo, bajé corriendo»³⁸⁵.

Mona Hatoum en 1987 en los *Riverside Studios* de Londres cierra un espacio con hierro corrugado formando una alcoba en la que se sitúa la propia artista. La instalación ■ *Matters of gravity*³⁸⁶ repite el esquema del espectador consciente de desempeñar el papel de mirón o espía, pero esta vez es ella misma el sujeto-objeto de las miradas. El acto mismo de mirar se convierte en elemento de tensión, la acción del espectador es objeto de reflexión. Mirar, vigilar, espiar, curiosear, fisgar, acechar, avizorar, merodear... son las aberrantes y alienantes acciones que ejerce el espectador sobre la artista/performer. Esta acción se intensifica, se pone en evidencia, al interponer una lente en el agujero que invierte la imagen de la artista.

Son varios los artistas que realizando acciones o performances ante los espectadores buscan incomodar y desvelar su morbosa posición de *voyeur*. Como es el caso de la instalación/performance de ■ Marina Abramović, *The House with the Ocean View*³⁸⁷ del 2002. Durante 12 días la artista estuvo encaramada a un habitáculo con tres habitaciones suspendidas sobre el suelo de la galería. En estas estancias abiertas en uno de sus lados, Marina Abramović realizó las acciones cotidianas de ducharse e ir al baño tres veces al día, dormir sobre una cama de madera, beber agua, vestirse, etc. a la vista de los espectadores. Las pequeñas acciones de cada día, las más simples, se llenan de significado, se convierten en un ritual trascendente de purificación y cambio de energías. La incomodidad terminaba por alcanzar a los visitantes, los cuales sentían la vergüenza del que es sorprendido por la acción de vigilar con un potente telescopio unas acciones tan domésticas e íntimas. En esta situación la mirada escopofílica se ve bloqueada ante la puesta en evidencia del acto voyeurístico del espectador. En ambas performances, la de Hatoum y la de Abramović, se bloquea cualquier rasgo de escopofilia que el espectador pudiera esconder.

³⁸⁵ GARDEN CASTRO, Jan: «Louise Bourgeois. Turning myths inside out», en *Sculpture*. International Sculpture Center (ed.). Vol. 20, N° 1 (January-February, 2001), <<http://www.sculpture.org/documents/scmag01/janfeb01/bourg/bourg.shtml>> (04-02-2003), s. p. (traducción de la autora).

³⁸⁶ Sobre esta instalación v. MORGAN, Stuart; MORRIS, Frances: «Rites of passage...», p. 17.

³⁸⁷ Marina Abramović. *The house with the ocean view (La casa con vistas al océano)*, Sean Kelly Gallery, Nueva York, del 26 de noviembre al 7 de diciembre de 2002.

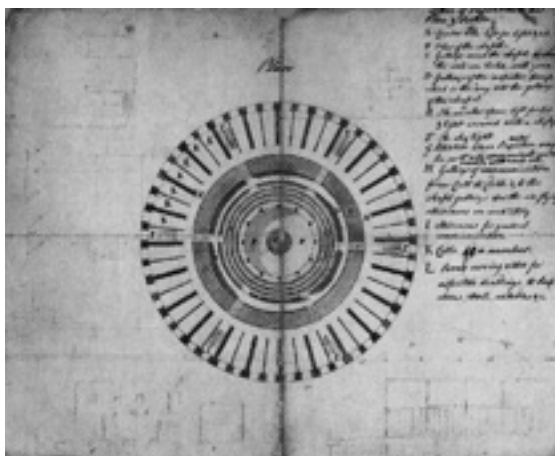
La mirada es, como prescribe Foucault, una *técnica de poder*³⁸⁸. Esta incluye un amplio abanico de estrategias y tecnologías de entre las que destacaremos principalmente tres grandes etapas: el uso de la perspectiva para ensalzar el poder monárquico del soberano, la vigilancia de la época moderna con el panoptismo – relaciones de poder que obedecen a razones económico-políticas– y la actual vigilancia globalizada a través de la mirada digital en la sociedad de control. Foucault nos ofrece en dos escritos esenciales, *El ojo y el poder* y *Vigilar y castigar*, las claves fundamentales para contrastar el panopticismo a las prácticas actuales de control y vigilancia.

La naturaleza transdisciplinar de los *surveillance studies* es otra rica fuente de información sobre la relación entre el panopticismo y la generalización de los actuales sistemas de vigilancia en el tardocapitalismo. A la vera de estos estudios surgen revistas especializadas que engloban multiplicidad de disciplinas como sociología, filosofía, derecho, policía científica, arte, etc. tales como la revista digital *Surveillance & Society*. Destacan autores como Barman, Agamben, Bogard, Lyon, Rose o Majid Yar.

Los *estudios culturales* y los *estudios visuales*, igualmente transdisciplinares, tales como los estudios de Martin Jay o Nicholas Mirzoeff y José Luis Brea en nuestro país, han abierto un prolífico campo de estudio en el que se pone de manifiesto la importancia de la mirada como instrumento de poder, la sobresaturación de imágenes (crisis del ocularcentrismo) concomitante a la potenciación de la práctica voyeurista en una sociedad cada vez más escopofílica. La práctica artística desvela los mecanismos de la máquina panóptica en su aplicación durante la modernidad y en su hiperdesarrollo

³⁸⁸ v. FOUCAULT, Michel: «El ojo del poder...».

actual en la sociedad tardomoderna con la introducción de nuevas tecnologías. El creciente interés de las prácticas del arte contemporáneo hacia este reciente campo de estudio se puede comprobar en el libro editado por Peter Weibel, *Ctrl [Space]. Rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*³⁸⁹, que aúna reflexión teórica y práctica artística. Es testimonio de la importancia que tiene para el arte el debate abierto desde las teorías de Foucault sobre la importancia de la mirada como práctica de poder hasta la actualidad donde la visualidad sigue siendo un instrumento de control.



Jeremy Bentham. *Panóptico*, 1791



Hieronymus van Aeken Bosch. *Mesa de los pecados capitales*, 1480-1500

Vigilancia y religión: iconografías de la vigilancia

«Cave, cave, dominus videt» –«Cuidado, cuidado, que Dios te ve»– son las palabras que aparecen en el círculo central de esta composición del Bosco. ■ Hieronymus van Aeken Bosch. *Mesa de los pecados capitales*³⁹⁰. Este círculo es el gran ojo vigilante y panóptico³⁹¹ de Dios en cuyo centro aparece Jesús resucitado sobre el sepulcro a modo de Ecce Hommo mostrando sus heridas, y a su alrededor, en la parte exterior del ojo, aparecen representadas escenas de los siete pecados capitales con sus

³⁸⁹ LEVIN, Thomas Y.; FROHNE, Ursula; WEIBEL, Peter (eds.). *Ctrl [Space]*...

³⁹⁰ Hieronymus van Aeken Bosch. *Mesa de los pecados capitales*, 1480-1500, óleo sobre tabla, 120 x 150 cm., Museo del Prado, Madrid. v. <<http://museoprado.mcu.es/39.html>> (10-05-2003).

³⁹¹ «Panóptico» viene de «pan» y el gr. «optikós», verlo todo.

inscripciones en latín correspondientes a la Ira, Soberbia, Lujuria, Pereza, Gula, Avaricia y Envidia. En las esquinas de la tabla cuatro círculos contienen las postrimerías –Muerte, Juicio, Infierno y Gloria.

Se trata de un cuadro advertencia, una máquina panóptica, un cuadro que se dirige con un «tú» a cada uno de los individuos. La individualización del mensaje de advertencia implementa la efectividad del control sobre cada uno de los espectadores creyentes. El ojo funciona, por tanto, como mirada vigilante y arma de control social y las postrimerías como ejemplo del premio o castigo. El castigo, representado por las postrimerías se ve acompañado de dos inscripciones pertenecientes al capítulo 32 del Deuteronomio y que dicen así: «Porque son un pueblo que no tiene ninguna comprensión ni visión/ si fueran inteligentes entenderían esto y se prepararían para su fin» y «Yo esconderé mi rostro de ellos; y veré cual será su fin»³⁹². La vinculación a la que se refiere Foucault en su libro *Vigilar y castigar*³⁹³ entre control panóptico y castigo aparece representado en esta tabla del s. XV.

Otro ejemplo de la representación cristiana del panóptico –vía de introducir un código de conducta, advertencia de ser vigilados y recordatorio del castigo– es el cuadro de ■ Jan Provost, *Sacred Allegory*³⁹⁴. La iconografía del ojo que todo lo vigila aparece ya en el medioevo con el Pantocrátor inscrito en la Mandorla. La mirada de esta tipología de Cristo es una *mirada directa*³⁹⁵ con unos grandes ojos profundamente remarcados, en una mano muestra las Sagradas Escrituras y con la otra enjuicia al tiempo que alude a la Santísima Trinidad con el despliegue de tres de sus dedos. *Ojo imperial, Omnividente o Pantepopte* son algunos de los calificativos con los que Paris se refiere a la vigilancia del Pantocrátor. La pintura o mosaico no expresa profundidad sino que avanza hacia el espacio que está frente a él, hacia el espectador, con lo que la vigilancia a la que somete la mirada del Pantocrátor se hace implacable: «Si el espacio no se aminora, sino que se evade hacia atrás, si sus líneas no convergen hacia un foco,

³⁹² <http://museoprado.mcu.es/cuadro_mayo_2003.html> (10-05-2003).

³⁹³ v. FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar*...

³⁹⁴ Jan Provost. *Sacred Allegory*, c. 1510-1520, óleo sobre tabla, 20 x 16'', Museo del Louvre, París.

³⁹⁵ PARIS, Jean: *El espacio y la mirada*..., p. 13.

sino sobre nosotros, no es en absoluto porque los mosaístas hayan sido malos observadores o mediocres artesanos, porque ignoraran las leyes elementales de la óptica o no supieran como reducir los planos del horizonte, sino porque, invirtiendo nuestra relación con la efigie, les era necesario, lógicamente, invertir la arquitectura. De aquí en adelante, en lugar de la fuente, seremos la conclusión, y ella encontrará en nuestra alma el punto de fuga y si sobre el muro parece agrandarse a medida que se aleja es porque, bajo su Mirada, disminuimos»³⁹⁶. De este modo, la mirada escrutadora y vigilante del Pantocrátor ve multiplicada su efectividad. El espectador no es el punto de vista que ordena la representación que contempla sino que es la mirada punzante del Pantocrátor la que ordena el espacio del espectador y lo convierte en punto de fuga en lugar de en punto de vista. La *emanación de la mirada* digamos que proviene del juicio que aplica el Pantocrátor, por lo que el espectador se convierte en *horizonte de visión*, en *fondo*³⁹⁷. Cesa, por tanto, la capacidad del sujeto de constituirse como tal deviniendo en objeto carnal de una mirada que se posiciona por encima de él, que lo enjuicia y lo define como mortal pecador.

La mirada penetrante y directa al espectador se ve enfatizada con la inscripción de Cristo en otro Gran Ojo, la Mandorla, situada en el ábside por encima de nuestras cabezas. Como dice Jean Paris, en la cima de un espacio, «...surgiendo de lo más profundo del oro, se abre en el templo como un Sol, e irradiándose, domina el espacio»³⁹⁸. La iconografía cristiana identifica el ojo de Dios con la luz que baña el mundo. También dice: «Antes que cualquier otro atributo, Dios ve. El Sol es su Ojo, la lámpara del cielo, como el ojo humano será la del cuerpo»³⁹⁹. El Ojo llameante de Dios, como una figura que domina y penetra todos los espacios, se representa también inscrito en una abstracción matemática, el triángulo. La iconografía cristiana es retomada por los masones en sus templos perdiendo el sentido religioso pero no el de la visión vigilante. Los filósofos del Siglo de las Luces también rescatan esta iconografía convirtiéndola en uno de los emblemas de la Revolución Francesa. Se convierte así en

³⁹⁶ PARIS, Jean: *El espacio y la mirada...*, p. 187.

³⁹⁷ Tomamos esta terminología de KRAUSS, Rosalind: *El inconsciente óptico...*, pp. 26-31, 67,153.

³⁹⁸ PARIS, Jean: *El espacio y la mirada...*, p. 11.

³⁹⁹ PARIS, Jean: *El espacio y la mirada...*, p. 26.

el «ojo supremo de la razón» que preside su Declaración de los Derechos Humanos. El ojo inscrito en el triángulo aparece también en el billete de dólar estadounidense⁴⁰⁰.

La metáfora del edificio-ojo: la máquina panóptica de Bentham. El encierro y la ciudad opaca

La perspectiva, como nos recuerda Mirzoeff, no es más que uno de los sistemas de representación y ordenación del espacio visual. Este autor argumenta que la elección de las líneas convergentes para dar sensación de profundidad en la representación bidimensional del espacio, no corresponde tanto a una compatibilidad con el pensamiento científico, como a una cuestión de inteligibilidad y necesidad de comprender el mundo⁴⁰¹. Se trata pues de un convencionalismo que reduce la visualidad a un punto, un solo ojo, un único punto de vista. La perspectiva es el fruto de un complejo de estrategias figurativas, nos dice este autor, con las que simular, que no imitar, la pirámide visual. Estrategias que van de las representaciones populares a las demostraciones geométricas y, lo que es más importante para nuestro discurso, los medios de organización social. Un claro ejemplo del uso de la representación visual como herramienta de poder político lo encontramos en el palacio real de Versalles y su uso de la perspectiva destinada a ensalzar el poder del monarca. *Sala de los espejos* del Palacio de Versalles.

Las representaciones renacentistas se construían a partir de un espectador ideal que, para obtener un efecto óptimo de profundidad y confluencia de líneas, tenía que

⁴⁰⁰ v. SCHMIDT-BURKHARDT, Astrit: «The all-seer...», pp. 17-31.

⁴⁰¹ «Cuando la perspectiva se convirtió en algo común en el arte europeo, el funcionamiento del ojo todavía era un misterio. Hasta el siglo XVII los europeos no estaban seguros de si el ojo trabajaba absorbiendo rayos de luz del exterior (intromisión) o emitiendo sus propios rayos para percibir la realidad exterior (extromisión)». MIRZOEFF, Nicholas: *Una introducción a la cultura visual...*, p. 67. Los posteriores adelantos científicos sobre el conocimiento de la visión, como la imagen invertida en el cristalino del ojo (Thomas Kepler), no afectaron a la representación pictórica del espacio, por lo que muchos continuaron apoyando la teoría de la extromisión. MIRZOEFF, Nicholas: *Una introducción a la cultura visual...*, pp. 71,72. «La estricta aplicación de la perspectiva podía haber significado que el rey pareciera más pequeño que uno de sus súbditos, un resultado políticamente imposible». MIRZOEFF, Nicholas: *Una introducción a la cultura visual...*, p. 76.

colocarse en el lugar preciso⁴⁰². Es el lugar a ocupar por el espectador ideal lo que más importa a los artistas de la época, arquitectos y pintores, pues este enclave espacial otorga al sujeto que lo ocupa un espacio de poder privilegiado, un lugar destinado únicamente a la figura del monarca. Mirzoeff destaca la razón política que fundamenta el interés del monarca absolutista por el modelo de la perspectiva renacentista: «El príncipe no era sólo una metáfora para los artistas. Cuando en el siglo XVII se utilizaban los ángulos de la perspectiva en el palacio real francés de Versalles, el rey Luis XIV se sentaba directamente en esa dirección con el fin de ser únicamente él quien tuviera el lugar perfecto desde el que ver la perspectiva»⁴⁰³. Y continúa: «El sentido académico de cómo ver al rey quedó mejor personificado en la Sala de los Espejos que construyó para Luis XIV el director de la Academia, Charles Le Brun. En una larga galería decorada con elaboradas pinturas y salpicada de espejos, los cortesanos se podían observar a sí mismos y a los demás rindiendo homenaje al soberano y asegurarse de que realizaban el protocolo adecuado»⁴⁰⁴.

Como hemos explicado, el sistema de la perspectiva en sus inicios tenía como función resaltar el poder político del monarca. Sucede que a finales del XVIII y principios del XIX, más exactamente en 1791, el sujeto espectador se universaliza. La perspectiva obedece al interés por ejercer un control social por parte de una figura anónima susceptible de ser sustituida por otra. La primera, se basa en la visibilidad del rey como vía de ensalzamiento de su poder soberano; la segunda, tratada a continuación, se basa en la invisibilidad del observador. Podemos encontrar un precedente en el esquema de la ciudad de Babilonia de Athanasius Kircher⁴⁰⁵ que muestra cómo la mirada desde un enclave privilegiado, que controla visualmente el espacio, es una forma de conquista. Las estrategias de la visión están desde hace siglos adscritas a técnicas de control y poder. El diseño ideado por el jesuita Athanasius Kircher de la ciudad de Babilonia corresponde a este interés por controlar el espacio.

⁴⁰² MIRZOEFF, Nicholas: *Una introducción a la cultura visual...*, p. 70.

⁴⁰³ MIRZOEFF, Nicholas: *Una introducción a la cultura visual...*, p. 70.

⁴⁰⁴ MIRZOEFF, Nicholas: *Una introducción a la cultura visual...*, p. 76.

⁴⁰⁵ Athanasius Kircher. *Boceto de la ciudad de Babilonia*, s. XVII. Martin Jay correlaciona el régimen escópico del perspectivismo cartesiano con la aplicación del control a la vigilancia del espacio urbano. v. JAY, Martin: *Campos de fuerza...*, pp. 240,241.

Una torre vigía, colocada en el punto medio de la ciudad, cuyo diseño urbanístico obedece a una ordenación a base de cuadrículas. La torre permite la vigilancia de sus habitantes y el disfrute de una profunda extensión de campo visual. La torre se convierte en el elemento central que convierte a la ciudad de Babel interpretada por Kircher en un gran panóptico que ensalza el dominio del monarca sobre tierras y súbditos.

La disposición en cuadrículas, nos dice Foucault, corresponde a la disposición de los campamentos militares y facilita el acceso a un punto de la ciudad, entre otras cosas, para disolver una insurrección. El campamento militar es, a juicio de Foucault, el modelo ideal de «observatorio» que ha sido aplicado al urbanismo y en la arquitectura de Bentham: «En el campamento perfecto, todo el poder se ejercería por el único juego de una vigilancia exacta, y cada mirada sería una pieza en el fundamento global del poder. El viejo y tradicional plano cuadrado ha sido considerablemente afinado de acuerdo con innumerables esquemas. Se define exactamente la geometría de las avenidas, el número y la distribución de tiendas de campaña, la orientación de sus entradas, la disposición de las filas, de las hileras; se dibuja la red de las miradas que se controlan unas a otras...El campamento es el diagrama de un poder que actúa por el efecto de una visibilidad general»⁴⁰⁶.

■ La casa de fieras construida por Le Vaux en tiempos de Luis XIV⁴⁰⁷ es otro precedente en el que Foucault dice que Bentham se apoyó para la ideación del panóptico. Pero el panóptico parece repetir, a nuestro juicio, otros esquemas anteriores a la desaparecida casa de fieras de Versailles, como es el caso de una representación pictórica de los pecados capitales del emblemático Hieronymus van Aeken Bosch, del que hemos tratado con anterioridad. El ■ Panóptico de Bentham repite arquitectónicamente lo que el Bosco representa en un retablo bidimensional, sustituyendo la mirada divina por la del inspector. Foucault encuentra en Bentham el

⁴⁰⁶ FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar...*, p. 176. v. t. FOUCAULT, Michel. *Estética, Ética y Hermenéutica...*, p. 161.

⁴⁰⁷ Claude Aveline. *Vista de Versailles menagerie en tiempos de Luis XIV*, 1638-1715. v. FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar...*, pp. 206,207.

modelo que pone en práctica la aparición de una nueva tecnología de poder que actúa a través del juego de la mirada⁴⁰⁸. La maqueta de ■ Jonas Dalberg. *Untitled (Horizontal Sliding)* (*Sin título. Deslizamiento horizontal*), 2000.

El panóptico de Jeremy Bentham, propuesto a finales del siglo XVIII y emblema del ideal moderno, es la escenificación arquitectónica del deseo de vigilar y controlar sin ser visto. Este deseo se encarna en una superficie geométrica y centralizada con forma de ojo: una máquina de vigilar, herencia del racionalismo, en primer lugar, de un pensamiento ilustrado del filósofo político barón de Montesquieu y del empirismo de Locke y Hume, entre otros ilustrados. El principal dirigente de la Ilustración entiende la libertad como seguridad, la división de poderes en ejecutivo, legislativo y judicial y la consiguiente necesidad del castigo a través del poder judicial como defensa de las libertades del resto de ciudadanos⁴⁰⁹. Es importante destacar que promovió la creación de tribunales judiciales compuestos de ciudadanos de a pié elegidos para la ocasión con lo que el derecho de castigar se impersonaliza, se hace invisible, y por lo tanto, omnipresente.

El panóptico de Benham surge de esta misma concepción de la vigilancia y el castigo a través de una mirada universalizada. A ello se añade la aplicación del utilitarismo y las matemáticas al balance de la moral –«aritmética moral» cuyos valores matemáticos son el placer y el dolor, las satisfacciones y los sufrimientos– con la que administrar el dolor en el castigo justificado al preso, en una prevención de más dolor ocasionado por el ejercicio de la delincuencia en el castigado⁴¹⁰. La planta de la institución penitenciaria diseñada por Bentham se convierte en una metáfora orgánica del ojo que todo lo ve, del pan-óptico. El panóptico es un sistema de organización espacial que obedece a un sistema de organización social basado en el control visual del cuerpo desde un único enclave espacial. Este lugar privilegiado otorga un gran poder a quien lo habita, que sin embargo es un vigilante anónimo, que bien, puede

⁴⁰⁸ v. FOUCAULT, Michel. *Estética, Ética y Hermenéutica...*, pp. 61,68,69.

⁴⁰⁹ v. HARRISON, Ross: «Jeremy Bentham», en HONDERICH, Ted (ed.), *The Oxford Companion to Philosophy*, Oxford, 1995, pp. 85-88, <<http://www.utilitarian.net/bentham/about/1995.htm>> (08-011-2005)

⁴¹⁰ HARRISON, Ross: «Jeremy Bentham...», s. p.

vigilar permanentemente, como no hacerlo, pues la efectividad es permanente por la invisibilidad que le protege de la mirada de los presos. Se trata de una tecnología de poder que posibilita el ver sin ser visto⁴¹¹. Esta circunstancia convierte al panóptico en un dispositivo que posibilita la mirada universal que actúa sobre los vigilados de manera permanente y sumamente económica. Racionalización, utilitarismo y efectividad se conjugan en el panóptico. Los lugares que giran en torno a la torre de inspección convierten a sus habitantes en objetos que se saben permanentemente vigilados.

La disposición espacial del círculo de vigilancia es el siguiente: el cristalino equivale a la torre de vigilancia o de inspección, en el iris la zona intermedia y así sucesivamente hasta alcanzar con la visión las celdas de los presos dispuestas en el círculo exterior y abiertas dispuestas en *contra-luz* con respecto a la torre de control. Este sistema de iluminación responde al pensamiento iluminista que pertenece a los fundamentos filosóficos de Bentham⁴¹²: la visión y la luz –y la discontinuidad de la luz, que es la «sombra»⁴¹³– es la base funcional sobre la que se construye el panóptico. Esta oposición entre luz y sombra se puede entender también simbólicamente, pues existe una larga tradición ideológica en colocar luz y sombra en oposición dialéctica⁴¹⁴: el preso no solo se ve como una silueta en sombras, sino que es como la sombra, ausencia

⁴¹¹ v. FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar...*, p. 201.

⁴¹² «Un miedo obsesivo ha recorrido la segunda mitad de siglo XVIII: el espacio oscuro, la pantalla de oscuridad que impide la entera visibilidad de las cosas, las gentes, las verdades. Disolver los fragmentos de noche que se oponen a la luz, hacer que no existan más espacios oscuros en la sociedad, demoler esas cámaras negras en la que se fomenta la arbitrariedad política, los caprichos del monarca, las supersticiones religiosas, los complots de los tiranos y los frailes, las ilusiones de ignorancia, las epidemias... Un poder cuyo recorte principal fuese la opinión no podría tolerar regiones de sombra. Si se han interesado por el proyecto de Bentham se debe a que, siendo aplicable a tantos campos diferentes, proporcionaba la fórmula de un poder de transparencia, de un sometimiento por proyección de claridad. El panóptico es un poco la utilización del castillo: (torreón rodeado de murallas) para paradójicamente crear un espacio de legibilidad detallada». FOUCAULT, Michel: «El ojo del poder...», pp. 16,17.

⁴¹³ v. BAXANDALL, Michael: *Las sombras y el siglo de las luces*. (Ed. Orig. *Shadows and enlightenment*. Yale University, 1995). Traducción de Amaya Bozal Chamorro. La Balsa de la Medusa, Editorial Visor, Madrid, 1997, pp. 33-45.

⁴¹⁴ El iluminismo se basa en esta polaridad ética. Athanasius Kircher en su volumen sobre la luz (óptica), *Ars Magna Lucis et umbrae* (Roma, 1646), pone en relación dialéctica la luz con la sombra: «Convencido de que la polaridad luz-sombra se prolonga bajo nombres diversos (simpatía.antipatía, consonante-disonante, superior-inferior)...». O'NEILL, Charles; DOMÍNGUEZ, Joaquín M^a (dir.): *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*. Biográfico-temático. Ed. Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, 2001, voz «Kircher, Athanasius», p. 2197.

de la continuidad de la luz, de la verdad, de la visibilidad y del bien, una oscuridad que ha de ser restituida con la luz a través del castigo. Nunca estuvo más claro la relación entre la visión y la vigilancia y la arquitectura y la vigilancia que en los dispositivos creados por Bentham. El modelo de casa de inspección fue aplicado al sistema carcelario y militar así como a fábricas, escuelas, hospitales y otros⁴¹⁵. Este modelo responde a una política de encierro, la exclusión de la sociedad y aplicación de un régimen disciplinario a seres humanos que suponen una molestia o una amenaza para la sociedad: delincuentes, locos, enfermos, mendigos, etc. (hospitales, hospicios), o a individuos sujetos a relaciones de productividad (fábricas) o en proceso de formación educacional (escuelas). A todos ellos se les recluye en un dispositivo, el edificio-panóptico, que encarna un mismo sistema, el de la vigilancia en reclusión y la disciplina como técnica de dominación. Es un dispositivo que posibilita la vigilancia sin contacto físico, una vigilancia, como dice Foucault, global e individualizante al mismo tiempo⁴¹⁶.

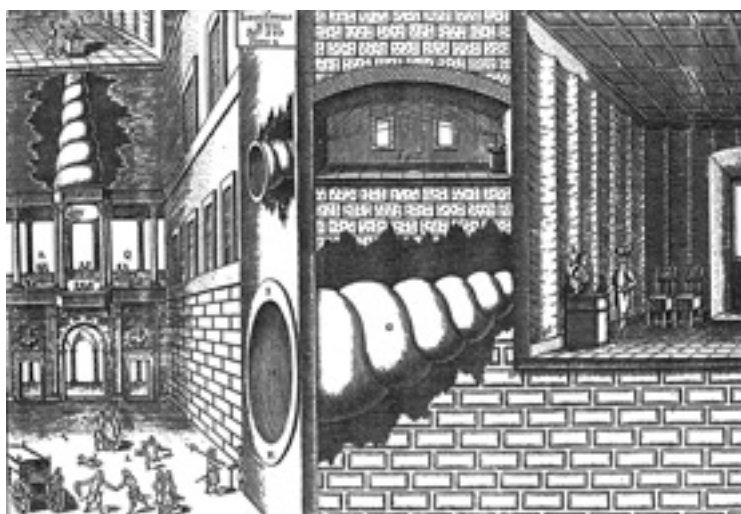
Peter Weibel ingenia una instalación en la que las coordenadas de la perspectiva, punto de fuga y punto de vista se ven trastocadas con un sistema panóptico muy particular: ■ *Observation of the observation. Uncertainty*⁴¹⁷. Tres videocámaras y monitores están distribuidos alternadamente en un recinto circular. Convergentes hacia el centro monitores y videocámaras con el espectador que se coloca en el centro siguiendo las indicaciones delineadas en el suelo. Esta situación permite que el espectador pueda observarse en todo momento pero exclusivamente por la espalda haciendo de sí mismo el objeto de su vigilancia, como si se tratara de otro sujeto. Se

⁴¹⁵ Así lo describe el autor en su memoria del proyecto panóptico: «Aplicación de este principio general a todos los casos en que un gran número de hombres debe estar constantemente bajo la inspección de unos pocos, sea par el simple encierro de las personas acusadas, sea para el castigo de los culpados, sea para reformar a los malos, sea para forzar a los perezosos al trabajo, sea para facilitar la asistencia de los enfermos, o sea para hacer fácil la enseñanza, y llevar el poder de la educación a un punto inconcebible hasta el día. Establecimientos a que por consiguiente es aplicable: 1º casas de seguridad; 2º cárceles; 3º casas de corrección; 4º casas de trabajo; 5º hospitales; 6º manufacturas; 7º escuela». BENTHAM, Jeremy: *El panóptico...*, pp. 80,81.

⁴¹⁶ FOUCAULT, Michel: «El ojo del poder...», p. 10; v. t. el capítulo «La locura y la sociedad», en FOUCAULT, Michel. *Estética, Ética y Hermenéutica...*, pp. 73-95.

⁴¹⁷ Peter Weibel. *Observation of the observation. Uncertainty*, 1973, instalación con CCTV en recinto circular.

encuentra en una tesitura tal que el punto ciego que le permitiría verse a sí mismo mirando, permanece siempre oculto. Estas son las explicaciones del autor: «Encerrado en una habitación, cada punto de esta habitación es su propio celador de prisión, la perspectiva es su destino final»⁴¹⁸.



Athanasius Kircher. *Spionage-Ohr, Entwurf einer Abhöranlage*, Musurgia Universalis, 1650



Peter Weibel. *Gehörgang*, 1970

La información visual es el principal objetivo del panopticismo, sin embargo, fue también deseo de Bentham el amplificar el poder de la tecnología de vigilancia visual desde la torre de inspección con la introducción de tecnologías de escucha. Esto no fue posible pues, del mismo modo que la vigilancia visual ofrece una descompensación de información entre las dos partes, *ver/ser visto*, la vigilancia auditiva no le permitía esta desigualdad y escuchar implicaba ser escuchado. Los dibujos de Athanasius Kircher, que preceden los estudios de Bentham, ofrecen un ejemplo sobre la preocupación por encontrar dispositivos que posibilitasen este tipo de vigilancia, tales como cavidades en forma de caracola que atraviesan los edificios posibilitando la escucha de una estancia distante del lugar donde se sitúa el oyente. ■

⁴¹⁸ ROSEN, Margit: «Peter Weibel. Observing observation. The guard as bandit. The panoptic society or Immortally in love with death», en LEVIN, Thomas Y.; FROHNE, Ursula; WEIBEL, Peter. (eds.): *Ctrl [Space]...*, p. 74 (traducción de la autora).

Athanasius Kircher. *Spionage-Ohr, Entwurf einer Abhöranlage*⁴¹⁹. Dos fueron los tratados en los que el jesuita Athanasius Kircher desarrolló su interés por el estudio matemático y físico relacionado con el sonido: *Phonurgia nova* (Kempten, 1673) y *Musurgia universalis* (Roma, 1646), en los que incluía su invención de un sistema de megafonía aplicada a los espacios arquitectónicos. Resulta interesante contrastar los dibujos de Kircher con la instalación de ■ Peter Weibel. *Gehörgang*⁴²⁰ en la que las paredes de una casa controlan a través de la escucha. Así como destacar la persistente preocupación de Bogomir Ecker⁴²¹ por las construcciones arquitectónicas de Kircher. ■ *Dieses Bild nun wird immerzu reden*, 1988-89; *Hohlweg*, 1986.

Estado panóptico en la sociedad disciplinaria. Aplicación del panóptico a la ciudad transparente

Es en la Ilustración cuando la vigilancia adquiere su mayor relevancia, en lo que Foucault denominó la «sociedad disciplinaria» o el «estado panóptico». Un sistema en el que el ojo anónimo escruta y vigila permanentemente sin ser visto y que convierte a la sociedad en objeto de su inspección, en campo de percepción. El ver y el ser visto se disocian, de manera que el poder se sitúa del lado del que ve y el que es dominado y objetualizado del lado del que es visto. Este segundo, no tiene la oportunidad de ver en qué momento es vigilado y por quién. Es en este aspecto donde radica en gran parte el potencial represivo del poder de la mirada aplicada al dispositivo panóptico. Con Foucault, el panóptico de Bentham se convierte en la metáfora de poder de la sociedad moderna a través de la vigilancia y el control, lo que dará lugar a un modelo de sociedad: «la sociedad disciplinaria». Una sociedad que finalmente interioriza la mirada vigilante con lo que «...cada uno ejercerá esta vigilancia sobre y contra sí mismo»⁴²².

⁴¹⁹ Athanasius Kircher. *Spionage-Ohr, Entwurf einer Abhöranlage* (Oreja-espía, dibujo del trazado de un sistema de escucha) publicado en *Musurgia Universalis, sive ars magna consoni et dissoni*, Roma, 1650.

⁴²⁰ Peter Weibel. *Gehörgang*, 1970, instalación, sonido.

⁴²¹ Bogomir Ecker. *Dieses Bild nun wird immerzu reden*, 1988-89, instalación site-specific en una escalera de caracol en una villa de Hamburgo, planchas de hierro, longitud: 217'', diámetro 12-40''.

⁴²² FOUCAULT, Michel: «El ojo del poder...», p. 18.

En sus inicios, la inspección y vigilancia se aplica en lugares acotados, en instituciones como las arriba descritas. Foucault habla de una «generalización disciplinaria»⁴²³ en la que se multiplican las instituciones en las que se aplica la disciplina y la vigilancia y hay una tendencia a la des-institucionalización: las relaciones de poder se distribuyen, los espacios cerrados se abren a la vigilancia del exterior (desde los colegios se vigila a los padres, desde el pequeño hospital de barrio se vigila la situación sanitaria del sector), la vigilancia de la salud o de la moral entra en las casas. La generalización del régimen disciplinario entraña la transparencia, la capacidad de que los espacios y personas sean visibles y vigilables. A esta generalización, en la que toda la sociedad es atravesada y penetrada por los mecanismos disciplinarios, le acompaña el discurso que justifica su expansión: la seguridad de los ciudadanos.

Así define Foucault el poder policiaco: «...debe apropiarse de instrumentos de una vigilancia permanente, exhaustiva, omnipresente, capaz de hacerlo todo visible, pero a condición de volverse ella misma invisible. Debe ser como una mirada sin rostro que transforma todo el rostro social en un campo de percepción: millares de ojos por doquier, atenciones móviles y siempre alerta, un largo sistema jerarquizado...»⁴²⁴. Con la llegada de tecnologías como el telégrafo y el teléfono y la reorganización viaria, se alcanza la *ciudad transparente*, y la vigilancia se extiende a todo el tejido urbano con una policía más organizada que mantiene el control sobre los inmigrantes y la clase obrera. En España y Francia abundan las cárceles que conservan el orden espacial del panóptico, pero con la introducción de dispositivos electrónicos, como las cámaras de vigilancia, el sistema de control se ha visto ostensiblemente modificado a un modelo que supera al panóptico.

Otro edificio-ojo es el ■ *Institut du Monde Arabe* de Jean Nouvel⁴²⁵. La fachada principal está compuesta por una multiplicidad de diafragmas sensibles a la luz que se cierran en su exceso y se abren en su defecto de forma similar a como lo hace una

⁴²³ FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar...*, pp. 212 y ss.

⁴²⁴ FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar...*, p. 217.

⁴²⁵ Jean Nouvel. *Institut du Monde Arabe*, Paris, 1981-87.

cámara réflex tradicional. Es un cuerpo arquitectónico poblado de cientos de ojos que se asemeja al cuerpo mitológico de Argo: «Argo tenía ojos en la parte posterior de la cabeza, según algunos autores, todo su cuerpo estaba cubierto de ellos. Este vigilante (sus ojos nunca se cerraban al unísono) mató a Equidna... El pavo, consagrado a Hera, lleva en su plumaje los incontables ojos de Argo...». ■ *Mercurio & Argos*⁴²⁶. Bachelard en *La Poética del Espacio* dice que «el cosmos es un Argos» con cien mil ojos (estrellas) que nos vigilan.

El siguiente cuadro sinóptico sintetiza el paso del panóptico en la «sociedad disciplinaria» y sus tecnologías de poder al nuevo modelo de vigilancia global en la «sociedad de control»:

	Edificio Panóptico	Ciudad opaca	Disciplina excepcional	Control centralizado en una mirada dominadora y anónima
Sociedad disciplinaria Modernidad	Estado Panóptico	Ciudad transparente, sin obstáculos visuales	Vigilancia generalizada	Jerarquía piramidal ⁴²⁷ en la vigilancia hasta la interiorización de la mirada vigilante contra sí mismo Un ojo que lo ve todo, «omnicomtemplativo» Disciplina e inspección permanente, atómica e individualizante Anatomopolítica (disciplina en los cuerpos) Biopolítica (regulación de las poblaciones)

⁴²⁶ *Mercurio & Argos*. Manuscrito FR.143, fol. 130 verso. v. LECOQ, Anne-Marie; LANG, Andrew; COLONNA, Francesco: «An enigmatic education», en *FMR*, N° 32 (May-June, 1988), pp. 15-42. BONNEFOY, Yves (dir.): *Diccionario de las mitologías*. Vol. II. Jaime Pórtulas y Maite Solana editores del volumen II. Traducción de Maite Solana. Ed. Destino, Barcelona, 1996, voz «Argo o Argus», p.330.

⁴²⁷ Foucault expone esta contradicción: «El poder ya no se identifica sustancialmente con un individuo que lo ejercería o lo poseería en virtud de su nacimiento, se convierte en una maquinaria de la que nadie es titular. Sin duda, en esta máquina nadie ocupa el mismo puesto, sin duda ciertos puestos son preponderantes y permiten la producción de efectos de supremacía. De esta forma, estos puestos pueden asegurar una dominación de clase en la misma medida en que disocian el poder de la potestad individual». FOUCAULT, Michel: «El ojo del poder...», p. 19. Una jerarquía piramidal, explica Foucault, que se establece en una relación de sostén y de condicionamiento recíprocos. FOUCAULT, Michel: «El ojo del poder...», p. 21. *cfr.* FOUCAULT, Michel. *Estética, Ética y Hermenéutica...*, pp. 244,245. No es el poder con mayúsculas sino el poder que ejercen unos individuos sobre otros, pero no sobre sus personas, sino sobre sus acciones posibles. v. FOUCAULT: «El sujeto y el poder...», pp. 421-436.

Sociedad de control Postmodernidad	Pantopicon	Globalización	Vigilancia global	Control y poder descentralizados Multitud de miradas tecnológicas cruzadas Panóptico ubicuo Control continuo y en tiempo real Control de la información
---------------------------------------	------------	---------------	-------------------	---

La sociedad de control. Sociedad de la información.

En los *surveillance studies* se ha abierto un animado debate sobre la pertinencia o no de aplicar las teorías de Foucault al actual estado de vigilancia globalizada propiciada por la introducción de tecnologías de la vigilancia y el interés abierto hacia el control de la información. Tres son las principales posturas teóricas: una primera en la que los teóricos aplican al pie de la letra el panopticismo de la modernidad descrito por Foucault a la actual vigilancia de los espacios públicos, con autores como Norris, Amstrong o McCahill; una segunda postura, con autores como Deleuze, Virilio, Bogard o Rose, que consideran abierta una nueva lógica del control basada en la apropiación de información codificada y la demanda por parte de la sociedad de vigilancia en los espacios públicos para mantener la seguridad ciudadana a salvo de ataques terroristas o de la delincuencia; una tercera vía de aproximación a la reflexión teórica sobre la vigilancia es la que se aplica una profunda revisión al panopticismo pero no se descarta su utilidad. Gandy o Poster son algunos de los autores más destacados⁴²⁸. A mi modo de ver, es posible aceptar tanto la segunda posición más radical como la tercera más comedida. A pesar de ser dos perspectivas tan distintas, las dos revelan aspectos importantes. Ambas pueden convivir ya que el mito del panóptico pervive en la actualidad y es necesario hacer referencias a los escritos de Foucault, si bien el panopticismo se ha superado con la aparición de cuestiones que abren dimensiones del problema radicalmente diversos.

⁴²⁸ La revisión aquí expuesta de las tres grandes posiciones teóricas de los *surveillance studies* sobre las teorías de Foucault está tomada del artículo de Majid Yar «Panoptic power...», *s. p.*

El panóptico unidireccional como forma de ejercer la vigilancia y la disciplina⁴²⁹ sobre la sociedad, desarrollado en las sociedades modernas desde el siglo XVIII al XIX deja de ser un modelo operativo para describir la realidad del siglo XXI. La vigilancia centralizada y jerárquica se transforma en las sociedades tardomodernas en una vigilancia basada en una visibilidad en la que intervienen múltiples miradas – entretreídas o cruzadas entre sí y descentralizadas– que transmiten la información instantáneamente y con un control continuo y ubicuo. Deleuze ve en el surgimiento de las nuevas formas de control post-panóptico un tipo de control nomádico, es decir, que está en continua formación, mutación y movilidad. Deleuze habla de «modulación» en confrontación con «molde» que se corresponde al sistema de confinamiento del panóptico⁴³⁰. Retomando la utilización del término «endofísica» por Weibel, Juan Martín Prada confirma la hipótesis de que llega el final del panóptico y la hegemonía del «pantopicon» (pan + topos). Es decir, el paso de un pensamiento de un punto de vista privilegiado y distanciado o ver todos los lugares desde un solo lugar, al de la ubicuidad, estar en todos los lugares a la vez por medio del uso de la opto-electrónica⁴³¹. El control del que habla Deleuze va más allá de la opto-electrónica, pues es un control que se «auto-transmuta» y carece de una entidad tangible, pues como un gas está inserto en todos los lugares dentro de la sociedad del consumo y los negocios:

⁴²⁹ La disciplina es equivalente a la domesticación, como puntualiza Foucault. Una disciplina basada en una política utópica de la mirada basada en la aplicación de la mirada penetrante, capaz de reformar conductas delictivas y convertir a estos sujetos en virtuosos ciudadanos. FOUCAULT, Michel: «El ojo del poder...», p. 23. «La disciplina es, en el fondo, el mecanismo de poder por el cual llegamos a controlar en el cuerpo social hasta los elementos más tenues, y por éstos alcanzamos los átomos sociales mismos, es decir, los individuos. Técnicas de individualización del poder. Cómo vigilar a alguien, cómo controlar su conducta, su comportamiento, sus aptitudes, cómo intensificar su rendimiento, cómo multiplicar sus capacidades, cómo situarlo en el lugar en que sea más útil...». FOUCAULT, Michel. *Estética, Ética y Hermenéutica...*, p. 243.

⁴³⁰ DELEUZE, Gilles: «Postscripts...», p. 318. v. t. YAR, Majid: «Panoptic power...», s. p.

⁴³¹ PRADA, Juan Martín: «Mediación estética y pragmática del saber artístico», en MORAZA, Juan Luis: *Arte y Saber. Ars Sapiens*. Actas Seminario, Arteleku del 29 de septiembre al 3 de octubre de 2002 y en UNIA. Arte y Pensamiento del 6 al 10 de octubre de 2002. San Sebastián, 2003, pp. 1-41, <<http://www.arteleku.net/secciones/general/programa/programa2/avance2003/prada.pdf>> (27-12-2004), pp. 20,21. Prada hace referencia a Peter Weibel: «The world as interface. Toward the construction of a context-controlled event-worlds», en DRUCKEY, T (ed.): *Electronic culture*; y a Marcos Novak: *Trans Terra Form: liquid architectures and the loss of inscription*, sin especificar procedencia, véase nota 69, p. 20 y nota 70, p. 21.

rivalidad y competición, auto-mejora en un ciclo sin fin, para el que la identidad del sujeto está basada en porcentajes, códigos y datos bancarios.

La sociedad panóptica de la que habla Foucault es efectiva en lugares cerrados, del presidio a la escuela, la familia o la fábrica (todos ellos «interiores») y en sociedades soberanas⁴³². En la actualidad, la vigilancia se generaliza a todos los espacios, públicos y privados, reales y virtuales. El afán de Bentham de extender la vigilancia al mayor ámbito posible de espacios sociales, –desde cárceles a hospitales o escuelas–, es heredado por la actual política de control. Pero sin embargo, desaparece la asociación exclusiva de la vigilancia con el encierro y es en los espacios públicos donde se generaliza su uso. Las cámaras de vigilancia invaden los espacios, convirtiendo los espacios públicos en espacios carentes de privacidad. Inversamente, los espacios públicos parecen privatizarse y construirse con un interés comercial –p.ej. las plazas y parques públicos y jardines que se construyen asimilados a centros y galerías comerciales o grandes hoteles. Fredric Jameson relata el caso del edificio Bonaventure en Los Ángeles: un ejemplo de arquitectura posmoderna adscrita a este tipo de estrategias clasistas y sujetas a los intereses consumistas⁴³³. Con lo que los límites entre espacio público y espacio privado parecen disolverse, el espacio parece entrar en un proceso de desterritorialización y el control y vigilancia no se distingue si es de iniciativa privada o si el control institucional está al servicio del poder privado.

Las nuevas tecnologías incorporadas a la vigilancia amplían el poder del control. Sintetizamos en un esquema la tipología de las tecnologías de vigilancia aportadas recientemente desde el sector militar al control generalizado de la sociedad⁴³⁴:

⁴³² Deleuze afirma la disolución de los «interiores» y de las fronteras institucionales en la sociedad contemporánea. DELEUZE, Gilles: «Postscripts...», pp. 317,318.

⁴³³ JAMESON, Fredric: *Teoría de la postmodernidad*. (Ed. Orig. *Postmodernism, or the cultural logic of the late capitalism*. Duke University Press, 1991). Traducción de Celia Montolío y Ramón del Castillo. Editorial Trotta, Madrid, 1996, pp. 58,59.

⁴³⁴ REQUENA HIDALGO, Jesús: «De la sociedad disciplinaria a la sociedad de control: la incorporación de nuevas tecnologías a la policía», en *Scripta Nova, Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Vol. VIII, Nº 170 (1 de agosto, 2004), <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-170-43.htm>> (05/01/2005), s. p.

DISPOSITIVOS BIOMÉTRICOS	Identificación de sujetos por la medición del cuerpo a través de dispositivos automatizados que capturan la imagen, sistematizan los datos y realizan comparativas	Factores físicos o fisiológicos (huellas dactilares, ADN, palma de la mano, estructura facial, retina, geometría de la mano, oreja u olor corporal)
		Factores comportamentales (patrones de voz, firma, movimientos bruscos)
DISPOSITIVOS DE OBSERVACIÓN Y CONTROL	Registro de actividades (cámaras de video-vigilancia, webcams)	
	Registro de movilidad: sistemas de posicionamiento global GPS, imágenes vía satélite, radares, registro de voz (ondas electromagnéticas) y control de actividad informática (correo electrónico troyano), control de transacciones y movimientos bancarios	
REGISTROS INVISIBLES TRANSLADADOS AL LENGUAJE VISUAL	Decodificadores de información oculta a la visión: registro de huellas y fluidos corporales, scanners en aeropuertos y edificios institucionales, cámaras sensibles a la oscuridad, artilugios que detectan movimientos y respiración a través de paredes, registro de temperaturas corporales, hipersudoración y radiaciones de los sujetos	

Como se puede ver en el esquema, el espectro de tecnologías de la vigilancia se ha abierto a estrategias que desbordan el poder de la mirada. La tecnología para la vigilancia posibilita la visualización de objetos no visuales a través de su traslado al lenguaje visual⁴³⁵. Existen dispositivos que decodifican la información no visible y la transforman en códigos de representación visibles (imágenes), tales como el registro de huellas y fluidos corporales, los scanners presentes en todos los aeropuertos y edificios institucionales, vigilancia electrónica sensible a la oscuridad (rayos infrarrojos), artilugios que detectan movimientos y respiración a través de paredes, registro de temperaturas corporales y radiaciones de los sujetos⁴³⁶. La metáfora visual, la mirada vigilante, se mantiene a pesar de los cambios tecnológicos acaecidos en los últimos tiempos. Más allá de las CCTV, la vigilancia se amplía hacia la World Wide Web, la vigilancia por satélite, etc. que llevan a cabo la vigilancia de datos o «dataveillance»: datos bancarios, datos sobre los hábitos del consumidor, datos biológicos, control político de los correos electrónicos, etc.

La película ■ *Call Northside 777*⁴³⁷, protagonizada por James Stewart, muestra el interior del recinto penitenciario panóptico de la penitenciaría del estado de Illinois. Así como el panóptico utiliza la luz y la sombra como su aliado (figuras en *contra-luz*),

⁴³⁵ MIRZOEFF, Nicholas: *Una introducción a la cultura visual...*, p. 27.

⁴³⁶ v. REQUENA HIDALGO, Jesús: «De la sociedad disciplinaria...», s. p.

⁴³⁷ Henry Hathaway (dir.), *Call Northside 777*, EE.UU., 1948.

y anteriormente reinaba la sombra y la humedad de las mazmorras⁴³⁸, con los nuevos sistemas de vigilancia la luz eléctrica que cubre cada rincón del espacio vigilado, se convierte en un ojo vigilante más, tanto en espacios como los carcelarios o los centros comerciales. La luz, como ya hemos dicho con respecto al iluminismo, se identifica con la visibilidad, la verdad y el bien. Especificamos aquí que la luz homogénea, carente de sombras y recovecos, aliada de las cámaras de vigilancia, se identifica con el control y la vigilancia permanente. El desarrollo tecnológico de estos dispositivos de poder sobrepasa lo visible adentrándose con la mirada tecnológica en espacios dominados por la oscuridad de la noche.

En el panóptico de la sociedad moderna el principal objetivo de la política de la mirada era la vigilancia como vía de introducir la disciplina. En la sociedad actual, uno de los objetivos fundamentales es la posesión de información. La «sociedad de control» equivale a decir la «sociedad de la información». Burroughs propone el término «control» para calificar la nueva sociedad⁴³⁹. La vigilancia está basada en el uso de técnicas de control visual en el que el objetivo se fija sobre toda la sociedad. Los individuos son vigilados por las empresas, catalogados como consumidores e introducidos en estadísticas y bases de datos que circulan por doquier. La sociedad de productores vigila a la sociedad de consumidores, los convierte en objeto de información. La máquina panóptica se ha aliado a los intereses del mercado de las sociedades tardocapitalistas. El mecanismo de coerción ha dejado de ser la vigilancia y la disciplina para convertirse en la vigilancia-control y el consumo desenfrenado como el horizonte de todos los fines. Las cámaras de vigilancia, gracias a la tecnología digital, convierten la imagen grabada en información almacenable en archivos digitales. Se trata de una situación de desigualdad, al igual que ocurría en el panóptico, se es vigilado sin poder devolver la mirada, se ejerce un poder sobre los ciudadanos sin que

⁴³⁸ Foucault advierte que con el panóptico se invierte el principio de la mazmorra. v. FOUCAULT, Michel: «El ojo del poder...», p.10.

⁴³⁹ DELEUZE, Gilles: «Postscripts...», p. 318.

estos puedan responder de manera alguna. «Hay una maquinaria [dice Foucault] que garantiza la asimetría, el desequilibrio, la diferencia»⁴⁴⁰.

Baudrillard, en su discurso sobre el simulacro nos recuerda la utilidad social de las que a través de *máquinas disuasorias* tales como los centros penitenciarios: «...las prisiones existen para ocultar el hecho de que es lo social en su conjunto, en su banal omnipresencia, lo que es carcelario»⁴⁴¹. La vigilancia de pequeñas parcelas de espacio, —que en el panóptico y la sociedad disciplinaria se organizaban de acuerdo a una bipolaridad de dentro/fuera aplicada a cárceles, escuelas, hospitales o fábricas—, tiene su fin con el dominio de todo espacio que posibilitan las nuevas tecnologías de la vigilancia insertas en una red global. El modelo de control actual no es el del panóptico, pues no sigue la mecánica de reclusión que distingue entre dentro/fuera, inclusión/reclusión, sino el de aplicar la vigilancia a todos los espacios. Es por ello que Baudrillard denuncia que lo carcelario se aplica a todos los espacios sociales. El espacio ya no está compartimentado y distinguido, la vigilancia alcanza la generalización de su aplicación: cuerpos y espacios han interiorizado la vigilancia. El ciberespacio se convierte en un nuevo espacio que sirve de plataforma para la distribución de imágenes de la nueva vigilancia tecnológica como las Webcams. La ecuación panóptica de uno que vigila a todos se invierte, ahora el ojo anónimo y virtual pertenece a muchos que vigilan a unos pocos.

Son numerosos los libros y películas de ciencia ficción que abordan el futuro de las sociedades de control desde un punto de vista distópico⁴⁴². Tal es el caso de ■

⁴⁴⁰ FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar...*, p. 205.

⁴⁴¹ BAUDRILLARD, Jean: «La precesión de los simulacros», en WALLIS, Brian (comp.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. (Ed. Orig. *Art after modernism: rethinking representation*, David R. Godine, Publ., Boston, 1984). Traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles. Akal, Madrid, 2001, p. 262.

⁴⁴² «Distopía»: antónimo de «utopía», acuñado a finales del XIX por John Stuart Mill como complemento del término «cacotopía» creado por Jeremy Bentham en 1818. Sociedad de un futuro más o menos cercano en la que las transformaciones tecnológicas y la actitud de los gobiernos lleva a la sociedad a una situación apocalíptica. Libros como *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, *1984* de Georges Orwell, *2001: Odisea del espacio* de Stanley Kubrik, o películas de ciencia ficción dentro del calificativo de *Cyberpunk* encajan dentro de este pensamiento negativo hacia la tecnificación de la sociedad y la preocupación por el control, la vigilancia y la consiguiente merma de la libertad.

Fahrenheit 451 de François Truffaut⁴⁴³ en el año 1966 basada en el libro de Ray Bradbury con el mismo título publicado quince años antes. Bradbury relata en clave de ciencia ficción una crítica al McCarthyismo de la sociedad americana de los '50 cuando el *Un-American Activities Committee* llevaba a cabo una fuerte censura y caza de brujas anticomunista⁴⁴⁴. En esta obra se describe una futura sociedad occidental fascinada hasta la adicción con los media y los barbitúricos dispensados por el gobierno como vías de evasión. Una sociedad permanentemente vigilada –a través de televisores interactivos adosados a las paredes y de auriculares de radio insertadas en sus oídos– y castigada en caso de desoír las leyes que dictan la prohibición de la lectura de libros. La vigilancia, la censura y el castigo de toda cultura controladora lo encarna un cuerpo de bomberos que, en lugar de apagar fuegos, quema los libros (de ahí la referencia a la temperatura a la que arde el papel, 451° Fahrenheit) y acaba con los rebeldes, criminales, inadaptados, insociales que tratan de preservar la cultura y el pensamiento. Al cuerpo represor de los bomberos se añade la aparición de un perro mecánico provisto de sensores infalibles, y programado para ir a la caza de los rebeldes y destruirlos, una figura que encarna la tecnificación de la vigilancia constante y opresora. Esta fantástica obra cinematográfica nos lleva por asociación al trabajo de Peter Weibel, *The Panoptic Society or Immortally in Love with Death*⁴⁴⁵. El *bull terrier* es un perro asimilado a las fuerzas armadas, al paramilitarismo y, por extensión, a las tácticas del control y seguridad privada o institucional. En esta instalación la imagen de este icono del panopticismo actual aparece superpuesta a la retina de un ojo. La mirada se convierte en una herramienta para un brutal control y disciplina que actúa sobre la sociedad. La vigilancia y el control se inscriben en los cuerpos.

⁴⁴³ François Truffaut (dir.). *Fahrenheit 451*, EE.UU., 1966 111 min. Reparto: Julie Christie, Oskar Werner y Cyril Cusack.

⁴⁴⁴ <<http://www.gradesaver.com/classicnotes/Fahrenheit/about.html>> (10-05-2003).

⁴⁴⁵ Peter Weibel. *The Panoptic Society or Immortally in Love with Death*, 2001, DVD.



Peter Weibel. *The Panoptic Society or Immortally in Love with Death*, 2001

La legitimidad del uso de sistemas de vigilancia, que proliferan en espacios públicos y privados y las consecuencias a las que puede dar lugar, es analizada desde el arte plástico y visual más reciente. El arte retoma esta problemática poniendo al espectador bajo el ojo de la vigilancia, o bien, en la posición del vigilante. En las retóricas de la vigilancia, lo que las prácticas artísticas representan no es un cuadro-ventana por el que observar, en el que el sujeto adopta el lugar del punto de vista monocular y se vierte en la contemplación. En la vigilancia, la cámara se convierte en ojo en el que confluyen punto de vista y punto de fuga. El espectador es vigilado, por lo que deja de ser punto de vista para convertirse en objeto observado y que no ve a quien le mira. Como dice Christine Ross, es la cámara la que ingesta y re-ingesta al espectador que se ve despojado del sentido de ser sí mismo, de su propia identidad por la *ingestión caníbal* que realiza la tecnología de las cámaras de vigilancia⁴⁴⁶.

Se hace cada vez más frecuente el uso de cámaras fotográficas de bolsillo o integradas en el teléfono móvil, videocámaras, Webcams, etc., o la aplicación de estas tecnologías al ámbito de la medicina. Como ejemplifica la endoscopia, el ojo tecnológico que Mona Hatoum en la pieza ■ *Foreing Body* introduce en su cuerpo. Con las nuevas tecnologías visuales los modos de mirar se ven amplificados, tales como la mirada fragmentada o el aumento de detalles con las cámaras de vigilancia, con objeto de encontrar detalles para la investigación policíaca.

⁴⁴⁶ Ross se basa en el concepto freudiano de «identificación caníbal». ROSS, Christine: «Premises: invested spaces...», pp. 92,93 y nota 11.

La tecnología de la comunicación ha modificado radicalmente la organización espacial de los espacios. Espacios públicos como centros comerciales, aeropuertos, estaciones de tren y autobús han ampliado su vigilancia en los últimos años – consecuencia de los atentados del 11-S, 11-M y los perpetrados en el metro y autobuses de Londres en el 2005. Ante el terror provocado por estos sucesos, es deseo explícito de la opinión pública la colocación de vigilancia y control tecnológico y humano en los espacios públicos. Este tipo de sucesos, al igual que la delincuencia de la que habla Foucault, son *factores de aceptación* de sistema de control policial: a mayor miedo se insta en la población más deseable se hace el control a petición popular⁴⁴⁷. El ejercicio del poder no se basa sólo en una *relación de violencia*, sino también en una *adquisición de consentimientos*, pero que opera fundamentalmente en el campo de lo potencial, en virtud de las acciones o capacidades de acción de los sujetos sobre los que se inscribe⁴⁴⁸.

La vigilancia electrónica ha entrado a formar parte de espacios privados como los barrios residenciales o el interior de las viviendas para repeler las bandas organizadas especializadas en robos y secuestros. Las guarderías ofrecen como reclamo a sus servicios la posibilidad de controlar a los niños a través de Internet por sus progenitores. Nuestra sociedad viene desplegando crecientemente el uso de cámaras de vigilancia en pro de la defensa o protección, pero, ¿de quién? y ¿contra quién? En la actualidad, la video-vigilancia es un elemento tranquilizador para el viandante, si bien es falsa la idea de que su función sea velar por nuestra seguridad. Nicholas Mirzoeff en su libro *Una introducción a la cultura visual* se cuestiona su efectividad a la hora de impedir una agresión o un secuestro: hasta la actualidad solo ha servido para testimoniar un suceso o bien construir una interpretación interesada de la realidad, como fue la Guerra del Golfo⁴⁴⁹. Las CCTV han demostrado su carencia de efectividad a la hora de identificar a un sujeto. Esta circunstancia hace inefectiva la relación de poder. Así nos lo confirma Foucault: «...una relación de poder sólo puede articularse

⁴⁴⁷ cfr. FOUCAULT, Michel. *Estética, Ética y Hermenéutica...*, pp. 247-249.

⁴⁴⁸ FOUCAULT: «El sujeto y el poder...», p. 431.

⁴⁴⁹ MIRZOEFF, Nicholas: *Una introducción a la cultura visual...*, pp. 17-19.

sobre la base de dos elementos, cada uno de los cuales es indispensable si realmente se trata de una relación de poder: que *el otro* (sobre quien se ejerce el poder) sea completamente reconocido y que se le mantenga hasta el final como sujeto de acción; y que ante la relación de poder se abra todo un repertorio de respuestas, reacciones, efectos e invenciones posibles»⁴⁵⁰. Si bien la efectividad de las CCTV se ha puesto en entredicho, esto no merma su capacidad de ejercer una presión sobre el comportamiento potencial de los individuos. Como dice Foucault, las relaciones de poder incitan, inducen, seducen, facilitan o dificultan, amplían o restringen, constriñen o prohíben, en definitiva, dirigen la conducta de los individuos y estructuran el campo de las acciones posibles. El ejercicio del poder no excluye la libertad pero la determina por completo⁴⁵¹. Las barreras entre la intimidad y la intimidación, la falsa inocencia de dicha actividad, el uso (abuso) indebido de las Webcams o cámaras de vigilancia conectadas a Internet, el uso de satélites y espionaje informático, una creciente industria de dichos dispositivos de poder que pueden ser incluso manejados por un simple teléfono móvil, o el uso de los GPS, que permite averiguar el lugar exacto donde se encuentra un individuo a cada momento, son algunas de las cuestiones que han despertado gran interés en el ámbito del arte desde los '90.

El mapa taxonómico de los espacios se ve modificado con respecto al modelo panóptico precedente, no solo porque, como ya hemos dicho, desaparece la distinción entre espacios de inclusión y de exclusión, a través de la generalización de la vigilancia a todos los espacios, privados y públicos, sino porque la alianza entre espacios diáfanos, muros cortina y cámaras de vigilancia se alían en una efectividad sin precedentes. Esto no significa que los espacios de reclusión desaparezcan, muy al contrario se hiperdesarrollan con la profusión de CCTV que sustituyen al vigilante. ■ Dan Graham. *Video piece for shop windows in an arcade*⁴⁵². La obra de Dan Graham, entre la instalación y la arquitectura, utiliza materiales constructivos como el cristal transparente, el cristal espejado y el espejo combinados con las cámaras de vigilancia

⁴⁵⁰ FOUCAULT: «El sujeto y el poder...», p. 431.

⁴⁵¹ FOUCAULT: «El sujeto y el poder...», pp. 431-433.

⁴⁵² Dan Graham. *Video piece for shop windows in an arcade (Pieza de video para los escaparates de un centro comercial)*, Corps de Garde, Groningen, Holanda, 1976.

para denunciar la alianza entre una nueva ordenación de la arquitectura y el uso de CCTV. Lo que es aparentemente un material diáfano usado con profusión a finales de la modernidad en escaparates o edificios de oficina esconde tras de sí un uso de la política de vigilancia y control. Todos estos materiales favorecen una *modalidad instrumental*⁴⁵³ de control basada en el sistema de cámaras de vigilancia. «La visibilidad es una trampa», nos dice Foucault⁴⁵⁴. El muro cortina de la arquitectura se convierte en el mejor aliado de las prácticas de la vigilancia. Su superficie espejeada o transparente se convierte en una gran pantalla y los diáfanos espacios facilitan una visión sin interrupciones.

En opinión de Diller & Scofidio se trata de un elemento perteneciente a la *tecnología de lo visual* que ha visto potenciado su *disponibilidad visual* en combinación con las cámaras de vigilancia. El vidrio y la visión ven multiplicado su potencial con la transparencia electrónica que suministra la teatralización de los espacios arquitectónicos de la postmodernidad. El uso cada vez más generalizado de dispositivos electrónicos, como las cámaras y sus proyecciones sobre monitores o pantallas de cristal líquido, conforman el escaparate contemporáneo⁴⁵⁵. Con la introducción de estas tecnologías visuales se inaugura lo que Virilio denomina un nuevo régimen de visibilidad, en la que la transparencia y los espacios diáfanos son sustituidos por pantallas que ofrecen una transparencia simulada: una «transapariencia», idea que concuerda con el discurso de Baudrillard sobre la cultura del simulacro. Esta política de teatralización de los espacios a través de tecnología puntera esconde el ansia humana por vigilar y controlar. A continuación extraemos la descripción de dos restaurantes que adoptan como estrategia la estetización de la vigilancia. La General Motors y Frigidaire desarrollan en 1956 un proyecto llamado *Motorama Kitchen of Tomorrow* con la siguiente escenificación: «...la separación entre cocinar y comer fue indicada por el Planning/Communication Center, dando espacio servidor en el lado de comer y en el otro, una TV con control remoto, para vigilar el

⁴⁵³ FOUCAULT: «El sujeto y el poder...», p. 434.

⁴⁵⁴ FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar...*, p. 204.

⁴⁵⁵ v. DILLER + SCOFIDIO: «Jump cuts». Traducción de Amanda Schachter, en *Fisuras de la cultura contemporánea*, Nº 5 (Diciembre, 1997), p. 109.

cuarto de juegos de la entrada; un teléfono contestable desde cualquier parte de la cocina, que graba mensajes, y que envía y recibe mensajes escritos»⁴⁵⁶. Diller & Scofidio describen su trabajo en el restaurante del mítico *Edificio Seagram*, la primera torre de cristal del siglo XX: «En la entrada, una falsa ventana se extiende por la pared de piedra; una cámara de video fuera y un monitor de plasma dentro proporcionan una transparencia electrónica hacia la calle. En el comedor trasero, una larga pared de vidrio de 48 pies de longitud se apoya sobre el muro perimetral y aloja una serie de artefactos. El vidrio lenticular engaña la visión enturbiándolo todo salvo las vistas perpendiculares... La entrada desde la calle se transforma en el ritual de hacer una entrada. Inicialmente, un sensor en la puerta giratoria de entrada dispara una foto de video que se añade a una pantalla sobre la barra que cambia continuamente anunciando cada nuevo cliente. A lo largo de la viga de video compuesta de 15 monitores LCD colocados uno al lado del otro, el retrato más actual ocupa la primera posición y arrastra los 15 anteriores hacia la derecha, quitando al más antiguo»⁴⁵⁷.

El artista Cildo Meireles en unos comentarios sobre la ciudad de Brasilia, construida bajo el influjo estético de Le Corbusier, destapa las estrategias de poder que se esconden tras su apariencia normalizada: «La ciudad es muy plana y la torre de televisión está situada en el sitio más alto de la ciudad...Entonces descubrí que la torre de televisión era utilizada como torre de vigilancia. Siempre había alguien controlando el inicio de un fuego, el inicio de una aglomeración. Era la ciudad que se podía controlar porque había nacido como un proyecto de ciudad pacífica»⁴⁵⁸. Esta estrategia visual se ejemplifica en el proyecto de Dan Graham *Alteration for a Suburban House*, 1978, en el que una de las fachadas de la casa es sustituida por un cristal y el interior de la casa es diseccionado por un espejo, por lo que los viandantes de la calle ven superpuestas su acción de vigilantes sobre la imagen de los habitantes del interior de la parte visible de la casa. Con ello el transeúnte puede observar la vida privada de una

⁴⁵⁶ WIGLEY, Mark: «Man-plus...», p. 36 (traducción de la autora).

⁴⁵⁷ DILLER + SCOFIDIO: «Edificio Seagram». Traducción del inglés de Amanda Schachter, en *Fisuras de la cultura contemporánea*, N° 9 (Enero, 2001), p. 90.

⁴⁵⁸ ENGUITA MAYO, Nuria: «Lugares de divagación. Una entrevista a Cildo Meireles», en ENGUITA MAYO, Nuria; TODOLÍ, Vicente (com.): *Cildo Meireles*. Cat. Exp. IVAM Centre del Carme, 2 de febrero al 23 de abril, 1995. IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 1995, p. 21.

familia americana como si de un escaparate se tratase mientras en la otra mitad oculta de la casa los aspectos funcionales de la casa se ocultan tras el espejo. Y tantas otras propuestas con el control a través de video-vigilancia y la agresión a la privacidad como prácticas llevadas a análisis desde un punto de vista de interacción social. *Picture Window Piece* del año 1974 propone una vigilancia desde los dos sentidos, desde el exterior de la casa hacia el interior y desde el interior de la casa hacia el exterior. Los sujetos de uno y otro lado se perciben mutuamente, el juego de miradas se hace más complejo, como también lo hace el número de puntos de vista y la significación que comportan. La mirada del transeúnte espectador y la del sujeto que vigila desde dentro se ven evidenciadas como acto de vigilancia que se ejerce sobre un espacio privado. Los trabajos de Graham desvelan la significación y poder de coerción social que ejerce la arquitectura. Así, materiales de construcción como el cristal o plexiglás – transparente, semitransparente o reflectante– y el higiénico acero de escaparates y lugares públicos o edificios de empresas, así como los espacios diáfanos sin interrupciones visuales facilitan el control y la vigilancia de los flujos de población de las grandes ciudades.

El *Estilo Internacional* de Le Corbusier ha promovido la desterritorialización de la arquitectura, el universalismo, la represión de los localismos y especificidades. Graham toma este vocabulario con intención de evidenciar sus estrategias y analizar las consecuencias que conlleva en la percepción y comportamiento social. Thierry de Duve, en su artículo *Ex Situ* refiere los efectos que producen en el espectador el diálogo con los espacios de Graham: «...el juego caleidoscópico de reflejos te da la impresión de no saber nunca donde estás exactamente. El *aquí* del espectador no es nunca un lugar en el estricto sentido de la palabra, no es tampoco un *allí* para otro espectador que mira, o un espacio reducido por sus propios reflejos»⁴⁵⁹. Desterritorialización aplicada, por tanto, como negación del *lugar* y negación de las identidades y diferencias culturales. Son piezas que ejemplifican el modelo de edificación universalista y deslocalizada: edificios que pueden estar en cualquier ciudad del mundo, Sydney o

⁴⁵⁹ DE DUVE, Thierry: «Ex Situ...», p.26 (traducción de la autora).

Nueva York. Un modelo de espacios y de formas de habitar que cubren los intereses del capitalismo y que podemos ver encarnados en las grandes multinacionales y la estética que éstas promueven en la actualidad⁴⁶⁰. La globalización ha vuelto a retomar con fuerza la estrategia del *Modulor* de Le Corbusier, es a lo que Rem Koolhaas denomina «ciudad genérica». A este respecto nos dice Jesús Carrillo: «Esta ciudad superficialmente superpuesta sobre un espacio que le es indiferente se vería liberada de las ataduras de la identidad, de la diferencia cultural y de la historia. Su rostro se limitaría a reflejar el presente y sus potencialidades. Sería una urbe fácil, flexible, reciclable y ampliable según las cambiantes necesidades; la urbe necesaria para una economía fluctuante, como lo es el capitalismo contemporáneo, y la adecuada para una masa poblacional mundial en continuo desplazamiento como lo es la actual. Esta ciudad correspondería a un esquema modular cuyas unidades idénticas y acoplables entre sí formarían una trama ajustable al lugar relativo de la misma dentro de la trama global, creando un paisaje reconocible pero nunca definible en términos de identidad»⁴⁶¹.

En numerosos fotomontajes y performances de Martha Rosler, se pueden encontrar claras alusiones a la problemática de la vigilancia en los espacios públicos y privados, –espacios como el de los hospitales–, y a todo tipo de estrategias de control en las prácticas sociales cotidianas, en particular, de las mujeres⁴⁶². Javier Echeverría denuncia la creciente proliferación de técnicas para la vigilancia con la aparición de las nuevas tecnologías de la comunicación. En sus teorías expone que el control y la vigilancia se amplía de dos a tres entornos: el primer entorno corresponde al de la «*physis* o naturaleza» –control biológico, lugar de nacimiento, edad, raza, rasgos físicos–; el segundo, al «Estado, sociedad industrial» –nombre y apellidos, residencia, profesión, estado, profesión–; y el tercero, de reciente creación, «la sociedad de la información» –identidad digital y numérica, códigos de barras, passwords– promovida

⁴⁶⁰ v. DE DUVE, Thierry: «Ex Situ...», p.25

⁴⁶¹ CARRILLO, Jesús: «Habitar y transitar...», pp. 136-145.

⁴⁶² ALBERRO, Alexander: «La dialéctica de la vida cotidiana...», p. 77.

por los *Señores del Aire*, las empresas transnacionales⁴⁶³. Estos entornos crean diferentes identidades que se superponen entre sí y que fracturan, aún más si cabe, la identidad del sujeto. En una época en la que la información se convierte en el recurso más importante se ven multiplicadas las tácticas de vigilancia y espionaje. McHale propone una «ecología de la información», es decir un control del exceso tecnológico a través de la autogestión y vigilancia por los sistemas tecnológicos en sí mismos. Su discurso carece de sentido crítico con respecto a este exceso tecnológico en el que habitamos. Por el contrario, McHale tiene una visión eufórica de las bondades de la tecnología y la globalización, como la tenía su predecesor Fuller, ambos fascinados por el cuerpo-robot⁴⁶⁴. El tercer punto de apoyo sobre las *extensiones tecnológicas* lo compone Marshall McLuhan, preocupado en las transformaciones de la experiencia que estos cambios propician⁴⁶⁵.

En los últimos tiempos, los dispositivos tecnológicos de vigilancia se han aplicado igualmente a los cuerpos. Con objeto de vigilar los movimientos de nuestras mascotas y evitar posibles secuestros o robos se han implantado microchips bajo la piel. El alcance de tal estrategia de control se ha extendido hasta el debate en el Reino Unido sobre su uso sobre seres humanos para preservar la seguridad de sus hijos. Y actualmente se practica el implante de microchips en «clientes VIP» de discotecas españolas, con lo que cargar fácilmente a su cuenta bancaria las consumiciones de bebida y entrada al local. El artista brasileño Eduardo Kac en la performance *Time Capsule*⁴⁶⁶ se implantó en el tobillo izquierdo un microchip, o identificador electrónico con un código almacenado en una base de datos para animales y simultáneamente

⁴⁶³ ECHEVERRÍA, Javier: «Cuerpo electrónico e identidad», en HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo (ed.): *Arte, cuerpo, tecnología*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2003, pp. 13-30; *cit.* en MAYAYO, Patricia: «La reinención del cuerpo...», pp. 101,102 y nota 18; *cfr.* ECHEVERRÍA, Javier: *Los señores del aire: telépolis y el tercer entorno*, Destino, Barcelona, 1999.

⁴⁶⁴ «McHale hace un llamamiento para encontrar un ethos de administración ecológica en el que el estado del arte tecnológico se convierta en sistemas de protección autocontrolables. La tecnología se protegería de su propio exceso. La vigilancia mediante satélites y el análisis informático se convertirían en los agentes clave...». WIGLEY, Mark: «Man-plus...», p. 23(traducción de la autora); *cfr.* WIGLEY, Mark: «Man-plus...», p.24-31.

⁴⁶⁵ v. WIGLEY, Mark: «Man-plus...», pp.39-44.

⁴⁶⁶ Eduardo Kac. *Time Capsule*, 11 de Noviembre, 1997, retransmitido en directo por Canal 21 de la TV brasileña. <<http://www.ekac.org/>> (15-06-2004); <<http://www.fondation-langlois.org/e/projets/390-5-2000/index.html>> (15-06-2004).

registrado como dueño de la mascota en la red desde Chicago. Su propuesta establece un vínculo directo entre la piel marcada de esclavos o la aplicación de códigos numéricos en los campos de concentración o a los brazaletes controlados por satélite que usan los presos en estado de libertad condicional en los estados de Florida y Pensilvania⁴⁶⁷ y que está extendiendo hacia otros países por su eficacia y rentabilidad con los presos en libertad condicional. La inserción protésica, como ésta de los microchips, puede alcanzar a inscribir cambios morfológicos fundamentales en el cuerpo humano. La tecnología post-panóptica, o si se prefiere, el dispositivo de vigilancia se introduce físicamente en los cuerpos. Kac, como forma de resistencia, introduce en su piel una tecnología que lo convierte en información, en un híbrido. Aparentemente acepta la tecnología y se somete a ella, pero al llevarla a una posición radical subvierte su orden y desmantela sus mecanismos al ponerlos a la vista.

Éste y otros sistemas tecnológicos que extienden el alcance de los sentidos más allá del umbral natural de nuestros cuerpos –telescopios, radares, rayos-X, infrarrojos, etc.– han modificado sustancialmente las capacidades del ser humano, pero sobre todo, el cuerpo social de la sociedad global. «Partes hipersensibles de nuestro cuerpo parecen flotar sobre el planeta –ojos, oídos y narices en la nada»⁴⁶⁸. Wigley destaca de McHale la importancia dada al argumento social y superposición de sistemas tecnológicos entendidos como prótesis que extienden lo humano más allá de sus límites naturales. Desbordamiento de los límites que destruye, como hemos dicho en el apartado sobre el cuerpo fragmentado, la dualidad hombre/máquina, conformando una nueva identidad en la que la disolución de los límites inaugura la era «post-human». La información genética puede llegar a convertirse en una tecnología más al servicio del control de la información individualizada dentro del mercado global.

■ Jonas Dahlberg. *Safe Zones No.7*, 2001; ■ Niels Bonde, *I never had hair on my body or head (Nunca he tenido pelo en mi cuerpo o cabeza)*, 1995-2001. En muchas

⁴⁶⁷ AGUILAR GARCÍA, M^a Teresa: «Hacia el panóptico total: ley 4/1977, protech y cyborgs», en 38 *Congreso de jóvenes filósofos@s: Saber, poder, identidad*, Bilbao (Abril, 2001), <<http://www.camaranet.com/filosofiabilbao/Virtual/ponencias/Taller1Tecnolog%C3%ADa/MTeresaAguilarGarc%C3%ADa.pdf>> (27-12-2005), s. p.

⁴⁶⁸ WIGLEY, Mark: «Man-plus...», p. 20 (traducción de la autora).

de estas propuestas artísticas, con objeto de abrir la reflexión y contestar a dichas cuestiones, se reclama del espectador la experiencia de sufrir en sí mismo la satisfacción o incomodidad de vigilar o ser vigilado. Ser vigilados significa ser desposeídos de nosotros mismos, de nuestra identidad y ser arrojados del ámbito de lo privado al espacio público. Vigilar o ser vigilados nos aliena de nosotros mismos: en el primer caso, por ser *voyeurs* cuyo placer sádico queda al descubierto, y en el segundo caso, por sentirnos objetualizados por la mirada del otro que se encuentra en una situación de poder.

Tal es el caso de Julia Scher, que crea instalaciones, fotografías y performances en torno al control sobre los espectadores o a su actividad placentera de *voyeurs*. Instalaciones como ■ *Superdesk*⁴⁶⁹ son objeto de reflexión sobre el poder y el control ejercido sobre la sociedad actual en el día a día con la ayuda de este tipo de tecnologías. Esta instalación confronta al espectador con su propia vigilancia: una mesa con dos monitores y dos videocámaras conforman un circuito de vigilancia en el que se ve inmiscuido activamente el espectador. Los monitores despliegan las imágenes recogidas por las cámaras en tiempo real mezcladas con imágenes recogidas en otros momentos. El objeto es presentar una parodia sobre la estructura de los sistemas de seguridad que roban la intimidad de los sujetos anónimos y los coloca en el estatus de amenazas potenciales de la sociedad. El espectador se convierte en sujeto de la acción de controlar y vigilar, pero al mismo tiempo es el objeto de dicho *voyeurisme*, al verse igualmente apresado por el frío ojo mecánico de la cámara de vídeo. Dualidades descritas por la artista: «observador/observado, sujeto/objeto, dominante/sumiso, restringido/no restringido, controlador/controlado, el que mira/el que es mirado»⁴⁷⁰. El espectador puede imprimir, con solo apretar un botón, una imagen autorretrato, pero se llevará consigo la frustración, dice la artista, de haber sido grabado y vigilado en

⁴⁶⁹ Julia Scher. *Superdesk*, 1993/2001. Instalación, mesa de acero con dos monitores, dos video cámaras, silla, impresora de vídeo, lector de video playback, lector de video record, luces, gorra de vigilante, cartel con el texto: «your guard will return momentarily» («tu guarda volverá en seguida»), cables, 81x53x46''. v. SCHER, Julia: «Superdesk», en LEVIN, Thomas Y.; FROHNE, Ursula; WEIBEL, Peter. (eds.): *Ctrl [Space]...*, pp. 286-291; WEIL, Benjamin: «Remarks on installations and changes in time dimensions», en *Flash Art*, Vol. 25, N° 162 (January-February, 1992), pp. 104-109.

⁴⁷⁰ SCHER, Julia: «Superdesk...», p. 289 (traducción de la autora).

numerosas ocasiones, como en el baño, en los pasillos del edificio, etc. Las retóricas y mecanismos de control y vigilancia están al descubierto, dispuestos para abrir la discusión sobre los mismos y los comportamientos sociales que generan en nuestro día a día, tales como una potenciación de la escopofilia. La *televisión voyeur* nacida a partir de los reality shows como *Gran Hermano* y amplificada a la vigilancia ilegal comercializada en internet, es analizada por artistas y teóricos como Braudillard⁴⁷¹.

Este es un simple planteamiento, ¿a dónde nos lleva? el futuro es una incógnita.

⁴⁷¹ v. BADIA, Montse: «Revolving doors», en BADIA, Montse (com.): *Revolving doors*. Cat. Exp. Fundación Telefónica, 21 de enero al 29 de febrero, 2004. Fundación Telefónica, Madrid, 2003, pp. 11-15; BRAUDILLARD, Jean: «Telemorphosis» (Ed. Orig. *Télemorphose précède de l'élevage de poussière*. Sens & Tonka, Paris, 2001). Translated from French by Sarah Clift, en LEVIN, Thomas Y.; FROHNE, Ursula; WEIBEL, Peter. (eds.): *Ctrl [Space]...*, pp. 480-485; LEVIN, Thomas Y.; FROHNE, Ursula; WEIBEL, Peter (eds.). *Ctrl [Space]...*, pp. 502-527; TERRIBAS, Mónica: «La teatralización de la esfera privada y la hibridación de los géneros televisivos», en BADIA, Montse (com.): *Revolving doors...*, pp. 25-28.

I.2 ARTE MULTISENSORIAL, EL DISCURSO DE LOS SENTIDOS

2.1 LA MIRADA DESBORDADA, EL FIN DE LA DOMINACIÓN RETINIANA EN LA EXPERIENCIA ESTÉTICA



Peter Paul Rubens. Grabados para la ilustración de François de Aguilon, S. J.: *Opticorum libri sex philosophis juxta ac mathematicis utiles*, Amberes, 1613.

No es hasta el siglo XX, con la crisis de la representación, que el régimen escópico se pone en cuestión. Hasta entonces, una ingente cantidad de imágenes testifican el enorme interés que despierta la visión sobre artistas, matemáticos y filósofos. Unos grabados de Rubens iluminan el *Opticorum libri sex philosophis juxta ac mathematicis utiles* de François de Aguilon: seres mitológicos con un poder de visión sobrenatural como Argos, Medusa o Cíclope; aparatos que demuestran el desarrollo tecnológico que aumentan la capacidad visual; hombres que con la visión miden grandes maravillas construídas por el hombre desafiando a los dioses, como el Coloso de Rodas. ■ Peter Paul Rubens. *Putti examinando el ojo del cíclope; Putti demostrando el horópter; Putti midiendo el Coloso de Rodas; Putti aprendiendo de la*

*visión binocular; Putti usando el primer fotómetro; Putti ilustrando la proyección estereográfica*⁴⁷².

Es en la tradición continental donde surgen numerosos autores que retoman el concepto reedificado de la visión. La suya es una posición crítica desde la que problematizar, criticar e historiar el régimen escópico y el proceso de lo visual. El abanico de autores es amplísimo, y dicurre por la fenomenología, el estructuralismo y el pensamiento de la diferencia⁴⁷³: la crítica a la metafísica de la representación y la crítica al ocularcentrismo implícito en los escritos de Heidegger⁴⁷⁴; los sentidos perceptivos adscritos a un sujeto encarnado y en contra del ojo a-corporal de Merleau-Ponty; el *voyeurisme* en los textos de Bataille; la mirada y el sadismo hacia *el otro* de

⁴⁷² Peter Paul Rubens. *Putti examinando el ojo del ciclope; Putti demostrando el horópter; Putti midiendo el Coloso de Rodas; Putti aprendiendo de la visión binocular; Putti usando el primer fotómetro; Putti ilustrando la proyección estereográfica*. Grabados para la ilustración de FRANÇOIS DE AGUILON, S. J.: *Opticorum libri sex philosophis juxta ac mathematicis utiles*, Amberes, 1613. Def. de «horópter»: (del gr: «hóros», límite y «optér», el que mira). Recta trazada por el punto donde concurren los dos ejes ópticos, paralelamente a la que une los centros de los dos ojos del observador. MOLINER, María: *Diccionario del Uso Español...* Vol. I, voz «horópter», p. 1506.

⁴⁷³ Estos son los principales textos que problematizan sobre el régimen escópico: BARTHES: *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. (Ed. Orig. *La chambre claire*, Editions du Seuil, 1980). Traducción de Joaquim Sala-Sanahuja. Paidós, Barcelona, 1989; BATAILLE, Georges: *Historia del ojo*. (Ed. Orig. *Histoire de l'oeil*. Jean-Jacques Puvert, ed., 1967). Prólogo de Mario Vargas Llosa. Tusquets, Barcelona, 1997; BAUDRILLARD, Jean: «La precesión de los simulacros...»; DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2000; FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar...*; FOUCAULT, Michel: «El ojo del poder...»; HEIDEGGER, Martin: *Conferencias...*, espec. «La pregunta por la técnica», pp. 9-37; JAY, Martin: *Campos de fuerza...*; JAY, Martin: «Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo». (Ed. Orig. «Returning the Gaze: the American response to the French Critique of ocularcentrism», en VV.AA. *Definitions of visual culture II. Modernist utopias and pure visuality*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1996, pp. 29-46). Traducción de Miguel Á. Hernández-Navarro, en *Estudios Visuales*, Nº 1 (Noviembre, 2003), pp. 60-81; KRAUSS, Rosalind: *El inconsciente óptico...*; MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*; METZ, Christian: *El significativo imaginario: psicoanálisis y cine*, (Ed. Orig. *Psychoanalysis and cinema: the imaginary signifier*, Macmillan, London, 1982), Paidós, Barcelona, 2001; MIRZOEFF, Nicholas: *Una introducción a la cultura visual...*; MITCHELL, W. J. T.: «Mostrando el ver...»; MULVEY, Laura: «Placer visual y cine narrativo». (Ed. Orig. en *Screen*, Nº 16, Vol. 3 (otoño, 1975), pp. 6-18), en WALLIS, Brian (comp.): *Arte después de la modernidad...*, pp. 365-393; NAVARRO, Ginés: *El cuerpo y la mirada...*; SARTRE, Jean-Paul: *El ser y la nada*. (Ed. Orig. *L'etre et le néant*. París, 1943). Traducción Juan Valmar. RBA, Barcelona, 2004; VIRILIO, Paul: *La máquina de visión*. (Tit. Orig. *The vision machine*). Cátedra, Madrid, 1989; VIRILIO, Paul: *El procedimiento silencio*. Introducción de Andrea Giunta. (Ed. Orig. *La Procédure silence*. Editions Galilée, París, 2000). Paidós, Barcelona, 2001; VIRILIO, Paul: «The visual crash...», pp. 108-113.

⁴⁷⁴ «Cuando el hombre, investigando, contemplando, va al acecho de la Naturaleza como una zona de su representar, está ya bajo la apelación de un modo de hacer salir de lo oculto que lo provoca abordar a la Naturaleza como un objeto de la investigación, hasta que incluso el objeto desaparece en la no-objetualidad de las existencias». HEIDEGGER, Martin: *Conferencias...*, p. 21.

Sartre; la pulsión escópica y la denigración de la mirada de Lacan; la práctica de los *régimenes escópicos* de Metz; la mirada como cómplice del poder en el panóptico analizado Foucault y en la actualidad por Virilio. La *sociedad del espectáculo* basada en el consumo pasivo e indiscriminado de imágenes como bienes de consumo, desde la crítica situacionista de Debord, que, con Baudrillard, fue sustituida por la era del *simulacro*, una copia sin original de una realidad que oculta la ausencia de la realidad misma, se pasa a una ausencia de realidad, lo hiperreal, un simulacro a secas⁴⁷⁵. La mirada sexuada y patriarcal de Irigaray; el *punctum* de la fotografía y su relación con la muerte en los textos de Barthes. El *inconsciente óptico* en el ocularcentrismo de la modernidad en la crítica de Krauss que se basa en el pensamiento de Bataille, Derrida y Lyotard; el placer visual –voyeurista y fetichista del hombre– en el cine clásico de Hollywood estudiado por Mulvey a partir de las lecturas de Lacan y más recientemente, los estudios de la cultura visual, con Jay, Mirzoeff y Mitchell, que se hacen eco de todos estos pensamientos insertándolos en una lógica de crisis visual.

Pero antes de entrar a fondo en las estrategias vinculadas a la visión que el arte y pensamiento del XX y XXI pretenden desvelar, desbordar o erradicar, puede ser conveniente la búsqueda de muchas respuestas en la genealogía del régimen escópico.

⁴⁷⁵ v. BAUDRILLARD, Jean: «La precesión de los simulacros...»

ICONOCLASTIAS, FILIAS Y FOBIAS

SOBRE LA VISIÓN Y LOS SENTIDOS

La hostilidad hacia la imagen visual viene desde antiguo: las estructuras gnoseológicas han sido persistentemente asimiladas a la mente, a la razón, etc. y siempre desvinculadas de lo corporal. Con Platón el alma accede a la realidad a través de la razón y el cuerpo accede a una imagen-copia de la realidad a través de los sentidos. Por tanto, el arte no sería más que una vulgar copia de otra copia, una copia de la sombra que se proyecta en el interior de la cueva. Triunfa lo interior frente a la superficie exterior, la conciencia alcanzada por el alma frente a los sentidos amarrados al cuerpo y como no, lo invisible frente a lo sensible. Y la imagen artística, al igual que la poética⁴⁷⁶, es expulsada de la república. Como nos relata Régis Debray, toda una historia de poderes atribuidos a la imagen y de revoluciones iconoclastas puebla la historia de occidente. En el siglo XVI la Gorgona o Medusa encarnaba el símbolo del triunfo de la razón sobre los sentidos. Pues la razón y la memoria son capaces de fijar la realidad en una abstracción, en una imagen fija, en re-presentación. «Perseo tuvo que utilizar un espejo para cortar la cabeza de Medusa. La imagen, toda imagen, es sin duda esa argucia indirecta, ese espejo en el que la sombra atrapa a la presa»⁴⁷⁷. ■ Caravaggio. *Cabeza de Medusa*⁴⁷⁸.

Medusa, con su mirada abyecta y repulsiva, convertía en piedra a todos aquellos que osasen mirarla frente a frente. La mirada de Medusa encarna el símbolo de la representación de la realidad en una imagen fija e intemporal que igualmente detiene la movilidad del espectador y que se ve derrotada por la crisis del ocularcentrismo y la crisis de la representación. La inteligencia fue el arma con la que el héroe Perseo se enfrentó a ella superando el poder mortal de su mirada. El reflejo de su escudo fue la

⁴⁷⁶ v. ROMERO DE SOLÍS, Diego: *La impaciencia del deseo y otros ensayos de estética*. Alfar, Sevilla, 1991.

⁴⁷⁷ DEBRAY, Régis: *Vida y muerte de la imagen...*, p. 27.

⁴⁷⁸ Michelangelo Merisi da Caravaggio. *Cabeza de Medusa*, 1600-01, óleo sobre lienzo, 60 x 55 cm., Galería de los Uffizi, Florencia.

táctica con la que pudo localizar su posición sin mirarla y darle muerte con su espada. Según la mitología clásica, Medusa era un monstruo con cuerpo femenino y cabellera compuesta por serpientes venenosas. Su mirada petrificaba a los que osaban acercarse a ella. El héroe Perseo la decapitó y empleó su cabeza petrificadora como escudo, al tiempo que de la sangre del monstruo nacía Pegaso, el caballo alado. La cabeza degollada de Medusa bien podría simbolizar el triunfo sobre la metafísica de la representación, pues vence a la mirada que fija en una imagen lo contingente y dinámico.

Sin embargo, es Platón quien comparte con otros pensadores de la antigüedad clásica el que la visión sea el más noble de entre todos los sentidos, el más verídico y fiel a la realidad. La visión ha sido identificada con la clarividencia, con la luz como conocimiento, con la transparencia. «Comprender» en gran número de lenguas, nos dice Jean Paris, posee ambos significados, comprender con la mirada y comprender con el intelecto: «De ahí las interminables metáforas de que va a llenarse la actividad mental. Reflexionar, ver claro, ser lúcido, entrever un problema, percibir una solución, desvelar, dar luz, poner al día un punto de vista, una manera de ver, una visión del mundo, etc.; lo vulgar no es lo único que produce estas ingenuidades. De la iluminación a las luces naturales, de las ideas claras y distintas al reflejo de los materialistas, a la perspectiva de los relativistas, las categorías, las operaciones del pensamiento se refieren a las de la óptica, como si realmente fuera el ojo un órgano de intelección, como si la lógica o el cálculo se articularan con lo visible»⁴⁷⁹. ■ William Blake. *Addressing Dante from the Car, Purgatorio, canto XIX*. Con Descartes, ya comprendiendo que la luz que baña los objetos no es una manifestación de lo divino sino una sustancia material y un medio a través del cual es posible la visión. Descartes entiende que la inversión de la imagen en la retina es de nuevo transformada a su paso por la mente. Por tanto, la visión no es tanto una cuestión retiniana como una serie de representaciones que la mente debe clarificar: *no es tanto una visión como una inspección de la mente*, dice el propio Descartes. Aún así, Descartes era un escéptico

⁴⁷⁹ PARIS, Jean: *El espacio y la mirada...*, p. 37.

con respecto a lo aprehendido por medio de la visión, por lo que daba prioridad a la representación frente a la imagen visual⁴⁸⁰, de dentro a fuera, del espíritu a las cosas. La mente (conciencia o razón) es lo que caracteriza fundamentalmente al ser humano, la otra parte de la dualidad, el cuerpo es relegado a un poco honroso segundo término. La negación de la corporalidad es la negación de los sentidos. Si bien los sentidos son un instrumento de la razón, éstos han de ser, desde el punto de vista de Descartes, corregidos y filtrados a través del juicio cartesiano. ■ *Intelligence Mistitled Circumspection*⁴⁸¹. La *noesis* proviene del griego «ver discerniendo», con lo que le diferencia en su proceder del mero ver y luego pensar. Dicho término fue comúnmente usado por los griegos para designar un ver inteligible o ver pensante junto a un intuir⁴⁸². La observación es una de las bases del conocimiento desde el pensamiento clásico, y en especial, para los filósofos de tendencia empirista como medio de acceso a los datos (Hegel y Kant). Visualizar el conocimiento es en la actualidad el llevar a cabo un acto de comprensión. ■ Steina Vasulka. *AllVision*, 1976. Nada se escapa a la visión de este aparato: una esfera de superficie especular, dos CCTV colocadas a ambos lados de la esfera, un sistema motorizado que las hace rotar 360° y dos monitores de televisión, son todo lo necesario para captar la imagen de todo el espacio circundante.

El tacto ha sido asimilado a la captación verídica de la realidad, si bien, más subjetiva y fragmentada. Pero que participa, junto con la visión, de la necesaria objetividad para que se le incluya dentro de los sentidos aceptables. Meter la mano en el costado es lo que le verifica al apóstol la presencia de Cristo resucitado. Un ejemplo muy concreto pero que refleja una generalidad del pensamiento occidental. La objetivación de lo percibido se da mejor en la mirada que en la intervención de los otros sentidos. Tal es así, que filtramos toda percepción a través de la visión aunque

⁴⁸⁰ MIRZOEFF, Nicholas: *Una introducción a la cultura visual...*, pp. 72-74.

⁴⁸¹ *Intelligence Mistitled Circumspection*. fol. 5 recto. Manuscript Fr. 12247, 1510. v. LECOQ, Anne-Marie; LANG, Andrew; COLONNA, Francesco: «An enigmatic education», en *FMR*, N° 32, (May-June, 1988), pp. 15-42. Atención, cordura y prudencia son algunas de las virtudes del ánimo circunspecto. Simbolizada por unos grandes ojos, la «Circunspección» aparece acompañada de la «Inteligencia» que a su vez se halla encarnada en una figura humana.

⁴⁸² FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía*. Alianza Editorial, Madrid, 1988, voz «Noesis», pp. 2568,2569.

ésta no haya intervenido⁴⁸³. La historia de los sentidos está atravesada por la predominancia de la mirada, entendida como vía de conocimiento pero también como herramienta de control. Schmidt-Burkhardt encuentra una raíz común en las siguientes palabras que atestiguan la doble vertiente significante de la visión, en francés *voir*: *savoir* (conocimiento) y *pou-voir* (poder)⁴⁸⁴. Foucault encuentra en la misma estrategia de la vigilancia como aplicación de poder, un placer instaurado en el mismo ejercicio⁴⁸⁵. Edward T. Hall explica la manera en el que los cuerpos sufren la distribución de los espacios: «...los norteamericanos que viven en zonas urbanas y suburbanas tienen cada vez menos oportunidad de experimentar actualmente ni sus propios cuerpos ni los espacios que ocupan. Nuestros espacios urbanos proporcionan poco estímulo o variedad visual y ninguna oportunidad, virtualmente, de crear un repertorio cinestésico de experiencias espaciales. Es como si la mayoría de la gente estuviera cinestésicamente inútil o anquilosada»⁴⁸⁶.

La vista se ha considerado la más higiénica, aséptica y descorporeizada de las acciones sensitivas del ser humano. Quizá como el sentido menos corporal y el más distante con respecto a lo captado, la visión ha sido considerada en la cultura occidental como la más intelectual y parcial de todos los sentidos. La visión es en la Ilustración el principal paradigma de conocimiento, un preconcepto que se extiende hasta nuestra cultura visual actual. Sin embargo, la visión es, de entre todos los sentidos, el modo de aprehensión que permite más estrategias de engaño sobre la manipulación de la realidad. La representación es fruto de una configuración cultural de la mirada. La representación es una manera de leer el mundo, siendo la perspectiva renacentista un constructo que priva a la experiencia del espacio de toda experiencia corporal. Levinas

⁴⁸³ «El objeto develado, descubierto, que aparece, fenómeno, es el objeto visible o tocado. Su objetividad se interpreta sin que participen las otras sensaciones. La objetividad siempre idéntica a sí misma, se colocaría en la perspectiva de la visión o de los movimientos de la mano que palpa. Como lo ha hecho notar Heidegger a partir de San Agustín, usamos el término visión indiferentemente para toda experiencia, aun cuando implica otros sentidos distintos a la vista». LEVINAS, Emmanuel: *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. (Ed. Orig. *Totalité et infini. Essai sur l'exteriorité*. Martinus Nijhoff Boeckhandel, La Haye, 1961). Traducción de Daniel E. Guillot. Sígueme, Salamanca, 1999, p. 202.

⁴⁸⁴ SCHMIDT-BURKHARDT, Astrit: «The all-seer...», p. 18, *cfr.* bibliografía de la nota 3.

⁴⁸⁵ FOUCAULT, Michel: «Las relaciones de poder...», p. 156.

⁴⁸⁶ HALL, Edward T.: *La dimensión oculta...*, p. 88.

vincula mirada y civilización para explicar que la representación no es obra de la mirada sola sino que en ella interviene también el lenguaje⁴⁸⁷. Por tanto, se puede confirmar que la mirada y la representación hecha a través de ella están atravesadas por convenciones e ideologías. La visión está educada por convencionalismos sociales e históricos que tiñen las imágenes de un campo de significados creados cultural y no individualmente. «... [De modo que, como dice Rosalyn Deutsche] tanto los sujetos espectadores como las imágenes se construyen socialmente y que el significado es siempre público, no privado»⁴⁸⁸. La ideología, como hemos dicho, se adecua en este caso a los intereses puestos en la primacía de la mirada y el apaciguamiento de los demás sentidos como vía de experiencia. Una experiencia empobrecida⁴⁸⁹ y limitada por unas convenciones culturales y económico-políticas que se difunden a través de una estética de la mirada y se insertan en el interior de cada individuo.

⁴⁸⁷ LEVINAS, Emmanuel: *Totalidad e infinito...*, p. 203.

⁴⁸⁸ DEUTSCHE, Rosalyn: «Agorafobia...», p. 328.

⁴⁸⁹ López Lloret reclama la experiencia multisensorial y denuncia la pobreza de la «pura visualidad». LÓPEZ LLORET, Jorge: «La fiesta urbana en la definición de los cuerpos cívicos», en ROMERO DE SOLÍS, Diego; DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, Juan Bosco; LÓPEZ LLORET, Jorge (eds.): *Variaciones sobre el cuerpo...*, p. 89 y nota 29.

LOS MUSEOS, LA EDUCACIÓN Y LA MORAL

Es cierto que el desprecio por los sentidos más corporales y cercanos a lo animal del ser humano ha relegado al olfato y a los olores, al gusto y a los sabores fuera del ámbito de la estética y el arte. Se dice que la historia del arte no tiene olor ni sabor, sin embargo, el predominio de la visión en la historia de la estética y el desprecio por el sentido del olfato esconden razones más profundas que la del mero desprecio por los sentidos más impregnados de lo corporal. Tras este discurso se esconde otro que atiende a razones económicas y sociales: es con el surgimiento de la burguesía como clase social emergente cuando se introducen cambios en el espacio público y el espacio privado, tales como la desodorización e higienización a través de reformas sanitarias de los espacios y los cuerpos. El *higienismo* surgido como corriente de pensamiento en el siglo XVIII se alía a las disciplinas médicas con objeto de modificar las condiciones de salubridad de las ciudades. En el siglo XIX, dice Javier Hernando, esta preocupación tomó forma como disciplina en las llamadas «topografías médicas», una combinación entre medicina y geografía⁴⁹⁰. El ideal burgués de lo inodoro esconde, en opinión de Alain Corbin, el rechazo hacia el *otro* –los trabajadores, inmigrantes y pobres. La intolerancia moral hacia los olores acaba por investir al mal olor como signo de corrupción y pecado, de las *masas* humanas y de lo corpóreo⁴⁹¹. Las valoraciones que en la época se hacen de la ampliación del público del arte con la acogida de las clases burguesas emergentes se refieren al fenómeno en términos odoríficos: «Las fuentes de la época no nos hablan de comunidad ideal, sino del variopinto ambiente de los salones, de una comunidad de individuos absolutamente heterogénea. Algún comentarista social y crítico de arte llega a establecer muy bien los términos cuando en 1777 nos transmite regocijado su experiencia en el Salón. Se halla sumergido en un espectáculo

⁴⁹⁰ HERNANDO, Javier: «Visiones de la naturaleza: el arte y la sensibilidad ecológica», en RAMÍREZ, Juan Antonio; CARRILLO, Jesús (eds.): *Tendencias del arte...*, p. 55.

⁴⁹¹ DROBNICK, Jim: «Reveries, assaults and evaporating presences...», p. 12.

maravilloso: un abismo de calor, un remolino de polvo y olores que incluían la democrática presencia de una pescadera vecina y aficionada al evento»⁴⁹².

Al mismo tiempo, el ideal estético y las expresiones artísticas acordes a esta forma no gratuita de pensamiento, fundamentada en la metáfora visual, contribuyen a la educación social de los sentidos de acuerdo a dicha ideología. Los *Salones Oficiales*, los museos y las teorías sobre el gusto fomentan la caracterización del «público» dentro de unos cánones de idealización y distinción de clases sociales de acuerdo a la división del trabajo y emergencia de una nueva clase social, la burguesía. «Sistemas de etiqueta, vestido e higiene están invariablemente unidos con lo apropiado, el uso estético de los sentidos. El que esos sistemas converjan en el sitio del museo, muestra el desarrollo al que el arte ha contribuido como medio para la educación sensorial y la interiorización de las relaciones de poder»⁴⁹³. Los primeros Salones, instituciones reales hechos para favorecer la difusión del arte, surgen con objeto de exaltar la imagen del monarca absolutista Luis XVI⁴⁹⁴. El museo burgués funciona como territorio político desde el que canalizar el imaginario y la moral de cada individuo e instruir los sentidos hacia un gusto determinado acorde a las relaciones de poder vigentes. Así, la estética –como la de Kant y su juicio del «gusto»– y las instituciones, se esfuerzan por imponer el ejercicio de la visión como medio de acceso al juicio estético y atrofiar el resto de los sentidos. Los esfuerzos volcados por Diderot sobre sus ensayos críticos de los Salones del 1759 al 1781, su último salón, no se restringen a instruir el buen gusto artístico. Su principal objetivo es inculcar el virtuosismo, la rectitud y la moral a lectores, espectadores de arte y artistas. Su apoyo incondicional a ■ Greuze, pintor de escenas sencillas llenas de patetismo y moralidad y los innumerables artículos sobre su obra dan fe de cual era el objeto del principal del filósofo⁴⁹⁵. La afición estética se pone al

⁴⁹² FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: *Formas de mirar...*, pp. 16,17.

⁴⁹³ DROBNICK, Jim: «Reveries, assaults and evaporating presences...», p. 12 (traducción de la autora). Véanse las escenas de Jean-Baptiste Greuze, *Une Jeune fille qui pleure son oiseau mort*, Salón de 1765, National Gallery of Scotland, Edimburgo; *The wicked son punished (El malvado hijo castigado)*, 1778, Musée de Louvre, París.

⁴⁹⁴ BOZAL, Valeriano: «Orígenes de la estética moderna», en BOZAL, Valeriano. (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas y contemporáneas*. Vol. 1. Visor, Madrid, 1996, p. 20.

⁴⁹⁵ v. CALZOLARI, Andrea: «The Encyclopedic eye», en *FMR*, N° 6 (November, 1984), pp. 93-95; v. t. DIDEROT, Denis: «Diderot on Greuze», en *FMR*, N° 6 (November, 1984), pp. 98-110.

servicio de la moral pública y privada, proponiéndose como una vía de dictar una moral y educar las costumbres⁴⁹⁶. Un juicio estético basado en la *pasividad* y la *disciplina*, nos dice Michel de Certeau⁴⁹⁷.

El museo encarna la esfera ideal en la que converge algo más que los ideales estéticos y se puede confirmar que en él se ejercita el dominio político del cuerpo. El museo se alza como la proyección simbólica que exalta de manera tangencial los ideales políticos y económicos que se ocultan tras el ideal estético y el cultivo de lo visual. El museo nace como un modelo disciplinario que impone sus reglas, cargadas de ideología, en su territorio, extrapolándose también fuera de sus dominios, e introduciéndose en los cuerpos. La normalización y el control de los cuerpos se producen, como dice Foucault, en prisiones, cuarteles, hospitales, manicomios y colegios a través del control visual del otro sin ser visto. Pero podemos ampliar esta relación de instituciones con la inclusión de los museos y los lugares expositivos como centros donde domeñar el cuerpo y apaciguar los sentidos más corporales, donde instruir los cuerpos al mostrar un modelo de comportamiento contenido. El museo nace como un lugar donde realizar distinciones socioeconómicas con el que excluir las clases sociales más bajas a través de la diferencia cultural. Esta institución nace como un espacio desde donde educar al cuerpo e introducir en él sistemas eficaces de disciplina y control. Desde fines del s. XVIII y principios del XIX, con la ascensión de la burguesía, se crean centros institucionales, entre los que incluimos el museo. Con ellos se va constituyendo una «anatomopolítica» relacionada, dice García del Pozo, con la innovación de un control social que pretende mantener y consolidar el orden. Con lo que estas normas represoras de los instintos, del pensamiento y comportamiento libre, etc. se van interiorizando en los propios sujetos hasta que son ellos mismos los que ejercen el control y la normalización de la propia conducta⁴⁹⁸. Es lo que artistas como

⁴⁹⁶ ARNALDO, Javier: «Ilustración y enciclopedismo», en BOZAL, Valeriano. (ed.): *Historia de las ideas estéticas...*, Vol. 1, p. 80.

⁴⁹⁷ DE CERTEAU, Michel: «De las prácticas cotidianas...», p. 391.

⁴⁹⁸ GARCÍA DEL POZO, Rosario: «Sugerencias teóricas de una genealogía del cuerpo actual: historia, saber, poder», en ROMERO DE SOLÍS, Diego; DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, Juan Bosco; LÓPEZ LLORET, Jorge (eds.): *Variaciones sobre el cuerpo...*, p. 70.

Marcel Broodthaers, Hans Haacke o Barbara Kruger han investigado en el marco de las instituciones del arte, retando no sólo con una inmersión fenomenológica del espectador, sino también apelando a la reflexión sobre la determinación social que estos espacios imprimen en el sujeto estético.

El ideal del aséptico *white cube* aplicado al museo y la galería, y el ideal de autonomía y visualidad de la obra de arte, se remontan al racionalismo burgués del s. XIX. Jim Drobnick destaca lo dicho por Collin Trodd acerca de la ideología de los museos e instituciones como espacios de educación en la Inglaterra del siglo XIX: «El *empíreo aire* que uno podía aspirar en el museo estaba, para los comentaristas del siglo diecinueve, expuesto a la corrupción por las exudaciones de los menos privilegiados. Además de hacer imposible la concentración estética, algunos alcanzaron a decir que los malos olores de la clase trabajadora, *caían como vapor sobre los cuadros*, incluso amenazaban con destruir las obras de arte»⁴⁹⁹. Los museos y espacios de exposición del arte se convierten ya desde su origen en lugares vetados y exclusivos para el entretenimiento y educación de la burguesía. La apreciación estética basada en el uso exclusivo de la mirada se convierte entonces, en una práctica de distinción social –que hace ascender a la burguesía en consideración social con respecto a la clase obrera– y en un ejercicio aleccionador de una base ideológica determinada –que acrecienta la asimilación de las relaciones de poder encubiertas bajo la forma de ideales estéticos. De hecho, el museo y el Salón muestran tanto obras pictóricas como instrumentos para el disfrute del ojo, tales como el *kaiserpanorama*, el *estereoscopio*, el *zootropo*, etc. Aparatos contruidos para el cultivo del placer visual, «...maquinarias y productos que alegraban el ojo del burgués»⁵⁰⁰. Panoramas, dioramas, y otros artilugios ópticos surgen coetáneamente y en ocasiones compartiendo el mismo espacio, que los Salones, Exposiciones Universales y escaparates comerciales. Con todo ello se crea el nuevo y democratizado público del arte, ávido consumidor de imágenes.

⁴⁹⁹ DROBNICK, Jim: «Reveries, assaults and evaporating presences...», p. 12, para bibliografía sobre Collin Trodd v. nota 6, p. 19 (traducción de la autora).

⁵⁰⁰ FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: *Formas de mirar...*, p. 17.

El régimen escópico no sólo necesita de una distancia «adecuada», sino que promueve y mantiene esta distancia, por lo que objetualiza lo observado, desmaterializa y descorporaliza la experiencia, anula el resto de los sentidos y empobrece la relación corporal del sujeto con el mundo. El espectador se convierte en un «ojo descarnado, pura visión»⁵⁰¹. El espacio del museo define el cuerpo del sujeto estético, es un *escenario* pensado para un comportamiento corporal previamente definido por un poder, por unos intereses. Nos interesa recalcar que lo denominamos *escenario* por que su disposición espacial se construye en torno a la actividad de la mirada a-corporal. Es decir, que el museo canaliza y favorece el uso de la visión como única vía de aproximación a las obras de arte. La conformación de estos espacios y la manera de desplegar las obras de arte obedecen a una estrategia de escenificación. La contemplación se impone como ejercicio estético, alcanzando unas cotas altísimas de descorporalización en la relación espectador/obra de arte. Es a lo que Sennet denominó «paro sensorial» y que López Lloret aplica al estudio de la conformación escenificada de las ciudades⁵⁰².

A pesar de que la situación socioeconómica es diferente a aquella de finales del XIX, las normas y estructuras sobre las que se soportan los espacios expositivos mantienen vigentes muchos de estos rasgos. Tal es así, que las instituciones se han ido adaptando remisamente a las exigencias que los artistas reclaman con sus obras. Tan lentamente se adaptan a las nuevas condiciones, que apenas existen oportunidades para que se expongan piezas en las que se prime el uso de otro sentido que no sea el de la visión. Con mucha dificultad se adaptan a otro tipo de apreciación estética que no sea la de la contemplación pasiva y distanciada del objeto estético. «No tocar, sólo mirar» sigue siendo una regla generalmente aplicada en museos y espacios expositivos.

⁵⁰¹ COOKE, Lynne: «Horn's sensorium: site and source of desire», en HAENLEIN, Carl (ed.): *Rebecca Horn. The glance of infinity*. Cat. Exp. Kestner Gesellschaft, Hannover, 12 May to 27 July, 1997. Scalo Verlag, Zurich, Berlin, New York, 1997, p. 22.

⁵⁰² LÓPEZ LLORET, Jorge: «La fiesta urbana...», p. 82, nota 11.

RETÓRICAS DE LA VISIÓN.

LOS *ACTOS DE VER* Y LAS ECONOMÍAS DE LO VISUAL PUESTOS EN CUESTIÓN EN EL SIGLO XX E INICIOS DEL XXI

Siendo la visión el sentido que ha atravesado la historia de todo el arte occidental, este sufre desde las últimas décadas del siglo XX una profunda crisis y crítica en una sociedad cada vez más visual, espectacularizada y escotofílica. Una de las tesis centrales del crítico de *estudios culturales* Martin Jay⁵⁰³, es que existe efectivamente una corriente que discurre a través del pensamiento francés que es hostil al ocularcentrismo. Un talante crítico que recorre el pensamiento desde Bergson y su espacialización del tiempo, a Heidegger y su crítica de la imagen del mundo, a la hermenéutica de Gadamer, a Sartre, Rorty y por supuesto, Foucault.

Los *estudios culturales* y *estudios visuales* o *estudios de la cultura visual* son continuadores de esta visión crítica y descreída del régimen visual con autores como el citado Martin Jay, Norman Bryson, Nicholas Mirzoeff, Susan Buck-Morss, Irit Rogoff, etc. Pero no podemos olvidar a teóricos españoles como José Luis Brea, o Miguel Ángel Hernández-Navarro⁵⁰⁴, por citar dos entre una fructífera corriente emergente interesada por los *estudios visuales* paralelos a los *estudios culturales* pero encaminados al examen de la práctica visual en los territorios no acotados de lo artístico⁵⁰⁵. Y decimos no acotados pues, como dice Brea, los *actos de ver* «...resultan de la cristalización y amalgama de un espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mnemónicos, mediáticos, técnicos, burocráticos,

⁵⁰³ JAY, Martin: *Downcast eyes...*; JAY, Martin: *Campos de fuerza...*, pp. 197 y ss.; JAY, Martin: «Devolver la mirada...», pp. 60-81;

⁵⁰⁴ v. «Visualidad y cambio de paradigma (visualidad vs. logocentrismo)», en *I Congreso Internacional de Estudios Visuales 2004*, Madrid (2004), <<http://www.estudiosvisuales.net/>> (01/10/2003); BREA, José Luis: «Los estudios visuales...»; CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A.; HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á.: «Cartografías del cuerpo...»; HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á.: «El procedimiento ceguera...»; HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á.: «Epistemología de los estudios visuales», en *I Congreso Internacional de Estudios Visuales 2004*, <<http://www.estudiosvisuales.net/>> (01/10/2003).

⁵⁰⁵ La historia del reciente nacimiento de esta disciplina aparece reflejada en el artículo de Matthew Rampley: «La amenaza fantasma...», pp. 39-57, *espec.* pp. 40-45.

institucionales...) y un no menos espeso trenzado de intereses de representación en liza: intereses de raza, género, clase, diferencia cultural, grupos de creencias o afinidades, etcétera»⁵⁰⁶. Los estudios visuales se proponen, como principal objetivo, el desvelamiento crítico de la genealogía de la cultura visual desde una metodología transdisciplinar.

Es pertinente insistir en que toda esta corriente de pensamiento crítico surge en el momento en el que la información visual alcanza las cotas más altas de exceso. La profusión de imágenes comienza en la modernidad y alcanza su más profunda crisis en la postmodernidad, que surge como consecuencia de la anterior etapa: «...quiere decir que lo postmoderno es la crisis provocada por la modernidad y la cultura moderna al enfrentarse al fracaso de su propia estrategia de la visualización», nos dice Mirzoeff⁵⁰⁷. Como estrategia de la visualización Mirzoeff se refiere a la tendencia moderna a visualizar la existencia, a expresar cada aspecto de la vida y de la información en modelos visuales. Los cuales, por ser fruto de un constructo en su forma de representar la realidad, se van modificando y solapando unos a otros en su continua *carencia de realidad*, nos dice Mirzoeff retomando a Lyotard⁵⁰⁸. Nos propone el siguiente ordenamiento de los cambios fundamentales de la imagen visual:

ETAPA HISTÓRICA	IMAGEN VISUAL	MODELO DE LA IMAGEN VISUAL
<i>Ancient régime</i>	Perspectiva pictórica	Lógica formal
Modernidad	Fotografía	Dialéctica de la imagen
Postmodernidad	Manipulación de la imagen fotográfica	Imagen paradójica o virtual

Régis Debray establece una secuenciación de las culturas de la mirada más generalista y extensa que Mirzoeff, pero también menos incisiva y crítica con los *actos*

⁵⁰⁶ BREA, José Luis: «Los estudios visuales...», p. 9.

⁵⁰⁷ MIRZOEFF, Nicholas: *Una introducción a la cultura visual...*, p. 20.

⁵⁰⁸ MIRZOEFF, Nicholas: *Una introducción a la cultura visual...*, p. 26.

del ver. Debray se restringe a la historia de la mirada occidental, tres mediasferas desglosadas de acuerdo a los cambios acaecidos en las técnicas de transmisión.

RÉGIMEN		IMAGEN	NORMA DE TRABAJO	MIRADA
Logosfera	Ídolo	Vidente	Fuerza	Mágica
Grafosfera	Arte	Vista	Obra de arte	Estética. Contemplación
Videosfera	Lo visual	Visionada	Acontecimiento	Económica. Control

Cada una de las mediasferas, en opinión del autor, está en estado de germen latente en las otras, por lo que acepta la heterogeneidad dentro de cada uno de los regímenes visuales⁵⁰⁹. Mirzoeff es más radical en su posición, los diferentes modelos de imagen visual se superponen formando un tejido más complejo y cargado de contradicciones⁵¹⁰. Debray expresa la cultura dominante, considerando que dentro de ella hay contrafuerzas que se oponen y es desde este lado, desde donde se sitúan los escritos mencionados anteriormente y numerosas obras de arte que cuestionan el régimen escópico. Juan Martín Prada nos dice: «El trabajo del artista no puede consistir sino en dismantelar los códigos de comunicación existentes en los medios, recomblando algunos de los elementos en estructuras que puedan ser usadas para generar obras. El arte, pues, debe actuar como agente de socialización. Los elementos formales de la obra deben provocar el cuestionamiento de nuestra estructura perceptiva, siempre ideológica»⁵¹¹.

Desde las vanguardias se ha llevado un proceso de dismantelamiento crítico sistemático del orden de la representación⁵¹². El poner en cuestión lo visual supone, en cierta forma, una postura distanciada con respecto al uso de la visión. Es lo que Martín

⁵⁰⁹ «Ya sabemos que ninguna mediasfera despide bruscamete a la otra sino que se superponen y se imbrican». DEBRAY, Régis: *Vida y muerte de la imagen...*, p. 176.

⁵¹⁰ «A medida que una forma de representar la realidad va perdiendo terreno, otra va ocupando su lugar sin que la primera desaparezca». MIRZOEFF, Nicholas: *Una introducción a la cultura visual...*, p. 26; *cfr.* DEBRAY, Régis: *Vida y muerte de la imagen...*, pp. 37,38.

⁵¹¹ PRADA, Juan Martín: «Mediación estética y pragmática...», p. 40.

⁵¹² BREA, José Luis: «Visualidad y cambio de paradigma...», *s. p.*; *cfr.* BREA, José Luis: «Los estudios visuales...», p. 6.

Jay denomina como un «extrañamiento», una «denigración»; o puesta en cuestión de la visión, desde un «posicionamiento escotofóbico» con objeto de someter la visión a estudio, señala Hernández-Navarro⁵¹³. Esta puesta en cuestión la encontramos en artistas preclaros como Duchamp y el movimiento dadaísta y una larga saga de artistas que, muy especialmente desde los '60, luchan por la ampliación de la experiencia estética y por una puesta en cuestión de la construcción visual y la práctica de la visión.

El arte comienza a rebelarse en contra de la predominancia del mal uso de la imagen retiniana, siendo Duchamp el primero en inaugurar una actitud que atraviesa todo el siglo XX. *Grand Verre* y *Étant donnés*, sin olvidar *Small Glass* de 1918, son las obras de Duchamp que mejor materializan la presencia del testigo ocular, del espectador. Esto no significa que Duchamp vaya en contra de la visualidad, más bien al contrario, ancla sus reflexiones estéticas en torno al problema de la visualidad, si bien llevándolo más allá de las meras *secreciones retinales* del arte abstracto tan defendido por su especificidad por Clement Greenberg. Contrariamente a lo que decimos, Pierre Cabanne, a partir de sus entrevistas con Duchamp, confronta arte retinal vs. arte fundamentado en la *materia gris*, oponiendo la práctica y pensamiento de Duchamp con la preocupación por el *lenguaje* visual. Duchamp no rechaza todo el arte retinal, sólo el que no ofrece espacio para la reflexión. Es este tipo de *secreción retinal* contra lo que combate y una de las estrategias posibles es la de renunciar a la complacencia escópica, con la introducción de aspectos conceptuales o de juegos lingüísticos, en objetos cotidianos que se les vacía de su sentido original. Duchamp, en contra de la *delectación estética* y a favor de la *indiferencia visual* o *completa anestesia*, propone el *readymade*. Con el *readymade* rompe rotundamente con los valores estéticos tradicionales basados en criterios visuales y reclama, a través de sus juegos lingüísticos, la importancia del aspecto conceptual de la obra de arte⁵¹⁴.

⁵¹³ HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á.: «Epistemología de los estudios visuales...», *s. p.*

⁵¹⁴ v. DE DUVE, Thierry: *Kant after Duchamp...*, pp. 293 y ss. Sobre la teoría de la indiferencia y la expresión «libertad de indiferencia» (*freedom of indifference*) en Duchamp refiérase especialmente a DE DUVE, Thierry: *Kant after Duchamp...*, pp. 356 y ss; v. t. DE DUVE, Thierry: «Echoes of the readymade: critique of pure modernism», en *October*, N° 70 (Fall, 1994), pp. 65 y ss; v. t. SAN

En la ingente producción de escritos que teorizan sobre Duchamp y su obra, se pueden encontrar confirmaciones de su profundo interés por la aprehensión visual y los diferentes modelos de visualidad, tales como los estudios de perspectiva renacentista en sus aspectos más intelectuales (*Ètant donnés*) y los aspectos psicológicos de la fisiología de la visión (*Rotoreliefs*). En ellos se pone sobre la palestra la mirada del espectador, que hasta entonces había pasado prácticamente desapercibida por una presencia asignificante dentro del territorio de lo estético. Duchamp focaliza la reflexión de la obra en el observador, que pasa de ser aséptico espectador a ser *voyeur*, no sólo siendo parte de la escena, sino protagonista de la misma. Lyotard interpreta el *Grand Verre* como el registro de los procesos psicológicos y neurofisiológicos del proceso visual en su paso por la retina, como una superficie de impresión y posteriormente por el córtex cerebral a modo de información del mundo codificada y seleccionada⁵¹⁵. «El mecanismo del *Grand Verre* obedece a la máxima duchampiana de *ir más allá* de la retina, mas no para alcanzar así el estado de auto-transparencia de la visión –como sugiere el modelo de la perspectiva–, sino, como es del todo obvio, para llegar al umbral del deseo en la visión, o, dicho de otro modo, para implantar la propia visión dentro de la opacidad de los órganos y la invisibilidad del inconsciente»⁵¹⁶. Duchamp recupera, junto con Bataille, el ojo deseante del voyeur y la agresión al ojo física e intelectual, al desvelar el fondo de insatisfacción que subyace a la práctica visual desenfrenada de la sociedad de consumo.

Con los ■ *Rotoreliefs*⁵¹⁷, discos montados sobre un giradiscos, Duchamp experimenta sobre el efecto óptico que provocan sobre el espectador. Estas son las instrucciones dadas por Duchamp: «El disco debe girar a una velocidad aproximada de 331/3 revoluciones por minuto, debe dar la impresión de profundidad, y la ilusión óptica será más intensa con un ojo que con dos»⁵¹⁸. Robert Morris considera a todo el arte de los '60 y '70, que estudia la percepción fenomenológica en el cuerpo y la visión

MARTÍN, Francisco Javier: «La escultura en la época de las vanguardias, un objeto fuera de lugar», en RAMÍREZ, Juan Antonio; CARRILLO, Jesús (eds.): *Tendencias del arte...*, pp. 42,43.



⁵¹⁵ KRAUSS, Rosalind: *El inconsciente óptico...*, pp. 132-134.

⁵¹⁶ KRAUSS, Rosalind: *El inconsciente óptico...*, p. 139.

⁵¹⁷ Marcel Duchamp. *Disques avec spirales, Rotoreliefs* (discos ópticos), Paris, 1926.

⁵¹⁸ <<http://members.aol.com/mindwebart3/marcel.htm>> (07-12-2003) (traducción de la autora).

(*empirismo de lo fenomenal*), heredero de los *Rotoreliefs* de Duchamp⁵¹⁹. Krauss destaca de estos experimentos de la *Óptica de Precisión* de Duchamp su capacidad para despertar el *inconsciente óptico* a través de una secuencia de asociaciones irracionales en cadena y la corporalidad de su constitución⁵²⁰. Al contrario que la perspectiva renacentista –constructo racional cartesiano, objetivo y descarnado–, los *Rotoreliefs* de Duchamp devuelven la corporalidad al ojo, así como la dimensión inconsciente y la sexualidad con los que está entretejido el ejercicio de la mirada⁵²¹. La velocidad a la que giran los discos es acorde con la velocidad necesaria para crear en el ojo un efecto visual determinado. El parpadeo del ojo, los movimientos sacádicos y la constancia de la forma en la percepción visual estudiada por la Gestalt, son algunas de las estrategias puestas en la palestra con el objeto de desbodar la pureza de la experiencia visual a-corporal.

Étant donnés es quizás la que, de una manera muy similar a como lo hace ahora la instalación, denuncia de forma más clara la perversión del *voyeur* que encarna el espectador. Este diorama tridimensional es una estricta *mise en espace* de la teoría renacentista clásica, por lo que el espectador que se coloca en el punto de fuga se convierte en actor de la escena. Confrontamos la imagen de  *Étant donnés* con el  *grabado de Durero* sobre la perspectiva con retícula y escorzo de mujer. Es Lyotard, como nos recuerda Krauss, el que vincula *Étant donnés* con el modelo de la perspectiva renacentista: «Al examinar ese mecanismo óptico, Jean-François Lyotard nos demuestra cómo se basa en el sistema de la perspectiva clásica a la vez que deja maliciosamente al descubierto los supuestos ocultos de dicho sistema... Los puntos de mira y de fuga, cuya habitual naturaleza antimaterial responde a su condición de límites

⁵¹⁹ MORRIS, Robert: «Solecisms of sight: specular speculations», en *October*, N° 103 (Winter, 2003), p. 33.

⁵²⁰ v. KRAUSS, Rosalind: *El inconsciente óptico...*, pp. 147-157. «La secuencia de sustituciones dentro de la óptica perceptiva proyectada por un objeto en estado de perpetua desaparición, sirven de ensayos para la escenificación freudiana de la inaccesibilidad de lo reprimido y de la insaciabilidad estructural del deseo. Pues el deseo visual, como ocurre con el efecto óptico de la cámara oscura, sino en el arco temporal propio de las fibras orgánicas. El objeto recibe su carga erótica por un efecto bifásico. Tal como Laplanche la expone, la teoría freudiana sobre la investidura erótica del objeto (o anáclisis) da cuenta, entre otras cosas, del impulso escoptofílico». KRAUSS, Rosalind: *El inconsciente óptico...*, p. 154.

⁵²¹ v. KRAUSS, Rosalind: *El inconsciente óptico...*, pp. 230,231.

geométricos, también toman cuerpo. El punto de fuga, objeto de la visión, se manifiesta en el interior oscuro de un orificio corporal, en la cavidad ópticamente impenetrable de la *novia* inmóvil y abierta de piernas, en un límite físico y no geométrico, del alcance de la visión»⁵²².

Lyotard llega incluso a encontrar en este artilugio óptico una suerte de «dispositif en espejo» en el que los ojos del voyeur coinciden con el sexo de la mujer yacente de forma que es éste el que mira⁵²³, al igual que ocurre en *L'origine du monde* de Courbet o el trabajo de Zoé Léonard a los que a continuación haremos referencia. Duchamp irrumpe en el orden visual establecido con la perspectiva clásica en la que se separa ojo que mira de objeto que es mirado. Al mismo tiempo que el sujeto espectador mira el sexo de la mujer, le mira a él cómo ejerce de voyeur. Con ello el poder que se le otorga al sujeto que mira del cuerpo femenino desnudo se viene abajo. La distancia que preservaba al sujeto voyeurista queda destruida, el espectador se hace consciente de su desprotección y puesta en evidencia de su acto, por lo que el placer desaparece. La dualidad que mantiene los binomios hombre/mujer, activo/pasivo, mente/cuerpo, inteligible/sensible, cultura/naturaleza, etc. se ven trastocados en esta inversión de las diferencias que dejan el segundo término, el asimilado con lo femenino, en el lugar de la desventaja.

Laura Mulvey describe la cómoda posición del espectador ante la oportunidad que los mecanismos del cine ofrecen para el desarrollo del placer de la mirada. Los dispositivos visuales, como el cine, protegen la identidad del voyeur, no lo señalan como tal, pues lo esconden en el anonimato de la contemplación: «Aunque la película se está exhibiendo realmente, aunque está ahí para ser vista, las condiciones de proyección y las convenciones narrativas proporcionan al espectador la ilusión de estar mirando un mundo privado. Entre otras cosas, la posición de los espectadores en el cine es manifiestamente una posición de represión de su exhibicionismo y de proyección del deseo reprimido sobre el intérprete»⁵²⁴. Con *Étant donnés* se inaugura un discurso que

⁵²² KRAUSS, Rosalind: *El inconsciente óptico...*, pp. 123,125.

⁵²³ KRAUSS, Rosalind: *El inconsciente óptico...*, p. 125.

⁵²⁴ MULVEY, Laura: «Placer visual...», p. 369.

profundizará en posteriores desarrollos del arte en la función agresiva del ojo: escrutadora, activamente sexual y controladora. Se confirma la vinculación de la visión con el deseo y el mundo de lo inconsciente que Krauss, apoyándose en Duchamp y otros artistas como Max Ernst y Salvador Dalí, teorizará en *El inconsciente óptico*.

Thierry de Duve explica con precisión su experiencia fenomenológica al mirar a través de la pequeña lente de Kodak que posee *Small Glass*⁵²⁵ y verse convertido en el verdadero objeto de reflexión al que la obra se dirige. Incluye también la bochornosa experiencia de verse a sí mismo mirando por el orificio de la puerta de *Ètant donnés* el pubis desnudo de la mujer que yace al otro lado de la instalación, viéndose cogido en la trampa al estar su acción incluida dentro de la misma⁵²⁶. Sartre también analiza la experiencia de ser cogido in fraganti por la mirada del otro en el montaje de *Ètant donnés*⁵²⁷. En Sartre, la aparición de otro sujeto en la escena desintegra el universo que gira alrededor del primero, pues el segundo despliega ante sí sus propias distancias y hace del primero uno más de los objetos de su campo perceptivo⁵²⁸. Percepción y conciencia, ojo y mirada, imagen y deseo: el sujeto estético encarna sin quererlo, al ser sorprendido en su acto, el papel del *voyeur* dominador y pervertido. No es la imagen desnuda la que se desvela, no es la mujer la que es despojada de sus ropas, es el espectador el que es descubierto en el placer, son sus perversiones de mirón las que son puestas a la vista. Es el acto mismo del ojo el que se pone en evidencia. La obsesión visual del *voyeurisme* se convierte en sujeto y a la vez en objeto, ya que el ojo se desdobra viendo la mujer desnuda y viéndose mirar el desnudo: disfrutando o renegando avergonzado de verse como mirón. De pronto, el *voyeur* siente sobre su nuca la mirada de otro, que hace de él objeto de juicio al incluir su mirada de *voyeur* dentro del campo visual y el campo significante de la instalación.

⁵²⁵ El título completo es al mismo tiempo la instrucción de su uso: «*To be looked at –the other side of the glass– with one eye, close-to, for about one hour*», (Para ser mirado –desde el otro lado del cristal– con un ojo, desde cerca, durante una hora).

⁵²⁶ DE DUVE, Thierry: *Kant after Duchamp*..., pp. 402-409.

⁵²⁷ KRAUSS, Rosalind: *El inconsciente óptico*..., pp. 122,123, para bibliografía v. p. 159.

⁵²⁸ v. SARTRE, Jean-Paul: *El ser y la nada*..., pp. 280-283.

Irremisiblemente vinculado a la experiencia visual voyeurista de *Étant Donnés* aparece el cuadro de ■ Courbet, *L'origine du monde*⁵²⁹ de 1866, y muchos son los escritos que encuentran analogías entre ambas obras. El cuadro de Courbet es la representación realista del pubis de una mujer. Un atrevido encuadre que fragmenta el sexo femenino del resto del cuerpo y que se dispuso oculto tras una cortina, o en fechas posteriores tras un panel pintado por André Masson. La identidad de quien tuvo en su poder este cuadro desvela lo que en él vio su poseedor, Jacques Lacan, quien lo conservaba en su consultorio. La cercanía y fragmentación de este cuerpo evita que el espectador se escude en velos, tales como la idealización o la narratividad de una historia, haciéndose la mirada *voyeurista* del espectador un hecho evidenciado. En opinión de Díaz-Urmeneta, el cuerpo femenino deja de mostrarse pasivamente para convertirse en interlocutor que señala al espectador. Se muestra lo que Lyotard llama «cuerpo verdad»⁵³⁰, aunque también se puede relacionar con lo que Freud llamó «desublimación»⁵³¹. Quizás sea precisamente este poner en la palestra al espectador lo que relaciona estas dos obras con las pretensiones vinculantes del género de la instalación. El hecho de implicar al espectador en la obra es lo que las emparenta –una a mediados del XIX y la otra a mediados del XX– con las instalaciones que cuestionan el rol de la mirada, incluyendo la propia del espectador. El grupo *Art & Language*⁵³²

⁵²⁹ Gustave Courbet. *L'origine du monde (El origen del mundo)*, 1866. 46 x 55 cm., *Musée d'Orsay* de París. Urmeneta-Muñoz perfila algunos aspectos por los que este cuadro se considera precursor y rompedor: «...prescinde del recurso literario –y por supuesto clásico–, acaba con la escenografía al hacer coincidir el espacio pictórico con el del cuerpo, suprime el pudor como juego de mostración-ocultamiento y, con el brusco anonimato del cuerpo, renuncia incluso a la idealización que pudiera brotar de la belleza de un rostro». DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, Juan Bosco: «El pintor del cuerpo...», p. 65. Encargado a Courbet por el coleccionista Khalil Bey, su destino inicial era un cuarto de baño. La cortina que lo oculta es un añadido posterior. Pasa a manos de Jacques Lacan en 1955 quien encarga a André Masson la pintura de un panel con un mecanismo secreto que hace las veces de cortina. FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: *Formas de mirar...*, pp. 36,37. Asimismo, Urmeneta-Muñoz comenta el interés que mostró Duchamp por este y otro cuadro de Courbet, *Desnudo con medias blancas*, de 1861, en el que la mujer aparece yacente en escorzo en el que alcanzan un gran protagonismo el fetichismo de los pies, los zapatos y las medias.

⁵³⁰ Con lo «no presentable», que aparece sin «velos», se buscan nuevas presentaciones que enfatizan en lo «no visible», el sexo femenino. GUASCH, Anna Maria: *El arte último del siglo XX...*, p. 547 y nota 67.

⁵³¹ DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, Juan Bosco: «El pintor del cuerpo...», p. 67.

⁵³² *Art & Language. Index (Now they are)*, 1991-1992. 191 x 163 cm. Exposición *Toponimias*, Fundación La Caixa de Madrid.

oculta tras un cristal esmaltado en rosa una copia del cuadro de Courbet sin ningún artificio mecánico que permita su desvelamiento.

La instalación presentada en la Documenta 9 de 1992 por la artista feminista ■ Zoé Léonard, *Untitled*, hace precisamente referencia al cuadro de Courbet. A partir de él entra a cuestionar la mirada cultural basada en roles marcados por la desigualdad sexual y la mirada del espectador como una práctica de escotofilia. Muchas y muchos artistas retoman imágenes de la historia de la pintura para desvelar el papel de la mirada del espectador que tan cómodamente se había mantenido fuera de juicio, oculto tras las estrategias compositivas y temáticas del cuadro. Composiciones y motivos que mantienen las dicotomías masculino/femenino, voyeur/exhibicionista, activo/pasivo, descritas por Mulvey a propósito del cine⁵³³. Esta posición binaria que propone el psicoanálisis, –tanto de Freud como de Lacan–, y que excluye a las mujeres del sistema de significación, es criticado por Luce Irigaray⁵³⁴ y otras teóricas del *feminismo de la diferencia* como Julia Kristeva. El ensimismamiento o «absorción» de la figura representada, o la «teatralidad» del *tableau*, –nos dice Christine Ross, retomando una investigación de Michael Fried–, son estrategias que dan forma a un espectador al que se le permite acercarse y ensimismarse en la escena, manteniéndose oculto y a salvo fuera de la misma, sin verse interpuesto dentro del discurso⁵³⁵. Sin embargo, es la estrategia del ensimismamiento o la del *tableau* que atrapa al espectador, lo convierte en un sujeto poseso de su posesión. La imagen poseída retiene al espectador en su ensimismamiento, se trata de una imagen que esconde una trampa para la mirada. El espectador del ojo ilustrado se siente cómodo, nada perturba su ensimismamiento, ni su

⁵³³ v. MULVEY, Laura: «Placer visual...», pp. 365-393.

⁵³⁴ MIRZOEFF, Nicholas: *Una introducción a la cultura visual...*, pp. 231,232.

⁵³⁵ ROSS, Christine: «Vision and insufficiency...», pp. 95-98. Ross retoma el estudio de Fried sobre la nueva posición del espectador en la temática del ensimismamiento en la pintura del XVIII, en cuadros como los de Jean Baptiste Greuze. *La tricoteuse endormie*, 1759, o *Une jeune fille qui pleure son oiseau mort*, de 1765. Sobre la absorción del espectador moderno y el contemplar absorto v. FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: *Formas de mirar...*; Jean Paris realiza un minucioso estudio de la estructura compositiva de la *Alegoría* de Ticiano. Trazando un sistema de líneas desde los elementos primordiales, direcciones de las miradas, senos, etc. Paris encuentra un hexágono regular con el que se crean las siguientes asociaciones: «...oreja-espada, oreja-dedo, ojo-dedo, ojo-codo, etc., como otros tantos coitos repitiendo a escalas sociales, el motivo masculino-femenino del cuadro». PARIS, Jean: *El espacio y la mirada...*, p. 54.

privilegiada posición de sujeto intencional. Por el contrario, *Ètant donnés* busca incomodar al sujeto estético con objeto de hacerle reflexionar sobre los mecanismos del deseo que activa la mirada, como bien nos recuerda Krauss⁵³⁶.

ESTRATEGIAS VINCULADAS A LA VISIÓN

En la postmodernidad la visión sufre la denigración y descrédito como sentido privilegiado. El arte ha combatido el régimen escópico ocularcentrista cartesiano primando otros aspectos de la creación: otros sentidos, referencias externas, el inconsciente, la crítica social, etc. Arte y pensamiento contravisual, en contra de la sociedad del espectáculo y la «sociedad telemática de la hipervisualidad». Paul Virilio propone un arte de resistencia a la sociedad telemática y el ciber mundo que promueve la postmodernidad neoconservadora⁵³⁷.

La espacialización y corporeización de la obra de arte fomentan la inclusión del espectador. Su inclusión permite llevar a cabo la revisión de su papel dentro del constructo estético y de la propia significación del «mirar» como verbo agente. La crisis del régimen escópico lleva a la reflexión profunda sobre los modos de ver. Podrían distinguirse dos grandes tipos de estrategias vinculadas a la visión: en la primera, se englobarían todas aquellas obras que inciden en la mirada, que la evidencian, que delatan al espectador; en la segunda, las propuestas que niegan o desbordan la mirada. Ambos grupos de estrategias van más allá de la mirada propia del ejercicio estético contemplativo. Los dos implican al espectador por vías novedosas no recogidas en el esquema estético tradicional. Son dos vías conjugables a través de las que el arte combate el régimen escópico: una evidenciando o delatando la posición del sujeto estético, como una forma de poner en entredicho su ventajosa posición sobre lo

⁵³⁶ KRAUSS, Rosalind: *El inconsciente óptico...*, pp. 122,123.

⁵³⁷ v. HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á.: «El procedimiento ceguera...»; v. t. VIRILIO, Paul: *El procedimiento silencio...*; VIRILIO, Paul: «The visual crash...», pp. 108-113.

observado; otra negando la primacía absoluta de lo visual, cegando o anestesiando la mirada y reclamando otras formas de experimentar el arte. Ambas estrategias obligan al espectador a tomar conciencia de sí mismo como *spectator*.

La mirada, contrariamente a lo que se pueda pensar, aparece aquí más activa que nunca. Hernández-Navarro nos dice que el arte visual es más visual cuanto más contravisual es su postura, pues cuanto más se niega la visión más se inquieta al espectador, y por lo tanto, más se activa el ojo y se potencia lo visual: «Con ello se consigue inquietar el ver, puesto que el ojo se angustia y, al no ver nada, toma conciencia de sí... Inquietar el ver quizá sea la tarea más importante del arte de nuestros días. Frente a la hipertrofia de la visión, ese inquietar hace despertar un ver sumido en un sueño profundo: el sueño del espectáculo. Siniestralizar el ver para devolver la mirada; cegar para ver de nuevo –tal es el funcionamiento del procedimiento ceguera»⁵³⁸.

Estrategias de evidenciación de los actos del ver o lo que W. J. T. Mitchell llama «mostrar la mirada» o «mostrar el ver»⁵³⁹:

Las mirillas, los prismáticos, las CCTV presentes en las retóricas de la vigilancia y de control social, los espejos que focalizan la mirada, la evidenciación o exageración de la perspectiva (perspectivismo cartesiano), la mirada del *voyeur*, la inclusión del espectador en espacios privados, el parpadeo del ojo y la vibración de la imagen propuesta en los experimentos perceptivos, la demostración de la contingencia de la imagen, etc. son algunas de la infinidad de estrategias que destacan ese mirar agente y transitivo. Mirillas como las de la puerta de *Étant Donnés* proliferan en múltiples instalaciones de artistas como James Lee Yvars, Margo Sawyer, o ■ Christin Lahr. [*DPsNtN*] *Displaced persons. Say nothing to nobody (Personas desplazadas. No digas nada a nadie)*, 1997-99. Prismáticos como los vistos en las obras de Rebecca Horn y Marina Abramović. Los espejos señalan hacia dónde se ha de dirigir y focalizar

⁵³⁸ HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á.: «El procedimiento ceguera...», s. p.

⁵³⁹ v. MITCHELL, W. J. T.: «Mostrando el ver...», pp. 17-40.

la mirada del espectador en las **■** *Cells* de Louise Bourgeois. La estrategia a la que recurre Bourgeois guarda un gran parecido con la noción lacaniana de «sutura» aplicada al ámbito de la cinematografía. Maniobra sobre la que se teorizó en los estudios de cine con gran profusión en los '80. Al igual que la sutura, el espejo en Bourgeois destaca, por encima de una generalidad, un punto de vista preciso y subjetivo que corresponde al del personaje de la película. Esta táctica subraya el placer que se esconde en este modo de mirar propio del voyeur. Materializan el testigo ocular, evidencian la contemplación, la mirada sexualizada, el inconsciente óptico, la mirada patriarcal, la mirada colonialista. Los experimentos perceptivos que demuestran la inestabilidad de la imagen y la corporalidad de la mirada, en contra de la pura visualidad greenbergiana y el ojo descarnado, son reflexiones sobre el acto mismo de la percepción y sobre los aspectos psicológicos y sociológicos de la fisiología de la visión. Muchas de estas obras aparecen reseñadas en el epígrafe sobre las celdas perceptuales, siendo los *Rotoreliefs* de Duchamp el germen que anida en cada una de las propuestas.



Louise Bourgeois. *Cell, Hands and mirror* (Celda/célula, Manos y espejo), 1995

Estrategias de negación o desbordamiento de la mirada:


Cuestionar la estructura perceptiva evidencia, entre otras cosas, que ésta es siempre ideológica. La hibridación de medios, la ampliación del arte a terrenos no acotados por los discursos de la autonomía del arte, va en contra de lo estrictamente visual. La crítica política (politización del arte) o la acción social como propuesta o experiencia estética es un ejemplo de práctica artística que desborda el régimen de lo visual (Thomas Hirschhorn). La eventualización de la obra de arte en performances y happenings, su espacialización en instalaciones, la conversión de la obra en acontecimiento o evento estético (Rirkrit Tiravanija), la imagen hecha espacio habitable (Olafur Eliasson), la desmaterialización de la obra de arte⁵⁴⁰ como en la obra que prima el concepto (el lenguaje), como proceso abierto, la teatralidad contra la que lucha Michael Fried en *Art and Objecthood*, etc. son algunas de las estrategias. La corporalidad de la experiencia (Rebecca Horn) y la inclusión de los demás sentidos corporales es otra estrategia que desborda la experiencia visual y que va en contra de su dominación (Lygia Clark, Gregor Schneider). Así como también lo son la ceguera (Tania Bruguera) o deformación de lo percibido por exceso de luz o por ausencia de la misma (Carsten Holler), o trabajar con lo que perciben los invidentes (Jordi Colomer, Sophie Calle). La agresión al ojo y la saturación de imágenes violentas o abyectas (accionismo vienés). Para explicar la segunda de las opciones de crítica del régimen visual acudimos a los escritos de Miguel Á. Hernández-Navarro, quien retomando a Paul Virilio propone cuatro principales estrategias del *procedimiento ceguera* o retóricas de la *nihilidad escópica*: reduccionismo o minimización (vaciamiento), retórica de la ocultación (castración o amputación de la mirada tapando, vallando o tapiando), desmaterialización y desaparición (*nada-para-ver*, una huella, una ausencia).

⁵⁴⁰ La «pérdida de visualidad» es equivalente a la desmaterialización en el sentido de que la obra se propone como concepto, como lenguaje, nos dice también Fernández Polanco. FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: *Formas de mirar...*, p. 64.

Perspectiva y *voyeurisme* son dos estrategias que interesa reseñar aquí, una por su universalidad y la otra porque da pié a temas de actualidad, como la nueva mirada de la mujer cuya genealogía se está reconstruyendo ahora. Se trata de dos estrategias vinculadas al régimen escópico, la primera como modo reglado de representación de la realidad, la segunda como ejercicio estético masculino que ejerce su control sobre la obra de arte y el mundo. Como hemos dicho en el apartado sobre la posición del espectador, la perspectiva de tipo renacentista mantiene al sujeto estético autónomo de lo que mira, a salvo de lo que allí se produce. El sujeto se encuentra al otro lado de la ventana y puede imaginar entrar y salir de la imagen sin que peligre su integridad. La aplicación del *distanciamiento* y del *desinterés* en el juicio estético favorecen la construcción de un sujeto espectador abstracto que se preserva, hipotéticamente, de ejercer una influencia sobre la construcción de la obra. Asimismo, esta supuesta imparcialidad busca el preservar y salvaguardar al sujeto de un cuestionamiento de su identidad idealizada y universalizante, como denuncian las «teorías feministas de la visión».

La posición del *voyeur* está implicada en la producción de este tipo de relación estereotipada y machista, por tanto el espectador fomenta y es responsable de este tipo de prácticas. Así, sobre el discurso del *voyeurisme*, la primera opción contravisual, entran en escena un arte y crítica feminista que denuncian la ausencia de neutralidad en esta práctica histórica. El romper con este modelo social de visualidad es una forma de combatir este esquema que repite y educa a la sociedad para el disfrute de un mecanismo alienante para la mujer. Es interesante destacar que no es la imagen construida lo que pretenden denunciar estas artistas, sino el esquema sujeto estético/obra de arte lo que se pretende desestabilizar y denunciar como generador de esta situación. El sujeto estético entendido como espectador, hasta entonces supuestamente inofensivo, es acusado de constituir relaciones de poder gracias a las cuales construye un sujeto totalizante y represor de las diferencias. Un sujeto que, según Rosalyn Deutsche, construye su falsa identidad reprimiendo las subjetividades diferentes y transformando la diferencia de sexo, raza, etc. en un sujeto universal que observa desde un único punto de vista universal. Al mantener la estructura jerárquica

de la visión el sujeto mantiene las jerarquías de la diferencia sexual. El sujeto-espectador es un *voyeur* que mantiene la fantasía de la identidad masculina a través de su visión de una imagen fija de la mujer hecha objeto. De manera general, se trata de un sujeto que se halla en posición ventajosa sobre el objeto de su mirada, pues se trata de una mirada que posee, que controla, que juzga y condena, y que cosifica. «... la mirada *voyeurística* enmarca los objetos como imágenes, los coloca a distancia, los encierra en un espacio separado y sitúa al sujeto espectador en una posición de control»⁵⁴¹.

Geraldine Chaplin, en  *Buster's Bedroom* –una película cuyo guión lo realiza Rebecca Horn en 1990–, encarna el papel de una mujer en silla de ruedas aficionada a la escotofilia. El papel del mirón masculino que objetualiza al sexo femenino aparece invertido en esta película fundamentada sobre los deseos insertos en un círculo de amores no correspondidos. Esta película, dice Lyne Cooke, revela «el lado oscuro del deseo ocular», un juego de miradas en el que entra a formar parte la del espectador de la película. Los ojos vendados y el repetido uso de los prismáticos son dos de los elementos contrapuestos recurrentes, uno en referencia al imaginario y la mirada interior y el otro en correspondencia a la mirada alienante, posesiva y sexual. Cooke arguye que la ambivalencia con la que está construido el sentido de la mirada y el deseo ocular es el leitmotiv del trabajo plástico de Rebecca Horn. Si bien, su trabajo ha sido enfocado desde otros aspectos prestando escasa atención al ámbito de lo sensorial (*sensorium*) y la experiencia filtrada por la visión⁵⁴². Los ojos vendados, por tanto, no sólo se refieren a una mirada interna, como arguye Lyne Cooke sino que hacen referencia a los otros sentidos, a la carnalidad de la percepción y de la experiencia, cuestiones que tanto exalta Merleau-Ponty. Los ojos vendados se corresponden a la «retórica de la ocultación», de la que habla Miguel Á. Hernández-Navarro. Mientras que los prismáticos, tan recurrentes en Rebecca Horn, se corresponden a la retórica de la vigilancia y a la carga sexual que esconde la mirada como deseo, como posesión y objetualización del *otro*.

⁵⁴¹ DEUTSCHE, Rosalyn: «Agorafobia...», pp. 324,325.

⁵⁴² COOKE, Lynne: «Horn's sensorium...», pp. 22,23.

La mirada *voyeurística* no necesita de una imagen femenina para reafirmar su masculinidad: la política sexual sobre la mirada está ya inscrita en la cultura occidental desde antiguo. Deutsche, apoyándose en Mark Wigley, observa que es este orden – espectador/objeto– el que feminiza todo lo que mira. Por lo tanto, la mirada posada sobre el sujeto objetualizado y pasivo se convierte en la mirada masculina que lo domina. El ejercicio de la mirada se convierte en un abyecto juego de poderes, de posesiones y de diferencias sexuales. Con estas estrategias de desvelamiento el interés del discurso estético deja de estar en el objeto estético –que permite la empatía que siente sujeto espectador con respecto a los sentimientos expresados por el artista– para desplazarse a la posición que ocupa el sujeto espectador⁵⁴³. Las *políticas de la visión* perpetran un desplazamiento del foco de reflexión que inevitablemente incomoda al sujeto estético, generando en él un momento de extrañamiento que desmonta su falsa identidad. Su posición dominadora, hasta entonces protegida, se ve desmontada y sometida a juicio.



Alfred Hitchcock. *Rear Window*, 1954


Pierre Huyghe. *Remake*, 1994-95



Rebecca Horn. *Buster's bedroom*, 1983

⁵⁴³ DEUTSCHE, Rosalyn: «Agorafobia...», pp. 319-326.

La escotofílica o *voyeur*, interpretada por Geraldine Chaplin, sujeta voluntariamente a una silla de ruedas, representa la inmovilidad del espectador y ausencia de implicación corporal en el acto de mirar. *Buster's Bedroom* es una película centrada en el cuestionamiento de la narrativa filmica tradicional basada en una escotofilia que engancha a las audiencias⁵⁴⁴. Lo mismo puede decirse de la película *La ventana indiscreta* dirigida por Alfred Hitchcock en 1954 y retomada por el artista Pierre Huyghe para su *Remake*: la invalidez del protagonista, postrado temporalmente en una silla de ruedas es símbolo de la descorporeización de la mirada. Metz define el perfil del espectador del cine como un espectador silente, sin movimiento, ausente, consumidor pasivo, sometido, alienado y feliz, hiper-perceptivo y auto-trascendiéndose en pura visión. «Régimen escópico» es una expresión que Martin Jay toma de Christian Metz⁵⁴⁵. Rosalind Krauss en *El inconsciente óptico* destapa –con ayuda de artistas como Duchamp, Max Ernst y Eva Hesse, entre otros– la carga sexual y fetichista que se esconde tras la construcción visual de la imagen artística y el acto de mirar en la experiencia estética de la modernidad. Krauss establece vínculos directos entre la autonomía de lo visual y los relatos de Ruskin en su celebrado gusto por la contemplación del mundo desde un sujeto descarnado y mono-sensorial (uso exclusivo del sentido visual).

Negación de la mirada. Agresión al ojo: Escenas como las de la navaja con la que el propio Buñuel cercena el ojo de Simone Mareuil en la película  *Un perro andaluz*⁵⁴⁶ se puede retomar como uno de los ejemplos filmicos que expresan la crisis del régimen escópico y la profunda crítica que lo desvela. El espectador de la escena sufre una terrible agresión visual al contemplar en un plano corto cómo el filo de la navaja secciona el ojo de la protagonista, se simultanea otro plano en el que una nube

⁵⁴⁴ FERGUSON, Bruce W.: «Dangerous liaisons and the value of things», en HAENLEIN, Carl (ed.): *Rebecca Horn. The glance of infinity...*, p. 40.

⁵⁴⁵ v. METZ, Christian: *El significante imaginario...*; cfr. JAY, Martin: *Campos de fuerza...*, pp. 220 y ss.

⁵⁴⁶ Luis Buñuel (director y productor). «Un chien andalou» («Un perro andaluz»), Francia, 1928, película bl/ngr, silente con música; Guión: Luis Buñuel y Salvador Dalí; Fotografía: Albert Duverger; Diseño de producción: Schilzneck; Música: «Tristán e Isolda», Richard Wagner y un tango argentino; Reparto: Pierre Batcheff, simona Mareuil, Fano Mesan, Luis Buñuel, asume Miravittles, Salvador Dalí.

pasa por delante de la luna llena, el «ojo del cielo»⁵⁴⁷. El espectador mira la aniquilación de la mirada en una negación surrealista, como nos confirma la crítica de cine: «...el ojo cortado, la exclusión a la vista, la vejación de un sentido que crea lo que alberga. Es una total negación, una herencia surrealista... El espectador ve un ojo que está siendo cortado en dos. El espectador ve que no se volverá a ver, o tal vez que no se debe ver, en todo caso que no»⁵⁴⁸. La misma lógica surrealista de asociación de imágenes es la que sigue la *Historia del ojo* de Bataille con un entrecruzamiento de series de referentes y tópicos sobre la metáfora óptica teñida de un sentido pornográfico⁵⁴⁹. En él se encuentran imágenes que son una agresión al ojo, –como romper el ojo del torero de una cornada, un sol (ojo) cegador o con luminosidad flácida, etc. –, y una agresión a la mirada, –con la creación de situaciones que desbordan lo desagradable hasta llegar a lo abyecto.

Otro modo de agresión al ojo, como estrategia de negación de la mirada lo ejemplifica ■ *La naranja mecánica* de Stanley Kubrick⁵⁵⁰, película que encarna una profunda crítica al exceso de imágenes violentas que invaden la sociedad actual. Una sociedad en la que se convierte a los individuos en pasivos *voyeurs* consumidores de productos mass-media. Se trata de una resistencia a la sociedad del espectáculo, a la insensibilización de la mirada, a la pérdida de la capacidad de afección ante imágenes de violencia, guerra y horror que la saturación de imágenes provoca en el sujeto. Christian Metz entiende el cine como un instrumento con el que difundir la ideología⁵⁵¹. Son dos las razones que facilitan su instrumentalización: que es un medio de masas, con lo que abarca una amplia gama de población consumista, y que

⁵⁴⁷ Jean Paris narra en este libro las múltiples mitologías paganas y religiones que asocian el Sol con el ojo bueno y la Luna con el ojo malo. PARIS, Jean: *El espacio y la mirada...*, pp. 29-34.

⁵⁴⁸ GONZÁLEZ CAMARGO, Adrián: «Recuerdo de Buñuel», en *Acento*, Año IX, N° 511 (4 de Diciembre, 2002), <<http://kubernesismexico.com.mx/acento/columnas/ojo/511.htm>> (06-07-2005).

⁵⁴⁹ KRAUSS, Rosalind: *El inconsciente óptico...*, pp.181,182; v.t. JAY, Martin: *Downcast eyes...*, pp. 219-262.

⁵⁵⁰ Stanley Kubrick (director y guionista): «A clockwork orange» («La naranja mecánica»), Inglaterra, 1971, película, 137 min.; Producción: Stanley Kubrick, Si Litvinoff, Max L. Raab, Bernard Williams; Fotografía: John Alcott; Música: Wendy Carlos; Reparto: Malcom McDowell, Patrick Magee, Adrienne Corry, Michael Bates, Warren Clarke, John Clive. Basada en el libro de Anthony Burgess «A clockwork orange». v. BURGESS, Anthony: *La naranja mecánica*. Traducción de Anibal Leal. Introducción de Ana Quijada. Minotauro, Barcelona, 2002.

⁵⁵¹ v. METZ, Christian: *El significante imaginario...*

presupone un espectador pasivo que es pura retina y ausencia de pensamiento crítico. Jameson nos dice: «...las películas pornográficas no son más que el efecto potenciado de las películas en general, que nos piden que miremos fijamente al mundo como si fuera un cuerpo desnudo...»⁵⁵². La película combina la belleza de las imágenes y de la banda sonora (Mozart) con el terror y espanto que produce la ultra-violencia de sus escenas. Esta contraposición, que recuerda al concepto de lo sublime de Longino retomado por Lyotard para explicar la postmodernidad, posee un trasfondo ético a través de lo estético. Sin embargo, al no entenderse que su contenido era un alegato en contra de la violencia la película fue censurada en numerosos países, entre los cuales se encontraba Estados Unidos. El protagonista, una vez encarcelado por sus fechorías, es sometido como castigo a un aberrante tratamiento basado en el condicionamiento operante del neo-conductismo de Burrhus Frederic Skinner (1904-1990). Con objeto de inhibir la violencia y el delito en el personaje éste es sometido a un tratamiento basado en el estímulo-respuesta a cambio de una reducción de la pena. Un sistema del control de la conducta con el que en el Estados Unidos de los '60 se sometía a los presos para su rehabilitación y reinserción en la sociedad, –como nos dice el director del film en una entrevista–, y que tanto ha influido en el diseño de los programas del sistema educativo.

Con esta alusión a técnicas de condicionamiento de la conducta, Kubrick se pregunta por la mecanización del ser humano en la privación de la libertad que impone el orden social⁵⁵³. Unas técnicas que convierten al protagonista en una *naranja mecánica*, un hombre mecánico, un hombre sin capacidad ética, sin capacidad de pensar por sí mismo. Un sujeto al que se le impone el bien, reprimiendo el juicio ético

⁵⁵² Fredric Jameson es citado en MIRZOEFF, Nicholas: *Una introducción a la cultura visual...*, p. 30, para bibliografía v. p. 60.

⁵⁵³ «... ¿Perdemos nuestra humanidad si somos privados de la elección entre lo bueno y lo malo? ¿Nos convertimos, como sugiere el título, en una Naranja mecánica? Recientes experimentos en condicionamiento y control de la mente en presidiarios voluntarios en América ha llevado esta cuestión fuera del reino de la ciencia-ficción... Aaron Stern, el director de la MPAA en América, que es también un psiquiatra, ha sugerido que Alex representa el inconsciente: el hombre en su estado natural. Después de recibir la *cura* Ludovico ha sido *civilizado*, y la nausea que le provoca puede ser vista como la neurosis impuesta por la sociedad». CIMENT, Michel: «Entrevista Stanley Kubrick», <<http://www.geocities.com/Hollywood/Boulevard/6134/frames.html>> (07-02-2005), s. p.

individual, para una preservación de la seguridad pública y el orden establecido, a través de la aplicación de unas medidas estatales que vulneran los derechos humanos con una violencia más brutal que la del propio protagonista. La *fenomenología de la carne* lucha, en su ensalzamiento de la corporalidad, en contra de la fisiología y de la psicología que considera el cuerpo como un agregado de partes biológicas que reaccionan de acuerdo a razones de causa-efecto. El psicólogo positivista objetiva el cuerpo hasta objetualizarlo, de forma que los hechos psíquicos poseen una causalidad. Detractores como Chomsky y los estructuralistas mantenían que con estos procedimientos se asemejaba al hombre con la máquina o con el animal. El aprendizaje por castigo modifica la conducta del protagonista por medio de la presentación de estímulos aversivos asociados a la anterior conducta con el objeto de modificar la conducta social del sujeto hacia una conducta pre-diseñada y manipulada por el poder. Si bien los estudios conductistas reconocen que existe la posibilidad de que se vuelva a reincidir en la conducta. La técnica aplicada a Alex, el protagonista de la película, es la del suministro de un exceso de imágenes violentas hasta la saciedad o la saturación asociando a éstas visiones la ingesta de medicamentos que le provocaran náuseas, con lo que dichas imágenes se asocien al profundo malestar e inhiban finalmente la violencia en el sujeto.

Jean Paris argumenta con múltiples ejemplos de la historia del arte y del cine la identificación del ojo con el alma y los ataques que recibe a través de su vaciamiento o mutilación: Chirico en *Las dos hermanas*, Giacometti en *El hombre sentado*, Buñuel en *Un perro andalúz*, Picasso en *La mujer llorando* o los dibujos de los locos que atacan principalmente este órgano por medio del estrabismo, el ojo arrancado, reventado o cerrado⁵⁵⁴. Este mismo autor encuentra en la diferenciación entre el «ver» y el «mirar» un acto como de «respiración» con dos funciones distintas: en el ver encuentra un principio pasivo, como si recibiese un rayo del exterior como impresión sensible en forma de intrusión; en el mirar, sin embargo, encuentra un principio activo, como si un rayo visual se dirigiese hacia el exterior con una intención ¿Qué sucede entonces con las imágenes violentas que el espectador de la película de Buñuel no tiene más remedio

⁵⁵⁴ PARIS, Jean: *El espacio y la mirada...*, pp. 38,39.

que ver?, su visión es pasiva y se clava con su filo punzante, como una *intrusión* que se introduce en su ser. En el caso de Alex, el protagonista de la película de Kubrick, cuando era libre de tomar su propia elección, miraba, escudriñaba activamente y con violencia lo que no estaba socialmente permitido. El nuevo Alex, transformado en *naranja mecánica*, ya no mira sino que le obligan a mirar activa pero dolorosamente «con todo su cuerpo», como lo diría Merleau-Ponty, introduciéndose en la violencia de las imágenes pertenecientes a la brutal terapia. O como magistralmente expone Paris: «...toda persona, en el acto de la mirada, se derrama, se eyacula, se lanza fuera de sí. La cabeza se vacía, como si las órbitas se ensancharan, como si los huesos se horadaran desde la frente a las mandíbulas, como si la cara se convirtiera en ventana. Que el rayo se fije, atrape su presa... la espalda se tensa, la nuca se pone rígida, el pecho se comprime para rechazar la respiración por los ojos y la violencia visual parece brotar de los pulmones, de los miembros, de los riñones, del sexo mismo...»⁵⁵⁵.

⁵⁵⁵ PARIS, Jean: *El espacio y la mirada...*, p. 58.

DERROCAMIENTO DE LA PRIMACÍA DE LO VISUAL CON LA INTRODUCCIÓN DE OTROS SENTIDOS

Es en la actualidad, con la primacía del régimen visual y la imagen como hacedora de mundo, cuando la imposición de lo visual sobre los otros sentidos se convierte en la herramienta de la espectacularización de la realidad⁵⁵⁶. Desde Duchamp el arte viene luchando en contra de la tiranía de la imagen retiniana y de la percepción visual. Con el *readymade*, dice Thierry de Duve, Duchamp sitúa el juicio estético no en el ver y el saber sino en el ejercicio del juzgar, no en el orden de lo descriptivo sino en el orden de lo prescriptivo⁵⁵⁷. Pero el vocabulario estético resiste a adaptarse a las nuevas circunstancias y no se encuentra un término adecuado que lo designe sin acotar la experiencia a lo meramente visual. Por ejemplo, pese a que Duchamp es uno de los primeros artistas que tratan de introducir la problemática de la autoridad ejercida por lo visual en el arte, lo que consigue es introducir los otros sentidos por el filtro de lo visual, como puede ser *Why not sneeze, Rose Selavy?*⁵⁵⁸: un juego metafórico conceptual y sensual (anti-retiniano), en contra de la univocidad de la obra, nos dice Fernández Polanco⁵⁵⁹.

Los otros sentidos han sido relegados al olvido por la estética clásica y la expresión artística. Su difícil categorización y su mayor implicación corporal han inducido a pensadores y artistas a sostener su aprehensión de la realidad y su

⁵⁵⁶ Luis Puelles Romero destacó en la mesa de debate *Estudios visuales, estudios artísticos, estudios de cultura visual* en el marco del curso *Los estudios visuales: geopolíticas de la imagen en la sociedad del conocimiento* dirigido por José Luis Brea el hecho de que la fotogenia invade la realidad y más concretamente el mundo del arte. Según las leyes impuestas por la sociedad de la imagen algo existe en función de haber nacido para ser fotografiada, reproducida y puesta en circulación comercial apta para ser consumida. Madrid, 10 de febrero, 2006. v. t. PUELLES ROMERO, Luis: «Entre imágenes...», pp. 136,137.

⁵⁵⁷ DE DUVE, Thierry: *Kant after Duchamp...*, p. 347.

⁵⁵⁸ Marcel Duchamp. *Why not sneeze, Rose Selavy?* (¿Por qué no estornudar, Rose Selavy?), Philadelphia Museum of Art, 1921, 11'4 x 22 x 16 cm. 152 cubitos (terrones) de mármol, termómetro, hueso de jibia y jaula de pájaro. Se trata de un *trompe-l'œil* en el que los terrones de mármol simulan ser ligeros terrones de azúcar; con sólo levantar la jaula y comprobar su enorme peso se delata su verdadera naturaleza a la que el autor le toma la temperatura.

⁵⁵⁹ FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: *Formas de mirar...*, p. 62.

representación sobre la visión. Siendo también el objeto artístico visible el que ofrece menos dificultades de reproducción y por tanto de inclusión en la historia del arte. Mitchell desvela numerosos datos que desmienten la teoría de la «opticalidad pura» – defendida por Clement Greenberg y continuada por la crítica a la teatralidad del minimal que hace Michael Fried. Tomando la pintura como la más visual de las disciplinas artísticas arguye que ésta está directamente asociada a la percepción táctil⁵⁶⁰.

El olfato, y el gusto han sido devaluados, causa de ello es su consideración de bajos instintos, impulsos viscerales, e incluso, instintos animales. El oído se encuentra en un lugar intermedio, ya que, aunque aséptico, ha poseído en otros tiempos grandes dificultades para ser representado. Saborear implica el uso de fluidos, el olfato es el sentido predominante en los animales, el tacto implica cercanía corporal y aprehensión fragmentada de la realidad. Sin embargo, teóricos de las últimas décadas han encontrado en la visión un entrelazamiento con los otros sentidos y en la mirada la complicidad con cierto tipo de ideologías y fuerzas de poder, tales como el capitalismo, el colonialismo, el cientificismo o el patriarcado⁵⁶¹.

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 distanciar cada vez más su existencia del contacto directo con la realidad. La saturación de imágenes en el arte, la tiranía del ocularcentrismo 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 extraestéticas que superan el discurso autófago, ontológico y formalista de lo visual⁵⁶². La crisis de la representación conlleva la desmaterialización o expansión de la noción de obra de arte. Frente al antiguo deseo de representar un objeto, la obra se

⁵⁶⁰ «Ver pintura es ver tocar, ver los gestos de la mano del artista». MITCHELL, W. J. T.: «No existen medios visuales...», p. 19. «La visión natural es en sí misma un trenzado y un anidamiento de lo óptico y lo táctil». MITCHELL, W. J. T.: «No existen medios visuales...», p. 23.

⁵⁶¹ DROBNICK, Jim: «Reveries, assaults and evaporating presences...», pp. 10,12.

⁵⁶² v. HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á.: «El procedimiento ceguera...», s. p.

presenta como un trozo de vida y se presenta como pura experiencia. Esta tendencia que caracteriza el arte de la segunda mitad del siglo XX es fundamental como vía introductoria de los otros sentidos, como elenco de experiencias a las que se abre el ejercicio estético.

Además, son los otros sentidos, hasta entonces suprimidos del arte, los que están más libres del peligro de caer en la representación y la mimesis. El olfato, el tacto, el gusto... son menos figurativos que la mirada, educada para encontrar formas figurativas de representación en referencia a la realidad. 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. Se entiende, entonces, que el arte contemporáneo se haya interesado por el derrocamiento de la mirada y la introducción de los otros sentidos, pues al estar atravesados por lo «in-forme», son capaces de destruir las dualidades forma/contenido y figura/fondo en la que estaban inscritas anteriormente las obras de arte. Estos sentidos se conectan por su carácter de realidad y no de representabilidad con el discurso de la *huella*. Es decir, el olor remite directamente a una realidad presente y con la experiencia del sabor y del tacto sucede exactamente lo mismo. Aspecto éste último que tampoco se cumple con la visión que sí puede ser experiencia de una representación, de una imagen y no necesariamente de una experiencia directa. Con ello, se abre entonces un nuevo horizonte de posibilidades, en las que se dilata 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.

Las piezas en las que intervienen los otros sentidos dificultan enormemente la reproducción y sustitución de la obra a través de otros medios, bien sean audio-visuales o texto escrito. La falta de vocabulario para describir las sensaciones olfativas, pongamos por caso, evitan la reproductividad de la obra y obligan a una experiencia directa de la misma. La escasez de términos relacionados con las otras sensaciones delata la falta de consideración que éstos han tenido a lo largo de la historia. Pero también denotan que la experiencia de los demás sentidos asienta su experiencia sobre una base que precede al filtro cultural. Por el contrario, la visión está condicionada por

la cultura, como por ejemplo la perspectiva, que es una construcción cultural, un lenguaje visual construido. 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, viscoso... se entrega sin mediaciones como pura sensación– que despierta nuestra corporalidad y la materialidad física de la realidad a la que se accede; el mundo de los olores –agradables o repulsivos– se introduce en el interior del cuerpo por las vías olfativas, entra en nuestras carnes y alcanza a despertar nuestros recuerdos. La apertura a los demás sentidos, el devolverles un estatus de validez, arrebatado desde antiguo, son algunas de las metas que el arte contemporáneo propone ofrecer al sujeto estético para renovar el arte y librarlo del régimen escópico.

2.2 EXPERIENCIA ESTÉTICA INTERSENSORIAL Y ESQUEMA CORPÓREO, ALGO MÁS QUE AISTHESIS VISUAL

Como hemos dicho, entre las estrategias de negación o desbordamiento de la primacía de la mirada se encuentra la creciente importancia de la dimensión corporal de la obra de arte. La corporeización de la obra y de la experiencia estética se perfila no sólo en la importancia de la presencia corporal del performer y/o del espectador. La dimensión corporal revierte en la presencia de los otros sentidos y la sinestesia, un antídoto efectivo en contra de la tiranía de lo estrictamente visual. Los discursos que defienden la autonomía de la obra de arte y la especificidad de los distintos campos van en contra de la presencia de todos los sentidos dentro de la experiencia estética, defendiendo la opticalidad pura. Sin embargo, autores como Krauss, Buchloh, Wallis o Mitchell, entre muchos otros, proponen el situar la obra de arte dentro de un campo discursivo más amplio, el de la cultura.

El discurso de los medios:

W. J. T. Mitchell defiende el carácter mixto de los medios llamados visuales en contra de lo puramente visual. Una mixtura dada en dos ordenes de la imagen, la sensorial y la icónica que necesitan ser estudiadas como una «taxonomía de los medios»⁵⁶³. Con respecto al orden sensorial de la imagen, Mitchell se basa en las teorías de Marshall McLuhan, del que toma el término «proporciones sensoriales» específicas, para analizar la importancia cualitativa y cuantitativa de los elementos sensorios implicados en cada uno de los medios. McLuhan denomina a los medios «extensiones» y/o «amputaciones» del sensorium. Desde una perspectiva

⁵⁶³ MITCHELL, W. J. T.: «No existen medios visuales...», pp. 18-25.

fenomenológica, Mitchell se circunscribe básicamente a la tríada de Hegel de los denominados «sentidos teóricos»: vista, oído y tacto, dejando fuera al resto de los sentidos corporales. En relación al valor semiótico y simbólico de los medios, el segundo orden de la imagen, Mitchell ve necesario un estudio de las «proporciones semióticas». Tomando la tríada elemental de Peirce que distingue tres funciones de signos: función icónica o por semejanza, función indexical o por causa y efecto y función simbólica o por reglas y convenciones.

Estas proporciones, tanto sensoriales como semióticas, pueden darse principalmente de las cinco formas siguientes: en una relación de «dominio/subordinación»; en una relación de «extensión» (p. ej. la sinestesia); en forma de «anidación» (la «metaimagen» es un caso de anidación de un medio dentro de sí mismo); en forma de «trenzado» o «sutura» de los elementos sensoriales o semióticos en un tejido sin costuras; y finalmente, en forma de «acción-a-distancia» de vías separadas que ha de conectar subjetivamente el sujeto estético (tal es el caso de la *ekphrasis*, representación verbal de una representación visual, o el caso de la «desincronización» del sonido y de la imagen en los medios audio-visuales)⁵⁶⁴. Con lo que la *visión natural* es según Mitchell «un trenzado o un anidamiento de lo óptico y lo táctil»⁵⁶⁵. Pero a la visión natural, desde un punto de vista sensorio, se le añade el mundo de las emociones, los afectos y los encuentros intersubjetivos –la región de la mirada y la pulsión escópica– que son abordados escuetamente por este autor desde los escritos de Sartre y de Lacan. Se le añaden la memoria y la anticipación, la percepción y la no-percepción que se da en el instante de la percepción, como señala Derrida⁵⁶⁶. No existe la visión natural pura sin mediaciones culturales, fisiológicas, psicológicas, etc. que la reconfiguren.

⁵⁶⁴ MITCHELL, W. J. T.: «No existen medios visuales...», pp. 22, 23.

⁵⁶⁵ MITCHELL, W. J. T.: «No existen medios visuales...», p. 23.

⁵⁶⁶ KRAUSS, Rosalind: *El inconsciente óptico...*, pp. 229,230.

El discurso de los sentidos:

Con Merleau-Ponty la percepción se convierte en un aspecto fundamental⁵⁶⁷. Los dualismos oponen la sensación al entendimiento, pero con este autor la sensación, como parte del proceso perceptivo se eleva a estatuto gnoseológico. Esto no quiere decir que el hombre se reduzca a un cúmulo de sensaciones, de datos aislados, pues se trata más bien de campos de experiencia vinculados entre sí⁵⁶⁸. Tampoco quiere decir que considere el cuerpo como un *körper*, con lo que el cuerpo se sujeta a leyes físico-causales, al cuerpo visible y sensible. Por el contrario, lo importante es el cuerpo vivencial, el cuerpo como *leib*, el cuerpo sentiente. La percepción a través del cuerpo es nuestro primer anclaje en el mundo. Es a través del cuerpo que el sujeto tiende una red de significaciones sobre el mundo al que pertenece y no puede separarse de él (*ser-en-el-mundo*). Es a través de la percepción que el sujeto accede al mundo en el que se encuentra y es a través de la percepción como se revela su sentido y se nos hace presente. Pues el cuerpo se me da en la experiencia y al mismo tiempo es el cuerpo el que posibilita la experiencia. En definitiva, se trata de un cuerpo coimplicado con el mundo y un cuerpo que es una unidad corporal y no una conjunción de funciones y sensaciones. Se propone, así, una relación con el mundo, una experiencia corporal prerreflexiva, es decir, que no ha de ser analizada ni explicada bajo empirismos o intelectualismos, pues son conocimientos que se asientan en el sustrato de todo conocimiento científico. Así, a través de la percepción corporal, el hombre da sentido a sus experiencias estando sumido en el mundo del que no se puede separar.

Las percepciones no son de un mundo ya constituido, un mundo en-sí del que las percepciones son reflejo como ocurre con el realismo, ni tampoco una proyección de la conciencia, como propone el intelectualismo. La *fenomenología de la carne* nos

⁵⁶⁷ La percepción es un aspecto fundamental que disuelve los dualismos y antagonismos que han mantenido por igual el intelectualismo y el empirismo. «A decir verdad, no era únicamente al empirismo que apuntábamos. Importa hacer ver, ahora, que su antítesis intelectualista se sitúa en el mismo terreno que él. Uno y otro toman por objeto de análisis el mundo objetivo que no es primero ni según el tiempo ni según su sentido; uno y otro son incapaces de expresar la manera particular como constituye su objeto la conciencia perceptiva. Los dos mantienen sus distancias respecto de la percepción en lugar de adherirse a la misma». MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, p. 48.

⁵⁶⁸ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*, p. 237.

propone situarnos en la percepción misma como una experiencia originaria (llegar «a las cosas mismas») que nos pone en comunión con el mundo y que precede a toda reflexión intelectual. La densidad de lo sensible desborda cualquier conceptualización de las cosas, no se agota nunca, tal es así como se abre lo sensible a la experiencia corporal del sujeto hacia su existencia mundana desde un punto de vista merleau-pontyano. Pero las obras exceden el alcance de la aprehensión sensorial de la realidad. Al contrario que Sartre, para el que la mirada siempre cosifica, para Merleau-Ponty la mirada es también un medio de establecer relaciones de intersubjetividad de sujeto a sujeto, de comunicación, amistad y entendimiento en la que no se pierde la individualidad⁵⁶⁹.

La fenomenología merleau-pontyana recupera la importancia de todos los sentidos, incluida la visión como capacidad perceptiva que permite nuestra proyección a las cosas. Pero la reivindicación de lo corporal comporta algo más que el ejercicio de los sentidos sensoriales, la aprehensión sensorial arrastra a su paso una carga de sentidos dispersos, fragmentados, que constituyen el mundo simbólico, la indefinible imaginación, el inconsciente, los deseos y miedos, etc. Problemáticas que son propuestas por otros autores que no olvidan el legado fenomenológico pero que lo desbordan. Sin embargo, en este punto trataremos de acotarnos al alcance de lo sensorial y a la condición cognoscitiva que reclama el autor de *Fenomenología de la percepción*, hasta entonces separada por la noción dualista del ámbito del entendimiento⁵⁷⁰.

Dos van a ser los conceptos de Merleau-Ponty a los que conviene dar explicación en relación a la experiencia a través de los sentidos: «intersensorialidad» y «esquema corpóreo».

1. «Intersensorialidad» es el caso de la comunicación entre los sentidos a través de la síntesis corporal que efectúa la sinergia. Así lo explica el fenomenólogo: «Los

⁵⁶⁹ v. MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*, pp. 21,227,228.

⁵⁷⁰ «Todo saber se instala en los horizontes abiertos por la percepción». MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, p. 223.

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... La experiencia sensorial es inestable y extraña a la percepción natural que se hace con todo nuestro cuerpo simultáneamente y se abre a un mundo intersensorial»⁵⁷¹. Es el cuerpo fenomenal y no el intelecto el que realiza la síntesis de lo aportado por los sentidos en un único movimiento común por el que el cuerpo se vuelca hacia la percepción de la cosa. La síntesis perceptiva, nos dice Merleau-Ponty, se lleva a cabo a través de la unidad prelógica del esquema corpóreo⁵⁷². Sin embargo, esto no quiere decir que las cualidades sensibles sean exclusivamente receptoras, por el contrario, la cualidad sensible es intencional. En ocasiones, como relata el fenomenólogo en uno de sus ejemplos prácticos sobre un paciente, el cuerpo se anticipa a los estímulos⁵⁷³. El cuerpo fenoménico se remite a las estimulaciones antes de que éstas tengan lugar, se vuelca hacia el mundo de manera activa e intencional. Por lo tanto, la cualidad sensible implica conciencia expresada a través del cuerpo viviente anticipándose a la percepción.

Previo a describir las implicaciones sensoriales que contrae la instalación como vía de expresión plástica, se debe señalar la consideración de los demás sentidos desde la óptica del arte clásico e incluso del perteneciente a la modernidad. La pintura en estas expresiones se restringe al ámbito del campo visual, con lo que todo lo que se sale de su campo de actuación es considerado una intrusión, una interrupción del ejercicio estético. Krauss describe lo que para un pintor de la modernidad significaban el resto de los sentidos que eran aislados de la experiencia visual: «...el campo de la buena *gestalt* no necesita movimiento: el movimiento se origina fuera del dominio de lo visual. Todos los latidos que envolvían el estudio –el ronrón de la carretera, el trino de las

⁵⁷¹ MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, pp. 240,241.

⁵⁷² «Los sentidos se traducen el uno al otro sin necesidad de intérprete, se comprenden el uno al otro sin tener que pasar por la idea». MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, p. 249.

⁵⁷³ v. MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, p. 94.

cigarras y hasta la vibración del calor– son necesaria y lógicamente distintos de ese campo visual»⁵⁷⁴. La implicación corporal del sujeto estético y la consiguiente introducción de los otros sentidos facilita la ruptura con la representación del arte como una imagen preformada por el artista. «A más sentidos, menos representacional», nos dice el artista Olafur Eliasson en una entrevista⁵⁷⁵, pues como hemos dicho en el epígrafe anterior, la irrupción de los demás sentidos en la experiencia estética promueve el derrocamiento del régimen escópico y la desmaterialización de la obra de arte. Con la implicación de los otros sentidos sin dar primacía a la experiencia visual se impide la manipulación instrumental y la objetualización de la obra de arte y de otros sujetos implicados en la obra, bien sean otros visitantes o performers. Paralelamente a la *fenomenología de la carne*, en la práctica artística se desarrolla una desmaterialización de la obra de arte y una corporeización del gesto. Es decir, el arte se desarrolla no tanto como objeto sino más como propuesta sobre la que el sujeto estético ha de volcar la acción o la experiencia.

La exploración de los sentidos surge como alternativa a la experiencia estética circunscrita a un ejercicio pasivo de la mirada. No se pretende desbancar validez de la mirada, sino ofrecer un redescubrimiento de la mirada en su estrecha vinculación con los demás sentidos corporales. Pero sobre todo, se pretende poner el acento en los otros sentidos para que la experiencia de la obra implique más activamente al espectador. Así, podemos decir que esta renovación de la experiencia intersensorial colabora en la implicación directa del cuerpo del sujeto estético en la comprensión y conformación de la obra de arte. De tal modo se reclama la implicación de los sentidos que su experiencia es requisito indispensable para la concreción de la obra. En la obra concurren: un espacio vivido, habitado y construido con el cuerpo; un tiempo compartido, conformado en concomitancia con el proceso estético y una obra que se instaaura a partir del compromiso activo y creativo de un sujeto implicado en su totalidad, como cuerpo físico, psíquico, emocional, simbólico. No como una obra que

⁵⁷⁴ KRAUSS, Rosalind: *El inconsciente óptico...*, p. 231.

⁵⁷⁵ ROSENBERG, Angela: «Olafur Eliasson. Beyond nordic romanticism...», s. p. (traducción de la autora).

se cierra y que es constituida por el sujeto perceptor, sino como una estructura de sentido de la que el sujeto no se puede separar.

La interdisciplinariedad, o no distinción entre disciplinas en el arte, es consecuencia de la realización de propuestas plásticas que rompen con la percepción estética pasiva, con el ejercicio exclusivo de la mirada y con la acción unidireccional de la obra al espectador. Las propuestas sinestésicas y de percepción total, con la implicación de todos los sentidos, aparecen como consecuencia de la inclusión del espectador con un papel activo dentro de la obra. Al mismo tiempo, la inclusión de todos los sentidos perceptivos amplía el campo de expresión, derrumbando las barreras que delimitaban el arte en disciplinas. Tal es así, que la noción de apreciación estética se ve modificada ostensiblemente. Se trata de un importante desplazamiento en el papel otorgado al espectador y una dimensión absolutamente diferente de apreciación estética: la percepción con todos los sentidos corporales. Con todo su cuerpo, el público experimenta que los sentidos no están aislados unos de otros. Todos los sentidos corporales (con)forman con mi conciencia una unidad inseparable, es más, como dice Merleau-Ponty, se trata de un *cuerpo fenomenal* que siente con la totalidad de su cuerpo. Tal es así, que las exploraciones sensoriales realizadas con uno de los sentidos se traducen al lenguaje de los demás órganos sensoriales como una totalidad indiscernible. Así también las exploraciones sensoriales con una parte del cuerpo se conciben como una actividad desarrollada con el *cuerpo fenomenal* como una totalidad y un objeto como una *constancia-para-mi-cuerpo*⁵⁷⁶. La sensación no es objetivable y separable del cuerpo, sino que pertenece íntimamente a él. Y esto es hasta tal punto cierto, que el fenomenólogo, apoyándose en los experimentos fisiológicos de Goldstein, afirma que la sensación, antes de entrar en el dominio de lo visual, se da primeramente en forma de actividad motriz⁵⁷⁷.

⁵⁷⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, pp. 229-331.

⁵⁷⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, pp. 224-227.

2. El «esquema corporal» supone la unidad corporal del sujeto y una conciencia global de mi postura *en el mundo*⁵⁷⁸. Motricidad, espacialidad y temporalidad se unifican por la sinergia de nuestro cuerpo. Todos y cada uno de los actos de nuestra experiencia están regidos por el esquema corporal. Su imagen no es una constancia, sino que se va reelaborando a medida que crecen nuestras experiencias con el mundo en correlación a nuestra corporalidad. Una lesión física que repercuta en la imagen vivida de nuestra corporalidad, nos dice Martínez Rodríguez, resulta en una posible pérdida de la racionalidad del mundo y la pérdida de un contacto significativo con las cosas. Esta imagen corporal no es nunca completa, pues está siempre en modificación y con tendencias disolventes que reclaman una nueva reestructuración de su imagen de acuerdo a su relación fenoménica con el mundo y otros sujetos⁵⁷⁹.

El arte contemporáneo aborda tal problemática del siguiente modo: el espectador se ve inmerso en un acontecimiento; la obra más que objeto, como hemos ya dicho, es un evento o medio que despierta otro tipo de experiencias sensoriales a las consideradas por la estética clásica (dominación de lo visual). Por el camino de la experiencia el sujeto capta de sonidos, imágenes, texturas, olores, temperaturas, etc., una percepción con todo el esquema corpóreo que desplaza en importancia la apreciación por medio de la visión binocular y el espacio perspectivo renacentista. La redefinición de los modos de percibir involucran al espectador como un todo que rechaza la distinción dualista mente/cuerpo, con lo que se hace consciente de la vital importancia que su presencia tiene en la construcción significativa de la obra. Se interroga entonces sobre la percepción del mundo estando inmerso irremediabilmente en él y sin posibilidad de aprehenderlo sin estar en él como sujeto encarnado.

La aparición de este tipo de propuestas, que abren en el arte un nuevo campo de experiencias es coetánea a las investigaciones fenomenológicas de Merleau-Ponty y a las fisiológicas de Goldstein, entre otros. La fenomenología de Merleau-Ponty toma muchos estudios del campo de la Fisiología ya que considera que los sentidos están

⁵⁷⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, p. 116.

⁵⁷⁹ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*, pp. 269-271.

íntimamente relacionados unos con los otros: por ejemplo con el tacto podemos ver espacialmente. Se descubre que las sensaciones no están en compartimentos estancos y aislados sino que forman un complejo de sensaciones imposible de desglosar. Una fusión perceptual a la que Merleau-Ponty denomina esquema corpóreo. «El sujeto no se halla, en principio, *aislado* respecto a sus impresiones y respecto a los objetos que éstas se supone representan. La experiencia de los sentidos es la actividad de un sujeto abierto al mundo, formando parte de él: un estar en el mundo. No hay sensaciones, sino un sentir; no hay mediaciones, porque el sentir es completamente *mediato*»⁵⁸⁰. Cassirer, retomando a Herder, dice que la sensación aislada y palabra aislada son meras abstracciones⁵⁸¹.

En los inicios de la instalación y previamente en sus precedentes minimalistas, artistas y teóricos del arte se interesan por la perspectiva que ofrece la fenomenología post-idealista de Merleau-Ponty y Heidegger. La experiencia estética que ofrece el minimal no es de naturaleza puramente óptica, sino que ofrece aspectos táctiles y motrices, implicando espacial y temporalmente al sujeto estético. Por ejemplo, las piezas del postminimalista Richard Serra son investigaciones en profundidad sobre el espacio y el objeto escultórico en su relación con la experiencia corporal del espectador. Aspectos como su descomunal escala, colocación inestable, peso del material, relación con el espacio de ubicación, y relaciones espacio-temporales coincidentes con la de la experiencia estética, son cuestiones que implican al espectador a través de la implicación de todos los sentidos, e incide en la falta de certeza que ofrece la experiencia estrictamente visual. «Quizás sea ésta la mayor diferencia con la estética formalista: nuestra percepción de objetos lo es de objetos en el espacio. Involucra por tanto referencias táctiles y cinestésicas principalmente. No consideran que la visión solo proporcione información sobre cualidades puramente visuales. La percepción del equilibrio formal tiene una explicación cinestésica, como la percepción del peso o de la ligereza está relacionada con nuestro centro corporal de gravedad, o

⁵⁸⁰ Def. de «sentidos». FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía...*, voz «sentidos», p.3239.

⁵⁸¹ CASSIRER, Ernst: *Filosofía de las formas simbólicas III. Fenomenología del reconocimiento*. (Ed. Orig. *Philosophie der symbolischen Formen. Dritter Teil. Phänomenologie der Erkenntnis*. Alemania, 1923-1929) Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 46.

como la percepción de la textura tienen que ver con nuestra experiencia táctil de los objetos»⁵⁸².

La espacialización de la obra de arte conlleva una ampliación de los sentidos implicados en la apreciación estética y al mismo tiempo, provoca una disolución de las fronteras disciplinarias del arte. Estas propuestas plásticas, como *Mneme* de Ann Hamilton, sacan a superficie, a través de la experiencia del propio espectador, una concepción de los sentidos, pre-lingüística y anclada en el cuerpo, como *campos sensibles* interconectados entre sí. La información sensorial llega al visitante y habitante de estas piezas por sentidos que no se restringen únicamente al visual. En ocasiones, la obra anula la visión con objeto de que el espectador se de cuenta del uso que hace de los demás sentidos, la gran mayoría de las ocasiones de forma inconsciente. De manera tal que la experiencia visual acude al bagaje cultural y sensorial sedimentado en la memoria donde colores, olores, sonidos sensaciones táctiles afloran entremezclados. Los receptores a distancia –vista, oído y olfato– conforman un todo con los receptores inmediatos –tacto y gusto– ofreciéndonos una percepción del espacio sensitivo que es a un tiempo espacio visual, espacio auditivo, olfativo y táctil. Nos dice Jean Paris, «ver una rosa es respirar ya de su perfume: la acidez de un limón la percibo a través de su color amarillo, de su rugosidad...»⁵⁸³.

Nos preguntamos entonces, desde dónde han de ser analizadas este tipo de obras ya que exigen un análisis distinto al de la experiencia estética clásica restringida a la visión y que se basaba en un análisis de la forma, del contenido, tema, etc. Obras que son materia y energía antes que forma y experiencia sensorial antes que representación ilustrativa de un discurso verbal. Ernesto Neto, Mona Hatoum, Lygia Clark, etc. Ernesto Neto incluye sonoras onomatopeyas en sus títulos que explican verbalmente el comportamiento de la materia cuando cae al suelo –«*Poff*», «*Paff*», «*Bliff*», «*Piff, piff, piff*», «*Puff*»– y su relación con las sensaciones corporales que nos despiertan. La atmósfera que se crea en sus instalaciones no se puede aprehender por una única vía sensorial, todos los sentidos interactúan conjuntamente obteniendo una dimensión de la

⁵⁸² PÉREZ CARREÑO, Francisca: *Arte Minimal...*, pp. 163,164.

⁵⁸³ PARIS, Jean: *El espacio y la mirada...*, p. 111.

experiencia en continuo flujo. También la obra se modifica a cada movimiento del espectador, a cada persona que se suma a compartir ese espacio lúdico de carácter orgánico y sensual.

En las propuestas artísticas que arrancan desde los años '60, como pueden ser las acciones/instalaciones de Beuys⁵⁸⁴, se pretende desbancar la dictadura de lo visual mediante el planteamiento de propuestas en las que la obra se percibe desde la implicación física de todos los sentidos sin encasillar estos en compartimentos estancos: colores que suenan o sonidos que producen colores, sensaciones táctiles que provocan visiones espaciales, o colores, o sabores, etc. La obra no se percibe sólo por el ojo, la obra de pronto se hace más cercana, nos penetra por la piel, por el oído,... Como diría Bachelard «...las sentimos en nuestra mano, despiertan en nosotros alegrías musculares»⁵⁸⁵, el lenguaje se articula de modo distinto. Se abre con estas propuestas un nuevo campo de experiencias que sacan al espectador del ámbito cerrado y pasivo de la aprehensión estética visual pura y lo introducen en un tipo de actividad que lo asienta en el mundo. La aprehensión estética comparte la misma dimensión espacio-temporal en la que se despliega la obra. Queda atrás la aprehensión de una imagen estática y comienza la apertura de un universo de experiencias en proceso, de obras y sujetos, de realidades insertas en el flujo cambiante de los devenires en el tiempo.

Gastón Bachelard rompe, al igual que Beuys, la relación dual de sujeto/objeto promovida primariamente por la relación visual, distanciada y supuestamente objetiva que se establece con el objeto –una relación en la que intervienen dos elementos diferenciados, el del sujeto que contempla y el de objeto contemplado bajo la mirada de

⁵⁸⁴ «El adjunta este microcosmos acústico al macrocosmos del arte en sentido amplio, que se percibe en el transcurso de un proceso sinestético: la ejecución de la obra de arte tienen que llevar la impronta de la inclusión simultánea de los cinco sentidos, que después son despertados y estimulados de nuevo por el espectador cuando se enfrenta a la obra. Concretamente los elementos acústicos son inseparables, y tampoco tiene sentido hablar de una especialización funcional radical de los órganos sensoriales. Beuys no sólo rechaza privilegiar a un único órgano sensorial por ser parcial; lo que desea conseguir es que surja un intercambio recíproco entre los sentidos». Liveriero LAVELLI en AA. VV: *Joseph Beuys...*, p. 278.

⁵⁸⁵ BACHELARD, Gastón: *La tierra y los ensueños de la voluntad*. (Ed. Orig. *La terre et les rêveries de la volonté*. París, 1947). Traducción de Beatriz Murillo Rosas. Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p.7.

éste. Bachelard en la imagen literaria de la materia y Beuys en la experiencia directa con la materia misma, defienden una relación de cercanía en la que la energía y existencia esencial de la relación entre ambos, sujeto y materia, se co-determinan en una existencia *dinamizada*. En palabras de Bachelard, «la *Materia* y la *Mano* deben estar unidas para dar el propio nudo del *dualismo energético...*»⁵⁸⁶. Es gracias al despertar en el espectador este tipo de relación primordial y casi mágica con la materia como se promueven los cambios fundamentales en el ser interno del hombre. «Por lo duro y por lo suave aprendemos la pluralidad de los devenires, recibiendo pruebas muy distintas de la eficacia del tiempo. La dureza y la suavidad de las cosas nos comprometen –por la fuerza– en tipos de vida dinámica muy diferente. El mundo resistente nos promueve fuera del ser estático, fuera del ser. Y empiezan los misterios de la energía»⁵⁸⁷.



Wolfgang Laib. *Pollen fields*, 1977-



Wolfgang Laib. *Milk stone*, 1975-

El trabajo de Wolfgang Laib engloba los tres tipos de proceso a los que en el capítulo precedente sobre la eventualización de la obra de arte (ontología del

⁵⁸⁶ BACHELARD, Gastón: *La tierra y los ensueños...*, p. 34. Este insólito modo de relacionarse con la Materia y con el Mundo basa sus fundamentos en una metodología fenomenológica a la que se adscribe de forma expresa en la introducción que acompaña su libro BACHELARD, Gastón: *La poética de la ensoñación*. (Ed. Orig. *La poétique de la rêverie*. París, 1960). Traducción de Ida Vitale. Fondo de Cultura Económica, México, 1997, pp. 9-23. En el campo de la literatura es en el idealismo mágico de Novalis donde Bachelard encuentra a su progenitor.

⁵⁸⁷ BACHELARD, Gastón: *La tierra y los ensueños...*, p. 28. Tanto Bachelard como Beuys o Laib comparten la convicción de que la materia en su ser esencial es, como diría Bachelard, *imago de nuestra energía, espejo energético* que nos despierta al cambio, a la ejecución, a la *actividad creadora*.

acontecimiento) hacíamos alusión: la obra de arte como proceso activo y abierto, el artista como mediador y el espectador como vector dinamizador de la obra. En su trabajo se puede verificar el entrelazamiento de los sentidos, experiencia que supera la primacía de la experiencia estética estrictamente visual:

1. El proceso y cambio de la obra: el polen, la cera de abeja, el arroz, la leche sobre el mármol, son materiales vivos que están en continua mutación insertos en un proceso de nacimiento, muerte y regeneración. «Los materiales de su obra –piedra, cera, polen, arroz, leche– al ser todos naturales, 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...»⁵⁸⁸. El artista se considera en este sentido muy cercano a Beuys: Laib, al recolectar el polen, interrumpe el proceso natural de polinización, Beuys toma la transformación de la materia con objeto de reflexionar sobre procesos de nacimiento, curación y muerte. Y ambos extienden los procesos de la materia hasta el hombre para ofrecerle una enseñanza. Así, si se trasciende la existencia individual y se considera al hombre como parte cíclica y eterna de la naturaleza, se rompe con la visión trágica de la muerte como fin de la existencia⁵⁸⁹.

2. El proceso de trabajo del artista, que en este caso es como un ritual de comunión con la naturaleza, forma parte de las piezas. ■ La visión de las mismas despierta en el espectador la imagen del *artista-abeja*⁵⁹⁰ recolectando pacientemente el polen grano a grano entregado en cuerpo y mente en el largo proceso. La recolección de una jarra de polen puede durar desde un intervalo cuatro semanas a una estación completa. Su proceso de trabajo se mueve de acuerdo con las estaciones, año tras año

⁵⁸⁸ McEVILLEY, Thomas: «Medicine man: Proposing a context for Wolfgang Laib's work», en *Parkett*, N° 39 (1994), p. 106 (traducción de la autora).

⁵⁸⁹ De hecho, nuestro organismo muere y se renueva continuamente, todas las células de nuestro cuerpo están insertas en un ciclo vital al igual que el resto de la naturaleza. El vivir en consonancia con esta eventualidad en la que estamos insertos ayuda a superar temores, a vivir en el presente, a fluir en el movimiento de la eternidad en lo transitorio alcanzando una intensa participación en el mundo.

⁵⁹⁰ KUSPIT, Donald: «Wolfgang Laib's mystical revolution», en BROUGHER, Kerry (curad.): *Wolfgang Laib*. Cat. Exp. Kunstmuseum Bonn, 6 de noviembre al 24 de enero, 1993. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 20 de diciembre, 1992 al 7 de febrero, 1993. Buchhandelsausgabe, Edition Cantz, Germany, 1992, p. 19.

repite ritualmente los mismos gestos de recoger el polen y día a día repite la limpieza de la leche descompuesta y el vertido de la nueva, atentamente fluyendo con el mundo. Tanto es así, que Laib no habla de proceso creativo sino de participación con la naturaleza. Resaltamos las siguientes palabras de Eliade: «El hombre religioso está sediento de lo real. Por todos los medios se esfuerza en instalarse en la fuente de la realidad primordial, cuando el mundo estaba *in statu nascendi*»⁵⁹¹. Se trata de una vida ascética como la de un santón o un ermitaño que se recluye y se inclina humildemente ante la naturaleza para reflexionar sobre lo sagrado que reside en las pequeñas cosas. Como dice Leonard Koren, «en el reino de la estética, la razón está casi siempre subordinada a la percepción»⁵⁹². La fuerza significativa que contienen estos humildes actos y estas pequeñas y silenciosas piezas no pueden ser abordados con la razón y la lógica, sino que se ha de seguir el camino del pensamiento intuitivo y la atención al mundo de lo sensible.

3. El sujeto estético es vector dinamizador inherente a la estructura de la obra. Laib implica de muchas maneras y a muchos niveles al sujeto estético. A niveles sensorial y corporal y a nivel espiritual: el espectador ha de realizar un gran esfuerzo de concentración y calma ya que los trabajos de Laib se alcanzan a través de la emoción y los sentidos. Como dice Tosatto, «...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, en una suerte de doble de sí mismo, el espectador se funde en un todo a la vez particular y universal»⁵⁹³. Pero también obviamente lo integra al implicarle en las acciones.

⁵⁹¹ ELIADE, Mircea: *Lo sagrado y lo profano*. (Ed. Orig. *Das Heilige und das Profane. Von Wesen des Religiösen*. Hamburgo, 1957) Paidós, Barcelona, 1998, p. 61.

⁵⁹² KOREN, Leonard: *Wabi-Sabi para artistas, diseñadores, poetas y filósofos*. (Tit. Orig. *Wabi Sabi for artist, designers, poets & philosophers*). Ed. Hipotesis-Renart Edicions, Barcelona, 1997, p.18.

⁵⁹³ «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 de marzo al 30 de mayo, 1999. Carré d'Art y Musée d'Art Contemporain de Nimes, Alemania, 1999, p. 9 (traducción de la autora).

En los campos de polen, ■ *pollen fields*⁵⁹⁴, Laib dispersa el polen sobre el suelo como si se tratara de un mandala tibetano. Y se asemeja a él en muchos aspectos: condensa dentro de sí la esencia de la flor y de la naturaleza entera, su poder reside en ser generador de vida, pero también está su inmensa fragilidad. La fragilidad de la obra de Laib es un factor muy importante a tener en cuenta por la relación que se establece entre obra y sujeto estético a raíz de este hecho. Esta fragilidad incumbe, en primer lugar, al comportamiento corporal del espectador. Al fin y al cabo, el polen es más volátil que el polvo, y el espectador podría destruir la pieza de un solo soplo o con un pequeño movimiento más brusco de lo debido. La textura granulada del polen—más o menos fina dependiendo de la flor de la que provenga— absorbe la luz y la devuelve a la mirada táctil como una superficie blanda, radiante y suave como un terciopelo. Los *pollen fields* tienen una radiante presencia visual, hasta el punto que es imposible delimitar su forma⁵⁹⁵ y establecer sus límites. Ofrecen la ilusión visual de elevarse por encima del suelo, y en cierta forma lo hacen ya que su evanescente naturaleza hace que partículas minúsculas del polen floten en el aire de la sala sin obedecer a una forma delimitada y precisa y rompiendo el plano bidimensional. Al elevarse en el aire existe la posibilidad de que los márgenes de espacio entre obra y espectador sean vulnerados, el espectador se instala en el campo de polen y el polen se introduce en el cuerpo del espectador. Sin ni tan siquiera saberlo, el visitante entra en los límites de la obra y la obra entra en los límites del cuerpo.

Sus piezas reclaman un tipo de participación contemplativa o meditativa, que no pasiva. Sus trabajos facilitan al espectador un viaje hacia el interior: la visión micro

⁵⁹⁴ Laib realiza su primer *campo de polen* en 1977. Desde la primavera de ese año hasta la actualidad Laib recolecta polen en los alrededores de su estudio en Alemania siguiendo sus ciclos de reproducción que comienzan en primavera con el de avellano y finalizan en verano con el pino. Sus colores van del naranja más radiante y luminoso del diente de león al sutil amarillo del polen del pino. Para Laib es tan importante su presentación en jarras de cristal como extendido en el suelo. OTTMANN, Klaus: «The solid and the fluid. Bartlett, Laib, Kiefer», en *Flash Art*, Vol. 5, N° 123 (Summer, 1985), p. 14.

⁵⁹⁵ Laib posee la noción de que el polen es una sustancia aparte de la forma; Ottmann dice que deriva de los dorados bizantinos y del pre-renacentista Duccio di Buoninsegna antes de que en el renacimiento relegaran la ausencia de forma a un segundo plano al introducir la perspectiva. OTTMANN, Klaus: «The solid and the fluid: perceiving...», p. 15, v. t. notas 6 y 7, p. 23. Sobre los indefinidos límites de sus cuadrados de polen v. SEMIN, Didier: «A piece by Wolfgang Laib at Centre Pompidou», en *Parkett*, N° 39 (1994), pp74,75.

dirigida a sus acumulaciones de polen encuentra inmediata correspondencia con la visión macro del cosmos. Piezas tan carismáticas como ■ *Five mountains not to climb on*⁵⁹⁶ –cinco montoncitos del brillante polen del diente de león ordenados en una fila sobre el suelo– implican un viaje espiritual por una montaña sagrada, esencia y núcleo generador de vida. La montaña de polen es capaz de diseminar vida a todo un campo, la montaña sagrada es capaz de fertilizar el espíritu de la humanidad. La flor, que contiene el polen, o la planta, han sido desde la antigüedad, dice Eliade, un arquetipo que simboliza el cosmos, la vida, la juventud, la inmortalidad y la sabiduría. En los cultos de la vegetación, el historiador de las religiones encuentra diferentes formas de expresar la experiencia religiosa de la eterna renovación del mundo⁵⁹⁷. Laib se ha referido en más de una ocasión a la ampliación del concepto de fragilidad en el arte como uno de sus principales cometidos⁵⁹⁸. Sus piezas son fuertes y apelantes pero al mismo tiempo demasiado preciosas como para ser tocadas.

A pesar de su reducido tamaño, ligereza, y fragilidad, las ■ *Unclimbed mountains* poseen una monumentalidad que va más allá de sus dimensiones reales. Si el espectador está abierto a sentirlas como montañas, éstas llegan a imponerse con tal contundencia, fuerza y peso, que pueden equipararse o incluso superar en fuerza presencial a otras piezas de Laib con dimensiones arquitectónicas. Laib nos hace ver el peso de lo minúsculo y leve y la levedad de las construcciones hechas a la medida del hombre. Es por eso que en sus exposiciones coloca una obra que mide apenas unos centímetros al lado de otras de grandes dimensiones como los ziggurats o las estancias

⁵⁹⁶ Wolfgang Laib. *Five mountains not to climb on (Cinco montañas no para escalar)*, 1984, pólen de avellano, 7 cm. de altura. Exhibida en 1985 en la exposición *Spuren, Skulpturen und Monumente ihrer präzisen Reise (Traces, sculptures, and monuments of their precise journey)*, Kunsthau Zürich, comisariada por Harald Szeeman.

⁵⁹⁷ ELIADE, Mircea: *Lo sagrado y lo profano...*, pp. 109-112.

⁵⁹⁸ LAIB, Wolfgang; SZEEMANN, Harald: «Conversation», en OTTMAN, Klaus (curad.): *Wolfgang Laib. A retrospective*. Cat. Exp. Itinerante: Hirschhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C., 26 de octubre, 2000 a 22 de enero, 2001; Henry Art Gallery, Seattle, 1 febrero al 6 de mayo, 2001; Dallas Museum of Art, Dallas, 29 mayo al 2 de septiembre, 2001; Scottsdale Museum of Contemporary Art, Scottsdale, Arizona, 5 de octubre al 30 de diciembre, 2001; San Diego Museum of Contemporary Art, La Jolla y San Diego, 25 de enero al 21 de Abril, 2002; Haus der Kunst, Munich, 8 de octubre, 2002 al 5 de enero, 2003. American Federation of Arts y Hatje Cantz Publishers, Germany, 2000, p. 149; *cfr.* Mc EVILLEY, Thomas: «Medicine man...», p. 107.

hechas en cera de abejas⁵⁹⁹. Como dice Bachelard, «... [son imágenes que] se desarrollan entre ambos polos, viven dialécticamente de las seducciones del universo y de las certidumbres de la intimidad»⁶⁰⁰.

Las montañas y los ziggurats responden en diferentes religiones al arquetipo de un lugar sagrado de conexión entre diferentes planos de realidad. La montaña es un lugar de peregrinación, de recogimiento para la meditación –la cueva del ermitaño, templos budistas y monasterios de todas las religiones se recogen en estos lugares altos y apartados del mundo–, es lo que Eliade llama la «montaña cósmica», un *axis mundi* que une la tierra al cielo y que señala el punto más alto del mundo⁶⁰¹. Los ■ *ziggurats* son construcciones que se asimilan a las montañas sagradas, como nos dice Eliade: «El ziggurat, propiamente hablando, era una montaña cósmica: sus siete pisos representaban los siete cielos planetarios: al escalarlos el sacerdote llegaba a la cima del universo»⁶⁰². Con esto podemos entender que también los ziggurats de Laib no guardan correspondencia entre su escala real y su tamaño simbólico, siendo, al igual que las montañitas de polen o los corredores de cera, lugares para ser recorridos.

La información sensorial cumple también un papel fundamental en la apreciación de las ■ *milkstones*⁶⁰³. Se trata de una plancha de mármol blanco

⁵⁹⁹ «...he realizado algunos trabajos muy grandes, mayores de lo que yo tenía la confianza de hacer tan pronto. Después, también he dicho que algo monumental era lo opuesto a lo que yo quería. Luego he hecho, por ejemplo, los grandes ziggurats de cera: a primera vista son monumentales, también esculturales. En varias exposiciones, sin embargo, los he contrastado con una montaña de polen –y a menudo he pensado en la exposición de Zurich, y su título. Por que a pesar de los tamaños distintos, los siete centímetros de alto de la montaña de polen tenía la misma medida que el ziggurat de cera que medía seis metros». LAIB, Wolfgang; SZEEMANN, Harald: «Conversation...», p. 152 (traducción de la autora). Laib se refiere a la exposición a la que se hace referencia en la nota precedente, y en especial a una frase aparecida en la parte trasera del catálogo, que decía: «Débil como los monumentos y fuerte como el eco». LAIB, Wolfgang; SZEEMANN, Harald: «Conversation...», p. 149 (traducción de la autora).


⁶⁰⁰ BACHELARD, Gastón: *La tierra y los ensueños...*, p. 16.

⁶⁰¹ ELIADE, Mircea: *Lo sagrado y lo profano...*, p. 33.

⁶⁰² ELIADE, Mircea: *Lo sagrado y lo profano...*, p. 35.

⁶⁰³ Su primera *pedra de leche* data de 1975. En opinión de Klaus Ottmann, surge como respuesta a sus experiencias en la universidad y en los hospitales. «Chronology», en OTTMANN, Klaus (curad.): *Wolfgang Laib...*, p. 168; *cfr.* OTTMANN, Klaus: «The solid and the fluid: perceiving...», p. 14; *v. a.* ALBERTAZZI, Liliana: «Wolfgang Laib», en *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, N° 60 (Verano, 1989), p. 75. David Galloway encuentra sus motivaciones en los rituales budistas e hindúes de labar las figuras de culto en leche, al mismo tiempo que pueden tener que ver con las vivencias de Laib en

amarillento procedente de Macedonia cuidadosamente pulida hasta conseguir una imperceptible concavidad que luego es contrarrestada con el vertido de leche hasta alcanzar una frágil y delicada superficie convexa. La pieza mixta de piedra y leche es al mismo tiempo un espejo cóncavo y un espejo convexo. «Cuando es llenado de leche, el espacio negativo es contrarrestado»⁶⁰⁴, dice Laib, con ello se restituye de nuevo el volumen eliminado, se equilibra de nuevo la forma y la armonía de la pieza con una materia líquida que posee un ritmo vital más rápido que el de la piedra. La leche parece volverse piedra y el mármol parece licuarse, emblandecerse. La leche entra en proceso entrópico de descomposición, una parte se solidifica y se separa de otra parte líquida. La organización de la materia y los flujos energéticos aparecen en toda su realidad vinculada y en su flujo vital de degradación y descomposición. Fernández-Galiano nos recuerda que la distinción entre materia y energía ha sido fruto de una conveniencia metodológica. «Epistemológicamente, materia y energía están nítidamente diferenciadas en el mundo de las dimensiones intermedias; es su presencia siempre simultánea la que permite calificar su separación de mero artificio metodológico, dictado por la conveniencia»⁶⁰⁵. La leche ha de ser sustituida cuidadosamente cada mañana debido a su naturaleza mudable y perecedera que contrasta con la lenta naturaleza del mármol. Tanto su origen como su degradación, resisten al tiempo con más fuerza que la leche, cuyo ciclo vital dura un solo día.

Se trata de estructuras físicas insertas en procesos de desarrollo en los que el diálogo entre el mármol y la leche recuerdan a la relación de cooperación entre dos materias, una sólida y la otra líquida. Nos referimos al aceite de oliva con las tinajas de piedra para decantar el aceite que Beuys utiliza en  *Olivestone*⁶⁰⁶. En esta instalación

alemania, donde los ganaderos locales vertían la leche en contenedores muy extensos y poco profundos para facilitar la extracción de la nata. Tal es así, dice Laib, que uno de los motivos que llevaron a estudiar medicina fue su interés por este «líquido-dador de vida». GALLOWAY, David: «Pollen alert», en *Art News* (October, 2000), p. 168.

⁶⁰⁴ GALLOWAY, David: «Pollen alert...», p. 167 (traducción de la autora).

⁶⁰⁵ FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis: *El fuego y la memoria...*, p. 24, nota 6.

⁶⁰⁶ Una interesantísima aportación a la ambivalente pugna entre un elemento líquido y otro sólido la podemos encontrar en Bachelard. Imágenes literarias sobre las luchas del agua y la tierra, que equivalen al líquido y la esponja, y que en su relación uno gana en espesor y el otro en blandura. BACHELARD, Gastón: *La tierra y los ensueños...*, pp. 88-92. Documentación de textos y fotografías sobre *Olivestone*

de Beuys la porosidad de la piedra absorbe el aceite de manera que este líquido esencial ha de ser repuesto periódicamente para mantener las piedras llenas hasta el borde. Se alimenta así la circulación activa del proceso al reponer el aceite de oliva hasta el borde de la piedra completando la forma y restituyendo el líquido que la piedra literalmente se bebe.

Pero sin duda, el trabajo de Laib que más implica corporalmente al espectador es el de sus estructuras habitables realizadas con planchas de ■ cera de abejas⁶⁰⁷. Más que como casas, las estancias se desarrollan como pasillos, como lugares de tránsito, de transmutación física y espiritual para el visitante que los transita. Guy Tosatto argumenta que las habitaciones de cera de Laib, por su configuración, suscitan la metamorfosis de los cuerpos, es decir, su preparación para un viaje que lleve al visitante a pasar de un estado a otro⁶⁰⁸. En palabras de Eliade, los lugares sagrados se desarrollan como aberturas que posibilitan el tránsito de una región cósmica a otra, por tanto constituyen una ruptura en la homogeneidad del espacio⁶⁰⁹. En ellos, Laib invita al espectador a recorrerlos en solitario, bien con el cuerpo, bien metafóricamente, con el objeto de facilitar o canalizar cambios y transformaciones de tipo espiritual. Laib viene realizando ■ *paredes de cera*⁶¹⁰ desde 1989. En opinión de Jean-Marc Avrilla su construcción impide el paso del cuerpo del visitante, pero no el del espíritu. En ocasiones elimina una de las planchas de cera a la altura de los ojos mostrando al espectador el profundo e insondable agujero negro desde donde vislumbrar la eternidad.

(*Piedra de aceite*), 1984-1992, aparecen recogidos por Liveriero LAVELLI en AA. VV: *Joseph Beuys...*, pp. 190-193.

⁶⁰⁷ La textura de la cera va de lo blando a lo quebradizo. Para preservar al maleabilidad de la cera Laib está muy atento a la temperatura ambiente por lo que generalmente la trabaja en los meses de verano en el exterior del estudio y en invierno en una habitación acondicionada con calefacción. Laib une las juntas de las placas para cada exposición con una plancha doméstica. OTTMANN, Klaus: «The solid and the fluid: perceiving...», p. 17.

⁶⁰⁸ TOSATTO, Guy: «Wolfgang Laib. Ailleurs...», pp. 31,32.

⁶⁰⁹ ELIADE, Mircea: *Lo sagrado y lo profano...*, p. 32.

⁶¹⁰ Wolfgang Laib. *Wall (Pared)*, CAPC-Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, 1992. v. AVRILLA, Jean-Marc: «A wax room in the mountains». Traducción del francés al inglés por Stephen Sartarelli, en *Parkett*, N° 39 (1994), pp. 92,93; SCHRENK, Klaus: «The invisible concealed within the visible», en BROUGHER, Kerry (curad.): *Wolfgang Laib...*, p. 12.

Las ■ *Wax rooms*⁶¹¹ poseen en su mayoría un desarrollo alargado y estrecho para permitir una relación íntima con el lugar albergando una sola persona en cada ocasión. Un pasillo o corredor largo y estrecho por el que el visitante penetra en un espacio construido con irregulares baldosas de cera de abejas sobre una estructura de madera y estuco. Las placas de cera se distribuyen por paredes, suelos (sólo en algunas ocasiones), escaleras y techo, del que cuelga una sencilla bombilla de 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. La experiencia del lugar es intensa, la tenue luz, el compacto y denso olor, el roce inevitable con las vivientes paredes de cera, el sonido de los pasos⁶¹¹ sobre las blandas baldosas, la orgánica construcción del espacio implica a todos y cada uno de los sentidos del espectador: oído, vista, tacto, olfato, etc. La naturaleza mutable de los materiales naturales atrapa por su fragilidad, las huellas del desgaste por los pasos del espectador y paso del tiempo. La penetrable fragancia de la cera de abejas, similar al de la miel, penetra en nuestro cuerpo, su maleabilidad despierta el sentido del tacto, el sonido resuena en su ausencia, todos los sentidos ayudan a adentrarse en la mística que rodea a estas obras.

Entre sus piezas arquitectónicas destaca por su componente místico la construcción de un santuario en los Pirineos franceses en una gruta excavada en la roca recubierta de la olorosa cera de abejas. Siempre por lugares sagrados, India, Turquía,

⁶¹¹ Éstas son algunas de las *estancias de cera*: Wolfgang Laib. *For another body*, 1988, es la primera habitación de cera que realiza Laib. Se presenta como un pasillo de cera en paredes y techo a base de placas de diferentes tamaños y bombilla, el exterior está revestido en estuco blanco sobre una estructura de madera. Fue creado por Laib para la exposición *Zeitlos* o *Timeless*, curada por Harald Szeemann en la Hamburger Bahnhof, Berlín; *The Passageway (El pasillo)*, Pittsburg, *Carnegie International*, New York, Des Moines, Los Ángeles, 1988. Cera de abejas, estructura de Madera, estuco. Pasillo largo y estrecho con grandes baldosas de cera. Sus dimensiones internas son 340 cm. de altura, de 83 a 204 cm. de anchura y 600 cm. de longitud; *Passage (Pasillo)*, CAPC-Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, 1988, 790 x 522 cm. Es la primera de grandes dimensiones que aparece recubierta de cera por ambos lados, interior y exterior y con un estrecho y largo corredor; *Wax room (Habitación de cera)*, Kunstmuseum of Bonn, 1992, 433 cm. de altura, 130-136 cm. de ancho y 485 cm. de longitud. Incluye al final del pasillo una escalera realizada con placas de cera que comienza un metro por encima del suelo y que finaliza en el techo; *Somewhere else – la chambre des certitudes (En otro sitio –la habitación de las certidumbres)*, 1997, pasillo de placas de cera sobre una estructura de madera y bombilla; *Nowhere everywhere*, 1998, es la primera habitación en la que la cera de abejas cubre paredes, suelo y techos; *Where the land and water end (Donde la tierra y el agua terminan)*, 2004, es una de sus más recientes habitaciones. En ésta utiliza como revestimiento de paredes y techos laca natural de colores negro y creta.

Tíbet, Nuevo México, Egipto, Yemen,... en búsqueda de una fusión entre arte y cuidado del alma. Tras varios viajes a los Pirineos encuentra en 1993 el lugar donde construir su cámara de cera llamada ■ *Chambre de cire o La chambre des certitudes*⁶¹². En una gruta excavada en la cumbre de la *Roc del Maure*, en el *Macizo de Canigou*, una montaña sagrada para los catalanes, Laib acondiciona el sendero para ascender a *Roc del Maure* en otoño de 1999⁶¹³. La gruta introduce al visitante en el corazón de la montaña, un cuerpo orgánico y cálido que lo acoge entre sus irregulares paredes enceradas.

⁶¹² *La chambre des certitudes (La habitación de las certidumbres)*, Roc del Maure en el Macizo de Canigou, Pirineo francés. Carré d'Art, Musée d'Art Contemporain de Nîmes, 1999, de 350 cm. de altura, 200 cm. de anchura y 700 cm. de longitud. La estancia, precedida por una humilde puerta de madera, está excavada en la roca y recubierta irregularmente con la cera. El término «certidumbre» posee un profundo trasfondo místico que Laib opone al de «certeza»: «La palabra *certidumbre* que aparece en los títulos de varios de los trabajos de Laib, implica una profesión de fe, una creencia en algo que no necesita de prueba objetiva o no puede ser supeditada a esto». OTTMANN, Klaus: «Spiritual materiality: contemporary sculpture and the responsibility of forms», en *Sculpture*, Vol. 21, N° 3 (April, 2002), <<http://www.sculpture.org>> (15-04-2004), s. p.; cfr. OTTMANN, Klaus: «The solid and the fluid: perceiving...», p. 17. Imágenes del interior e información sobre el acceso al lugar aparecen en «Wolfgang Laib. The room of certitudes», <<http://www.crousel.com/laib/certitudes.html>> (015-01-2003); v. a. TOSATTO, Guy: «Wolfgang Laib. Ailleurs...», pp. 31-33; la elección de su localización en las montañas de los Pirineos reside en su deseo de construir un lugar espiritual en el corazón de Europa. AVRILLA, Jean-Marc: «A wax room...», p. 93.

⁶¹³ OTTMANN, Klaus: «Chronology...», pp. 180,181,184. cfr. OTTMANN, Klaus: «The solid and the fluid: perceiving...», p. 17; v. a. GALLOWAY, David: «Pollen alert...», p. 169.

A partir de ahora, el criterio de ordenación de las siguientes piezas es en base a la presencia centuada de uno de los sentidos sin que este desglose responda a una división en diferentes campos sensoriales. Los sentidos, como hemos venido defendiendo, no están ni separados ni yuxtapuestos. La experiencia sensorial es una totalidad integral imposible diferenciar en función de las diferentes aportaciones sensoriales. Las informaciones sensoriales conforman conjuntamente un todo⁶¹⁴ que se da de una sola vez, sin mediaciones y sin sensaciones aisladas, sino como un sentir estando abierto al mundo.

⁶¹⁴ La psicología de la Gestalt niega la separación en sensaciones y aboga por una concepción del estímulo en su totalidad. GOLDSTEIN, E. Bruce: *Sensación y percepción*. (Ed. Orig. *Sensation and perception*. Wadsworth Publishing Company, California, 1984). Traducción de Julio Lillo Jover. Editorial Debate, Madrid, 1993, p. 217.; *cfr.* MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, p. 136.

RESISTENCIAS A LA REPRESIÓN DEL SENTIDO DEL OLFATO EN LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

La introducción de los aromas se puede encuadrar dentro de las estrategias de resistencia vinculadas a la corriente antiocularcentrista. Las primeras reacciones en contra de la racionalización de la experiencia y la represión del sentido del olfato en los espacios expositivos surgen, según Drobnick, de los artistas de la vanguardia⁶¹⁵. El intento de recuperar el resto de los sentidos de su sentido utilitario no se ve reflejado en sus obras tanto como en sus escritos y manifiestos. Sobre el uso del olfato –real o figurado–, encontramos un precedente en Marcel Duchamp y su concepción de lo *infraleve*. Sus inquietudes le llevaron a incluir como material artístico las energías corporales –exhalaciones de humo de tabaco, expectoraciones, estornudos– y otros elementos volátiles apenas aprehensibles. ■ Marcel Duchamp, *Air de Paris*, de 1919 y ■ *Belle Haleine eau de Voilette*⁶¹⁶, 1921 son dos *readymades* de Duchamp en los que algo tan inmaterial como el olor o el aire aparece conservado en receptáculos de cristal. *Air de Paris* es un recipiente de farmacia lleno de aire de París que Marcel Duchamp llevó a América como souvenir a un amigo. Y *Belle Haleine eau de Voilette* es un frasco de perfume con su caja. La etiqueta de la botellita ha sido extraída, y colocada en su lugar una fotografía realizada por Man Ray en la que Duchamp aparece vestido de su alter-ego femenino *Rose Selavy*. Junto a esta imagen aparece otra etiqueta con el siguiente juego de palabras: *Belle Haleine eau de Voilette*. Otros trabajos vanguardistas, como los *conjuntos plásticos* de Balla y Depero incluían el olor, además del movimiento, la luz desnuda y el ruido entre sus elementos, a la búsqueda de una

⁶¹⁵ DROBNICK, Jim: «Reveries, assaults and evaporating presences...», p. 14.

⁶¹⁶ Marcel Duchamp. *Belle Haleine eau de Voilette*, NY, 1921, *readymade* asistido, botella de perfume con una etiqueta de collage dentro de una caja de cartón ovalada de color violeta. Botella, 15'2 cm. de alto. Caja, 16'3 x 11'2 cm.

escultura que fuera más allá del objeto escultórico⁶¹⁷ y más allá de la experiencia estética exclusivamente visual. Siguiendo las influencias de las *veladas Dadá*, los *derivé* de los situacionistas o los paseos de Richard Long, la artista holandesa Birthe Leemeijer propone rutas turísticas diseñadas por los propios residentes de una ciudad, por un invidente o por el dibujo de un pavimento de la calle. O bien invita a varios viandantes a elegir su vista favorita del lugar que luego es comentada con otros lugareños. Asimismo, con el objeto de activar la discusión sobre la problemática, crecientemente suscitada, sobre la desaparición de los espacios rurales esta artista propone en ■ *L'Essence de Mastenbroek*⁶¹⁸ a una asociación creada para el caso, *Essenceclub*, la creación de un perfume esencial con los olores característicos de Polder Mastenbroek. Dicho enclave post-medieval de Holanda situada entre Kampen, Zwolle, Hasselt y Genemuiden se encuentra en peligro de desaparición debido al desarrollo urbano e industrial que la atenaza. El perfume contiene esencias de la hierba, del heno, del aire de las cuadras y del aire que se respira en las cuatro estaciones. Un perfume comercializado y expuesto ante la Diputación de Economía e Innovación en el Municipio de Overijssel.

El olfato aparece explícita o implícitamente en escasas ocasiones como materia de reflexión y experimentación en el arte. Su carácter irreproducible, su levedad y caducidad, son quizás razones suficientes para que su presencia en el arte, incluso en el contemporáneo, sea notoriamente escasa. Es también la promoción del medio audiovisual, fácilmente asible y reproducible por parte de la historia del arte, la que ha promocionado la ignorancia sobre obras de arte de estas características, imposibles de recoger en un documento fotográfico. El carácter perecedero y volátil de la obra de arte lo encontramos en los ■ *Pollen Fields* de Wolfgang Laib: la fragancia del polen de diente de león permanece perceptible apenas un solo día. No hay reproducción que pueda sustituir la experiencia de la pieza, solo estando presente físicamente se puede acceder a su sentido. Inversamente, se puede decir que el uso de las fragancias y del olfato como medio de aprehensión contribuye a la desmaterialización de la obra de arte

⁶¹⁷ SAN MARTÍN, Francisco Javier: «La escultura en la época de las vanguardias...», p. 42.

⁶¹⁸ Birthe Leemeijer. *L'Essence de Mastenbroek*, Polder Mastenbroek, 2005.

y/o a la eventualización de la misma. Circunstancia que sigue resultando incómoda a los historiadores del arte, y en mayor medida, al comercio del arte. Y precisamente, por su escasez en el arte, es un arma de ruptura con la tradición, un medio para superar las barreras de lo visual e implicar al espectador a través de una ejercitación compleja de los sentidos corporales. La introducción de los olores en la práctica artística es una cuña que abre una grieta en la percepción estética clásica, principalmente audiovisual, con la introducción de otros sentidos.

Sólo el perfumado de los espacios sagrados como las iglesias, era de uso común en la cultura occidental. Sin embargo, dice Drobnick, en las culturas no occidentales, el olor posee el importante papel de estructurar las complejidades del mundo y la experiencia. En aquellas latitudes el olor siempre ha estado vinculado al arte y al conocimiento⁶¹⁹. El espacio olfativo posee unos límites, más o menos definidos dependiendo de la naturaleza de su procedencia, pero también de su intensidad y contraste con respecto al ambiente adyacente a sus límites. López Lloret nos habla de una *topografía* del olor: «... [el olor] gira en torno a un foco, tratándose de un espacio cualitativamente centrado en un progresivo de intensidades. En todo caso se trata de un espacio direccional»⁶²⁰. Los olores, por tanto, determinan la distribución de los espacios urbanos—olores nauseabundos en las periferias y zonas económicamente deprimidas— y jardines, mercados y artesanías inoloras en el centro de la ciudad.

Los aromas, por su evanescencia e intangibilidad, destruyen cualquier barrera física, pues carecen de forma física visible y no saben de límites y distinciones entre interior y exterior. El olor invade espacios y penetra en los cuerpos, hasta el punto de poder percibir olfativamente una obra mucho antes de verla, o viceversa, salir del espacio expositivo y estar impregnados de ese olor por tiempo indeterminado. Este es el caso de las cámaras de cera de abejas de ■ Wolfgang Laib. *The Passageway (El pasadizo)*. El olor presente en las estancias de cera invaden el cuerpo del visitante, provocando en él una intensa experiencia corporal en comunión con el ambiente, y

⁶¹⁹ DROBNICK, Jim: «Reveries, assaults and evaporating presences...», p. 14.

⁶²⁰ LÓPEZ LLORET, Jorge: «La fiesta urbana...», p. 89.

produciendo cambios en su modo de percibir y percibir(se). El olor, al contrario que la visión, no sabe de límites espaciales, no sabe de distancias, no distingue entre dentro y fuera –intra-cuerpo o fuera de él, extra-corporalmente– no sabe de fronteras, las destruye.



Wolfgang Laib. *Somewhere else. La chambre des certitudes*, 1996



Wolfgang Laib. *The passageway*, 1988-93

Interesado en ofrecer nuevas experiencias al espectador, Olafur Eliasson construye con ayuda de un arquitecto y un jardinero paisajista, un túnel con plantas aromáticas. Olafur Eliasson. *Smell tunnel (Túnel oloroso)*⁶²¹. El espectador, desacostumbrado a experiencias estéticas que no se circunscriban al ejercicio de la mirada, se encuentra en este tipo de propuestas libre de interactuar con la pieza sin las ataduras de lo aprendido o impuesto. Lo informe de la experiencia incita a una mayor interacción y libre interpretación de la misma. Su peculiaridad impide que se convierta en una imagen o una representación fija. Se trata de una experiencia real en la que el espectador se ve abandonado sin preconcepciones ni expectativas que le precedan. Su corporalidad y el uso de sentidos como el olfato, orientan al espectador a obtener una experiencia con plena consciencia de su presencia corporal en constante dialogo con lo que le rodea.

⁶²¹ Olafur Eliasson. *Smell tunnel (Túnel oloroso)*, Jardín Botánico, Bielefeld, Alemania, 2000.

Gregor Schneider. *Totes Haus Ur*, 1999

El olor tampoco sabe de tiempos cronológicos, los aromas destruyen cualquier progreso lineal de tiempo transportando la experiencia del sujeto a través de la memoria personal y cultural. La experiencia de los aromas, por su estructura vaga y abstracta, es quizás la experiencia que evoca más intensificadamente la memoria. Los aromas sacan de la sombra del olvido circunstancias y experiencias que ayudan en muchas ocasiones a reconstruir historias personales sumidas en lo inconexo o inconcluso. Con la crisis de la modernidad se descubre que el fondo sobre el que se soporta la conciencia no es único, claro y estable sino que está remitiendo siempre a otro lugar, el de lo inconsciente, lo oscuro y lo informe. Las experiencias a las que nos remiten los olores en la casa de ■ Schneider, *Totes Haus Ur (Casa primigenia)*, son profundamente resonantes y nos descubren el juego de máscaras que encubren nuestra identidad. Como dice Bachelard, la buhardilla y el sótano son lugares donde lo irracional y lo inconsciente del hombre se concentra. En la casa de Schneider suceden los dos espacios intrincados entre sí. Los olores traen a la memoria vivencias de la niñez, cuando el escondite y el rincón eran espacios habitualmente recurridos. El denso olor a aire enrarecido, fosilizado por mil años de tiempo detenido, se vuelve asfixiante y opresivo.

El profundo olor del moho y de lo húmedo se desprende de sus paredes y oquedades, de aquellas que se esconden en las zonas más profundas y oscuras a las que el visitante rehuye ir porque le asalta el mismo miedo irracional de un niño. «En el desván la experiencia del día puede borrar los miedos de la noche. En el sótano las tinieblas subsisten noche y día»⁶²².

La capacidad que tienen las obras con olor de apelar a las vivencias guardadas en la memoria y de unirse a la identidad individual, así como a la sensibilidad cultural, hace que la obra englobe e integre dentro de sí las vivencias, la identidad y la sensibilidad cultural del sujeto estético. Como dice Drobnick, «...los olores poseen significados. Mientras estos significados varían considerablemente de contexto a contexto, de comunidad a comunidad, los olores actúan prominentemente en la memoria, la afinidad social y en definiciones de lugar, carácter y estado anímico... Los artistas que se interesan por la identidad y el olor, sin embargo, indican el sorprendente grado de influencia cultural al que el cuerpo y sus sentidos están sometidos –consciente e inconscientemente»⁶²³. Y después añade: «Los materiales aromáticos poseen la misteriosa habilidad de establecer un estado de ánimo, de evocar una atmósfera emocional, incluso subliminalmente»⁶²⁴. La presencia de aromas en las propuestas artísticas abren nuevos canales de comunicación entre sujeto y obra apenas desarrollados plásticamente e inexistentes en la crítica estética.

Otras obras destacables son ■ los frascos de perfumes de la Cell de Louise Bourgeois; el objeto oloroso ■ *Scent object* de Franz Erhard Walther⁶²⁵; la videoinstalación de ■ Bill Viola *Il vapore*⁶²⁶, expuesta en el 2005 en la exposición colectiva *Realm of the Senses*⁶²⁷ sobre los cinco sentidos. *Il vapore* se compone de un tatami y un

⁶²² BACHELARD, Gastón: *La poética del espacio*. (Ed. Orig. *La poétique de l'espace*. Francia, 1957). Traducción de Ernestina de Champourcin. Fondo de Cultura Económica, México, 1975, p. 50.

⁶²³ DROBNICK, Jim: «Reveries, assaults and evaporating presences...», p. 14 (traducción de la autora).

⁶²⁴ DROBNICK, Jim: «Reveries, assaults and evaporating presences...», p. 15 (traducción de la autora).

⁶²⁵ Franz Erhard Walther. *Scent object (Objeto oloroso)*, 1963.

⁶²⁶ Bill Viola. *Il vapore*, 1976, video/instalación. Monitor, vídeo, tatami, vasija con agua despidiendo aroma de eucalipto.

⁶²⁷ *Realm of the Senses*, James Cohan Gallery, 11 de Diciembre al 22 de Enero de 2005. Con un elenco de artistas que van desde Vito Acconci, Janine Antoni, Sophie Cale, Douglas Gordon, Félix González-

cuenco que desprende aroma de eucalipto, otorgando al ambiente expositivo un aire monástico y de purificación. La imagen del monitor recoge al artista sentado sobre el tatami bebiendo agua del mismo cuenco; y las numerosas macroinstalaciones de Ann Hamilton en las que están presentes los olores: ■ *Still life*⁶²⁸, ■ *Accountings*⁶²⁹ y olor a combustion del papel de *Tropos*⁶³⁰. Destacamos la instalación ■ *Mantle*⁶³¹ de Ann Hamilton. Una mesa de tamaño descomunal está cubierta por un igualmente grande montículo de flores naturales. La bella naturaleza muerta, por ser presentación y no (re)presentación, entra en el ciclo natural de putrefacción. La mirada puede retirar la vista de la obra si esta resulta desagradable, sin embargo, con los olores no sucede lo mismo: una vez que el visitante accede al espacio oloroso –no necesariamente coincidente con el visual, ya que puede preceder a la *mise en œuvre*–, las partículas olorosas se introducen en su cuerpo para no abandonarlo hasta momentos después de abandonar el espacio invadido por el olor. Así, podemos decir que los olores asaltan al sujeto estético de una forma mucho más persuasiva y perseverante que la propia imagen, por chocante que ésta pueda llegar a ser. El ejercicio contemplativo se ve absolutamente desbordado por nuevas formas de aprehensión estética que convulsionan la posición y el tradicional papel del espectador. «Así como los olores registran los

Torres, Mike Kelly, Patty Chang, Rodney Graham, Christian Marclay, Gabriel Orozco y Bill Viola, entre otros.

⁶²⁸ Ann Hamilton. *Still life*, 1988, instalación, dimensiones variables: 16' x 21' x 32'. Parafina, hojas de eucalipto; 800 camisas blancas planchadas y dobladas con hoja dorada en el interior; mesa de comedor y sillas; rama de eucalipto (20' de largo); ceniza; dos vaporizadores con agua y *Vicks VapoRub*; grabación de música, cinta de audio (90 minutos, repetición continua); reproductor de audio. SIMON, Joan: «Inscribing place...», pp. 63,64.

⁶²⁹ Las paredes de la instalación están inscritas con huellas de humo producto de la combustión de velas de parafina. Un profundo olor a humo y vela impregna las paredes. Ann Hamilton. *Accountings (Contabilidades)*, 1992.

⁶³⁰ Ann Hamilton. *Tropos*, 1993. Críticas sobre la instalación de Ann Hamilton *Tropos* aparecen en los siguientes artículos: COOKE, Lynne: «The viewer, the sitter...», pp. 59-87; SIMON, Joan: «Inscribing place...», pp. 140-145; WAKEFIELD, Neville: «Ann Hamilton: between words and things», en NESBITT, Judith; WAKEFIELD, Neville (curad.): *Ann Hamilton: mneme*. Cat. Exp. Tate Gallery Liverpool, 21 de enero al 6 de marzo, 1994, Tate Gallery Publications, London, 1994, pp. 11-13. Sobre dimensiones, materiales y objetos editados refiérase a SIMON, Joan. *Ann Hamilton...*, pp. 260, 263.

⁶³¹ Ann Hamilton. *Mantle (Manto)*, 1998.

procesos de cambio en los materiales y la conciencia del ambiente, los olores pueden iniciar sutilmente, fundamentales cambios en los propios perceptores»⁶³².

■ Hélio Oiticica. *Bólidos vidrios y Cajas*. Contienen pigmentos y especias para despertar los sentidos. Arena, pigmentos, conchas, agua coloreada, plásticos, gasas, etc. componen estos *transobjetos* que adquieren sentido cuando son manipulados por el espectador, quien puede abrir, coger, tocar y oler los materiales. No son objetos en sí mismos, sino *transobjetos* o medios que facilitan un encuentro a partir del que el sujeto estético ha de trabajar creativamente. Son, a juicio del autor, «estructuras de inspección» o «estructuras transcendentales inmanentes»⁶³³.

El aroma de las especias es parte fundamental de las piezas de otro artista brasileño. ■ Ernesto Neto. *We finishing the time (warm's holes and densities)*⁶³⁴. Olores profundos que impregnan el espacio, el sonido del roce de los cuerpos, las alegrías táctiles en la exploración de la materia, la visión de espacios etéreos de formas redondeadas,... son algunas de las características de los espacios lúdicos propuestos por Ernesto Neto. Un espacio en el que las tensiones físicas entre lo leve y lo pesado, las estructuras textiles tensas a la vez que suaves y flexibles, la luz tamizada, los espacios blandos y los olores profundos son los ingredientes, nada habituales, con los que se implica corporalmente al espectador que los habita. Adriano Pedrosa denomina la relación del espectador con la espacialización de los olores como un *movimiento de penetración*: «El olor se compone de partículas concretas imperceptibles a simple vista que se disipan en el aire, inundando temporalmente las entrañas del que huele»⁶³⁵. Los límites perceptuales de la obra no pueden ser verificados visualmente, el olor destruye cualquier barrera que separe la entidad física de la obra y el espacio perteneciente al cuerpo. La porosidad de la lycra permite que la materia de las especias y hierbas aromáticas se quede contenida en su interior, —excepto las partículas más finas que se

⁶³² DROBNICK, Jim: «Reveries, assaults and evaporating presences...», p. 15 (traducción de la autora).

⁶³³ «Hélio Oiticica: Brazil experiment», en MARTIN, Susan; RUIZ, Alma (eds.). *The experimental exercise of freedom*. Cat. Exp. Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 17 de octubre, 1999 al 23 de enero, 2000. Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 1999, p. 188 (traducción de la autora).

⁶³⁴ Ernesto Neto. *We finishing the time (warm's holes and densities)*, Bienal de Venecia. Lycra, medias de poliamida, curry, pimienta negra, azafrán, ácido tumérico 450 x 2000 x 1000 cm.

⁶³⁵ PEDROSA, Adriano: «Esculturas íntimas...», p. 66.

depositan alrededor del cuerpo que las contiene–, y que los olores se extiendan por todo el espacio expositivo.

Los olores, como hemos dicho, posibilitan la ruptura de las barreras físicas que diferencian los espacios. Los aromas son, para ■ Rirkrit Tiravanija, un medio a través del cual se facilita la integración de todos estos espacios del ámbito expositivo, convirtiéndolos en un espacio social y democrático. Los penetrantes olores de la comida Thai invaden el pulcro *white cube* de la galería, oficinas y espacios expositivos se tiñen del desenfadado y liberal ambiente que suele proponer Tiravanija en todas sus intervenciones.

Y como la sensación de olor y las papilas gustativas están físicamente interconectadas, la invasión del espacio olfativo con especias tales como clavo, azafrán, cúrcuma, comino, pimienta roja, lavanda, camomila, orégano, vainilla, jazmín, etc., presentes en las obras de Ernesto Neto, alcanzan también el sentido del gusto del espectador.

LOS SABORES Y EL GUSTO

«El futurismo italiano se enfrenta aún a la impopularidad, con un programa de renovación total de la cocina... Consultamos al respecto nuestro labios, nuestra lengua, nuestro paladar, nuestras papilas gustativas, nuestras secreciones glandulares y entramos genialmente en la química gástrica»⁶³⁶. Los conjuntos plásticos-comestibles del manifiesto de la cocina futurista del *poeta aéreo* Filippo Marinetti, quien dijo que *la guerra era la única higiene del mundo*, se anticipan a las investigaciones actuales sobre «cocina molecular». La cocina molecular tiene como fin de sus investigaciones la extracción de sabores y olores de los alimentos crudos o cocinados con objeto de implementar la eficiencia de su producción y distribución en las redes globales del mercado. No muy alejada de esta ideología, el manifiesto del movimiento que apoyó a Mussolini inaugura el ideal moderno de cuerpo. Un cuerpo que es modificado e inscrito por el poder a través de los hábitos alimenticios con objeto de construir un cuerpo industrializado en la modernidad y un cuerpo eminentemente consumidor en la actualidad. «Invitamos a la química al deber de dar al cuerpo las calorías necesarias mediante equivalentes nutritivos gratuitos de estado en polvo o píldoras, compuestos albuminosos, grasas sintéticas y vitaminas. Se llegará así a una real disminución del costo de la vida y de los salarios con relativa reducción de horas de trabajo... En todas las castas sociales las comidas serán espaciadas, pero perfectas en el cotidianismo de los equivalentes nutritivos»⁶³⁷. En tono apasionado e ingenuo, al tiempo que premonitorio, Marinetti perfila en sus manifiestos futuristas lo que espera del sujeto

⁶³⁶ MARINETTI, Filippo: «El manifiesto de la cocina futurista». Traducción de Amanda Schachter, en *Fisuras de la cultura contemporánea*, N° 9 (Enero, 2001), p. 12. El manifiesto de la cocina futurista apareció por vez primera publicado en el diario francés *Le Figaro* en 1909. Alejo Carpentier, en la revista *Carteles* de París en el año 1931 realiza una brillante crítica a dicho manifiesto, evidenciando con evidente sorna su alegato por la violencia, ultranacionalismo y el absurdo culto estético por la máquina.

⁶³⁷ MARINETTI, Filippo: «El manifiesto de la cocina futurista...», p. 14.

moderno. No es solo un manifiesto que refleja la excentricidad de su autor, y que nos llena de curiosidad y asombro, sino que refleja a la perfección su gusto por el avance de la tecnología aplicada a los hábitos y los cuerpos. «Preparamos una agilidad de cuerpos italianos adaptados a los ligerísimos trenes de aluminio que sustituirán a los pesados actuales, de hierros, maderas, aceros. Convencidos de que en la probable conflagración futura vencerá el pueblo más ágil, más impetuoso, nosotros los futuristas... establecemos ahora la alimentación para una vida cada vez más aérea y veloz»⁶³⁸.

Otro precedente sobre la intervención de los alimentos en el arte es el cóctel que Yves Klein ofrecía en la inauguración de una de sus exposiciones del azul IKB (*International Klein Blue*) en la Galería *Iris Clert* en el año 1958: una bebida azul compuesta de una mezcla de ginebra, de cointreau y de azul de metileno⁶³⁹. En los '60 y '70 agrupaciones como Fluxus o artistas como Allan Ruppersberg, Tom Marioni, Daniel Spoerri presentan el consumo de bebida y comida como parte de sus obras.

Ya hemos tratado el uso de productos alimenticios en Joseph Beuys (grasa) y Wolfgang Laib (arroz, leche...), como símbolos de alimento espiritual. A pesar de que Beuys hace uso de alimentos esenciales como la miel, su interés por dicha materia radica en su procedencia animal, su alto poder energético, su calor latente, pero sobre todo, en su gran capacidad de transformación material y mística. Sin embargo, las materias elegidas por Laib se refieren más directamente a sus propiedades alimenticias: alimento para el cuerpo y para el espíritu. En Beuys, es la miel, en Laib, la cera y el polen, siendo éste último la esencia concentrada de ambos. La cera y la miel son producto de las secreciones de las abejas tras la extracción del polen vegetal y su conversión en materia producida por un animal. El polen y el arroz son dos semillas que, junto con la leche, son tres productos naturales, concentrados de vida que generan vida. El polen ha sido considerado a lo largo de los tiempos como uno de los alimentos más energéticos. Donald Kuspit explica que el polen y el arroz son literalmente el «alimento de vida»: «La naturaleza del polen como supuestamente la más perfecta comida –*un maravilloso estimulante biológico con alto valor terapéutico*, idealmente

⁶³⁸ MARINETTI, Filippo: «El manifiesto de la cocina futurista...», p. 13.

⁶³⁹ DE MÈREDIEU, Florence: *Histoire matérielle...*, pp. 283, 329, 330.

un elixir– hace de ella el perfecto símbolo de la pura espiritualidad... Su consumo regular supuestamente desintoxica y regenera el cuerpo, induciendo un sentimiento de armonía»⁶⁴⁰. El arroz es el alimento base en numerosos países de la geografía mundial, principalmente en los países asiáticos. Así dice Eliade, «...las principales funciones fisiológicas son susceptibles de convertirse en sacramentos. Se come ritualmente y el alimento recibe una valoración distinta según las diferentes religiones y culturas: los alimentos se consideran ya sagrados, ya como una ofrenda a los dioses del cuerpo (como es el caso de la India)»⁶⁴¹.

■ La energía en forma de luz emerge de los traslúcidos granos de arroz del trabajo de Vong Phaophanit, *Neon Rice Field*⁶⁴². Bachelard habla también de las imágenes del pan que contiene los elementos de la tierra, el agua y el aire, animados por el fuego: Pero todo su interés se posa en los ensueños de la levadura y su capacidad de introducir dinámicas de transformación de la materia a través de la fermentación: «La hogaza muy redonda por la acción de la levadura se tensa como un vientre. La fermentación trabaja a veces ese vientre como un borborigma; una burbuja viene a estallar en el exterior»⁶⁴³. «La levadura puesta en la pasta ayuda a la digestión. Esta digestión es un cocimiento. La levadura que fermenta empieza una cocción»⁶⁴⁴.

Lejos de estas experiencias estéticas y espirituales con los alimentos encontramos otras propuestas artísticas en el que se toma la ingesta de alimentos desde un punto de vista masoquista. Este es el caso de Gina Pane, que en *Action Transfert*, de 1973 se introduce ante el público 600 gr. de carne cruda picada o de leche mezclada con cristales triturados⁶⁴⁵. La ingesta de carne cruda de ■ Marina Abramović en *Balkan Baroque*⁶⁴⁶, un kilo de miel y un litro de vino y posterior flagelación y automutilación

⁶⁴⁰ KUSPIT, Donald: «Wolfgang Laib's mystical revolution...», p. 20 y nota 10, p. 21 (traducción de la autora).

⁶⁴¹ ELIADE, Mircea: *Lo sagrado y lo profano...*, p. 124.

⁶⁴² Vong Phaophanit. *Neon Rice Field (Campo de arroz y neon)*, Serpentine Gallery, Londres, 1993, Neón y arroz, 6'7 x 11 m.

⁶⁴³ BACHELARD, Gastón: *La tierra y los ensueños...*, pp. 101,102.

⁶⁴⁴ BACHELARD, Gastón: *La tierra y los ensueños...*, p. 138.

⁶⁴⁵ DE MÈREDIEU, Florence: *Histoire matérielle...*, p. 283.

⁶⁴⁶ Marina Abramović. *Balkan Baroque (Barroco Balcánico)*, Bienal de Venecia, duración de la performance: 4 días 6 horas junio de 1997. Con esta instalación/performance Marina Abramović obtuvo

en *Lips of Thomas*⁶⁴⁷, su ayuno de comida durante doce días en ■ *The House with the Ocean View*. El vestido de carne de ■ Jana Sterbak, *Vanitas: Flesh dress for Albino Anorexic*⁶⁴⁸. Bachelard señala el interés del psicoanálisis y las imágenes literarias por las pastas inmundas provenientes de la deyección⁶⁴⁹. Lo sucio, lo abyecto, lo doloroso son experiencias nuevas para el sujeto estético. Proliferan cada vez con más asiduidad las imágenes de lo *informe*, piezas desagradables para la mirada e intolerables para la experiencia, que reclaman del espectador –a través de la experiencia implicada y vivida en primera persona– la mirada y el pensar críticos. El arte de la contemporaneidad está lleno de este tipo de expresiones ofrecidas como vivencias provocativas al espectador, que buscan el desbordar la experiencia visual a través de la agresión visual. La aprehensión estética ha dejado de ser aquella de la contemplación para sumir en aversión, pesadumbre y sufrimiento al sujeto estético.

En contra de la teoría del gusto de Hume, estas obras despiertan la animadversión, repugnancia, rechazo, disgusto y zozobra. En ■ *Nahrungsmitteltest (Prueba de comida)*⁶⁵⁰ el accionista vienés Otto Mühl se revuelca en un amasijo de comida, cuerpos, objetos, fluidos corporales en una redimensionalización de la pintura. Del mismo modo, Stuart Brisley ayuna durante días mientras se arrastra desnudo sobre un revuelto de comida en estado de putrefacción y detritus en la acción ■ *Crawling for food*⁶⁵¹.

el León de Oro de la Bienal de Venecia. Constaba de tres pantallas de vídeo –con la imagen de sus padres y la artista recitando una historia sobre las ratas-lobo, ratas que matan a las de su misma familia. En una metafórica referencia a la encarnizada guerra de los Balcanes, Abramović se sitúa sobre un promontorio de 1500 huesos de vaca con carne cruda, un total de 2000 Kg. Cantando canciones de su infancia y ausente, la artista se dedica a limpiar con la boca los restos de carne que queda pegada a los huesos durante tres días completos.

⁶⁴⁷ Marina Abramović. *Lips of Thomas (Labios de Tomás)*, 1970.

⁶⁴⁸ Jana Sterbak. *Vanitas: Flesh dress for Albino Anorexia (Vanitas: Vestido de carne para una albina anoréxica)*, 1987.

⁶⁴⁹ BACHELARD, Gastón: *La tierra y los ensueños...*, pp. 121 y ss.

⁶⁵⁰ Otto Mühl. *Nahrungsmitteltest (Prueba de comida)*, Acción Material N° 30, 1966. v. SOLÁNS, Piedad: *Accionismo vienés*. Nerea, Hondarribia, Guipúzcoa, 1999, p. 22,23.

⁶⁵¹ Stuart Brisley. *Crawling for food (Arrastrándose entre la comida)*, Instituto de Arte Contemporáneo de Londres, 1971. «Frente a la opulencia del mundo capitalista, Brisley ayuna entre materias hediondas, descompuestas. El hambre se une con la náusea». SOLÁNS, Piedad: *Accionismo vienés...*, p. 73.






Tania Bruguera en la performance ■ *El peso de la culpa*⁶⁵² centra el contenido de su crítica política sobre la actuación de los indios indígenas de Cuba. La historia narra que como símbolo de su resistencia en contra de los conquistadores españoles estos indígenas ingirieron excrementos hasta perecer. Durante una performance de 45 minutos, con una carcasa de cordero degollado sobre su cuerpo, la artista forma con sus manos bolas de tierra y agua salada que procede a llevarse a la boca. Su acción vincula este hecho histórico con la problemática cubana del embargo que se aplica al país por parte de la política estadounidense. El peso de la culpa del superviviente trata sobre el hecho de permanecer sumisos y callados con objeto de sobrevivir. Si bien, también hace referencia a los regímenes totalitarios y las restricciones y regulaciones absurdas a las que está sometida la población⁶⁵³. En la misma línea ■ Tania Bruguera realiza la performance *Cuerpo silencio*.

Martha Rosler en ■ *A Budding Gourmet* explora el mundo culinario desde un punto de vista socio-económico, cultural y político⁶⁵⁴. *A Budding Gourmet*, 1974. Novela por entregas en formato postal, dividida en once capítulos, narra en primera persona la historia de una mujer que desea aprender alta gastronomía con objeto de mejorar su posición social. Esta historia la relata de nuevo en forma de video en bl/ngr, y en una instalación con video, fotografía, audio y diapositivas en las que se intercalan imágenes de libros de cocina, imágenes sobre la miseria y la abundancia, clases de cocina, etc. Los diálogos de Martha Rosler en *The Art of Cooking: a Mock Dialogue*

⁶⁵² Tania Bruguera. *El peso de la culpa*, Tejadillo 214, Havana, 1997-1999. Performance de 45 min. Carcasa de cordero decapitado, cuerda, tierra, agua y sal.

⁶⁵³ GOLDBERG, Roselee: «Dreaming in Cuban. Tania Bruguera», en *Parkett*, N° 73 (2005), p. 151.

⁶⁵⁴ Alexander Alberro destaca las siguientes obras de Martha Rosler con respecto a los alimentos: El guión *The Art of Cooking: a Mock Dialogue Between Julia Chile and Craig Claiborne*, 1973; obras para revistas como *Losing: A Conversation with the Parents*, 1976 en el que toca el tema de la anorexia y su relación con la política de los países industrializados; novelas postales como *A Budding Gourmet*, *Tijuana Maid* o *McTowersMaid*, que fueron luego performances o películas; *Semiotics of the Kitchen*, 1975. Rosler recita un listado alfabético de utensilios de cocina imprimiendo un gesto de agresión en cada utensilio doméstico. DE ZEGHER, Catherine (ed.): *Martha Rosler: posiciones...*, pp. 201,297,298; un extracto del guión perteneciente a *The Art of Cooking: a Mock Dialogue Between Julia Chile and Craig Claiborne aparece en* DE ZEGHER, Catherine (ed.): *Martha Rosler: posiciones...*, pp. 194-197; a éste extracto le sigue *Kitchen economics: the wonder of (white) bread*, de 1975. DE ZEGHER, Catherine (ed.): *Martha Rosler: posiciones...*, pp. 198-200. v. ALBERRO, Alexander: «La dialéctica de la vida cotidiana...», pp. 72,89,91,92; v. t. el apartado «La cadena alimenticia» sobre la obra de Martha Rosler en MICHELSON, Annette: «La solución del rompecabezas...», pp. 184,185.

*Between Julia Chile and Craig Claiborne*⁶⁵⁵ guardan mucha similitud con el posterior trabajo de los arquitectos Diller & Scofidio en  *Indigestión*, vídeo, diálogo y entorno virtual⁶⁵⁶. Gran parte de la producción artística de Mona Hatoum incide, al igual que *Semiotics of the Kitchen* de Martha Rosler, en la violencia soterrada que esconden los utensilios de cocina y la esclavitud que la cocina supone para el género femenino.  Mona Hatoum. *Grater/Divide* (rallador/división);  *Home Bound*⁶⁵⁷. Ambas artistas desvelan el discurso sobre los roles sociales que son asociados al género femenino: producción social de identidades (Foucault), identificación entre biología y roles sociales en relación al trabajo doméstico. La violencia de los gestos que imprime Rosler y la amplificación de la agresividad de los objetos domésticos en las piezas de Hatoum ponen en evidencia lo castrante de los trabajos domésticos impuestos tradicionalmente a la mujer.  Jana Sterbak. *Cake stool*;  *Bread bed*⁶⁵⁸.



Diller & Scofidio. *Indigestion*, 1995

El arquitecto Gordon Matta Clark, en 1971 crea *Food*, en la esquina de las calles Prince y Wooster del Soho de Nueva York. Un Restaurante, lugar de encuentro y

⁶⁵⁵ ROSLER, Martha: «El arte de la cocina. Un diálogo entre Julia Chile y Craig Claiborne». Traducción de Amanda Schachter, en *Fisuras de la cultura contemporánea*, N° 9 (Enero, 2001), pp. 20-39.

⁶⁵⁶ Diller + Scofidio. *Indigestión*, vídeo, diálogo y entorno virtual, 1995. v. DILLER + SCOFIDIO: «Indigestión». Traducción del inglés de Amanda Schachter, en *Fisuras de la cultura contemporánea*, N° 9 (Enero, 2001), pp. 102-113; v. t. DILLER + SCOFIDIO: «Indigestión». Traducción del inglés de Amanda Schachter, en *Fisuras de la cultura contemporánea*, N° 10 (Marzo, 2001), pp. 154-167.

⁶⁵⁷ Mona Hatoum. *Grater/Divide* (rallador/división), 2000; *Home Bound*, 2002.

⁶⁵⁸ Jana Sterbak. *Cake stool*, 1996; *Bread bed*, 1997.

de trabajo para artistas. Cofundado junto con Carol Gooden, Suzy Harris, Rachel Lew y Tina Girouard. Gordon Matta-Clark diseñó desde las mesas, barra, horno, cazuelas, recipientes para la comida y demás utensilios de cocina. Una de las cofundadoras de Food comenta: «Fue idea de Gordon tener días de chef invitados. Hubo numerosos artistas que fueron chefs invitados... Las comidas de Gordon fueron las más comentadas. Hubo una cena de huesos. Servimos a cien personas esa noche. Platos llenos de huesos de pollo, huesos de vaca rellenos de arroz salvaje y champiñones, ancas de rana, huesos de médula... Richard Peck estaba al fondo limpiando los huesos que la gente había acabado de comer y Hisachiki Takahashi (nuestro amable joyero) taladraba agujeros a los huesos. Nosotros los engarzábamos en cuerda y los devolvíamos a los invitados como collares para que se pudieran llevar su cena a casa».⁶⁵⁹

La referencia a la comida desde un punto de vista metafórico aparece en la exposición *Cocido y crudo*⁶⁶⁰, que alude a la asociación del antropólogo estructuralista Lévi-Strauss entre cocido-civilizado y crudo-primitivo en su libro *Mitologías: I, Lo crudo y lo cocido*. La distinción entre la comida cruda y la cocinada desvela una de las estructuras subyacentes de la sociedad. Esta exposición fundamentada sobre un discurso sobre el multiculturalismo incluyó la obra del artista asiático Rirkrit Tiravanija. Cocinar, comer, charlar son algunas de las actividades que Rirkrit Tiravanija integra en su trabajo. La comida no es la obra en sí misma, sino que lo interesante es el campo de relaciones que se establecen en el desarrollo de situaciones de convivencia comunal. ■ Rirkrit Tiravanija⁶⁶¹. *Pad Thai*, 1990. Mixed media, dimensiones variable; *Untitled (free)*, 1992. Installation at 303 Gallery, N. Y. Implica olores y sabores con la colaboración activa de los visitantes. «Mirar al arte es mirar a la

⁶⁵⁹ Caroline Yorke Gooden en NESS, Kee; YHO, Suoi: «Diccionario por fascículos V», en *Fisuras de la cultura contemporánea*, N° 10, (Marzo, 2001), pp. 148-153.

⁶⁶⁰ CAMERON, Dan (curad.): *Cocido y crudo*. Cat. Exp. MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 14 de diciembre de 1994-6 de marzo de 1995, Madrid, 1994. Una breve crítica sobre la reacción ocasionada por esta exposición, su discurso homogeneizante o globalizador frente al respeto por las diferencias, o el gusto por lo exótico desde el punto de vista del colonizador aparece reflejada en GUASCH, Anna Maria: *El arte último del siglo XX...*, pp. 567,568.

⁶⁶¹ Rirkrit Tiravanija. *Pad Thai*, 1990; *Untitled (free) (Sin título, Libre)*, 1992. Installation en la 303 Gallery de Nueva York.

vida», dice el artista⁶⁶². ■ Rirkrit Tiravanija realiza comida Thai, conjuntamente con niños, en su acción para el proyecto *Axé*. Bachelard dice así: «Apartar al niño de la cocina es condenarlo al exilio que lo aleja de sueños que no conocerá jamás. Los valores oníricos de los alimentos se activan siguiendo su preparación... la persistencia de los sueños de la cocina. Estos sueños se hundan en un remoto arcaísmo»⁶⁶³. ■ Santiago Sierra. *Cubo de pan de 90 x 90 cm.*, 2003.

■ Janine Antoni. *Lick and Lather (Lamer y enjabonarse)*, 1993-94. Bustos de jabón y chocolate. Cuerpo y cotidianeidad se unen en la sustitución de las herramientas domésticas y acciones cotidianas como el comer o el fregar con el propio cuerpo. La cabellera se convierte en pincel-fregona, como en su obra ■ *Loving Care*⁶⁶⁴, con el objeto de denunciar la opresión que se ejerce sobre las mujeres a través de la domesticidad. Esculturas realizadas en materias comestibles (chocolate) o utilización de la boca con la que realizar objetos escultóricos a través de acciones como roer o lamer. ■ Janine Antoni. *Umbilical*, 2001.

César Martínez. *PerforMANcena*⁶⁶⁵. Un precedente al canibalismo de César Martínez lo encontramos en la propuesta de Louise Bourgeois para la *performance piece A banquet/A fashion Show of Body Parts* de la que surge la pieza *Confrontation* en la que fragmentos corporales aparecen yacentes sobre una mesa/cama/camilla sobre la que se desarrolla la performance. En la mesa estos fragmentos del cuerpo están dispuestos para ser comidos y en la performance para ser llevados como ropa. Otra forma de canibalismo es la que propone al espectador-caníbal el artista ■ Félix González-Torres. *Untitled (public opinion)*⁶⁶⁶ lo compone una montaña de caramelos de regaliz negro con licor envueltos en celofán amontonados sobre el suelo en una

⁶⁶² CURIGER, Bice; BURCKHARDT, Jacqueline; VON GRAFFENRIED, Dieter: «Long river-a single line», en JETZER, Jean-Noël (ed.): *Supermarket...*, p. 226 (traducción de la autora).

⁶⁶³ BACHELARD, Gastón: *La tierra y los ensueños...*, p. 100. Rirkrit Tiravanija. *Proyecto Axé*, 2000.

⁶⁶⁴ Janine Antoni. *Loving Care (Cuidado amoroso)*, 1993-1995.

⁶⁶⁵ César Martínez. *PerforMANcena*. v. MARTÍNEZ, César: «PerforMANcena», en DE DIEGO, Estrella (curad.): *A vueltas con los sentidos...*, pp. 72,73; v. t. MARTÍNEZ, César: «Comemos los unos a los otros», en *Fisuras de la cultura contemporánea*, N° 9 (Enero, 2001), 54-63.

⁶⁶⁶ Félix González-Torres. *Untitled (public opinion)*. *Sin título (opinión pública)*, 1991, regaliz negro envuelto en celofán, peso ideal 342 Kg.; Félix González-Torres. *Untitled, Lover Boys (Sin título, Chicos amantes)*, 1991, peso ideal de 161 Kg. de caramelos azules y blancos envueltos en celofán; Félix González-Torres. *Untitled, Placebo (Sin título, Placebo)*.

esquina. El peso ideal del cúmulo es de 700 libras, su peso disminuye a medida que los espectadores colaboran en su extinción. Chocolates, chicles, caramelos negros o de colores son algunos de los alimentos que utiliza Félix González-Torres como material artístico para abrir debate sobre temas como el sexo, el placer y el dolor, el Sida, la violencia con armas, las diferencias de clase o el racismo. Apela al espectador a ser activo críticamente y no sólo de forma metafórica. Retomando la estrategia de las feministas de los '70 de llevar lo autobiográfico al ámbito expositivo, Félix González Torres construye todas sus propuestas en torno a su vida de homosexual enfermo de sida y de refugiado cubano en Estados Unidos. González-Torres implica participativamente al espectador en la realización-culminación-desaparición de la pieza. El artista ofrece la posibilidad de que el espectador se coma parte de la obra, la saboree, con el objeto de extraer las asociaciones que estas sensaciones despiertan. Al tiempo que la pieza ofrece esta agradable participación del espectador, reclama del mismo una toma de responsabilidad, una posición de compromiso con el tema de la obra, pues es coautor de la misma. Quizás la *responsabilidad*⁶⁶⁷ de colocarse en el lugar del otro: «Sin el público estos trabajos no son nada. Necesito al público para completar el trabajo. Reclamo al público que me ayude, que tome responsabilidad, que forme parte de mi trabajo, que lo disfrute»⁶⁶⁸. La obra de arte no puede ser una totalidad cerrada sino abierta en su relación con el público. Y el público, al tomar uno de los caramelos, ha de pagar su precio que es responder a esa demanda ética del otro y comprendiéndolo tomar por *sustitución* los miedos, los deseos, el luto... y hacerlos suyos, al igual que el artista sustituye su ego hacedor por la responsabilidad por el otro⁶⁶⁹. González-Torres invita al degustador a disminuir el peso de la obra –que es concretamente el peso de su pareja Ross fallecida en el año 1991. De este modo, el espectador colabora en la

⁶⁶⁷ LEVINAS, Emmanuel: *Totalidad e infinito...*

⁶⁶⁸ OTTMANN, Klaus: «Spiritual materiality...», *s. p.*, para bibliografía v. nota 6 (traducción de la autora).

⁶⁶⁹ Ottmann encuentra aspectos en común entre la ética de la diferencia de Emmanuel Levinas y la obra de Félix González-Torres. OTTMANN, Klaus: «Spiritual materiality...», *s. p.*; v. a. SÁEZ RUEDA, Luis: *Movimientos filosóficos...*, pp. 427-429.

desaparición de la obra, participa de la muerte de su compañero. Bourriaud lo toma como modelo de referencia para la discusión sobre la estética relacional⁶⁷⁰.

■ Sophie Calle. *Le Regime Chromatique*⁶⁷¹, un calendario culinario en el que cada día de la semana, comprendida entre el 8 y el 14 de diciembre de 1997, se restringe a la ingestión de alimentos de un determinado color basándose en el personaje Maria de la novela *Leviathan* de Paul Auster, que al mismo tiempo se basa en los rituales y reglas a los que somete su propia vida la artista. Sophie Calle realiza añadidos y cambios al menú: lunes-naranja –puré de zanahorias, gambas cocidas, melón de Cantalup, a lo que Sophie Calle añade zumo de naranja. Martes-rojo –tomates, *Steak tartare*, granadas, completado por Sophie con pimientos rojos asados y *Lalande de Pomorol, domaine de Viaud* de 1990. Miércoles-blanco –platija, patatas, queso fresco blanco, cambiando Sophie las patatas, de un cierto tono amarillento por arroz blanco y leche. Jueves-verde –pepino, brócoli, espinacas, completado con espaguetis verdes con albahaca, ensalada de kiwi y uvas e infusión de menta. Viernes-amarillo –tortilla afgana, ensalada de patatas, *Young girl's dream* compuesto de plátano y helado de mango, bebida de limón *Pschitt fizzy*. Sábado-rosa, al no haber un color prescrito para el sábado, Sophie Calle escoge el rosa con el siguiente menú –jamón, *taramasalata*, helado con frambuesas, vino rosado de Provenza. Domingo-todos los colores –naranja, rojo, blanco, verde, amarillo y rosa– ofrecidos a seis invitados, mediante sorteo de cada menú.

No es muy conocida la relación de Leonardo da Vinci con la comida: manipulaba comida en el taller de Verrochio, fue maestro de festejos y banquetes en la corte de los Sforza y se dice que abrió una taberna con Sandro Botticelli⁶⁷². Entre los múltiples manuscritos de Leonardo en los que demuestra su interés por la repostería y

⁶⁷⁰ v. BISHOP, Claire: «Antagonism and relational aesthetics...», p. 64, nota 36.

⁶⁷¹ Sophie Calle. *Le Regime Chromatique*, 8 al 14 de diciembre de 1997. CALLE, Sophie: «El régimen cromático». Traducción de Amanda Schachter, en *Fisuras de la cultura contemporánea*, Nº 9 (Enero, 2001), pp. 78-87.

⁶⁷² ROUTH, Shelagh; ROUTH, Jonathan: *Notas de cocina de Leonardo da Vinci*. (Ed. Orig. *Leonardo's kitchen note books. Leonardo da Vinci's notes on cookery and table etiquette*, William Thomson Collection, 1987). Traducción de Marta Heras. Ediciones Temas de Hoy, Madrid, 1996; sobre artistas del renacimiento y su interés por los alimentos tomése el diario de Jacopo Pontormo con exhaustivas descripciones de su alimentación en *Dossier Pontormo*, Ed. Macula, Paris, 1984.

los arreglos de mesa destacamos: ■ Leonardo da Vinci. Diseño de un adorno para la mesa hecho de mazapán y gelatinas coloreadas, perteneciente al Manuscrito fol.17v. conservado en la Biblioteca Nacional de Paris y el diseño del arreglo de comida en platos perteneciente al Codex Atlanticus, fol.89v-a,89r-a,88v-a conservado en la Biblioteca Ambrosiana de Milán. Es interesante contraponer las arquitecturas de mazapán y gelatina de Leonardo con las cibachromes de ■ Natacha Lesueur, *Sin título*, realizadas entre los años 1997-2003, que recuerdan igualmente a los bustos de ■ Giuseppe Arcimboldo. *El jardinero*, de 1590. Otras piezas de interés sobre los alimentos y los sabores en la experiencia estética son: los trabajos de Marcel Broodthaers con mejillones y cáscaras de huevos; los procesos de transformación de las verduras en el *povera italiano* de Giovanni Anselmo; o los restos de banquetes de Daniel Spoerri en los '60. Más recientemente mencionar los elementos arquitectónicos hechos con pasteles de sabores artificiales de Doug Hammet. *Finger Licks*⁶⁷³; o las arquitecturas en miniatura realizadas con queso parmesano, espaguetis o terrones de azúcar de Kai Pelka; la acción en el 2000 de Kee Ness & Suoi Yho, *Manifold Destiny*; las dos últimas recogidas en el monográfico sobre arte y comida de *Fisuras de la Cultura Contemporánea* en el 2001; Paul McCarthy. *Meat Cake #1, #2, #3, Hot Dog y Heinz Ketchup Sauce* el artista ingiere en una acción comida hasta hartarse. Y ■ Ene-Liis Semper, *Oasis*⁶⁷⁴, un video en el que una mujer parece que es forzada a ingerir tierra y agua con la ayuda de un embudo.

⁶⁷³ Doug Hammet. *Finger Licks*, 1994.

⁶⁷⁴ Ene-Liis Semper, *Oasis*, 1999, video.

EL MUNDO DE LOS SONIDOS.
EL CUERPO COMO CAJA DE RESONANCIA

La dimensión social de las prótesis tecnológicas llega a adquirir tal relevancia para McHale que éstas se convierten en un medio esencial para sostener su sociabilidad. McHale describe el *lenguaje* como la primera prótesis del ser humano: una prótesis o extensión *tan demostrable como un artefacto físico* que facilita la relación social y el control sobre el entorno. Y afirma: «...el hombre es un animal social sólo a través de sus extensiones»⁶⁷⁵. El lenguaje es, especialmente con el estructuralismo y el arte conceptual, y posteriormente con la postmodernidad, un ámbito de reflexión fundamental. Es imposible obviar la importancia que tienen las investigaciones de John Cage sobre los sonidos. Al igual que el arte de los '60 se abre a incluir cualquier aspecto de la realidad, con Cage la música se abre a la aceptación de sonidos de cualquier procedencia.

La inclusión del mundo audio-visual en la expresión plástica, junto con la creciente implementación de las nuevas tecnologías, ha provocado el surgimiento de un número tan ingente de propuestas que se hace imposible recogerlas en un apartado tan escueto como éste. Los primeros trabajos a los que hacemos mención tienen que ver con el sentido del oído desde un punto de vista corporal y fenomenológico: Cildo Meireles, Dennis Oppenheim, Thomas McIntosh, Tomi Grönlund & Meter Nisunen, Ann Hamilton, así como los últimos, que se refieren a la ausencia de sonido, a saber, Gregor Schneider y la cámara de silencio de Olaf Arndt & Rob Moonen. Los trabajos de Renée Green, Rirkrit Tiravanija, Simparch, Chen Zhen o Mathias Gommel, toman el mundo de los sonidos dentro de la plástica desde una experiencia más relacional, en la

⁶⁷⁵ WIGLEY, Mark: «Man-plus...», p. 21 (traducción de la autora).

que la implicación estética del espectador no se circunscribe únicamente a la sensación física, sino también a su participación en el evento.

Un trabajo que vincula experiencia táctil y sonora es uno de los propuestos por Cildo Meireles, muy preocupado por la multisensorialidad. ■ *Tres sonidos*, de 1977 se compone de unos guantes de goma a los que están fijados cuatro hojas de papel lija de metal. La experimentación permite combinar tres tipos de fricción que responden a los tres tipos de sonido a los que hace referencia el título: lija fina + lija fina; lija gruesa + lija fina; lija gruesa + lija gruesa. Otra pieza relacional que invierte el papel pasivo del espectador invitándole a producir sonidos es la de ■ Chen Zhen, *Jue Chang –Fifty strokes to each*⁶⁷⁶. Chen Zhen considera esta pieza, en primer lugar, en términos arquitectónicos. En segundo lugar, como un instrumento musical que ofrece un espacio y reclama que sea tocado como un instrumento. Por tanto, éste solo adquiere sentido cuando el público lo hace resonar en el espacio expositivo. Esta manera de entender la pieza la aleja del sentido de escultura, nos viene a decir Chen Zhen⁶⁷⁷. El sentido subyacente en esta pieza, dice en la entrevista, es la de un tipo de terapia que tiene lugar en el proceso de tocarla a modo de instrumento. La pieza funciona entonces como un aparato o instrumento y en dicho acto, el usuario puede encontrar la auto-revelación. Una acción en la que los sonidos hacen referencia a su carnalidad son las exploraciones corporales de ■ Dennis Oppenheim. *Forming Sounds*⁶⁷⁸. Durante 25 minutos Dennis Oppenheim modula el rostro de una mujer mientras ésta emite un murmullo con el objeto de regular los sonidos. La modulación de la voz sucede entre dos puntos: su boca y el micrófono a través de la oclusión y deformación del cuerpo.

⁶⁷⁶ Chen Zhen. *Jue Chang –Fifty strokes to each*, 1998.

⁶⁷⁷ En una entrevista concedida a Daniel Buren Chen Zhen dice que esta pieza no es ni escultura ni ensamblaje de elementos mobiliarios que pueden ser reagrupados de esa y otras maneras diferentes: «I found that it became a magnificent structure with an architectural quality equivalent to a house...». BUREN, Daniel: «A conversation between Daniel Buren and Chen Zhen», en PACE, Alessandra (curad): *Chen Zhen. Elogio della Magia Nera*. Hopefulmonster, Turín, Italia, 2000, p.98.

⁶⁷⁸ Dennis Oppenheim. *Forming Sounds*, 1971. Declaraciones del artista provenientes de Dennis Oppenheim, *Explorations*, Milán, 2001, en <[http:// www.medienkunstnetz.de/works/forming-sounds/](http://www.medienkunstnetz.de/works/forming-sounds/)> (23-05-2004).



Dennis Oppenheim. *Forming sounds*, 1971



Ann Hamilton. *Untitled (linings)*, 1990/1993



Ann Hamilton. *Tropos*, quemando con un buril eléctrico, 1993

La lectura lenta y pausada, vocalizando y deteniéndose en la sonoridad de las palabras es una de las constantes en las instalaciones performativas de Ann Hamilton. *Mneme*, cuarta planta, habitación primera y en *Tropos*⁶⁷⁹. El criterio que sigue Ann Hamilton en la elección de libros antiguos es el de la belleza de su tipografía. El acto de leer declamando en voz alta, se escucha asintiendo con un gesto de la mano. El palimpsesto de superponer el acto corporal de quemar con un buril eléctrico, palabra a palabra, el texto de un libro, o accionar la grabación de una voz en un disco girando el tocadiscos con la mano, son algunas de las acciones realizadas por los performers en sus instalaciones. El tiempo, el desarrollo de cada palabra, los silencios y las entonaciones, la respiración,... aparecen y se desvanecen en el aire y resuena en nuestros oídos, en nuestra memoria. La corporalidad implícita en el acto de escuchar resonando en el espacio intra-corporal, pero sobre todo en el de declamar entonada y detenidamente, con nuestros labios, apretando y relajando la boca, resonando nuestras cuerdas vocales, expulsando sílaba a sílaba sonoridades que son conceptos. ¡Qué intangibilidad pero qué corporalidad entrañan estos actos! Desmaterialización de la obra de arte y corporalidad del sujeto y del acto o evento, vuelven a presentarse con determinación como directrices preferentes en la escena del arte. La declamación se

⁶⁷⁹ Ann Hamilton. *Tropos*, Dia Center for the Arts, 1993, Ventanas industriales de cristal traslúcido, suelo de hormigón cubierto con grava, pelo de caballo, mesa, silla, buril eléctrico, libros, voz gravada, cassette, cinta de cassette, altavoces, performer.

convierte en acontecimiento escultórico, en instante mismo, ni pasado ni futuro, sólo en el (de)venir, en el aquí y ahora de la vivencia y con el espectador por testigo excepcional.

Las palabras se pierden en el aire y mientras la performer quema o tacha cada palabra pronunciada, la palabra que se da en el fluir y se pierde en el aire y en el humo que se dibuja detrás de cada acción de quemar. La palabra hablada nace, se modula y resuena en el cuerpo del performer, desde el estómago a la garganta y cavidad bucal. Parece como si se tratara, como versa la doctrina del Talmud, de una preferencia por la palabra hablada frente a la escrita, de la que los judíos parecen desconfiar. Su rica herencia oral se confronta a lo escrito que conciben como una palabra muerta. Para Merleau-Ponty no son tan importantes la articulación de los vocablos como «...la instauración de espacios invisibles por parte de las palabras, junto a las cuales el silencio se presenta como contrapunto esencial. De ambos, en conjunción perfecta, surge la carga afectiva y existencial que toda palabra inaugura»⁶⁸⁰.

El espacio sonoro puede preceder al espacio visual en el caso de que el volumen de sonoridad sea elevado, entonces los sonidos pueden desbordar el espacio visual. Éste es el caso de algunas de las instalaciones/performances de Hamilton. Tratándose de instalaciones que se despliegan en diversas estancias, y que incluyen figurantes que declaman en voz alta o mueven manualmente un reproductor de discos con una grabación: el espectador escucha estos sonidos antes de alcanzar la sala donde se originan. En este caso, el sonido resulta un recurso eficaz en la vinculación de espacios heterogéneos pertenecientes a la misma instalación. Además de un hilo conductor excelente que adelanta los acontecimientos antes de que sean visualizados. Igualmente, el sonido supone una sutil guía que marca el recorrido espacial y sensorial del espectador. En alguna de sus instalaciones es el sonido como susurro lo que tiene lugar, y en otras la voz está implícita, ya que realizan lecturas y tachaduras en silencio, resonando en este caso las voces en el interior del lector. El espectador, habituado en los museos al uso exclusivo de la visión, se encuentra ante una experiencia que

⁶⁸⁰ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*, p. 24.

desborda la mirada. Se ve introducido en experiencias en las que sus propios movimientos o los sonidos que preceden, que se introducen en sus oídos, etc. desbancan a la visión de su posición privilegiada y autárquica adquirida tras la larga tradición visual del arte occidental.

El espacio sonoro, el cuerpo como caja de resonancia, el agua como conductora del sonido, multisensorialidad, vivencia. Provocación del despertar de unos sentidos por la activación de otros en una nueva relación. Relaciones sinestésicas en las que descubrir un sabor por medio de la visión del color, de una sensación táctil a través de una textura visual, el del olor por una imagen, o el visualizar un sonido. En el trabajo de ■ Thomas McIntosh, *Ondulation*⁶⁸¹, el sonido se despliega plásticamente en el espacio físico, el sujeto se introduce en la escena y descubre visualmente las ondas de un sonido desplegado sobre la vibración de un líquido. Es una proposición de carácter plurisensorial que consiste en la exploración de un campo heterogéneo de sensaciones provocadas por la relación entre el aire, el agua, el sonido y la luz. Una gran superficie de agua hace la función de instrumento que reproduce las ondas provocadas por dos grandes altavoces colocados bajo ella, el resultado de la imagen se refleja por una gran fuente de luz sobre la pantalla de proyección. El espectador tiene una extensa superficie de agua a la altura de los ojos, dos potentes altavoces provocan vibraciones periódicas de la superficie y del fondo del agua. Es posible visualizar el encuentro y fusión de dos ondas, la unión de dos frecuencias en un nuevo sonido resultante. El espectador siente con su cuerpo la vibración, pues su cuerpo recoge las vibraciones al tiempo que puede percibir visualmente sobre la gran superficie de agua y su reproducción gracias a un potente foco de luz. Sonidos que se ven, sonidos que se sienten físicamente y que tienen su correspondencia visual en la superficie natural que ofrece su gesto, vivo y dramático, acorde con los ritmos y vibraciones periódicas de los poderosos altavoces. Las propiedades del agua en relación con la luz se traduce en su capacidad natural de reflexión y su relación con el sonido responde visual y corporalmente con saltos y

⁶⁸¹ Thomas McIntosh. *Ondulation*, 2002.

ondulaciones. Una serie de micrófonos recogen los sonidos producidos por el agua y se retransmiten en tiempo real a la audiencia.

Las instalaciones de McIntosh se suceden como eventos en los que sucede algo extraordinario que se relaciona directa y corporalmente con el espectador. El cuerpo del espectador se convierte también en espacio e instrumento ya que es caja de resonancia con sus vibraciones y ondulaciones. Nuestro cuerpo también compuesto de líquidos y sólidos blandos, recibe intensamente los ritmos y las alteraciones de las señales auditivas de los altavoces. El espectador siente correspondencias con la naturaleza del agua. El cuerpo, en una posición atenta a lo que sucede, con los sentidos abiertos al exterior y a su propio interior, encuentra una conexión mágica que le permite ver y oír, proyectados y magnificados los ritmos internos de su cuerpo en armonización con los ritmos y gestos del cosmos. Isomorfismo entre los comportamientos del cosmos y los comportamientos de nuestro cuerpo encontrando una armonía de corte oriental.

El equipo formado por Tommi Grönlund & Petteri Nisunen desarrolla en los últimos tiempos para la Manifesta, Bienal de Venecia, etc. propuestas en torno a la investigación con los sonidos amplificadas en tiempo real en el ámbito expositivo. La pieza ■ *Untitled Still Waters*⁶⁸² guarda ciertas similitudes con la anterior de Thomas McIntosh, pues el agua y grandes altavoces se unen para dar lugar a una potente experiencia sonora y visual. Pero a diferencia de la de McIntosh, la fuente sonora no proviene del altavoz sino de la caída del agua sobre los tres contenedores interconectados que la componen, sonido que es recogido por unos micrófonos situados dentro del agua y amplificadas a gran potencia por altavoces distribuidos por la insonorizada estancia. Una fuente puntual de luz dirigida hacia los contenedores proyecta sobre las paredes y techo la imagen de las ondas del agua; Las formas parabólicas están presentes como material plástico en numerosas de las instalaciones de Tommi Grönlund & Petteri Nisunen ■ *Sound Installation with reflectors*⁶⁸³; ■

⁶⁸² Tommi Grönlund & Petteri Nisunen. *Untitled Still Waters*, 2003. Imagen y sonido de la instalación aparecen recogidos en el CD que acompaña esta investigación.

⁶⁸³ Tommi Grönlund & Petteri Nisunen. *Sound Installation with reflectors (Instalación sonora con reflectores)*, 1998, reflectores parabólicos, grabadora de carrete, micrófonos, altavoces y amplificadores.

*Ultrasound Installation (Instalación ultrasonora)*⁶⁸⁴. En ésta última, dos formas parabólicas, distanciadas entre sí 20 metros están recubiertas de un material especular. Las acompaña una pequeña luz láser que rebota de uno a otro lado del espacio que las separa. Igualmente, el sonido que despiden es exclusivamente audible dentro de dicho espacio. El espectador situado entre ambos elementos escucha la diferencia de los dos sonidos pues cada parabólica despiden una frecuencia sonora distinta. Dicho efecto sonoro envuelve por completo al sujeto, quien se ve incapaz de distinguir la procedencia física del sonido.

■ *Orbita*⁶⁸⁵, del mismo equipo artístico, es un trabajo mezcla de movimiento cinético y espacio sonoro. En este caso, el sonido amplificado es el de una bola de metal de 40 cm. de diámetro que circula a velocidad constante sobre unos raíles dispuestos en forma de circunferencia sobre el suelo de la sala. El sonido de la bola precede a la visualización de la pieza, al igual que ocurre en la instalación ■ *Free Basin*⁶⁸⁶ de SIMPARCH, montada en la Documenta 11 de Kassel. Steve Badgett y Matthew Lynch forman el equipo desde el año 1996. En esta instalación la contundencia del sonido de los skaters sobre la pista sucede encima de las cabezas del visitante hasta que éste asciende a la parte superior y descubre el origen de tan atronador sonido sobre la tarima de madera. La instalación ofrece un lugar de encuentro para la práctica del skateboard. ■ SIMPARCH. *Spec*⁶⁸⁷, una gran cámara sonora en forma de túnel y con capacidad para más de ochenta personas está inserta dentro del espacio expositivo. Igualmente presentada en la misma edición de la Documenta, presenta un espacio para el descanso y el descubrimiento de sonidos que hacen vibrar el banco de madera sobre el que se sienta el visitante, vinculando la experiencia sonora con la táctil.

⁶⁸⁴ Tommi Grönlund & Petteri Nisunen. *Ultrasound Installation (Instalación ultrasonora)*, 2004.

⁶⁸⁵ Tommi Grönlund & Petteri Nisunen. *Orbita*, 2005. Imagen y sonido de la instalación aparecen recogidos en el CD que acompaña esta investigación.

⁶⁸⁶ SIMPARCH, *Free Basin*, 2000-2002. Tarima de madera en forma de piscina, escayola, hierro y skateboarders. v. <<http://www.simparch.org/>> (25-10-2002).

⁶⁸⁷ SIMPARCH. *Spec*, 2001. Túnel acústico, luces, banco de madera, sistema sonoro, composición sonora de Kevin Drumm.

Otra pieza presentada en la Documenta del mismo año y que incide en la percepción sonora, esta vez en espacios abiertos de jardines o parques, es la de ■ Renée Green. *Standardized Octagonal Units for Imagined and Existing Systems* ⁶⁸⁸. Ocho unidades modulares dispersas por el parque adyacente al Orangerie. Pequeños pabellones tubulares para el descanso, la contemplación del paisaje y la audición de sonidos referentes a los siguientes temas: «alfabeto, color, África, isla, comida, trabajo, mujer, hombre, sexo, intoxicación, sentidos, sinestesia, paisaje, máquina y música» ⁶⁸⁹. ■ Renée Green. *Partially buried in three parts*, 1996-97. Obra de la que hemos tratado en el primer capítulo y que ofrece su diseminada documentación en archivos sonoros, videográficos, fotográficos, bibliográficos, digitales, etc.

■ Rirkrit Tiravanija. *Magazine Station, No. 2, Transmission Deck 1, Receiving Station* ⁶⁹⁰. Los visitantes pueden tumbarse cómodamente sobre esterillas y almohadones mientras leen las revistas que la exhibición ofrece y complementan la información con los CDs que se pueden escuchar a través de cascos. El evento constituye el germen de la revista que se publicará tras la exposición. Los temas audibles en la grabación giran en torno a la comida, el arte, la música, el diseño, los viajes, etc. ⁶⁹¹. ■ Rirkrit Tiravanija en *Untitled (Rehearsal Studio No. 6 Silent Version)* ⁶⁹² realiza la réplica de un estudio de sonido que pone a disposición de los espectadores-usuarios para que realicen sus propias grabaciones. A diferencia de un estudio normal, éste está situado en el interior del museo y cualquiera puede reservar hora para hacer uso gratis del estudio de grabación. Pero este estudio tiene otra peculiaridad, el sonido eléctrico de los instrumentos no está amplificado, por lo que

⁶⁸⁸ Renée Green. *Standardized Octagonal Units for Imagined and Existing Systems (Unidades octogonales estandarizadas para sistemas imaginarios y existentes)*, 2002. v. GREEN, Renée: «Standardized octagonal units for imagined and existing systems: preliminary proposal», en ANDER, Heike; ROTTNER, Nadja (eds.): *Documenta 11_Plattform 5. Exhibition Catalogue*. Documenta und Museum Fridericianum. Veranstaltungs-GmbH, Kassel, June, 8 – September, 15, 2002. Hatje Cantz Publ., Germany, 2002, p. 563.

⁶⁸⁹ ROTTNER, Nadja: «Renée Green», en ANDER, Heike; ROTTNER, Nadja (eds.): *Documenta 11...*, p. 563.

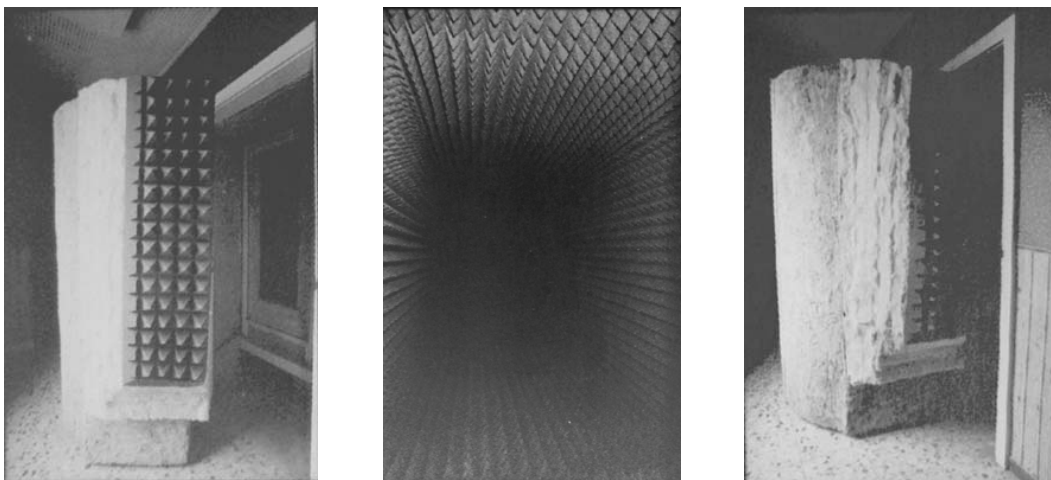
⁶⁹⁰ Rirkrit Tiravanija. *Magazine Station, No. 2, Transmission Deck 1, Receiving Station*, Galerie Emi Fontana, Milán, 2000.

⁶⁹¹ HIRVI, Maria: «Art in the domain of appearances», en *NU: The Nordic Art Review*, Vol. III, Nº1 (2001), p. 84.

⁶⁹² Rirkrit Tiravanija. *Untitled (Rehearsal Studio No. 6 Silent Version)*, 1996.

solo es posible escucharlo a través de cascos auriculares. Sin ellos el silencio llena la sala de grabación y la de audición.

La privación de los sonidos es una de las estrategias que sirven de forma efectiva para exaltar la percepción del sentido auditivo. La privación de algún sentido dentro de la experiencia estética es, como veremos en el epígrafe dedicado a las cámaras estancas y los experimentos fenomenológicos sobre la percepción, una estrategia para incitar a la reflexión en profundidad sobre el acto mismo de la percepción corporal. Dos son las propuestas con las que ejemplificamos esta estrategia que, más que negar, activa la presencia del sentido auditivo: el trabajo de Gregor Schneider en las habitaciones estancas en su casa primigenia y el de Olaf Arndt & Rob Moonen en la cámara del silencio.



Gregor Schneider. *Totes Haus Ur, Total Isolated Rooms, Ur 8, 1989-90*

■ Gregor Schneider. *Totes Haus Ur, 1985-2004. Total isolated rooms.* Experiencia de ausencia de sonidos, de aislamiento, de profundo vacío que oprime. El deseo de aislamiento lleva a este artista a equipar las habitaciones con láminas de plomo –que impiden incluso el paso de los rayos x–, fibra de vidrio y materiales a prueba de sonidos, o incluso a cerrar habitaciones herméticamente sin posibilidad de salida: «...Introduje capas de aislante en el interior de una habitación. Usé todas mis destrezas técnicas para aislar completamente la habitación tanto como los sentidos

pudieran reconocer. Tú entrabas en un pasillo corriente, luego detrás de una enchapada, puerta corriente, reforzada con travesaños de acero, te confrontabas con una sección transversal de los materiales aislantes. El trabajo no estaba concebido como una experiencia espacial, aunque sentías una fuerte presión en tus oídos si te inclinabas dentro de la negra, insondable profundidad. Tenías que decidir a favor del trabajo. Si te hubieras introducido en la habitación la puerta se hubiera cerrado. No habría forma de abrirla ni por dentro ni por fuera... En esta habitación podías no ser percibido ya sensualmente. Te habrías ido. Si esta era un agujero o una ventana, no lo sé, nunca estuve dentro»⁶⁹³. La casa en lugar de poseer un valor protector se convierte en amenaza de encierro, se convierte en cárcel o en tumba. Al visitante le invade el terror de verse atrapado para siempre entre sus muros. Pero ¿se puede imaginar esa habitación vacía? Como decía Bachelard en una fenomenología aplicada a lo oculto, un cajón vacío es inimaginable, tan sólo es pensable⁶⁹⁴. Entonces nos pensamos encerrados en ella sin poder oír ni tan siquiera nuestros gritos. Y Bachelard nos dice lo siguiente: «¿Qué imagen de concentración debe ser la de esta casa que se estrecha contra su habitante, que se transforma en la celda de un cuerpo con sus muros próximos! El refugio se ha contraído. Y siendo más protector, se ha hecho exteriormente más fuerte. De refugio se ha convertido en fortaleza»⁶⁹⁵.

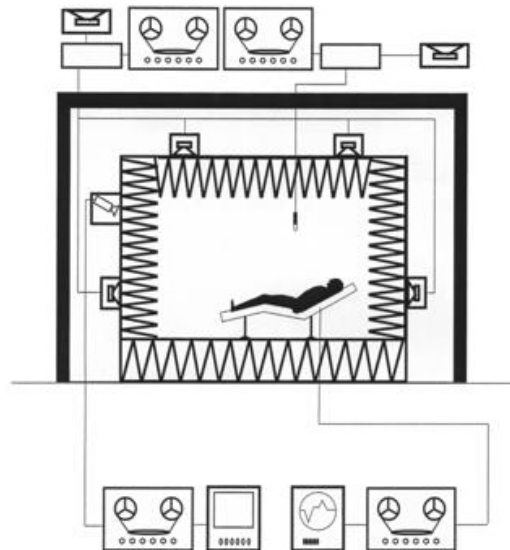
¿Son los muros o quizás los espacios vacíos que los separan los que absorben los sonidos? Los vacíos que rodean las estancias hacen la función de cámaras de descompresión y crean un vacío de sonidos, un vacío de acontecimientos. Estos espacios interpuestos son de imposible acceso para el visitante y en ellos parece que se retiene toda voz y todo tiempo. Son, curiosamente los espacios que más interesan a Schneider: en ellos coloca fotografías del pasado, objetos secretos, y en ocasiones, es él

⁶⁹³ SCHNEIDER, Gregor; LOOCK, Ulrich: «...I never throw anything away, I just go on...», en SCHNEIDER, Gregor; PRZYWARA, Andrzej; SZYMCZYK, Adam (eds.): *Gregor Schneider. Totes Haus ur/Dead Haus ur/Martwy Dom ur. 1985-1997*. Cat. Exp. Itinerante: Portikus Frankfurt a. Main, 30 de agosto al 8 de septiembre, 1997; Galeria Foksal Warszawa, 19 de diciembre, 1997 al 15 de febrero, 1998; Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, 8 de marzo al 5 de abril, 1998. Traducciones de Fiona Elliott, Barbara Ostrowska, Shaun Whiteside y Artur Zapalowski. Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, Portikus Frankfurt a. Main, Galeria Foksal Warszawa, Bielsko-Biala, 1997, p. 48 (traducción de la autora).

⁶⁹⁴ BACHELARD, Gastón: *La poética del espacio...*, p. 30.

⁶⁹⁵ BACHELARD, Gastón: *La poética del espacio...*, p. 78.

mismo el que se esconde en su interior⁶⁹⁶. Estos vacíos guardan en su secreto la materia de la posibilidad.



Olaf Arndt & Rob Moonen. *Camera Silens*, 1994.

La cámara de silencio construída por ■ Olaf Arndt & Rob Moonen, *Camera Silens*⁶⁹⁷, es una réplica de la que en los años '70 construyeron el psiquiatra checo Jan Gross y su colega Meter Kempe⁶⁹⁸ con objeto de investigar los efectos psicosociales que produce en el ser humano el aislamiento social en conjunción con la anulación de estímulos sensoriales. Investigación que fue suspendida, tras un gran revuelo mediático, en el año 1973. Se trata de una cámara de aislamiento sonoro con un tamaño de 6 x 6 x 5'4 m acompañada de una cámara de vigilancia, un monitor de televisión de

⁶⁹⁶ «Ésta es la pared importante donde apoyo las fotografías para las *paredes-de-detrás*, o las piedras para las *paredes-del-entre*, o algunas veces me meto yo mismo». SCHNEIDER, Gregor; LOOCK, Ulrich: «...I never throw anything away...», p. 50 (traducción de la autora). «Detrás de la última ventana que se puede abrir hay otra ventana. Se puede pasar dentro del alfeizar de la ventana y ver viejas fotos en el hueco entre las dos. He dejado fotos y muebles donde estaban y construido una nueva habitación. En el hueco he colgado fotos de mi madre, de mi padre y, más atrás, de mi abuela. Una generación por capa de habitación. Presumiblemente aquí puedo hacerme crisálida». SCHNEIDER, Gregor; LOOCK, Ulrich: «...I never throw anything away...», p. 58 (traducción de la autora).

⁶⁹⁷ Olaf Arndt & Rob Moonen. *Camera Silens (Cámara de silencio)*, 1994. Material aislante acústico, cabina de 600 x 600 x 540 cm., hierro, madera, CCTV y bombillas.

⁶⁹⁸ Proyecto de la Clínica Universitaria en Eppendorf, Hamburgo. v. <<http://www.robmoonen.nl>> (19-01-2004).

circuito cerrado y luz artificial en el interior, con las que vigilar las reacciones del paciente. Las condiciones a las que se somete al visitante hacen igualmente referencia a las condiciones de aislamiento de los prisioneros y a sus métodos de lavado de cerebro. La ausencia de estímulos exteriores no hace más que poner en evidencia los sonidos intracorporales que acompañan siempre al sujeto pero que no son percibidos en la cotidianeidad: latidos del corazón, ritmo de la respiración, el pulso sanguíneo, etc. Algo similar ocurre en las cámaras de total oscuridad del artista de la costa oeste de EE.UU. James Turrell, en las que la oscuridad total de un espacio ofrece al espectador la oportunidad de descubrir tras un determinado espacio de tiempo la percepción de luces y colores dentro del propio cerebro.

LAS SENSACIONES TÁCTILES, SENSUALIDAD A FLOR DE PIEL

Sobre la estructura del mundo del tacto se puede encontrar vocabulario muy sugerente y que no comienza a asociarse a la experiencia estética hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX: (im)penetrabilidad, resistencia, fricción, roce, caricia, propioceptivo, etc. David Katz, que escribe un volumen sobre el mundo de las sensaciones táctiles añade a este vocabulario las palabras «impresión» y «expresión». (Im)presión significa que algo me presiona interiormente, algo toca mi espíritu y lo convulsiona, lo marca dejando huella, se incrusta en él. (Ex)presión, por el contrario, se refiere más a una presión motora que se exterioriza, que se ejerce hacia el exterior. Aunque también puede ser el resultado de un movimiento inverso, pasivo por parte del espectador: algo presiona sobre mi piel, expresa su naturaleza suave, blanda o dura, rugosa o hiriente. Como por ejemplo, la instalación de los cristales de ■ Joseph Beuys. *Terremoto in Palazzo (Earthquake in the Palazzo)*⁶⁹⁹, en la que las sensaciones táctiles asaltan nuestro cuerpo (de ella se trata en el párrafo referente a la sensación de dolor). La memoria táctil nos alerta del peligro que puede suponer una excesiva cercanía de nuestro cuerpo a los elementos que conforman la instalación. Implícitamente, de forma pasiva a través de la mirada, sentimos que los cristales arremeten contra nuestro cuerpo dañándolo, abriendo heridas en nuestra piel. De igual manera, el rallador de vegetales tamaño biombo de ■ Mona Hatoum. *Grater/Divide (rallador/división)* causa el mismo efecto de dolor táctil implícito de una manera potencial. ■ Marina Abramović en *Double edge (Doble filo)*⁷⁰⁰ añade unas instrucciones para el público: subir las escaleras

⁶⁹⁹ Joseph Beuys. *Terremoto in Palazzo (Earthquake in the Palazzo)*, *Earthquake Series*, Lucio Amelio Foundation, Nápoles, década de los '80.

⁷⁰⁰ Marina Abramović. *Double edge (Doble filo)*, 1995, Kunstmuseum Bern, 1998. Madera, cuchillos de acero inoxidable, elementos congelantes, incandescentes y cortantes.

una a una en el siguiente orden, escalera de madera, escalera de cuchillos, escalera de hierro candente, escalera de hielo.

El tacto está ubicado en el órgano más extenso de nuestro cuerpo, la piel⁷⁰¹. Sin embargo, los sentidos no hemos de tomarlos como sensaciones estancas, sino correlacionadas entre sí dentro del esquema corpóreo. Según H. Friedmann, la forma visual no es más que el final de un proceso en el que han intervenido conocimientos adquiridos por el resto de los sentidos: «Del mismo modo que los conceptos obtenidos óptimamente tiene su raíz en conceptos adquiridos hápticamente, toda proposición háptica puede transformarse en óptica»⁷⁰². La sensación háptica o táctil permite el contacto de nuestra piel con el mundo de los objetos. A diferencia de la relación visual, que promueve una relación distanciada y objetivante y objetualizante, el tacto necesita de la cercanía con el objeto. Se necesita del contacto directo para tener experiencias táctiles plenas, si bien la memoria y otros sentidos pueden entrar dentro de su campo de sensaciones hápticas. Es una sensación a corta distancia, aunque no hay que olvidar la memoria sensorial que puede despertar sensaciones y percepciones hápticas a través de otros sentidos. No hay que olvidar que los sentidos son, como dice Merleau-Ponty, *campos sensoriales*⁷⁰³. Retomando las enseñanzas del fenomenólogo, Georges Didi-Huberman nos dice: «...ver no se piensa y no se siente, en última instancia, sino en una experiencia del tacto... Como si el acto de ver finalizara siempre por la experimentación táctil de una pared levantada frente a nosotros, obstáculo tal vez calado, trabajado de vacíos»⁷⁰⁴. Levinas, en su crítica a la primacía de lo visual defiende el tacto, siendo su principal prioridad la importancia de las caricias⁷⁰⁵. La carga ética que adopta en sus escritos le hace tomar partido por el tacto, que necesita, a diferencia de la mirada distanciada y objetualizante, de la cercanía y el contacto directo con el mundo. Lo visual promueve la formación de la identidad a través de la distancia con lo observado, por el contrario, lo táctil obedece a una lógica distinta, la de la

⁷⁰¹ v. GOLDSTEIN, E. Bruce: *Sensación y percepción...*, pp. 92 y ss.

⁷⁰² FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía...*, voz «tacto», p. 3438.

⁷⁰³ MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*

⁷⁰⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges: *Lo que vemos...*, pp. 14,15.

⁷⁰⁵ JAY, Martin: *Campos de fuerza...*, pp. 202,203; para bibliografía sobre Levinas véase nota 28, p. 203.

cercanía, la desaparición de los límites entre el cuerpo y el objeto, en definitiva, lo táctil promueve la desaparición del sentido de individualidad e identidad.

La inquietud actual del arte por ofrecer experiencias que exigen una mayor implicación corporal por parte del espectador junto con la crítica al régimen escópico ha provocado la aparición de propuestas que incluyen sensaciones táctiles. Estos artistas tratan de recuperar la antigua vinculación entre la percepción visual y la táctil que el ser humano ha ido perdiendo. Hélio Oiticica propone en sus *bólid*os, cajas, *parangolés* y programas ambientales la contraposición a lo puramente visual con la introducción de lo táctil. Ernesto Neto. ■ *Ovaloids (Ovaloides)*; ■ *Aro Vientre*; ■ *Navedenga and the Ovaloids (Navedenga y los Ovaloides)*; ■ *Walking in Venus Blue Cave*. Ernesto Neto consigue desbordar la experiencia visual con sus espacios contenidos entre membranas permeables y translúcidas de lycra que recuerdan a la piel de un organismo. La suavidad, flexibilidad y habitabilidad de estos espacios invitan al roce, un tipo de tacto íntimo entre su piel y la del espectador. Neto denomina a sus instalaciones «espacios de sensación»⁷⁰⁶, pues no son en sí mismas más que un medio para la experiencia sinestésica del sujeto estético. El espectador deja sus zapatos a un lado para no dañar el prístino espacio que le ofrece Neto, y sobre todo para sentir con todo el cuerpo la elasticidad y suavidad de la materia de la que están hechos estos espacios. La elasticidad, es como dice Albrecht, un fenómeno complejo en el que intervienen la actividad *táctil-motriz* y el *esfuerzo muscular*⁷⁰⁷. Cada movimiento del espectador en el interior de estos ambientes obtiene una respuesta magnificada debido a la sensible precariedad de la obra: su prístina limpieza, elasticidad y suavidad, junto con su frágil sistema de pesos, equilibrios y tensiones, alertan al espectador de que la delicadeza de movimientos es la vía de preservar intacta su frágil naturaleza. El peso y la fuerza ejercida por el cuerpo del espectador se hacen notablemente patentes ya que provocan la deformación o conformación del espacio a la fuerza y el espacio que pasa a ocupar el cuerpo. Las superficies blandas y suaves de la pieza se amoldan al espacio

⁷⁰⁶ <<http://www.a-matter.com/eng/related/rel066/Ernesto-Neto-re066-01-u.asp>> (14-05-2003). Sobre la cuestión del roce v. PEDROSA, Adriano: «Esculturas íntimas...», pp. 63-70.

⁷⁰⁷ ALBRECHT, Hans Joachim. *Escultura en el siglo XX...*, pp. 32,33.

volumétrico del cuerpo y responde al peso y fuerza corporal ejercida sobre ella. «Para Novalis, *en cada contacto se engendra una sustancia cuyo efecto dura tanto como el acto*. Vale decir que la sustancia esta dotada del acto de tocarnos. Nos toca como la tocamos nosotros, dura o suavemente... Así, para el idealismo mágico de Novalis, el ser humano despierta a la materia, es el contacto de la mano maravillosa, el contacto provisto de todos los sueños del tacto imaginante que da vida a las cualidades que dormitan en las cosas»⁷⁰⁸. El acto de tocar– (ex)presión– implica al mismo tiempo el acto de que nos toquen —(im)presión–, así las piezas de Neto nos acarician y juegan con nuestro cuerpo. Guardan un gran parecido con sus propuestas táctiles las del artista ■ Hans Hemmert. *S. T. (escultura amarilla ajustándose a Mona de pie)*⁷⁰⁹ de la que ofrecemos algunas imágenes que documentan la enorme semejanza. Grandes masas esponjosas de vivos colores sobre las que sentarse o abrazar.

Dejando las estructuras porosas y blandas nos adentramos en el mundo de las caricias y el tacto a flor de piel con los objetos y performances de ■ Rebecca Horn. *Cockatoo mask*⁷¹⁰, *Cockfeather mask* y *Feather fingers* son algunas de las más destacables con respecto a la caricia como forma de aprehensión y como forma de relación con el otro. Esta es la explicación que ofrece la artista a ■ *Cockfeather mask*: «Plumas de gallo negras están unidas a una fina estructura de metal con la forma de mi perfil y sujetas sobre mi cabeza. Lentamente vuelvo mi cabeza hacia la persona que está frente a mí y comienzo a acariciarle con el suave perfil emplumado. El espacio entre nuestros rostros está completamente lleno por las plumas. Igualmente obstruyen mi visión. Sólo puedo ver la cara que está opuesta a mí si vuelvo mi cabeza hacia un lado y miro con un solo ojo, como un pájaro»⁷¹¹. Las plumas interrumpen el uso de la visión, así la superficie del rostro incrementa su sentido del tacto acariciando suavemente el rostro masculino que tiene enfrente. Las plumas funcionan como una

⁷⁰⁸ BACHELARD, Gastón: *La tierra y los ensueños...*, pp. 34,35.

⁷⁰⁹ Hans Hemmert. *S. T. (escultura amarilla ajustándose a Mona de pie)*. Globo de látex, aire, artista, Mona. Cibachrome, 100 x 75 cm. 1998.

⁷¹⁰ Rebecca Horn. *Cockatoo mask. Touching the skin between the outstretched feathers (Máscara de cacatúa, (tocando la piel entre las plumas extendidas)*, 1973. Tela, plumas de cacatúa blanca. 33 x 36 cm.

⁷¹¹ HORN, Rebecca: «Cockfeather mask» escrito en 1973 y recogido en HAENLEIN, Carl (ed.): *Rebecca Horn. The glance of infinity...*, p. 65 (traducción de la autora). Rebecca Horn, *Cockfeather mask (Máscara de gallo)*, 1973. Tela, plumas.

extensión artificial de su sentido del tacto ya que su rostro no alcanza a tener contacto directo con el rostro del contrario. Las plumas son para Rebecca Horn, en opinión de Martin Mosebach, «...antenas de una comunicación que parece complicada y amenazada»⁷¹². ■ *Feather fingers* ofrece, por el contrario, una caricia administrada sobre uno mismo: «Los dedos de mi mano derecha están cubiertos y prolongados por plumas de paloma individuales; cada pluma está sujeta a cada dedo por un anillo metálico. Como un objeto animado, la mano pluma entera es tan simétrica (y sensitiva) como un ala de pájaro. Toco mi lado izquierdo desnudo con mi mano derecha emplumada, comienzo a tocarla y acariciarla y cuidadosamente examino esta nueva experiencia. Es como si de pronto una mano se hubiera desconectado de la otra, como si fuesen dos entes no relacionados entre sí. Mi sentido del tacto se ha alterado de tal modo que el comportamiento distinto de cada mano provocara sensaciones contradictorias»⁷¹³. Desde el codo hasta las axilas la mano emplumada explora la superficie sensible del propio cuerpo. ■ Rebecca Horn. *Mr Frazer and the peach, a perfect sonata. Der Eintänzer*; ■ *Mechanical peacock fan*; ■ *The Raven's Twin*; ■ *The seventy-seven branches of destiny*.

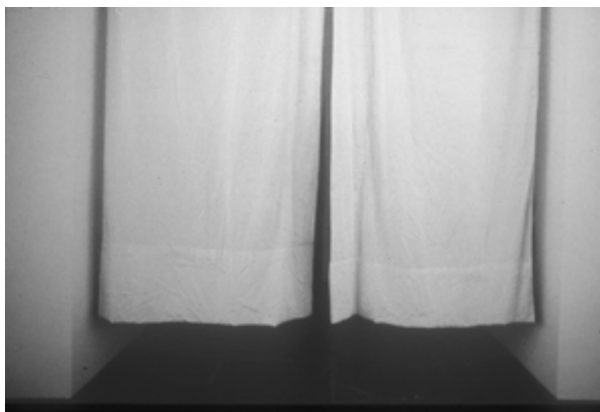
Con la instalación de ■ Ann Hamilton. *Mneme*⁷¹⁴, 1994. Planta baja, habitación N° 2. Cortinas de algodón y lino, juego de 9' entramos en la problemática de la aprehensión del espacio háptico. Un espacio en el que se integra en su totalidad el cuerpo sentiente del sujeto estético, pero integrando también su aprehensión como cuerpo agente que crea el espacio en su aprehensión sensorial y cinestésica. Se trata de una habitación en la que no tiene cabida la visión como vía de aprehender el espacio. El solapamiento de una cortina tras otra impide obtener una visión global del espacio. Un velo sigue a otro velo, a otro y a otro... impidiendo una vez tras otra el uso de la visión. Negando la aprehensión visual, el espacio se aprecia dimensionalmente como

⁷¹² MOSEBACH, Martin: «Del objeto en movimiento a la imagen en movimiento. Rebecca Horn y el cine», en FERNÁNDEZ-CID, Miguel (com.): *Rebecca Horn...*, p. 99.

⁷¹³ HORN, Rebecca: «Feather fingers» escrito en 1972 y recogido en HAENLEIN, Carl (ed.): *Rebecca Horn. The glance of infinity...*, p. 66 (traducción de la autora). Rebecca Horn, *Feather fingers. My hand can fly (Dedo pluma. Mi mano puede volar)*, 1972. Metal, plumas.

⁷¹⁴ Ann Hamilton. *Mneme*, 1994. Planta baja, habitación N° 2. Cortinas de algodón y lino, juego de 9'.

incoherente, pues este se percibe de forma fragmentada e inconexa de una sensación global del mismo. La profundidad y amplitud del contexto que nos envuelve se hace costoso de constatar en su totalidad. Se da un campo táctil semi-espacial que no es comparable al espacio dado por la visión. Según López Lloret la percepción de un espacio no puede abstraerse del sistema de tensiones musculares del cuerpo del que habita y se mueve en ese espacio⁷¹⁵. El espacio no puede ser una dimensión objetiva y separable de nuestra experiencia corporal, pues, como dice Merleau Ponty, se trata de una «espacialidad de situación» y no de una «espacialidad de posición»⁷¹⁶. La espacialidad del cuerpo fenoménico o vivencial no puede ser de «posición» porque no podemos observar el cuerpo como si se tratase de una cosa. La espacialidad corpórea es siempre una espacialidad de «situación», pues no es posible desprenderse del cuerpo ni tampoco del mundo para una valoración objetiva del espacio.



Ann Hamilton. *Mneme*, 1994

Los límites físicos están, pero no se perciben hasta que tenemos un contacto íntimo con ellos. El espacio táctil es tan confuso, tan ausente de racionalización, que el visitante se siente desorientado en medio de esta espesa niebla de velos. Pero a pesar de la desorientación que pueda conllevar la falta de visión, se trata de un lugar que hemos hecho nuestro al ejercer un acto de posesión con él, al habitarlo con nuestro espacio vital. Por tanto, se trata de un espacio íntimo que produce seguridad en el visitante, un

⁷¹⁵ LÓPEZ LLORET, Jorge: «La fiesta urbana...», p. 93 y nota 34.

⁷¹⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, p.117.

espacio medible con la escala de nuestro cuerpo, un lugar que nos envuelve y acaricia, como nosotros lo acariciamos con nuestro roce. «Lejos de excluir la idea de un espacio táctil, los hechos prueban que sus articulaciones no están, ni lo estarán nunca, en relación de sinonimia con las del espacio visual... Entendemos que el campo táctil nunca tiene la amplitud del campo visual, nunca el objeto táctil está enteramente presente en cada una de sus partes como el objeto visual y, en una palabra, que tocar no es ver»⁷¹⁷. Efectivamente un sentido no es equiparable a otro, sin embargo, no actúan separadamente, sino de acuerdo a una unidad intencional –que *nos eleva hacia el mundo*⁷¹⁸, como diría Merleau-Ponty– unificada por el esquema corpóreo que envuelve todos los sentidos en un flujo intersensorial.

El sentido del tacto es la única vía para alcanzar a comprender las dimensiones de la sala y el trayecto a seguir para alcanzar la salida en este laberinto de paredes flexibles. El angosto espacio en el que habita el espectador despierta la atención de nuestros sentidos hacia el espacio volumétrico que su cuerpo ocupa. La dimensión espacial del cuerpo se hace patente como necesidad de ocupar el mínimo espacio para poder transitar entre este reducido espacio. El espacio entre cortina y cortina es tan escaso que la visión de vacíos se hace prácticamente imposible. El movimiento de manos y cuerpo por este suave y confuso espacio apenas encuentra espacios vacíos de sensación táctil, designados por la *fenomenología de la carne* como *fondo táctil*⁷¹⁹. El roce de la piel con el tejido acentúa en el espectador las sensaciones corporales y aviva la conciencia de sí mismo como *sujeto encarnado*. El movimiento desarrollado en el espacio/tiempo son el medio necesario para obtener las sensaciones táctiles, es lo que Merleau-Ponty llama *movimiento explorador*: «El movimiento y el tiempo no son sólo una condición objetiva del tacto cognoscente, sino una componente fenomenal de los datos táctiles. Efectúan la puesta en forma de los fenómenos táctiles como la luz dibuja la configuración de una superficie visible. Lo liso no es una suma de presiones semejantes, sino la manera como una superficie utiliza el tiempo de nuestra exploración

⁷¹⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, p. 239.

⁷¹⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, p. 94.

⁷¹⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, p. 330.

táctil o modula el movimiento de nuestra mano. El estilo de estas modulaciones define otros tantos modos de aparición del fenómeno táctil, que no son reductibles unos a otros ni pueden deducirse de una sensación táctil elemental»⁷²⁰. El tacto, por tanto, necesita de una actividad motriz, bien de nuestro cuerpo o del elemento que nos toca. Tocar implica necesariamente ser tocado, implica una acción y una receptividad pasiva actuando de forma coetánea. Sin embargo, las características de los materiales, su rugosidad, suavidad, etc. no revelan, dice Albrecht, nada de la actividad motora del tacto ni de su desarrollo en el tiempo: las propiedades de los cuerpos se instalan en nuestra aprehensión como propiedades estáticas⁷²¹.

El dinamismo de nuestro cuerpo en el espacio es la herramienta fundamental para realizar valoraciones de este espacio ciego. La motricidad y el desplazamiento de nuestro cuerpo, la amplitud que es capaz de alcanzar nuestro cuerpo de brazo a brazo, permite establecer baremos, si bien bastante imprecisos, de la dimensión del espacio. El *movimiento explorador* táctil, en palabras de Merleau-Ponty, precede a la actividad de la conciencia e imposibilita que se despliegue ante el sujeto, impidiendo la objetivación y objetualización de la experiencia. Es decir, las propiedades texturales de los objetos y los movimientos táctiles que producen las sensaciones no están en principio separados, por tanto, nuestro cuerpo produce las propiedades de los objetos: cuerpo y propiedades del objeto están penetrados el uno con el otro sin división de sujeto/objeto. Para Bachelard la división entre el sujeto y el objeto desaparece en el tacto; en su lugar se instala un intercambio de energías en un ritmo de *introversión* y de *extraversión* que ayuda a profundizar en la intimidad del sujeto actuante y en el interior sustancial del objeto, el *fondo de la materia*⁷²². «La Materia y la Mano deben estar unidas para dar el propio nudo del dualismo energético, dualismo activo éste que tiene una tonalidad muy distinta que el dualismo clásico del sujeto y del objeto, debilitados uno y otro por la contemplación, uno en su inercia, otro en su ociosidad»⁷²³. Son todas ellas impresiones que, como Merleau-Ponty dice, no se pueden desglosar en una suma de impresiones

⁷²⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, p. 329.

⁷²¹ ALBRECHT, Hans Joachim. *Escultura en el siglo XX...*, pp. 33,34.

⁷²² BACHELARD, Gastón: *La tierra y los ensueños...*, pp. 42-46.

⁷²³ BACHELARD, Gastón: *La tierra y los ensueños...*, p. 35.

táctiles elementales y objetivarlas, como se pretende en un espectáculo visual. Es por esto y por la unión de objeto y sujeto en los fenómenos táctiles que el tacto esté considerado como fuente de mayor subjetividad que la ofrecida por la visión. Como los fenómenos sensuales preceden a cualquier acto de la conciencia y existe una gran dificultad de expresar verbalmente la esfera sensorial, estos son considerados desde la antigüedad como la vía de aprehensión de la realidad más subjetiva y animal.

Tomemos como ejemplo de experiencia táctil compleja la acción ejecutada por Ann Hamilton en la instalación ■ *Privation and excesses (Privación y excesos)* de 1989. La exploración sensorial llevada a cabo en el acto de hundir las manos en miel es retomada nuevamente para una fotografía perteneciente a una serie en la que se investiga la relación entre cuerpo y objeto: ■ *Body object series N° 15. Honey hat*⁷²⁴. Hundir las manos en miel despierta sensaciones táctiles complejas de definir⁷²⁵. La miel es un líquido viscoso que ofrece cierta resistencia, es suave, cálido, flexible y pegajoso. La acción de hundir la mano en la materia es, como dice Bachelard, una forma de participación total ya que significa hundir el ser entero. En las descripciones de Bachelard de la *mano feliz* encontramos ese intercambio de energías que rompe con la dualidad objeto/sujeto. En estas acciones la mano se diluye en la pasta y la pasta en la mano. «Cómo describir mejor esa *suavidad de la plenitud*, es suavidad que llena la mano, que se refleja sin fin de la materia en la mano y de la mano en la materia... Esa certidumbre del equilibrio de la mano y de la materia es un buen ejemplo del *cogito* amasador. ¡Cómo se alargan los dedos en esa suavidad de la pasta perfecta, cómo se hacen dedos, conciencia de dedos, sueño de dedos infinitos y libres! Que nadie se extrañe si ahora vemos a los dedos imaginar, si sentimos que la mano crea sus propias imágenes...»⁷²⁶. Es una manera de entregarse a las cosas, sentirlas de forma absolutamente nueva e intensa. Es, como dice Bachelard, una manera íntima e intensa

⁷²⁴ Ann Hamilton. *Body object series N° 15, Honey hat (Series de cuerpo-objeto No. 15, Sombrero de miel)*, 1989/1993.

⁷²⁵ La viscosidad es tratada por Bachelard desde tres enfoques distintos: desde el tacto viscoso (existencialismo de la mano), lo viscoso en los alimentos (existencialismo del estómago) y la relación de lo viscoso con el dominio intelectual. v. el capítulo «Las materias de la suavidad. La valoración del lodo», en BACHELARD, Gastón: *La tierra y los ensueños...*, pp. 121-151.

⁷²⁶ BACHELARD, Gastón: *La tierra y los ensueños...*, pp. 95,96.

de rehacer los objetos: «Los objetos así mimados nacen verdaderamente de una luz íntima: ascienden a un nivel de realidad más elevado que los objetos indiferentes, que los objetos definidos por la realidad geométrica. Propagan una nueva realidad de ser. Ocupan no sólo su lugar en un orden, sino que comulgan con ese orden»⁷²⁷. ■ Ann Hamilton. *Body Object Series No. 13*⁷²⁸.



Ann Hamilton. *Privation and excesses*, 1989

⁷²⁷ BACHELARD, Gastón: *La poética del espacio...*, p. 100.

⁷²⁸ Ann Hamilton. *Body Object Series No. 13 (Series de cuerpo-objeto No. 13)*, 1984-1993.

2.3 OTROS SENTIDOS: OBRAS CON TEMPERATURA, SENSACIÓN DE DOLOR,...

La fisiología ha nombrado también otras vías de sensación u otros modos de sentir diferente al campo que abarcan los cinco sentidos clásicos. La dificultad que entraña el definir las sensaciones que no están adscritos claramente a un órgano sensorial ha llevado a reducir los sentidos a los cinco tradicionales. Sin embargo, al gusto, olfato, vista, oído y tacto se añaden el *sentido de la temperatura*, el *sentido del dolor*, el *equilibrio* y el *sentido muscular* y otros sentidos aún más difíciles de clasificar. Visto está que lo inclasificable o indefinible se aparta de las líneas de investigación del *mainstream*. Todos ellos se engloban dentro de los considerados *sentidos externos* en distinción de los *sentidos internos*, que se dicen son los afectos y las sensaciones o emociones⁷²⁹.

⁷²⁹ FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía...*, voz «sentidos», pp. 3238, 3239.

EL ESPACIO TÉRMICO

Es posible desarrollar un corpus teórico alrededor del sentido de la temperatura en la plástica actual desde dos enfoques distintos que se complementan. Uno de ellos es el de considerar la presencia del sentido térmico como una de las estrategias de desmaterialización de la obra de arte, una desmaterialización más literal que conceptual, si se quiere especificar su naturaleza. La obra se hace fuego, aire caliente, agua en vapor o agua condensada, etc. El segundo enfoque es el de considerar el espacio térmico dentro de las estrategias de corporeización de la experiencia de tipo estético: la obra se convierte en una propuesta abierta a un acontecimiento por desarrollar en el que el protagonista es el sujeto estético y la acción principal son las sensaciones que la obra le despiertan a dicho sujeto. El espacio termográfico de la instalación se convierte en lugar de sensaciones térmicas que asaltan al sujeto estético en inmediata relación con su cuerpo. Dichas sensaciones ponen al cuerpo del sujeto estético en primer plano de la escena estética. El calor que el cuerpo siente es el que el cuerpo «es» en ese momento, dice López Lloret⁷³⁰.

■ Joseph Beuys. *Medidor primitivo plástico/térmico*; ■ Olafur Eliasson. *Your natural denudation inverted*. Yves Klein, las esculturas de vapor de Robert Morris, etc. La obra de Beuys es un precedente obligado para hablar del espacio térmico. Beuys posee una complejísima teoría plástica sobre el calor y la energía: encuentra en ciertos materiales la capacidad de transformar, almacenar o conducir calor (fieltro, cobre, hierro, grasa,...). Beuys elabora, dice Harald Szeemann, toda una teoría sobre el calor como una nueva dimensión capaz de integrar espacio y tiempo⁷³¹. La obra no apela a la experiencia desde las relaciones de espacio/tiempo tradicionales, ni desde los dualismos

⁷³⁰ LÓPEZ LLORET, Jorge: «La fiesta urbana...», p. 90.

⁷³¹ Harald Szeeman en SZEEMAN, Harald (curad.): *Joseph Beuys*. MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, p. 102.

mente/cuerpo, sino desde una totalidad: «Para la orientación no basta con usar o desarrollar los cinco sentidos habituales sino todos, al menos doce, como son: el sentido térmico, el del movimiento o cinético, el del equilibrio o estático, el del dolor, el del espacio, el del tiempo, el de la vitalidad, el del tacto, el del olor, el del oído, el del sabor y el de la vista: un catálogo amplio de las intuiciones y los sentidos del hombre que se configura en el futuro, pues el hombre ha de orientar su vida terrenal hacia el polo del calor, a través del contraespacio y del supertiempos, y no hacia el polo del frío, es decir, la muerte»⁷³². Las vitrinas de Beuys contienen energía y calor potencial en estado de latencia. Son estas palabras de Szeeman las que nos han impulsado a ampliar las sensaciones más allá de las cinco elementales.



Olafur Eliasson. *Your natural denudation inverted*, 1999



Joseph Beuys. *Medidor primitivo plástico/térmico*, 1984

Otras vitrinas en las que el elemento térmico es el activador de fenómenos naturales contruidos artificialmente son: la caja de cristal con agua y vapor de agua en el interior de ■ Rebecca Horn, *Blue Bath* de 1981; y la caja-vitrina de madera y cristal de ■ Ann Hamilton en *Mneme* en la planta baja, habitación N° 1 de esta descomunal instalación que ocupa todo un edificio. Los cristales están empañados por el interior y al tacto están calientes. La calidez de las manos imprime la huella de los dedos en el cristal dejando entrever a través de ellos, por efecto de la condensación, el interior de la caja. Es todo un juego de temperaturas y relaciones entre cuerpo y objeto: temperatura

⁷³² SZEEMAN, Harald: «Joseph Beuys. La máquina...», en SZEEMAN, Harald (curad.): *Joseph Beuys...*, p.10.

de la caja, cálida y húmeda en el interior y la temperatura interna de nuestro cuerpo, igualmente cálida y húmeda. El uso de la visión, como en muchas propuestas de la artista, aparecen frustrado: un velo de humedad impide ver la colección de objetos que suelen aparecer dispuestos en las vitrinas. Este tipo de vitrina es propia de los museos del XIX, emblema del pensamiento racional, que concebía la realidad como acotable, sistematizable y aprehensible en su totalidad por la razón⁷³³. Las vitrinas son desde el racionalismo una forma de hacer museables objetos de dudosa artisticidad o de procedencia exótica como explica Matthew Rampley: «...el *status* y el significado de los objetos radicalmente dependiendo de la manera en la que se representan, ya fuera como utensilios prácticos o como artículos para la contemplación estética, mostrados tras vitrinas favorecedoramente iluminadas»⁷³⁴.

El encuentro con las situaciones que se despliegan en las dos salas contiguas de la planta inferior de la instalación proponen la unión de todos los sentidos del cuerpo a través de sensaciones. Son el encuentro con uno mismo a través de la comunicación con la obra. ■ Ann Hamilton. *Mneme*, 1994. Planta baja habitación N° 2. Cortinas de algodón y lino, juego de 9'. En esta segunda sala de la instalación la sensación de calor es fruto de la relación entre el espacio intra-corporal y el espacio intersticial que queda entre las cortinas y el volumen corporal del cuerpo. Podemos decir que es un diálogo en el sentido más físico del término ya que significa un intercambio de temperaturas entre el calor corporal, los tejidos colgantes y el aire sostenido en el *entre*. De la fricción entre estos elementos también se produce un intercambio de calor, aunque menor que el que produce la respiración.

■ Bruce Nauman. *Waxing Hot (Encerando en caliente)*, Serie *Eleven Color Photographs (Once fotografías en color)*, 1966-1970. Imagen fotográfica y de vídeo perteneciente a una serie de performances en relación al cuerpo y los sentidos. El juego de palabras contenida en el título y la imagen de la acción activan un nuevo sentido:

⁷³³ v. NESBITT, Judith: «On entering mneme», en NESBITT, Judith; WAKEFIELD, Neville (curad.): *Ann Hamilton: mneme...*, p. 31.

⁷³⁴ RAMPLEY, Matthew: «La amenaza fantasma: ¿la cultura visual como fin de la historia del arte?», en BREA, José Luis (ed.): *Estudios visuales...*, p. 43.

«*Waxing Hot* (Encerando en caliente), imagen en la que el artista con sus dos manos encera tres letras rojas (una H, una O y una T); es decir, da brillo a lo *caliente* y a lo *calentado* (por la intensidad del rojo)»⁷³⁵.

La obra con temperatura de ■ Mona Hatoum, *The Light and the End*⁷³⁶, expande el campo sensorio tradicional con el que se relaciona el ámbito estético. Se trata de una pieza en la que interviene la recepción por la piel, que es un «receptor inmediato», el táctil, al tiempo que funciona como «receptor en la distancia»⁷³⁷ por medio del calor. El visual y el sonoro también intervienen pero para amplificar la efectividad del campo térmico. Es un campo de energía, como tratábamos en un apartado anterior, y la experiencia cenestésica se entremezcla con la experiencia visual. Ambas experiencias arremeten atropelladamente contra nuestra psique: por un lado, la pieza nos atrae como la luz al final de un túnel, pero por otro, nos produce rechazo porque peligrosamente amenaza en perforarnos la piel y se interpone a nuestro deseo de salir de la oscuridad del túnel. Las propuestas de Mona Hoatoum no están hechas para ser meramente contempladas, sino que al igual que la pieza, la propuesta se ensancha gracias a los campos de energía. La experiencia del espectador también se ensancha con la implicación de un núcleo de sensaciones mayor de lo habitual en el campo de la experiencia estética tradicional. Sensaciones musculares, sensaciones epidérmicas se entremezclan con la experiencia visual, e imprimen desde muy abajo, desde un nivel muy íntimo y oscuro, por desconocido, información que directamente afecta a nivel emocional. «De todas las sensaciones, el tacto es la que se experimenta de manera más personal»⁷³⁸. Cuerpo y psique unidos en comunión en la intensa experiencia de sus obras, igual que en las instalaciones de Louise Bourgeois.

⁷³⁵ GUASCH, Anna Maria: *El arte último del siglo XX...*, p. 99.

⁷³⁶ Mona Hatoum. *The Light and the End (La luz y el final)*, the Showroom, London, 1989. Estructura de hierro dispuesto en el ángulo, 6 elementos calefactores, 166 x 162,5 x 5 cm. Creada exclusivamente para este espacio. v. ARCHER, Michael: «Michael Archer in conversation with Mona Hatoum», en ARCHER, Michael; BRETT, Guy; DE ZEGHER, Catherine. *et. al.: Mona Hatoum*, Phaidon Press Limited, Hon Kong, 1997, p. 15.

⁷³⁷ HALL, Edward T. *La dimensión oculta...*, p. 76.

⁷³⁸ HALL, Edward T. *La dimensión oculta...*, p. 106.

«Quiero que sientas la manera en que yo siento: Hay un alambre de espino enrollando toda mi cabeza y mi piel abrasando en mi carne desde dentro. ¿Cómo puedes estar tan comfortable a tan sólo 5” a mi derecha. No quiero oírme a mi misma pensar, sentirme mover. No es que quiera estar paralizada, quiero dormir dentro de tu piel: oiré lo que tú escuchas, me introduciré en tus pensamientos, llevaré tus ropas. Ahora me he introducido en tu actitud y ya no te sientes más confortablemente. Haciéndolos tuyos te das cuenta de mis opiniones, costumbre e impulsos. Debería estar agradecida pero en vez de ello... estás comenzando a irritarme: No voy a vivir conmigo misma en tu cuerpo, y me gustaría mejor practicar el estar nuevamente en algún otro»⁷³⁹. Estas palabras dirigidas directamente al espectador aparecen proyectadas sobre una pared tras el vestido cubierto con alambrada eléctrica de █ Jana Sterbak. *I want you to feel the way I do... The dress*⁷⁴⁰. Al acercarse el espectador un sensor de movimiento activa un sistema que eleva la temperatura de la alambrada hasta la incandescencia, con lo que la pieza comienza a desprender una gran cantidad de calor. Movimientos de atracción y repulsión asaltan al espectador ante la idea de colocar su piel en el interior del vestido y la inmediata necesidad de rechazarlo. Con estas palabras la artista apela de modo explícito al espectador y lo atrae hacia la experiencia de empatía. La obra reclama del sujeto estético un posicionamiento de empatía con los sentimientos y sensaciones corporales de la artista. Pero no se trata de la comfortable empatía experimentada en la estética tradicional, pues en primer lugar, no se trata de una experiencia estrictamente visual y a-corporal, sino que por el contrario se trata de una empatía fuertemente física, y en segundo lugar, no produce placer y evasión corporal en el espectador. Por ello, convive un fuerte sentimiento de atracción y de rechazo, de reconocimiento de uno mismo y del otro y al mismo tiempo de negación.

⁷³⁹ Jana Sterbak en MORRIS, Frances: «Jana Sterbak», en MORGAN, Stuart; MORRIS, Frances (curad.): *Rites of passage...*, p. 126 (traducción de la autora).

⁷⁴⁰ Jana Sterbak. *I want you to feel the way I do... The dress (Quiero que sientas la manera en que yo siento... El vestido)*, 1984-85.

Sentidos contrapuestos, paradojas irreconciliables, aporéticas, esquizofrénicas sumen al sujeto en una dolorosa batalla⁷⁴¹.

Si dejar a Jana Sterbak encontramos una performance en la que interviene el fuego, en este caso coronando su cabeza: ■ *Artist as a combustible (Artista como combustible)* de 1986. En la pieza *Corona Laurea (Noli me tangere)* se asocian la inspiración y la locura como formas extremas de la energía de la mente, y se ironiza sobre la inquietante ambivalencia de los poderes del creador. Pero es en la performance titulada *Artist as a combustible* donde se plasma la más fascinante interpretación del arrebato que sacude y hace arder al artista. En esta actuación, Jana Sterbak, de pie, desnuda en una habitación oscura, con un pequeño cuenco de pólvora sobre su cabeza, hace surgir de sí una intensa lengua de fuego que dura sólo algunos segundos y alude al carácter transitorio pero convulsivo de la inspiración que ilumina las visiones poéticas.

Otras piezas que destacan por su utilización de la temperatura como vía de aprehensión estética son: la instalación ■ *Double edge (Doble filo)* de Marina Abramović de la que hemos tratado en el epígrafe sobre el tacto y en la que intervienen elementos como el hielo y el hierro incandescente; ■ Olafur Eliasson con *Surroundings surrounded, Your windless arrangement*⁷⁴², con ventiladores que activan el aire formando corrientes que asaltan al visitante; ■ Jeppe Hein en *Bear the consequences*⁷⁴³ coloca una llamarada de fuego que surge de la pared a la altura de la cabeza del espectador y que se activa, gracias a un sensor de movimiento, al paso del espectador; el mismo artista presenta en una de sus exhibiciones más recientes ■ *Burning Cube* en el que aparece el fuego: un cubo de 50 cm. por cada lado está en combustión en una de sus aristas gracias a una bombona de gas que se oculta en su interior; ■ J. M. Othoniel, *The wishing wall (La pared de los deseos)*; ■ Olafur Eliasson, *The Weather Project* del 2003 para la Tate Modern de Londres. En esta ocasión, el artista de descomunales instalaciones, introduce de nuevo un efecto natural dentro del espacio expositivo. *El*

⁷⁴¹ v. FRASER, Marie: «Jana Sterbak. Democracy's dizzying struggle». Translated from French by Timothy Barnard, en *Parachute*, N° 111 (July-August-September, 2003), pp. 13-15.

⁷⁴² Olafur Eliasson, *Surroundings surrounded, Your windless arrangement*, 1997. 14 ventiladores de metal, 2 motores, estructura metálica.

⁷⁴³ Jeppe Hein. *Bear the consequences (Corre con las consecuencias)*, 2003. Llama de gas inflamable, sensor, motor; *Burning Cube (Cubo ardiente)*, 2005.

proyecto clima ofrece a los visitantes la posibilidad de disfrutar del cálido clima del verano en el húmedo y frío Londres. Es como si el artista hubiese raptado el sol – construido con cientos de lámparas de mono-frecuencia– y las nubes –aparatos para provocar la formación de nubes– y los hubiese escondido en el interior del gran edificio *Turbine Hall* que la Tate destina a las grandes instalaciones dentro de las *Unilever Series*.

SENTIDO DEL ESPACIO, SENTIDO DEL TIEMPO

La praxis creativa de Gregor Schneider en *Totes Haus Ur* tiene que ver con el espacio, sin embargo, carece de progreso lineal. Por no haber, no hay ni progreso, ya que, como un organismo biológico, se ramifica por todo el edificio creciendo para sus adentros y destruyéndose a modo de implosión. Tiene todo que ver con el tiempo, los tiempos se superponen, están todos latentes, parecen convivir todos a la vez y sin embargo, nada parece suceder. «Nada puede ser oído, nada se mueve. El tiempo parece haberse parado. Esta es realmente una habitación muerta»⁷⁴⁴. Tal grado de aislamiento impide cualquier contacto visual o auditivo con lo exterior a éstos espacios, e incita a pensar que el tiempo estuviera detenido desde siempre. Fuera sucede la vida cotidiana, dentro una lógica y un tiempo diferentes. *Totes Haus Ur (Dead House Ur)* es un lugar de no-vida, un espacio donde la luz solar no entra a fecundarlo de vida, donde el transcurso del tiempo lleva ritmos autónomos, de otro mundo distinto. Es como el lugar del sueño, del inconsciente oscuro, un intra-mundo.

■ Gregor Schneider. *Totes Haus Ur, Coffe Room, Ur.10*, 1993. Luz, aire y sonidos parecen haberse quedado retenidos entre cada intervalo de espacio vacío que se sucede entre capa y capa de material construido. Los intersticios de espacio vacío comprimido entre paredes hacen la función de intervalo de espacio, pero también puede entenderse en términos temporales como concatenación de interrupciones de la continuidad de cualquier tiempo. No entra el aire exterior, sólo un silencioso ventilador oculto tras una ventana abierta, incita a pensar en una brisa que mueve suavemente las cortinas. La luz del cielo ni la oscuridad de la noche se filtra por estas ventanas, sólo una luz artificial que se refleja en el cristal incita a pensar en que es de día o que está

⁷⁴⁴ BIRNBAUM, Daniel: «Interiority complex. Gregor Schneider's Dead House Ur, 1985-», en *Art Forum International*, Vol. 38, Nº 10 (Summer, 2002), p. 146 (traducción de la autora).

atardeciendo. Es todo una escenificación, quizás necesaria para la propia supervivencia del artista, el orden de marcarse unos tiempos con el cambio progresivo de la luz necesario para el organismo humano y para la psique: «Necesito luz normal y aire aquí. Necesito diferentes tiempos del día, así que los hago yo mismo, tengo que construirlos, y los he hecho, así que los registro mentalmente como que simplemente están allí. Algunas veces los tiempos del día incluso se vuelven independientes. Veo que es un día precioso aquí y luego cuando voy fuera es de noche. Normalmente los días son idénticos. Es un día gris en el interior y es gris en el exterior»⁷⁴⁵. Tras aquella ventana entreabierta se sucede otra ventana y otra más, y tras ésta un muro, y otro... o quizás una estancia inaccesible. ■ Gregor Schneider. *Totes Haus Ur*, ventana detrás de ventana, 1985-97; ■ *Totes Haus Ur, deconstrucción, ur2, u47-50*, Rheydt, 1996.

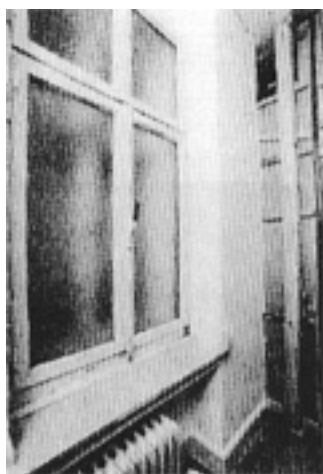
Esta forma de trabajar envuelta en un ciclo perpetuo impide reconocer cualquier resto originario nada más que al precio de su propia destrucción. Lo explica Schneider de la siguiente manera: «Por ahora mi trabajo se ha vuelto independiente. Este tiene sus propias dinámicas. La enorme totalidad que he construido aquí dentro significa que no puedo distinguir lo que ha sido añadido y lo que ha sido sustraído. No hay ahora forma de documentar al completo lo que ha pasado en la casa. La única vía ahora podría ser medir los espacios ocultos. Nadie puede alcanzar la estructura original nunca más sin perforar sistemáticamente y destruir la casa. Las capas de plomo impiden pasar incluso los rayos X»⁷⁴⁶. Las capas y capas de material (de)construido, de una praxis sin principio ni fin, y la incapacidad de alcanzar la casa primigenia se sienten como una superposición de tiempos y de espacios. El trabajo involutivo impide una arqueología que testifique los cambios, los sedimentos han sido reutilizados o transportados al espacio expositivo para no volver. Un pensamiento sobre el límite y la necesidad de romperlo, de abrirse paso a través de él son los dos movimientos contrapuestos que

⁷⁴⁵ SCHNEIDER, Gregor; LOOCK, Ulrich: «...I never throw anything away...», p. 23 (traducción de la autora).

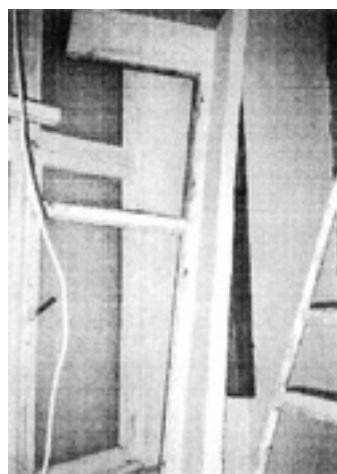
⁷⁴⁶ SCHNEIDER, Gregor; LOOCK, Ulrich: «...I never throw anything away...», p. 23 (traducción de la autora).

alimentan los deseos creativos/destructivos de Gregor Schneider⁷⁴⁷. Un empeño constante de aislarse, crecer hacia dentro, contraerse, y a la vez, un anhelo que le impulsa a la expansión, a la regurgitación de las estancias de la casa con objeto de que dialoguen con otros espacios. Un deseo de establecer comunicaciones con el público a quien invita a compartir esta inclinación ambivalente de plegarse sobre sí mismo y desplegar las vísceras de *Totes Haus Ur* a la vista del mundo como puede comprobarse en su transporte literal de fragmentos de la casa original a espacios como el de la Bienal de Venecia o el de la Secesión que mantienen su idiosincrasia de recorrido laberíntico:

■ Gregor Schneider, *Haus Ur*, puerta como espacio vinculante entre el museo y el espacio primigenio de Schneider; ■ *Haus Ur, Ausstellung Nr. 81*, 1997; ■ *Haus Ur, Ur 18, Secession (Casa primigenia, en Seccession)*, 2000; ■ *Totes Haus Ur (Casa primigenia)*, Venecia, 2001; ■ *Totes Haus Ur*, 1999.



Gregor Schneider. *Totes Haus Ur*, ventana detrás de ventana, 1985-97



Gregor Schneider. *Totes Haus Ur*, deconstrucción, ur2, u47-50, 1996

Como ocurre en el pensamiento de la diferencia, Gregor Schneider introduce la diferencia al doblar los espacios mediante réplicas exactas, que son otras y están injertas en otro lugar. En la galería o en el museo se encuentra revelada su «otredad»

⁷⁴⁷ «Si me estoy aislando del mundo, o si es un abrirse camino –yo realmente no lo sé. ...No me gustaría si la única cosa sobre esto sea que yo vivo en él. Porque significaría que no es más que mi celda. Mientras que es un lugar de refugio...». SCHNEIDER, Gregor; LOOCK, Ulrich: «...I never throw anything away...», pp. 23,24.

que remite inmediatamente al espacio de donde provienen. Manchas en la moqueta, montones de ropa, desorden por doquier, incluso el desgaste natural de los objetos despiertan nuestra memoria y la memoria de las cosas que nos hablan de lo ausente. Son una vía de patentizar estos lugares y tiempos superpuestos y deslizados, que muestran la diferencia como doblez y son el rostro de la diferencia. La casa inserta en el museo y su contexto adquiere nuevos elementos que se añaden al discurso, éstos intervienen como fuerzas e influjos que co-determinan la réplica o el fragmento de *Haus Ur*. Se evidencia de este modo que la identidad de la casa allí presentada es contingente con respecto al contexto ya que puede ser esa y otra posible diferente de ella y a la que acentuadamente remite.

LA MIRADA DESBORDADA POR EL DOLOR

*Las obras de arte nacen siempre de quien ha
afrontado el peligro, de quien ha ido hasta el
extremo de una experiencia, hasta el punto que
ningún humano puede rebasar. Cuanto más se
ve, más propia, más personal, más única se
hace una vida*

Clara Rilke⁷⁴⁸

Cuerpo sentiente, cuerpo doliente: el «dolor»⁷⁴⁹ puede entenderse como tacto interno del cuerpo y como el sentido que nos hace más consciente de nuestra corporalidad y se exterioriza en una doble tactilidad. La cuestión del dolor es pertinente no sólo por considerarse uno más de los sentidos corporales, sino especialmente por su superación de la hegemonía de lo visual. Dentro de las cuestiones corporales, la experiencia del dolor demuestra la irreductibilidad del cuerpo a la experiencia visual del mismo. Se trata de una lucha contra la pura visualidad greenbergiana, así como una recuperación del cuerpo deseante y el cuerpo sufriente, reivindicado por Duchamp y Bataille⁷⁵⁰. «Siguiendo el laberinto de las fiebres que corren por nuestro cuerpo, explorando las *casas de la fiebre*, los dolores que habitan el diente enfermo, sabríamos que la imaginación localiza los tormentos y que hace y rehace anatomías imaginarias»⁷⁵¹. En estas palabras de Bachelard encontramos la confirmación de que es en el padecimiento sobre nuestro propio cuerpo como es posible comprender lo que es sufrir. Ricoeur invita a desarrollar una fenomenología de la pasividad como

⁷⁴⁸ Extracto de una carta de Clara Rilke citada en BACHELARD, Gastón: *La poética del espacio...*, p. 259, para bibliografía véase nota 7.

⁷⁴⁹ Def. de «dolor»: (del lat: «*dolor*, -*ōris*»). Sensación que causa padecimiento, en alguna parte del cuerpo. MOLINER, María: *Diccionario del Uso Español...* Vol. I, voz «dolor», p. 1031.

⁷⁵⁰ JAY, Martin: «Devolver la mirada...», pp. 70,71.

⁷⁵¹ BACHELARD, Gastón: *La poética del espacio...*, p. 264.

padecimiento desde ese algo *oscuro* que es el *enigma del cuerpo propio*⁷⁵². El «desgarro de las zonas del dolor», decía Valéry.

Foucault describe las diferentes técnicas del suplicio, del *arte de hacer sufrir* a lo largo de la historia del sistema carcelario, desde la teatralización del espectáculo punitivo, a la reforma de los presos y ocultación del proceso penal en las prácticas carcelarias actuales. En este proceso se perfila la tendencia a anular el dolor corporal, pero no necesariamente la ejecución capital. La exhibición de la pena de muerte sigue vigente en regímenes dictatoriales o en países del primer mundo como Estados Unidos. Su aplicación y exhibición pública tiene por objeto la manifestación de su poder. Se trata de una continuación del *castigo-espectáculo* que incansablemente condenan asociaciones en pro de los derechos humanos⁷⁵³.

Más allá del dolor. El dolor en el otro

La mirada es de nuevo desbordada por el dolor, por las imágenes violentas, abyectas, dramáticas que asaltan al espectador. «La mirada supervisa la tortura del cuerpo, atestigua el dolor...No es, entonces, solamente la tortura lo importante, sino que que sea comunicada, traspasada, al otro, arrojada al otro, al oyente, al espectador»⁷⁵⁴. La contemplación, en la que el espectador sale indemne de lo que tiene ante sí, no tiene cabida en la experiencia tan liminal de las piezas e intervenciones que trataremos a continuación. Como dice Piedad Solans, especialista en el arte más extremo y brutal, el accionismo vienés: «Total rotura del espejo y del mirar, del carácter especular del arte, de su condición de superficie especular... para colocarse, fundirse en el magma, en el núcleo germinal del fenómeno artístico: la propia psique, el

⁷⁵² ÁVILA CRESPO, Remedios: «El cuerpo y la compasión. Una reflexión metafísica sobre el dolor», en ROMERO DE SOLÍS, Diego; DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, Juan Bosco; LÓPEZ LLORET, Jorge (eds.): *Variaciones sobre el cuerpo...*, p. 13.

⁷⁵³ v. FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar...*, pp.11-74. «El castigo ha pasado de un arte de las sensaciones insoportables a una economía de los derechos suspendidos». FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar...*, p. 18. «La muerte-suplicio es un arte de retener la vida en el dolor, subdividiéndola en mil muertes...». FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar...*, p. 39.

⁷⁵⁴ SOLÁNS, Piedad: *Accionismo vienés...*, p. 21.

propio cuerpo, o como diría Brus, *el ser vivo*»⁷⁵⁵. Frente al cuerpo hecho imagen y la carne virtual, el accionismo y el body-art muestran el desgarramiento de la carne y el desmoronamiento de la identidad construida. «La máscara de lo humano ha sido, al fin, arrancada. Bajo ella se abre un agujero sin fin, un vacío sin fondo: lo humano como pozo inagotable, como un lenguaje imperfecto, como identidad irresoluble. Como absoluta posibilidad de disolución...»⁷⁵⁶. El acto creativo del accionista vienés es la destrucción de su propio cuerpo para expresar el desmoronamiento de la identidad cultural que lo construye como ser humano. La experiencia del dolor es el objeto, la resolución de esa interna exterioridad que altera la ficción de una identidad corporal.

«El arte del cuerpo real no está relacionado con la verdad de la forma visible, sino que, al contrario, remite a su contenido esencial: la irreductible e irrefutable experiencia del dolor»⁷⁵⁷. «El dolor agudo se impone como singularidad, como un lugar donde el propio cuerpo colapsa, donde las leyes invisibles de un cuerpo plácido quedan suspendidas, aflorando de modo siniestro todo aquello que debía permanecer oculto; el sujeto silencioso se abre paso a gritos, en un habla sin lenguaje... aunque su intensidad lo convierta en signo privilegiado». Juan Luis Moraza define el dolor como un exceso sensorial. Este artista propone «máquinas analgésicas», «artefactos», «...máquinas que intentan redefinir los límites de lo corporal, desbordados por el dolor crónico, por el dolor persistente, que busca en sus combinaciones aleatorias el analgésico que sirva para redefinir los márgenes del cuerpo en su dimensión exterior e interior»⁷⁵⁸. Itziar Okariz también trabaja sobre el dolor pero infringido directamente sobre el cuerpo y no de una manera metafórica como lo hace Moraza. Para la obra *Costuras de 9 a 4.50cm de pelo humano sobre la piel*, la artista se cosió con aguja quirúrgica pelo humano sobre la superficie de su piel. Una acción que remite al morboso juego infantil de coserse los dedos con hilo: “En realidad lo que me gustaba era el aspecto más morboso

⁷⁵⁵ SOLÁNS, Piedad: *Accionismo vienés...*, p. 11.

⁷⁵⁶ SOLÁNS, Piedad: *Accionismo vienés...*, p. 30.

⁷⁵⁷ Mary Kelly citada en JAY, Martin: «Devolver la mirada...», p. 71, para bibliografía véase nota 34.

⁷⁵⁸ CHACÓN, José Antonio: «Ludoteca filosófica», en LÓPEZ MORENO, M^a Luisa (Coord.): *Anestésicas (Algologos)*. Juan Luis Moraza, Cat. Exp. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo del 21 de mayo al 19 de julio, 1998, CAAC, Sevilla, 1998, p. 7.

del término. Me gusta el morbo, me gusta la cosa de la piel, del cadáver, del cuerpo como un objeto perecedero, que puedes manipular o herir ... me interesa mucho el espacio abyecto porque me da la sensación de que es un espacio muy creativo, con unos significados que tocan directamente fibras muy sensibles»⁷⁵⁹.

La sensación de dolor está presente principalmente en las obras que se enmarcan dentro del body-art, o de las acciones o performances que usan el cuerpo como campo de expresión. Vito Acconci, Chris Burden, Marina Abramović, Gina Pane, accionismo vienés, Orlan y un largo etcétera de artistas/performers llevan el dolor a experiencias límites de resistencia y sufrimiento. Padecimiento del dolor y conciencia de dolor se entiende en estos artistas como una forma de tomar conciencia del propio cuerpo, pues el dolor remite siempre al cuerpo, es indisociable de lo físico. Gina Pane nos lo confirma con el siguiente testimonio: «La herida es la memoria del cuerpo; memoriza la fragilidad, el dolor, es decir, su existencia real. Es una defensa en contra del objeto y de las prótesis mentales»⁷⁶⁰. ■ Vito Acconci. *Trade Marks*, 1970. Fotografías en blanco y negro de la performance.

Son más abundantes las propuestas en que el daño no se acomete hacia el espectador, sino que éste lo siente de forma pasiva, despertando la memoria sensorial que le despierta el espectáculo del dolor que ejerce sobre sí mismo el performer. Sin embargo, el sentimiento y sensación de dolor es algo intransferible e íntimo, nos dice Ávila Crespo: «Quizás sea esto último lo que hace vanos e infructuosos los intentos de definición del dolor, encontrar una esencia del sufrimiento: no hay *una esencia única del dolor sino más bien una pluralidad irreductible de pasiones innominadas que desafían al más rico acervo lingüístico*»⁷⁶¹.

Gina Pane: «Mi problema real era construir un lenguaje a través de esta herida, que empezaba a ser un signo. A través de la herida yo comunico mi pérdida de energía.

⁷⁵⁹ OKARIZ, Itziar: «El cerebro es un músculo», en *Zehar. Boletín de Arteleku*, N° 54 (2004), pp. 11-16, <<http://www.arteleku.net/4.1/articulo/adjuntos/135.pdf>> (26-06-2005), s. p. Dentro del seminario de Arteleku «La repolitización del espacio sexual». Arteleku, (San Sebastián, 9 de Septiembre, 2004).

⁷⁶⁰ Palabras de Gina Pane recogidas en AZNAR, Sagrario: *El Arte de acción...*, p. 68.

⁷⁶¹ ÁVILA CRESPO, Remedios: «El cuerpo y la compasión...», p. 17. La cursiva pertenece al ensayo de Enrique Ocaña titulado *Sobre el dolor* cuya referencia bibliográfica aparece en nota 14, p. 16.

El sufrimiento físico para mí no es un simple problema personal, sino un problema de lenguaje. El acto de autoinflingirme heridas sobre mí misma representa un gesto temporal, un gesto psicovisual que deja marcas»⁷⁶². El dolor inflingido en su propio cuerpo como un ritual sin mito, con un efecto purificador que sólo alcanza a la sociedad anestesiada a través de un gesto extremo⁷⁶³. Carne mutilada, sacrificio ritual, conocimiento y vía de comunicación con el público a través del dolor y la sangre. ■ Gina Pane. *Escalade non anesthésiée (Escalada no anestesiada)* de 1971.

■ Orlan. *The reincarnation of Saint Orlan*. Durante la intervención quirúrgica la artista retransmite sus impresiones al público que la ve y entrevista en directo desde distintos museos del mundo. Éstas son algunas de sus declaraciones con respecto al dolor y el objeto de sus transformaciones a través de la cirugía plástica de la que hemos tratado en el apartado dedicado al cuerpo fragmentado: «Siento hacerles sufrir pero sepan que yo no sufro, sólo sufro como ustedes: cuando miro las imágenes. Sólo un tipo de imágenes nos obliga a cerrar los ojos: la muerte, el sufrimientos, la apertura del cuerpo, a según quienes, ciertos aspectos de la pornografía y a otros, el parto. Los ojos se convierten en agujeros negros que absorben la imagen involuntaria o involuntariamente, las imágenes entran y golpean allá donde hacen más daño, sin pasar por los filtros habituales, como si los ojos ya no tuviesen ninguna conexión con el cerebro... Mostrando estas imágenes, propongo el ejercicio que ustedes hacen posiblemente cuando ven las noticias en la televisión: no dejarse engañar por las imágenes sino pensar qué hay detrás de ellas»⁷⁶⁴.

El cuerpo y la mente son llevados hasta el límite de las resistencias en los performances de Abramović y Ulay. Las pulsiones de muerte, el dolor, la sangre y el peligro son llevados al extremo. La pérdida de la consciencia marca el final de muchas de sus acciones: La serie de performances de la artista en solitario, como ■ *Rhytm 2*, con ingesta de pastillas para la catatonía (límites corporales hasta el colapso) y la depresión violenta (límites mentales). O ■ *Rhythm 0* en la que la artista deja una serie

⁷⁶² AZNAR, Sagrario: *El Arte de acción...*, pp. 67,68.

⁷⁶³ AZNAR, Sagrario: *El Arte de acción...*, p. 68.

⁷⁶⁴ MORENO LÓPEZ, Esther: «Orlan: la carne...», pp. 212, 213, nota 14.

de objetos sobre una mesa con las siguientes instrucciones: «Hay setenta y dos objetos en la mesa que cada cual puede usar en mí como desee. Asumo la total responsabilidad por seis horas. Hay objetos para hacer daño, objetos para el placer»⁷⁶⁵. Entre estos objetos se encontraba una pistola cargada con lo que la artista se expone pasivamente, como en un sacrificio ritual, a la acción del espectador, que crece en violencia y peligrosidad a medida que transcurre la performance. Con esta pieza Abramović consigue que la violencia sea ejercida por el propio espectador, que éste sea envuelto e incluso participe de una serie de acciones impredecibles que crecen en violencia. «La idea fue ver hasta qué punto puedes ser vulnerable y cuán lejos puede llegar el público a hacer cosas contigo, con tu cuerpo... Fui realmente violentada: cortaron mis ropas, pusieron las espinas de las rosas sobre mi estómago, cortaron mi cuello, bebieron mi sangre, una persona puso la pistola sobre mi cabeza y luego otra la retiró. Fue una situación muy intensa y agresiva»⁷⁶⁶. ■ *Freeing the body, Freeing the voice y Freeing the memory*, llevan –a través del movimiento extremo y continuado, el grito hasta la extinción de la voz o el ejercicio memorístico hasta la pérdida de memoria– el cuerpo y la mente hasta el límite. O el trabajo ■ *Breathing in /breathing out*⁷⁶⁷, en el que ambos performers, Abramović y Ulay, aspiran el aire el uno del otro hasta que la sustitución de oxígeno por dióxido de carbono les lleva simultáneamente al desvanecimiento. El sobrepasar los límites del dolor es para Abramović una vía de conocimiento interior, de apertura de la conciencia, de dolor sublimado, de control corporal, de rito antropológico y espiritual.

Otra experiencia en la que se lleva el cuerpo al límite del dolor es la del accionista vienés ■ Günter Brus en *Der helle Wahnsinn*⁷⁶⁸, quien observa los límites del dolor rasgando la piel y la carne de su cuerpo. Otro accionista vienés, ■ Otto Mühl, encuentra en las experiencias límite una forma de producir y extender la realidad y una

⁷⁶⁵ ABRAMOVIĆ, Marina: «Body Art», en DANERI, Anna; DI PIETRENTONIO, Giacinto; VETTESE, Angela (eds.): *Marina Abramović*. Translations by Enmanuela Gini, Chris Martin y Fererico Rahola. Cat. Exp. Fondazione Antonio Ratti, July 21 to September 9, 2001, Charta, Italy, 2002, p. 30 (traducción de la autora).

⁷⁶⁶ ABRAMOVIĆ, Marina: «Body Art...», p. 30 (traducción de la autora).

⁷⁶⁷ Marina Abramović y Ulay. *Breathing in /breathing out (Inspirando/expirando)*, 1977.

⁷⁶⁸ Günter Brus. *Der helle Wahnsinn (Locura total)*, Reiff Museum Aachen, 1968. v. SOLÁNS, Piedad: *Accionismo vienés...*, pp. 18,19.

vía de expandir la dimensión de la experiencia desde la experimentación con su propio cuerpo. Otras piezas, performances y vídeos de interés son: ■ Stelarc. *Suspension*, 1976-89; el vídeo de ■ Enne-Liis Semper. *Oasis*, 1999; la instalación de ■ Marie Velonaki. *Pincushion (Pinchazo)*: no presenta un rostro anestesiado, pues este grita y se desencaja ante el daño que le infringe el sujeto estético. Es el espectador el que genera el dolor al presionar sobre las agujas de acupuntura que el rostro de la proyección tiene clavadas. El grado de modificación del rostro, el modo en que éste se desencaje de dolor, depende de las propiedades fisiológicas del espectador. La conductividad eléctrica o resistencia a las corrientes eléctricas y el campo electromagnético que el espectador posea infringen un menor o mayor daño sobre el rostro. La desactivación del sistema provoca la restauración digital del rostro, con lo que a la sesión del siguiente día quedan únicamente las cicatrices y postillas recuerdo de las intervenciones pasadas. El trabajo de Velonaki recuerda a las proyecciones hablantes de ■ Tony Ousler como *Don't Look at me (No me mires)* de 1994. Algunas de ellas expresan gritos de dolor, pero en su caso no es ocasionado por el espectador ni por las propiedades fisiológicas del mismo.

La experiencia del dolor penetra en el cuerpo del espectador

Nos dice Merleau-Ponty: «Percibo al otro como comportamiento, por ejemplo percibo el dolor o la ira del otro en su conducta, en su rostro y en sus manos, sin tomar nada prestado de una experiencia *interna* del sufrimiento o de la ira, y porque el dolor y la ira son variaciones del ser-del-mundo, indivisas entre el cuerpo y la conciencia, y porque se plantean así en la conducta del otro, visibles en su cuerpo fenomenal, como en mi propia conducta tal como se me ofrece. Pero, en definitiva, el comportamiento del otro e incluso las palabras del otro no son del otro. El dolor y la ira del otro nunca tienen el mismo sentido exacto para él y para mí. Para él son situaciones vividas, para mí, situaciones presentadas»⁷⁶⁹.

⁷⁶⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, p. 367.

El accionismo vienés salpica con su sangre y fluidos al espectador. Elimina, como argumenta Soláns, la distancia o el intersticio que separa al accionista del público: «Ambos se funden en una sola zona [la de la ciénaga], se absorben en un mismo espejo [negro]... invaden su percepción, destrozan su privacidad, violan su territorio psíquico. El espectador, imponente en la complicidad de su mirada, ve en el cuerpo, en la herida del otro, su propia sombra... descubriendo su propia alteridad. El encuentro de ambos, artista y espectador, se hace en la herida, en la sangre, en la piel, en la mutilación, en la castración, en la víscera, como un lugar de re-conocimiento en el que ambos se hallan»⁷⁷⁰. La estética de la contemplación deja paso a la estética de la repulsión, del rechazo y del miedo. El cuerpo es llevado a sus límites, pero también así los límites de la experiencia estética y de la capacidad aprehensiva del espectador, pues son experiencias que rozan lo intolerable.

Todas estas obras son bien conocidas, sin embargo, sería interesante mencionar las que implican una amenaza potencial para la integridad física del espectador. La experiencia del dolor potencial penetra en el cuerpo del espectador con propuestas como las ya citadas instalaciones de Mona Hatoum, ■ *The Light and the End* o ■ *Home Bound*⁷⁷¹ o ■ *Untitled*, 1992. Son ejemplos de instalaciones que despiertan sensaciones de dolor en caso de acercarse a los objetos allí presentados. Si nos acercásemos excesivamente a la primera de las tres mencionadas se producirían terribles quemaduras sobre nuestra piel. Nuestra memoria sensorial sobre experiencias producidas por quemadura está presente de forma instintiva en nuestro cuerpo y recuerdos. En *Home Bound* la memoria sensorial también nos salvaguarda de acercarnos a tocar los cables que impiden nuestro acceso al lugar de la escenificación. Varias son las informaciones sensoriales que nos alertan del peligro: el sonido a electricidad de alto voltaje que fluctúa acompasado a la electricidad de bombillas y aparatos incandescentes que suben y bajan de intensidad lumínica y térmica. La hipótesis del «que pasaría si...» despiertan

⁷⁷⁰ SOLÁNS, Piedad: *Accionismo vienés...*, pp. 17,19.

⁷⁷¹ Mona Hatoum. *The Light and the End (La luz y el final)*, 1989; Mona Hatoum. *Home Bound*, 2002; Mona Hatoum. *Untitled (Sin título)*, Mario Flecha Gallery, Londres, 1992. Cable de acero inoxidable, 9 x 4 m. y 5 x 5 m.

nuestros sentidos corporales y el recuerdo del dolor es activado por nuestra memoria sensorial depositada por la experiencia.

Tres instalaciones guardan una enorme similitud, pues innumerables fragmentos de cristal o espejos interrumpen el tránsito de los visitantes con la amenaza de dañar su integridad: Beuys, Rebecca Horn y Cildo Meireles. ■ Joseph Beuys. *Terremoto in Palazzo (Earthquake in the Palazzo)*, que pertenece a *Earthquake series*, un ciclo de cuatro instalaciones en *Lucio Amelio Foundation* en Nápoles, perteneciente a la década de los '80. La conforma un suelo de fieltro, jarras de cristal formando una torre han sido derribadas por Beuys, fragmentos de cristal por el suelo, caballetes de mesa en madera apoyados sobre jarras de cristal sin romper. Las catástrofes, las revoluciones, son eventos peligrosos que provocan la inestabilidad y dolor pero que son necesarios porque forman parte de un camino iniciático que lleva a cambios positivos. Beuys lleva al espectador a estados de máximo clímax, estados liminares que reviven las enfermedades sociales como una oportunidad de re-nacimiento.

■ Rebecca Horn. *Concierto para Buchenwald, parte 2 Palacio de Ettersburg, Sala Blanca*, Weimar de 1999. Fragmentos de espejo rotos se extienden por el suelo proyectando, gracias a la iluminación, su imagen sobre las paredes de la sala. Sensación de vulnerabilidad, de tensión, de agresión asaltan el comportamiento del espectador. Dolor y placer, agresión y placer –corporal y emocional– se encuentran al límite en muchas de las propuestas de Rebecca Horn. Una tensión ambivalente prevalece en sus objetos, performances, películas e instalaciones. El cuerpo, presente o implícito, es movido por el deseo antes que por cuestiones anatómicas o intelectuales, nos dice Bruce W. Ferguson⁷⁷². ■ Rebecca Horn. *El río de la luna: room of the circle*⁷⁷³ pertenece a las piezas de Rebecca Horn que hienden el filo de un elemento mecánico en la piel de un dormitorio. Sistemáticamente el mecanismo abre una herida en la pared. Otras piezas hienden la madera de las puertas, como *Cutting through the past*.

⁷⁷² FERGUSON, Bruce W.: «Dangerous liaisons...», p. 32.

⁷⁷³ Rebecca Horn. *El río de la luna: room of the circle*, Hotel Peninsular, Barcelona, 1992. Instalación compuesta de siete habitaciones de hotel –*Habitación de la tierra, Habitación del agua, Habitación del círculo, Habitación de los amantes, Habitación de la destrucción mutua, Habitación del aire, Habitación del fuego*.

■ Cildo Meireles. *Através*⁷⁷⁴. Meireles llena el espacio de elementos que dificultan enormemente el acceso de los visitantes a la instalación: su disposición laberíntica, el uso de todo tipo de vallas y cercas que impiden el paso –cuerdas de museo, vallas de jardín, de obras, rejas, persianas, alambradas, mojones de demarcación, etc. Pero estos elementos no dificultan tanto el paso de los visitantes como el uso de 8 toneladas de cristales rotos que llenan un espacio de 225m² y las alambradas interpuestas entre esas otras trabas físicas. Se trata de objetos de prohibición simbólica que impiden el paso físico de los visitantes pero no así del aire, el calor o la mirada que pueden atravesar esta superposición de barreras. Intimidación, presión, exceso de obstáculo, de prohibición: superposición de transparencias que la visión puede atravesar pero no así el cuerpo del visitante, nos dice el artista. La experiencia de la visión, como explica Guy Brett, está acostumbrada a separar el ojo del cuerpo⁷⁷⁵.

⁷⁷⁴ Cildo Meireles. *Através (A través)*, Kunststichting Kanaal Art Foundation, Kortrijk, Bélgica, 1983-89.

⁷⁷⁵ Citado en ENGUIITA MAYO, Nuria: «Lugares de divagación...», p. 29 y nota 6, p. 34.

SENTIDO DE LA VITALIDAD: SENSACIÓN DE PELIGRO EN LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

Trataremos aquí del impulso y necesidad de salir ileso del intrincado laberinto de *Totes Haus Ur* de Gregor Schneider, de la violencia ejercida sobre el espectador en la instalación de Tania Bruguera y del peligro latente que reina en numerosas instalaciones de Cildo Meireles. En la casa primigenia de Gregor Schneider ■ *Totes Haus Ur* al visitante le invade el sentimiento de claustrofobia, el miedo a no poder salir o a caer en un abismo desconocido. Se trata de una instalación-trampa, un espacio desorientador, un espacio que encierra, aprisiona, un espacio que es solo interior. En la búsqueda del exterior, el visitante solo encuentra un interior, más profundo si cabe. Ruidos, humedades, ruina, paredes que cambian de posición, abismos insondables, agujeros que engullen cualquier resquicio de luz o sonido. El artista, en su visita guiada por su guarida-trampa, advierte al incauto visitante con la siguiente amenazadora advertencia: «...Si te hubieras introducido en la habitación la puerta se hubiera cerrado. No habría forma de abrirla ni por dentro ni por fuera... Te habrías ido. Si esta era un agujero o una ventana, no lo sé, nunca fui dentro»⁷⁷⁶. La multiplicación de paredes, los huecos secretos en los que Schneider se refugia o esconde un objeto secreto, los remanentes de espacios que se crean entre construcción y (de)construcción, etc., van reforzando la trampa, haciéndola más dura, más inexpugnable y más laberíntica. El tránsito por estos espacios se hace difícil para el extranjero, subidas y bajadas de nivel, elementos constructivos y basura que se interpone en el camino, espacios por los que se ha de gatear o deslizarse por angostos intersticios. Las lentas rotaciones de las estancias

⁷⁷⁶ SCHNEIDER, Gregor; LOOCK, Ulrich: «...I never throw anything away...», p. 48 (traducción de la autora). Aunque esta cita ampliada ha sido usada en el epígrafe dedicado a los sonidos, se ha considerado interesante reincidir en ella por considerarse un testimonio fundamental del autor sobre la extremidad de las experiencias que transmite su trabajo.

sin que lo perciba el visitante: «El movimiento de las cosas no-consciente-perceptible y los diferentes tiempos del día producen lo que yo llamo un desconocido espacio de tiempo»⁷⁷⁷. Esta y otras estrategias contribuyen a la desorientación del visitante y a la cada vez más patente sensación de reclusión en una trampa sin salida.

En la instalación-performance de ■ Bruguera para la Documenta 11, *Untitled (Kassel)*, la intimidación que producen las miradas clavadas de quien no puedes ver y el temor a la agresión y la violencia que despiertan el sonido de disparos, recarga de fusiles, ruido de pasos sobre la tarima, etc. La violencia en estas propuestas no se aprehende objetiva y racionalmente, su significado viene a través de la sensación y de la vivencia. La implicación con la experiencia de la violencia es directa. La eventualización de la experiencia impide el distanciamiento de la misma. En Georges Bataille encontramos la misma forma de abordar este tema, evitando la explicación objetiva y el análisis lógico, dejando rodearse de situaciones violentas con el objeto de sentir las y vivirlas en toda su naturaleza. Esta óptica es compartida por las instalaciones y performances de Rebecca Horn, para quien el aislamiento, la fragilidad y la agresividad implícita en sus piezas amplifican e intensifican las sensaciones y emociones en el sujeto y la oportunidad de conocerse en profundidad⁷⁷⁸.

El artista, nos comunica ese «intermundo» por el que comprender por experiencia propia y vivida el sentido de lo que se quiere comunicar. Son varias las obras de Cildo Meireles en las que el miedo invade la experiencia del espectador, un temor metáfora de la institución de la violencia que acompaña la historia reciente de Brasil. La implicación sensorial sin restricciones de tipo visual aparece en gran número de obra de Meireles, tales como su serie de proyectos ricos en experiencias multisensoriales con objeto de que sean percibidos por ciegos, *Serie Ciega Tierra*

⁷⁷⁷ SCHNEIDER, Gregor; LOOCK, Ulrich: «...I never throw anything away...», p. 24 (traducción de la autora).

⁷⁷⁸ «Con frecuencia se señala que en sus iniciales performances insiste en ideas como el aislamiento o la soledad cuando parecen el modo más intenso –implicado y directo– de autoanálisis, de estudio no como globalidad sino como fragmento. El aislamiento no es finalidad sino un medio, por otra parte habitual, de intensificar las sensaciones, de asumirlas y conocer mejor los mecanismos propios». FERNÁNDEZ-CID, Miguel: «Rebecca Horn en el CGAC...», p. 9.

*Caliente*⁷⁷⁹. El artista explica: «Éste es el nombre genérico que se dio a una serie de obras que se iniciaron en 1970, en el que el dominio de lo visual deja paso a una realidad *ciega*, que es, el gusto, el oído, la consciencia oral de la densidad, el calor, etc.». ■ Cildo Meireles. *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*⁷⁸⁰. «Fiat Ars. Se presiente que algo va a suceder. /Todo lo que puede suceder es todo /lo que podría suceder. Inminencia. /Alguna cosa/sucedirá. /Es casi inevitable que algo no suceda. /...Centenares de miles de cerillas que son una única cerilla/ la misma cerilla/ del espectador cerilla /...Todo el calor producido por el caminar será insuficiente para encender/ una sola cerilla /...expansión /dilatación /tensión /tensión por desperdicio /tensión policial /tensión en la mirada /tensión al caminar /tensión al oír /temor de frotar una cerilla /temor de frotar un espejo /temor de frotar a un actor...»⁷⁸¹. Un grupo de actores, vestidos como guarda espaldas o policías secretos salvaguardan los paquetes de cerillas de la marca brasileña *Fiat Lux (Let there be light)*, un total de ciento veintiséis mil. ■ Cildo Meireles. *Volatile*⁷⁸². El peligro es invisible para la mirada, no así para los otros sentidos como el olfato. El olor a gas y de la ceniza que cubre el suelo de la sala delata la presencia y la consecuencia del estallido y fuego que puede provocar la combinación de gas y el fuego de la vela que permanece encendida durante toda la exhibición.

⁷⁷⁹ Serie *Blind hotland*, (*Ciega tierra caliente*). ENGUITA MAYO, Nuria; TODOLÍ, Vicente (com.): *Cildo Meireles...*, p. 46.

⁷⁸⁰ Cildo Meireles. *O Sermão da Montanha: Fiat Lux (El Sermón de la Montaña: Fiat Lux)*, 1973-79, 25 de abril de 1979, 24 horas de duración, Centro Cultural Cândido Mendes, Río de Janeiro. Superficie de 60 m²., 8 espejos de 1'60 x 1'20 m., inscripción sobre su superficie de ocho bienaventuranzas del Sermón de la Montaña (Mateo 5, 3-10), 126.000 cajas de cerillas, suelo de lija, sonido de los pies sobre la lija amplificado, cinco performers. «Hubo tres tentativas de exposición. La primera en São Paulo (1973), en una galería particular, cancelada tres semanas antes de la inauguración, por una inesperada decisión de los responsables de la galería. Este caso se repitió en Río de Janeiro, en 1975, en otra galería particular, y en 1978, en el Museo de Arte Moderna, cancelada esta vez a causa de un incendio». ENGUITA MAYO, Nuria; TODOLÍ, Vicente (com.): *Cildo Meireles...*, p. 82. Fue finalmente expuesta en 1979 durante 24 horas. BRET, Guy: «Life strategies: overview and selection. Buenos Aires/London/Río de Janeiro/Santiago de Chile, 1960-1980», en SCHIMMEL, Paul (curad.): *Out of actions...*, p. 218.


⁷⁸¹ Fragmento de un escrito de Venâncio Filho que aparece acompañando a la obra de Meireles. ENGUITA MAYO, Nuria; TODOLÍ, Vicente (com.): *Cildo Meireles...*, p. 82.

⁷⁸² Cildo Meireles. *Volatile (Volátil)*, 1980-94, 1994 en Capp Street Project, San Francisco. Cámara cerrada de 15 x 4 m. con abertura acristalada en la puerta de la sala, madera, capa de 30 cm. de ceniza sobre el suelo, vela encendida, olor a gas natural.

2.4 LA VISIÓN DESBORDADA: LA VISIÓN LLEVADA A LOS LÍMITES DE LA TOLERANCIA

*...habitaré el lugar donde el exceso de luz
abrasa la retina e impide la visión de todo
aquello que es detalle, fragmento, cercanía.
...y, de vuelta, nos acercaremos a los hombres
para recordarles con un esfuerzo titánico que
toda imagen verdadera es ciega, que toda
palabra verdadera es muda, que todo
verdadero lenguaje se disuelve en la tibieza de
un gesto imposible, como la más altiva de las
cimas, siempre a mitad de camino.*

Pep Agut⁷⁸³

Los mayores castigos de la historia del hombre infringidos al enemigo giran en torno a la castración de la visión. William Turner, en su obsesión por la radiación de luz deslumbrante pinta una innumerable cantidad de lienzos en los que el tema absoluto es la variación de la luz, desde temas mitológicos con la ceguera como castigo, a tormentas de nieve o lluvia en el mar, que producen la exasperación de la visión. Turner y sus discípulos adquirieron el calificativo de «pintores blancos»⁷⁸⁴, pues la luz y la disolución de las formas por el exceso de luz que parecen cegar al espectador eran el verdadero objeto de sus investigaciones con el color. Tal es el cuadro  *Regulus*⁷⁸⁵ en el que Turner describe el momento en que este personaje llega a Cartago donde los cartagineses le someten a la extracción de sus párpados antes de la ejecución. La empatía del espectador con el héroe es completa. El tema de la ceguera aparece en innumerable cantidad de mitologías –como Edipo muerto en vida, o el abatimiento de Cíclope atacando su punto débil, el único ojo que posee– así como en una gran cantidad de maneras de castrar la visión –como es *El perro andaluz* de Buñuel rasgando el globo ocular. Jean Paris encuentra en numerosas representaciones de la mirada su acto

⁷⁸³ Carta de Pep Agut, 2 de Agosto de 1994, citada en «Pep Agut. La más alta de las cimas», en Acción Paralela, Nº 4, <<http://www.accpa.org/numero4/agut.htm>> (20-10-2005), s.p.

⁷⁸⁴ MAILLARD, Robert (ed.): *Diccionario Universal del arte y de los artistas*. Vol. III. (Ed. Orig. Hernand Hazan, Paris, 1967). Traducción de Juan-Eduardo Cirlot. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1970, voz «William Turner», pp. 226,228.

⁷⁸⁵ William Turner. *Regulus*, 1828. Óleo sobre tela, 91 x 124 cm.

devorador: la Esfinge, Hidra, Cíclope, Semele, Faetón, etc. o representado en ocasiones como un sol que consume con su fuego⁷⁸⁶.

La importancia otorgada a la visión nos es explicada por Règis Debray: «Fijémonos, pues, en los griegos, esa cultura del sol tan enamorada de la vida y la visión que las confundía: vivir, para un griego antiguo, no era como para nosotros, respirar, sino ver, y morir era perder la vista», por lo que el peor castigo era arrancar los ojos al enemigo. Krauss hace referencia a un artículo de Bataille titulado *Sol pútrido*: «El texto celebra la descomposición picassiana del sol. Pero, como siempre, se trata de una idea de descomposición que opera en el interior del concepto de logro formal. Para hacer pedazos su unidad. El mismo sol, afirma Bataille, que simboliza la elevación, la unidad y la productividad de una cultura, es un sol inherentemente doble, violento y despilfarrador. Pues el sol en su cenit, en su punto más elevado, es precisamente el más cegador, el sol que nuestros ojos alcanzan a ver exponiéndose a un peligro. Esa furia que, materialmente, el ideal alberga en su seno, puede extraerse del mito de Ícaro»⁷⁸⁷.

El ojo ante el sol no ve, la mirada no es operativa, pues se trata de una visión sin mirada en la que la mirada es taladrada por la esfera de luz que como un ojo le atraviesa. Lo que se halla ante los ojos se experimenta como un abismo impenetrable, como un gran ojo que me captura como a un animal, atrapado como punto de fuga. El exceso de luz es como la oscuridad más absoluta, con la diferencia de que quien se encuentra tras esa luz te ve, te mira y te domina. Este es el caso de dos instalaciones, una de ellas, la de Tania Bruguera de la Documenta 11, *Untitled (Kassel, 2002)*, es descrita desde mi propia experiencia, la segunda es otro trabajo suplementario de la misma artista ■ *Untitled (Havana, 2000)*. Bruguera resalta su intención de ofrecer al sujeto espectador una experiencia vivida en primera persona: «Quiero que mi trabajo sea cada vez mas sobre la experiencia. Quiero hacer *piezas sensibles* no únicamente

⁷⁸⁶ «...la composición requiere comúnmente dos elementos, uno devorador, el otro devorado. El primero, reducido a un punto (el ojo del Cíclope, por ejemplo) o a un círculo (el sol, la luna, los nimbos de Helena o de Júpiter) o abierto en haz (cabeza de la Hidra, cola del Pavo Real); el segundo, definido por esta misma amenaza, obligado a abolirse inmediatamente (zodiaco, Sodoma, Salomé ante el Bautista)». PARIS, Jean: *El espacio y la mirada...*, p. 290.

⁷⁸⁷ KRAUSS, Rosalind: *El inconsciente óptico...*, pp. 195,196.

piezas visibles»⁷⁸⁸. Otra instalación/performance en la que el mirar se hace para el espectador un acto doloroso y difícil de mantener por tiempo prolongado es *Luz intolerable* de Dora García. En ambas, la luz cegadora es capaz de anular las coordenadas del espacio visual creándose ante los ojos cegados del visitante un insondable espacio vacío donde las formas pierden identidad.



William Turner. *Regulus*, 1828



Tania Bruguera. *Untitled (Kassel)*, 2002

La anulación de la visión con la intención de agudizar el uso de los otros sentidos del espectador, provoca resultados como la incomodidad, agresión o desorientación del espectador. Estas circunstancias poco habituales en la plástica contemporánea la encontramos en la propuesta de ■ Dora García en *Luz intolerable*⁷⁸⁹ así como en la que presentó ■ Tania Bruguera en la Documenta 11, *Untitled (Kassel, 2002)*⁷⁹⁰. En ambos trabajos el componente de reflexionar sobre los límites de tolerancia del cuerpo de los espectadores es muy fuerte. Aunque el en caso de la instalación performática de Bruguera interviene su posición extrema mezclada con un patente contenido político. La violencia que se ejerce sobre el espectador incide en aspectos como la guerra y el uso de las armas, pero también sobre el uso abusivo de la mirada como vigilancia. La oscuridad permite la aparición de fantasmas, temores,

⁷⁸⁸ GOLDBERG, Roselee: «Dreaming in Cuban...», p. 151 (traducción de la autora).

⁷⁸⁹ Dora García. *Luz intolerable*. Capilla de los Condes de Fuensaldaña, Valladolid, 2004.

⁷⁹⁰ Tania Bruguera. *Untitled (Kassel)*. Binding-Brauderei, Kassel. Documenta 11, 2002. v. BRUGUERA, Tania: «Untitled (Kassel 2002)», en ANDER, Heike; ROTTNER, Nadja (eds.): *Documenta 11...*, pp. 555-556; MAUCH, Stephanie: «Tania Bruguera...», p. 50; GOLDBERG, Roselee: «Dreaming in Cuban...», pp. 148-153.

sucesos que en el espacio visible no acontecerían con la misma intensidad perceptiva y emocional. Bajo el abrigo de las tinieblas se hace presente la violencia más absoluta; la guerra que sucede coetáneamente en otras latitudes hace aparición en la performance de Bruguera desobedeciendo las distancias físicas. La horrible experiencia de la violencia y la guerra es vivida en primera persona por el visitante de la instalación. La luz⁷⁹¹ ha sido identificada a lo largo de los siglos con el conocimiento y la visión como el sentido más apropiado para ello. La luz, para nuestra mirada, pierde su presencia como rayo de luz y se convierte en «iluminación»: el medio, gracias al cual, se destacan los objetos iluminados. Merleau-Ponty nos dice que la iluminación la asumimos como norma, tendiendo a devenir «objetivamente neutra» para el observador⁷⁹². De la misma forma, la visión se piensa como despegada de un cuerpo, como el sentido más objetivante, por ser el que más distancia interpone entre el sujeto y el objeto aprehendido.

Tania Bruguera, más que contradecir o dar la vuelta a esta relación benevolente con la luz, la pervierte. La luz puede no dejar ver la realidad, la luz puede ocultar las verdaderas estrategias de poder. La luz, como un ojo, me convierte en punto de fuga, me arrebató el punto de vista que siempre ha estado del lado privilegiado del espectador. La luz se convierte en un agente que nos penetra, que nos señala, que nos mira. El foco de luz dirigido a mi cuerpo se convierte en una «especie de visión»⁷⁹³. Efectivamente, se convierte en un ojo que me mira y anula mi identidad como persona, me objetualiza. La luz insoportable me priva de ver el brillante espacio insondable que me hiere. Con la experiencia que se padece en la instalación/performance de Bruguera se destruyen todos los preconceptos que se hallan asociados a la luz: en términos de percepción la luz es creadora de espacio (cosmos), el exceso de luz destruye el espacio (caos); la luz ilumina los objetos, el exceso los oculta. Bruguera utiliza la metáfora de

⁷⁹¹ Hartmut Böhme encuentra en la mitología griega la relación entre la luz y el conocimiento. Una relación que continúa asentada en las bases de la filosofía desde Platón –el mito de la caverna– a Heidegger –*Seins-Lichtung*, con el que la verdad es luz. Sobre el origen mitológico de la luz y el campo significativo que rodea al concepto de luz en la filosofía y en el arte v. BÖHME, Hartmut: «The philosophical light and the light of art», en *Parkett*. N° 38 (1993), pp. 16-21.

⁷⁹² MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, pp. 324,325.

⁷⁹³ MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, p. 324.

la luz para desbloquear al espectador de la parálisis que produce el exceso de luz/conocimiento superpuesto. El exceso de información nos paraliza y nos desorienta, en definitiva, se convierte en un obstáculo que hay que superar a través de la acción política.

A la desorientación que provoca la oscuridad, se le suma la impresión de poder ser visto. El espectador se siente el punto de mira y el blanco sobre el que ejercer esta violencia y tortura psicológica. El espectador se siente mirado sin ver, escrutado, atravesado y vigilado; indefenso ante la incapacidad de responder a la mirada del ojo que le domina⁷⁹⁴. El sonido atronador de pasos firmes sobre una tarima metálica y el de montaje y desmontaje de un fusil y el de disparos con balas de fogeo acrecienta la indefensión y tensión que se suma a la indefensión de ser visto y no poder ver. Se trata de una percepción dolorosa en la que el espectador se encuentra a merced de otras miradas, de las que sabe de su presencia por el sonido amenazante de sus pasos y cargas y descargas de un arma de fuego.

En la instalación de Tania Bruguera prevalece su interés por intimidar y agredir el cuerpo y la psique del público. La artista obliga al espectador a tomar una posición comprometida con la realidad política, el visitante se ve violentado por el evento a tomar una posición forzada. La relación entre luz-ceguera-dolor es una metáfora que alude a la actitud social generalizada que apela a la habilidad para ver y conocer las relaciones de poder y reaccionar en consecuencia. Bruguera lo reclama a través de un «arte de conducta»⁷⁹⁵ como un modo de resistencia y de desvelamiento del poder. La instalación/performance entra violentamente en el espacio íntimo del espectador como en una emboscada. La incómoda situación entra a contrapelo en el espacio del espectador. Bruscamente lo convierte en objeto de un padecimiento tan fuerte que la experiencia se dilata en el tiempo, extendiendo la reflexión más allá de la existencia de lo acontecido.

⁷⁹⁴ v. FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar...*; FOUCAULT, Michel: «El ojo del poder...»; BENTHAM, Jeremías: *El panóptico*. Traducción de Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría. Ed. La Piqueta, Barcelona, 1989; v. t. el epígrafe sobre las retóricas de la vigilancia.

⁷⁹⁵ BRUGUERA, Tania: «Untitled (Kassel 2002)...», p. 555.

Luz intolerable de Dora García y *Untitled (Kassel, 2002)* de Tania Bruguera no solicitan del espectador una interpretación concreta y bajo los cánones de las teorías de la historia del arte, sino que apelan directamente a la experiencia, a la vivencia de la obra a la que el espectador se ve obligado a entregarse de modo integral. Se podría decir que la intervención del sujeto estético en la obra es pasiva, como pasiva es su visión de lo que allí sucede. Como nos dice Merleau-Ponty, se trata de una *visión pasiva, sin mirada*⁷⁹⁶ ya que la luz, en lugar de permitirnos ver, en lugar de ser iluminación, nos ciega, se vuelve dolorosa y nos impide obtener información sobre el espacio donde nos ubicamos, o nos disponemos a recorrer. Al tiempo, nos impide responder a la mirada de quien nos vigila. Causa de esta ceguera es el efecto de *irradiación*⁷⁹⁷, en el que el exceso de luz invade en exceso el área iluminada haciendo borrosos sus límites e interponiendo un velo sobre el resto de la superficie. Para aumentar este efecto se le somete al visitante a un proceso de adaptación a la oscuridad para luego con extrema violencia y brusquedad someterle a la más potente iluminación. Entra en juego un *contraste físico* y un *contraste perceptivo*⁷⁹⁸, es decir, se aplica un contraste de iluminación sobre el espacio, pero éste se ve acrecentado por un contraste perceptivo, fruto de la ausencia temporal, para que el sujeto pueda adaptarse al cambio lumínico.

Para aumentar esta desagradable sensación de cegamiento, Bruguera, coloca en la pared adyacente a los visitantes un panel plateado con el objeto de incrementar el efecto y no dejar un solo espacio donde la mirada pudiera refugiarse de la agresión. Thomas Hirschhorn hace uso de la luz fluorescente en combinación con el papel de aluminio y otras superficies reflectantes con objeto de iluminar agresivamente todo el espacio y hace más inconfortable e irritante la apreciación de la obra. Destacan sobre este aspecto sus vitrinas con collages de logotipos de marcas de elementos de consumo de lujo asociados a crudas imágenes actuales de la guerra y la tortura en obras como ■

⁷⁹⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, p. 329.

⁷⁹⁷ «Se llama así al fenómeno subjetivo por el cual un área iluminada tiende a irradiarse alrededor, invadiendo porciones adyacentes de retina no directamente iluminada». PIERANTONI, Ruggero: *El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión*. Paidós Comunicación, Barcelona, 1984, p. 98.

⁷⁹⁸ Sobre la percepción del contraste v. GOLDSTEIN, E. Bruce. *Sensación y percepción...*, pp. 285-312.

*Les Plaintifs, les bêtes, les politiques*⁷⁹⁹, o los flexos dirigidos al papel de aluminio en **United Nations Miniature**. La irritabilidad de la luz en combinación de estridentes colores es usada como estrategia plástica por Bruce Nauman sus *habitaciones*: **4 Yellow Room**; **2 Triangle Room**. Habitaciones triangulares, cabinas para los sentidos, etc. son algunas de las propuestas de Nauman que llevan al visitante a un estado de inquietud y de irritabilidad que alcanza por la vivencia en primera persona a través de los sentidos y las emociones.

Carsten Höller. (MAC) Corridor (MAC Pasillo), 2003-2004. 72 metros de longitud de un corredor ciego son suficientes para desorientar al visitante. El corredor se oscurece progresivamente a medida que el visitante se adentra en su estructura en forma de «U». Una situación que le obliga a utilizar otros sentidos distintos de la visión.



Jordi Colomer. *El dorado*, 1998

Jordi Colomer. Eldorado, 1998⁸⁰⁰. La ceguera es la trama sobre la que se soporta la video-instalación de Jordi Colomer. La peculiaridad y grado de complejidad

⁷⁹⁹ Thomas Hirschhorn, *Les Plaintifs, les bêtes, les politiques*, Centre Genevois de Gravure Contemporaine, Geneva, 1995. Exposición y edición de libro de artista. BUCHLOH, Benjamin H. D.: «Thomas Hirschhorn: lay out sculpture and display diagrams», en BUCHLOH, Benjamin H. D.; GINGERAS, Alison M.; BASUALDO, Carlos: *Thomas Hirschhorn...*, pp. 52-57; HIRSCHHORN, Thomas: «Letter to Thierry 1994» (Ed. Orig. «Thomas Hirschhorn», Katalog, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 1995). Translated from the French by David Wharry, en BUCHLOH, Benjamin H. D.; GINGERAS, Alison M.; BASUALDO, Carlos: *Thomas Hirschhorn...*, p. 121.

⁸⁰⁰ Jordi Colomer. *Eldorado*, 1998. Video-instalación. v. BREA, José Luis (ed.): *El punto ciego. Arte español de los años 90*. Kunstraum Innsbruck, Junta de Castilla y León y Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999; v. t. BREA, José Luis; COLOMER, Jordi: «Ceguera y visión», en *Zehar. Boletín de Arteleku*, Nº 39 (Primavera de 1999), pp. 38-41; WITTGENSTEIN, Ludwig: *Observaciones...*, pp. 58-63.

de la pieza le lleva a ser la pieza clave de la exposición El punto ciego. Arte español de los '90 comisariada por José Luis Brea en la Kunsttraum de Innsbruck en el año 1999. Como explican el artista y el comisario en una entrevista se trata de una superposición de dos sistemas de percepción, ambos ciegos: el del performer o actor, ciego de nacimiento y la visión fragmentada que ofrece la cámara al espectador. Para superar la ceguera y alcanzar a comprender el espacio, el ciego utiliza dos estrategias: la suplementación sinestésica, especialmente el tacto y el oído y el movimiento y desmantelamiento del espacio y los objetos que en él habitan. La ceguera del espectador desvela en primer lugar la capacidad de engaño de la visión, pues la cámara no es visible y ofrece un espacio fragmentado y lleno de puntos ciegos espaciales y temporales. Dichas carencias se suplen con el movimiento desenfrenado de la cámara, estrategia que también desvela su presencia como mirada mediada que se interpone entre el espectador y el acontecimiento. La artista Sophie Calle realizó en los años ochenta un trabajo con los ciegos y la manera de percibir el arte. Fotografías y entrevistas son algunos de los instrumentos que conforman ■ *The Blind*⁸⁰¹.

⁸⁰¹ Sophie Calle. *The Blind*, 1986.

2.5 PRÓTESIS Y EXTENSIONES SENSORIALES. EXPERIMENTOS SOBRE LA PERCEPCIÓN A TRAVÉS DE LOS SENTIDOS

Podemos definir una prótesis como una pieza postiza añadida al cuerpo con objeto de sustituir un miembro ausente. El órgano artificial puede tener utilidades amplificativas además de las sustitutivas, como la de ser extensión, reparación o corrección de la potencialidad o magnitud sensorial del cuerpo humano. Gafas, binoculares, bastones o artilugios de robótica son algunos de los más generalizados artilugios para la ampliación o restitución de un miembro ausente. La prótesis es a la vez prolongación y fragmentación del cuerpo, pues se trata de una división de los sentidos y una escisión de la identidad corporal. Pero también, como hemos dicho, tiene como objeto la restitución, por lo que obedece a una comprensión mecanizada del cuerpo: la máquina es sustituto del cuerpo, pues prima la funcionalidad (productividad) del cuerpo.

El análisis que hace la fenomenología del efecto que producen las extensiones corporales es bastante esclarecedor para comprender lo que sucede en el arte con el uso de este tipo de artilugios. A juicio de Merleau-Ponty, el uso prolongado de una prótesis hace que ésta deje de ser considerada un objeto y pase a considerarse una extensión natural del cuerpo con cualidades sensoriales. No se trata pues de un artilugio mediador sino que es parte íntegra del cuerpo, bien participando la prótesis en el espacio intra-corporal, o bien instalándose el cuerpo en tales objetos siempre que no se consideren como objetos ajenos a él. Es a lo que este fenomenólogo llama «habitud»: «La habitud expresa el poder que tenemos de dilatar nuestro ser-del-mundo, o de cambiar la existencia anexándonos nuevos instrumentos»⁸⁰². Es condición necesaria de la habitud

⁸⁰² MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, p. 161.

el considerar el cuerpo como mediador de un mundo, la relación con el mundo y los objetos es entonces de absoluta intimidad y co-pertenencia.

Las prótesis implican un uso, una acción práctica a través de ella. No son objetos para sentirlos sino para sentir a través de ellos. La primacía de lo visual ha quedado absolutamente derrotada pues no se trata de ver el objeto sino de ver por medio de él. Si bien no privilegia la visión poniendo el acento en muchas ocasiones en el resto de los sentidos, bien sea el tacto, el olfato, el sentido háptico, etc. La sensación visual es una más de las múltiples que se operan en el público con estas propuestas plásticas. No se trata de objetos para tocar sino que son instrumentos con los que ampliar o desvirtuar el mundo de las sensaciones. La acción del espectador se convierte en objeto de reflexión, el espectador se hace protagonista y activador del sentido último de la obra. La obra no es objeto de contemplación sino instrumento de percepción, no es un objeto pasivo sino una proposición que asalta al espectador, que apela a su voluntad de acción, de manipulación y de experiencia.

La prótesis es igualmente una suerte de injerto, un entretrejimiento de elementos de naturalezas distintas unidas entre sí a pesar de la aparente contradicción. La colocación de una prótesis, –tanto en Horn como en otros artistas que exploran la extensión del cuerpo y radicalización de los sentidos– también revela una limitación y una falta. La prótesis se convierte en una abanderada de lo incompleto del cuerpo y de la identidad. Las piezas comentadas en los trajes y arquitecturas corporales pueden incluirse dentro de este apartado, entendiéndose como prótesis corporales. Como es el trabajo de Itziar Okariz con ropa interior, tales como los sujetadores de silicona coloreados por dentro para aplicarlos sobre el cuerpo como parte perteneciente al cuerpo. «Normalmente expongo las fotografías; sólo alguna vez he expuesto las piezas. Los sujetadores de silicona me gustaban porque realmente me parecían prótesis muy naturalizadas, en el sentido de que construyen el cuerpo sin que nosotros seamos conscientes de ello», afirmaba Itziar Okariz⁸⁰³.

⁸⁰³ OKARIZ, Itziar: «El cerebro es un músculo...», *s. p.*

Quizás ayudados por el espíritu sincrético, encontramos en los artistas brasileños Hélio Oiticica y Lygia Clark una lucha en contra de la primacía de lo visual. En opinión de Simone Osthoff, este impulso es fruto de la unión de tradiciones, manifiestamente visuales como las occidentales, junto con las indígenas de corte oral. La cultura indígena basa su conocimiento y su legado histórico en rituales profundamente concretos en los que el cuerpo tiene una gran importancia⁸⁰⁴. El cuerpo –y no así el lenguaje– es tomado en muchas tradiciones no occidentales como legado y depósito del conocimiento⁸⁰⁵. De ahí que los ritos, con sus repeticiones de gestos y movimientos corporales se transmitan de generación y generación. Estos gestos y actitudes corporales están cargados de información y de conocimiento que no pasa por la palabra ni el lenguaje, por ser conocimientos no sometidos a la razón. El lugar de origen de Oiticica y Clark, tradicionalmente mezclado con lo indígena y su lejanía de las tradiciones occidentales les pudo ser de gran ayuda a la hora de hacer un arte más libre desde el que explorar el cuerpo y los sentidos. El cuerpo se convierte en el eje fundamental de sus investigaciones y la implicación intersensorial en vía de experiencia: explorando el espacio háptico a través del tacto, el espacio olfativo, o el espacio sonoro con propuestas sinestésicas, envolventes, inmersivas y usables a través de la exploración de sensitiva que se demanda al espectador. Las fotografías y la recogida de testimonios de dichas experiencias, no son un fin en sí mismas ni un medio de cosificar y comerciar con la obra: son guías que instruyen sobre los métodos y procesos de participación. Son guías, que no reglas, que dejan siempre abierta la posibilidad de que el uso de estos objetos/propuesta lleve a nuevas circunstancias que la conviertan en una nueva obra de arte. ■ Lygia Clark. *Dialogue*, 1968.

La puesta en escena la componen las actividades y experiencias del espectador. Experimentaciones con sus cuerpos y sus espacios, internos y externos –*Mascaras sensoriales*, ■ *Máscaras con espejos*, *Guantes sensoriales*–, sus relaciones con los

⁸⁰⁴ OSTHOFF, Simone: «Lygia Clark and Hélio Oiticica...».

⁸⁰⁵ Ritos como la ceremonia del té en Japón o ritos indígenas de continentes como el asiático o el africano transmiten sus conocimientos no por medio del lenguaje oral o escrito, sino a través de actitudes corporales aprendidas y transmitidas de generación en generación. Koren nos dice que el aprendizaje maquinal de unas formas de comportamiento, y no el lenguaje, son las depositarias del conocimiento y de la técnica. KOREN, Leonard. *Wabi-Sabi...* pp. 80,81.

espacios de otro sujeto –en ■ *Hand Dialogue*, ■ *Dialogue*, en sus *Objetos relacionales*⁸⁰⁶, o en ■ *El Yo y el Tú: Series Ropa/Cuerpo/Ropa*, etc. Lygia Clark trabaja con la idea de *prótesis relacional*, es decir prótesis para el cuerpo que sirven para amplificar y mejorar nuestro potencial de relación entre nosotros y de nuestra capacidad de percepción de estímulos internos o externos⁸⁰⁷. Destacamos la distinción de estos términos a modo de investigación en la praxis artística, con la construcción de artilugios y prótesis como: ■ Lygia Clark. *Máscaras sensoriales*, 1967. En las máscaras sensoriales Clark obstruye la visión con objeto de que el usuario intensifique las sensaciones de los otros sentidos, por otro lado, tan relegados al olvido por la estética y la práctica artística clásica. El usuario presta atención a otras partes de su cuerpo con las que percibir: sus orejas, su nariz, su boca, las manos, etc. Las sensaciones táctiles, auditivas y olfativas relevan el largo legado histórico otorgado a la visión y la escasa atención prestada al uso de los otros sentidos en las experiencias cotidianas. Muchas de sus máscaras ciegas contienen hierbas aromáticas en la protuberancia ubicada entre nariz y boca, desarrollando un sentido tan poco usual en el arte como es el olfativo. ■ Lygia Clark. *Abyss Mask*⁸⁰⁸. Red de algodón, piedras y bolsas de plástico. En *Máscara Abismo*, bloqueada la visión, entran en juego otras sensaciones con las que explorar texturas, sonidos, pesos, medidas de objetos que se funden íntimamente con nuestros cuerpos. La visión nos separa del objeto, física y emocionalmente, mientras que los otros sentidos necesitan de una mayor implicación. Tradicionalmente se ha considerado a la visión la más objetiva de las sensaciones y la más acorde a la realidad. Estas propuestas participativas ponen en cuestión por medio de la práctica directa, esta forma aprendida de relacionarnos con el mundo, nuestro cuerpo y los límites que los separan.

⁸⁰⁶ « [El objeto relacional] no tiene ninguna especificidad en sí mismo. Como el nombre sugiere, es definido en su relación con la imaginación del sujeto... Formalmente, el objeto relacional no es análogo al cuerpo (es decir, no es ilustrativo); sino, que crea relaciones con el cuerpo a través de la textura, peso, medida, temperatura, sonido y movimiento (producido por el desplazamiento de sus varios materiales)». Definición de la artista citada en DAVID, Catherine: «Hélio Oiticica: Brazil experiment...», p. 189, para bibliografía v. nota 23, p. 201 (traducción de la autora).

⁸⁰⁷ QUARONI, Grazia: «Priere de toucher. Les sens en éveil dans l'œuvre de Lygia Clark» traducción de Isabel Violante, <<http://www.synesthesie.com/syn07/clark.html>> (02-02-2003), s. p. (traducción de la autora).

⁸⁰⁸ Lygia Clark. *Máscara Abismo (Abyss Mask)*, 1968-1999.

■ Lygia Clark. *Luvas sensoriais*⁸⁰⁹ Dos pares de guantes de gamuza, dos pares de guantes de goma y bolas de diferentes materiales y tamaños. La exploración táctil que se propone al activo sujeto estético abre una vía de encuentro y de conocimiento profundo entre sujeto y objeto a explorar como nos propone Bachelard: «La sensación táctil que explora la sustancia, que tras las formas y los colores, descubre la materia, prepara ya la ilusión de tocar el fondo de la materia. La imaginación material nos abre al instante los sótanos de la sustancia, nos entrega riquezas desconocidas... La imagen material es una superación del ser inmediato, una profundización del ser superficial. Y esa profundización abre una doble perspectiva: hacia la intimidad del sujeto actuante y en el interior sustancial del objeto inerte encontrado por la percepción. Entonces, en el trabajo de la materia se invierte esa doble perspectiva; se intercambian las intimidades del sujeto y del objeto»⁸¹⁰. Comparamos los guantes sensoriales de Clark con ■ *Percepción táctil* de *La Nature* en la que el cruzar los dedos sobre una pequeña superficie esférica ofrece una ilusión táctil de dos esferas en lugar de una.

En Rebecca Horn abundan las máscaras⁸¹¹ que amplifican y extienden el cuerpo y los sentidos: máscaras de plumas como ■ *Cockatoo mask* y ■ *Cockfeather mask*, máscaras de lápices como ■ *Pencil mask*, máscaras que extienden la cabeza y elevan la longitud corporal como ■ *Head extensión* y ■ *Unicorn*,...se interponen al ejercicio visual con objeto de llevar al extremo el sentido del tacto y la dimensión del cuerpo con respecto al espacio y los objetos. La experiencia de la máscara lápiz es especialmente peculiar: recogida en una película, la artista –con la máscara sujeta al rostro por un cruzado de cintas– lleva a término un fuerte y gestual trazado de líneas de lápiz sobre la pared. Con un movimiento pendular de la cabeza, presionando enérgicamente el rostro contra la pared con lo que se pierde toda perspectiva del gesto, la artista dibuja con la frente, la mejilla, la nariz, la boca, la barbilla y las sienes. Otras máscaras implican todo

⁸⁰⁹ Lygia Clark. *Luvas sensoriais*. (*Guantes sensoriales*), 1968-1999.

⁸¹⁰ BACHELARD, Gastón: *La tierra y los ensueños...*, pp. 42, 43.

⁸¹¹ Rebecca Horn. *Cockatoo mask (Máscara de cacatúa) Touching the skin between the outstretched feathers*, 1973. Tela, plumas blancas de cacatúa, 33 x 36 cm.; *Cockfeather mask (Máscara de gallo)*, 1973. Plumaz, tela; *Pencil mask (Máscara lápiz)*, 1972. Tela, lápices; *Head extensión (Extensión de la cabeza)*, Documenta V, 1972, comisariada por Harald Szeeman. Tela, styrofoam y cuerda.

el cuerpo y las extensiones corporales, corresponden también a los inicios de Horn⁸¹²: ■ *White body fan*, ■ *Cornucopia*, ■ *Feathers dance on the Shoulders* perteneciente a *Berlin exercises*,... Las extensiones para el cuerpo que realiza Rebecca Horn, tales como ■ *Finger gloves*, exploran el universo de los sentidos desde su extensión e intensificación. En este caso del sentido del tacto que se ve intensificado y prolongado hacia el final de los dedos artificiales hasta alcanzar el objeto. «...no se trata de anular el tacto sino de llevarlo al límite, eliminando la percepción del detalle –la anécdota– para asumir y ser conscientes del acto mismo en su temblor interno»⁸¹³. Los dedos artificiales extienden la sensorialidad hasta una distancia superior a la que normalmente experimentamos con el tacto.



Rebecca Horn. *Finger gloves*, 1972

⁸¹² Rebecca Horn. *White body fan* (*Abanico corporal blanco*), 1972; tela, Construcción metálica, 300cm. de diámetro; *Cornucopia. Seance for two breasts* (*Cornucopia. Sesión para dos pechos*), 1970. Tela; *Feathers dance on the Shoulders, Berlin exercises in nine pieces* (*Plumas bailan sobre los hombros. Berlin, ejercicios en nueve piezas*), 1974.

⁸¹³ FERNÁNDEZ-CID, Miguel: «Rebecca Horn en el CGAC...», p. 9.

Otro ejercicio de Rebecca Horn de la serie *Berlin exercises in nine pieces*⁸¹⁴, el ejercicio 1, ■ *Touching the walls with both hands simultaneously* hace uso de un artilugio protésico de similares características. El ejercicio se graba en vídeo: la artista realiza una performance recogida en vídeo en la que coloca sobre su cuerpo una extensión o prótesis consistente en varillas de madera de balsa que prolongan en 70 cm. la longitud de los dedos de las manos con ayuda de los cuales alcanzar a explorar las dimensiones del espacio de una habitación. Las dimensiones perceptuales de la sala se hacen abarcables, se ven reducidas, comprimidas a nivel psicológico gracias a una aproximación fenomenológica⁸¹⁵. La fenomenología se convierte para Horn en una forma de redefinir el cuerpo y los sentidos y de redescubrir el mundo. La artista explora los límites del cuerpo a través de movimientos con los que alcanzar a tocar las paredes y a continuación el techo. El sonido producido por estas extensiones táctiles sobre los límites del espacio aparecen recogidas en la video-performance. El espacio táctil ofrece una dimensión diferente, más íntima, más corporal con respecto al espacio visual tan preponderante en nuestra concepción del espacio: «los dedos son ligeros [dice la artista]. Puedo moverlos sin ningún esfuerzo. Sentir, tocar, agarrar cualquier cosa, pero manteniendo una cierta distancia con los objetos. La acción de palanca de los largísimos dedos intensifica la diferente información sensual de la mano; Me siento tocando, me veo agarrando, controlo la distancia entre los objetos y yo»⁸¹⁶. En sus instalaciones y performances hace uso de elementos mecánicos que llevan a cabo acciones que hacen referencia a ciclos temporales de pasividad/acción/pasividad⁸¹⁷. El

⁸¹⁴ Estos son los ejercicios de Rebecca Horn que componen *Berlin exercises in nine pieces*. *Dreaming under water of things afar* (Berlín, ejercicios en nueve piezas. Dormir bajo el agua y ver cosas que acontecen a gran distancia), noviembre de 1974 – enero de 1975: 10 de noviembre, *Touching the walls with both hands simultaneously* (Tocar las paredes con ambas manos a la vez); 11 de noviembre, *Blinking* (Guiñar); 12 de noviembre, *Feathers dance on the shoulders* (Plumas bailan sobre los hombros); 13 de noviembre, *Keeping hold of those unfaithful legs* (Sujetar las piernas infieles); *Dos pececillos que recuerdan un baile*; 14 de noviembre, *Rooms meet in mirrors* (Espacios se tocan en espejos); 15 de noviembre, *Shedding skin between moist tongue leaves* (Arrancar la piel entre las escamas húmedas de la lengua); 16 de noviembre, *Cutting one's hair with two scissors simultaneously* (Cortarse el pelo con dos tijeras a la vez), (traducción de la autora).

⁸¹⁵ FERGUSON, Bruce W.: «Dangerous liaisons...», p. 32.

⁸¹⁶ <<http://www.tate.org.uk/servlet/ArtistWorks?cgroupid=999999961&artistid=2269&page=1>> (09-08-2004), (traducción de la autora).

⁸¹⁷ <<http://www.postmedia.net/999/hornrebecca.htm>> (09-08-2004).

espectador que conoce la trayectoria artística de Horn ha de esperar pacientemente ya que sabe que sus instrumentos mecánicos poseen movimientos temporalizados que saltan como un resorte. Otras piezas que guardan similitud con las extensiones de dedos de Horn son: ■ Jana Sterbak, *Fingers (dedos)*; y ■ *Cones on fingers (Conos en los dedos)* de la misma artista, y ■ *Autorretrato* de Javier Pérez.

No vamos a entrar en discusión sobre los simulacros de extensión sensorial que proporcionan los aparatos de realidad virtual, debido a la vasta extensión del tema. Nos conformamos con sólo nombrar algunos aspectos y obras para perfilar levemente los aspectos más interesantes. El «cyborg» encarna la combinación de humano y máquina, un híbrido entre carne y microchips. Tales como el hibridacionismo entre orgánico e inorgánico de los implantes que se realizan en la medicina actual: un tubo de plástico puede sustituir una arteria, o un trozo de cadera, una maquinaria poner en marcha un corazón, etc. El cuerpo humano se convierte en un complejo engranaje de mecanismos y piezas susceptibles de ser reemplazadas, reconstruidas o reinventadas, como dice Mayayo en referencia al cuerpo «post-humano»⁸¹⁸. Wigley del mismo modo promulga la inauguración de un nuevo cuerpo, un cuerpo imperfecto susceptible de ser mejorado, ampliado y reconstruido por la cirugía y la bioingeniería: «Poner accesorios y ampliar el cuerpo no es simplemente añadir una prótesis, sino también pasar el aparato protésico al sistema nervioso, dejando que la maquinaria del cuerpo interactúe con la externa para producir un nuevo tipo de cuerpo. El límite entre interior y exterior, orgánico e inorgánico, desaparece»⁸¹⁹. El reto científico se concentra, –siguiendo al pie de la letra el ideal del Dr. Frankenstein de Mary Shelley–, en la combinación de trasplantes biológicos e implantes cibernéticos capaces de regenerar el cuerpo estando injerto en él. El paradigma de la naturaleza como máquina se invierte en la era de la realidad virtual, ahora es la máquina la que adquiere rasgos vitales. La Revolución Industrial y el *Discurso del Método* representan la celebración de la naturaleza artificial y la asimilación de la realidad a la estructura racional de la mecanización de la vida. En los lindes del cambio de milenio se ha vuelto a despertar el sueño o pesadilla del mito

⁸¹⁸ MAYAYO, Patricia: «La reinención del cuerpo...», p. 87.

⁸¹⁹ WIGLEY, Mark: «Man-plus...», p. 18 (traducción de la autora).

de Frankenstein o Prometeo. Investigaciones afines entre ingeniería genética e inteligencia artificial ayudan a pensar en el vasto horizonte que se abre en el hermanamiento entre ambas disciplinas. Entre estos dos ámbitos, ingeniería genética e implantes digitales, y su experimentación desde el arte, se mueve el artista brasileño Eduardo Kac. Creativo del que hemos tratado anteriormente en relación a la implantación de un microchip en su propio cuerpo como estrategia que denuncia su implantación social como sistema de vigilancia. Kac trabaja con hibridaciones entre la robótica y elementos biológicos, tales como un ser humano vinculado físicamente vía intravenosa con la robótica, en lo que el artista denomina «biorobots» o «biotelematics». ■ Eduardo Kac, *Time Capsule*⁸²⁰. En esta pieza Eduardo Kac se introduce un microchip en el tobillo con los recuerdos pertenecientes a sus antepasados. La instalación consta de un vídeo que muestra la inserción del microchip y varias de las fotografías que componen la memoria informatizada de sus progenitores. Igualmente trabaja con la ingeniería genética en lo que el denomina «transgenic art», creación de seres híbridos a través de la transferencia de genes sintéticos a un organismo vivo y viceversa, o intercambio genético entre seres vivos⁸²¹. De nuevo los límites entre ser humano y máquina, y la distinción entre especies, se ven desbordados y cuestionados desde la reflexión artística. En opinión de Eduardo Kac, en un futuro los seres humanos seremos transgénicos⁸²².

A partir del nuevo paradigma sobre las *estructuras disipativas* –disipación continua de materia y energía– se han unido en las investigaciones más punteras la biología molecular y los nuevos fundamentos de la física. Se han hallado en las formas más elementales de *estructuras disipativas*, dice Fernández-Galiano, el eslabón de unión entre la materia inerte y la viviente. Es a partir de este punto, y consecuencia de

⁸²⁰ Eduardo Kac. *Time Capsule*, 1997. Acción recogida en vídeo, jeringa y aguja para la inserción del microchip superpuesta sobre el monitor de vídeo, radiografía y fotografías de sus antepasados.

⁸²¹ KAC, Eduardo: «El arte transgénico». Traducción de Gillian Hodges, en MOLINA, Ángela; LANDA, Kepa. (eds.): *Futuros emergentes. Arte, interactividad y nuevos medios*. Diputació de Valencia e Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2000, pp. 59-66; <<http://www.fondation-langlois.org/e/projets/390-5-2000/index.html>> (15-06-2004); <<http://www.ekac.org/apositive.html>> (15-06-2004); <<http://www.ekac.org/gfpbunny.html>> (15-06-2004). Véase también la obra de Patricia Piccinini *Love me love my lump* presentada en la Bienal de Venecia de 2003.

⁸²² KAC, Eduardo: «El arte transgénico...», p. 66.

este nuevo paradigma científico, que el universo no se contempla ya como una máquina de relojería acaso sino como un organismo artificial⁸²³. Existe una recuperación de la asociación hombre y máquina con la relación entre lo tecnológico y lo biológico: de Rebecca Horn a las manipulaciones genéticas de Eduardo Kac. Dichas asociaciones tienen sus precedentes artísticos en Duchamp y el surrealismo, en las esculturas kinéticas de Tinguely o Francis Picabia. Pero esta asociación viene de más atrás, con la industrialización y la asimilación del hombre a la máquina. Pero también se trata del acercamiento de las construcciones culturales realizadas por el hombre a las estructuras orgánicas en su ansia de crear vida. Las ciencias actuales se acercan cada vez más a este sueño por la creación de vida, fruto siempre de una visión del organismo como mecanismo o autómatas. El hombre-máquina inicia su historia en los proyectos mecanicistas de Leonardo da Vinci, continúa con la *bête machine* (comparación del animal con la máquina) del *Discurso del Método* de Descartes –en el que confluyen, dice Foucault, anatomía y metafísica⁸²⁴–, y se extiende hasta la antropología cibernética más reciente. La tecnología miniaturizada y biocompatible se instala en el cuerpo: los performers Stelarc y Antúnez conectan su cuerpo biológico a un ordenador que, por medio de una interfaz, manda señales al cuerpo para que este se mueva en respuesta. El cuerpo se convierte en una prótesis del ordenador, en una extensión física de sus comandos. Esta propuesta hace del cuerpo un objeto manipulable que se mueve a voluntad del controlador. Las investigaciones sobre robótica e informática llevan a

⁸²³ FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. *El fuego y la memoria...*, pp. 120-122. Esta interpretación del nuevo paradigma, dice Fernández-Galiano, puede dar lugar a la instrumentalización política que justifique las políticas económicas neoliberales, como en antaño se aliaron ciencia bajo el paradigma newtoniano y clase dominante y que Karl Marx denunció. A partir de aquí surgen investigaciones que relacionan este tipo de estructuras con la *autopoiesis* y la auto-organización. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. *El fuego y la memoria...*, p. 121, para bibliografía v. notas 21 y 23.

⁸²⁴ «El gran libro del Hombre-máquina ha sido escrito simultáneamente sobre dos registros; el anatómico-metafísico, de que Descartes había compuesto las primeras páginas y que los médicos y los filósofos continuaron, y el técnico-político, que estuvo constituido por todo un conjunto de reglamentos... y por procedimientos empíricos y reflexivos para controlar o corregir las operaciones del cuerpo». FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar...*, p. 140. Sobre las analogías orgánica y mecánica a lo largo de la historia v. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. *El fuego y la memoria...*, pp. 129-161.

muchos autores a ver la posibilidad de semejanza entre las operaciones mentales y las informáticas⁸²⁵.



Pierre Jaquet-Droz. *The Musician*



Stelarc. *The third hand*, 1980

El hombre se asemeja al modelo del autómatas o androide que tanto gustaba a Federico II, pues encarnaban el poder político sobre los cuerpos: la *docilidad-utilidad* de la que habla Foucault interiorizada en los cuerpos a través de la *disciplina*. Son para Foucault «muñecos políticos, unos modelos reducidos de poder»⁸²⁶. ■ Pierre Jaquet-Droz. *The Writer; The Draughtsman; The Musician*⁸²⁷. En el año 1774 Jaquet-Droz presentó tres androides a la corte de Luis XVI: *El Escritor, El Dibujante y El Músico*. Estos androides son muestra del cuerpo bien disciplinado, como diría Foucault, de la perfecta correlación entre cuerpo y gesto, pues «...un buen empleo del cuerpo, que permite un buen empleo del tiempo...Una buena letra, por ejemplo, supone una gimnasia, toda una rutina cuyo código riguroso domina el cuerpo por entero, desde la punta del pie a la yema del dedo índice...Un cuerpo disciplinado es el apoyo de un gesto eficaz»⁸²⁸.

⁸²⁵ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*, pp. 159-179.

⁸²⁶ FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar...*, p. 140.

⁸²⁷ Pierre Jaquet-Droz. *The Writer; The Draughtsman; The Musician*, 1774. v. FRYER, David: «The ghost in the machine», en *FMR*, N° 6, (November, 1984), pp. 66-74; v. t. CARRERA, Roland: «Androids», en *FMR*, N° 6 (November, 1984), pp. 75-92.

⁸²⁸ FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar...*, p. 156.

La mecanización del cuerpo humano adquiere a finales del siglo XIX una mayor importancia. Más allá de los modelos mecánicos de los androides de Luis XVI o de Federico II, a finales del siglo XIX el cuerpo humano se adecua a las necesidades de la productividad industrial. El cuerpo se convierte en un componente mecánico del sistema industrial. El cuerpo es visto como fuerza productiva que es gestionada a través de la ecuación *tiempo-movimiento* definiéndose una especie de «esquema anatómico-cronológico del comportamiento»: «El acto queda descompuesto en sus elementos; la posición del cuerpo, de los miembros, de las articulaciones se halla definida; a cada movimiento le están asignadas una dirección, una amplitud, una duración; su orden de sucesión está prescrito. El tiempo penetra el cuerpo y con él todos los controles minuciosos del poder»⁸²⁹. La película *Tiempos modernos*⁸³⁰, dirigida y protagonizada por Charles Chaplin, enfatiza el inicio de un *tiempo disciplinario* –en el que la correlación (analizada Foucault) del cuerpo y del gesto (eficacia y rapidez) y del cuerpo y el objeto (cifrado instrumental del cuerpo), reglamentación del tiempo, etc.– que cubre los intereses y exigencias de la productividad industrial. ■ Stelarc. *The Third Hand*, 1980; ■ *Amplified Body, Laser Eyes and Third Hand*, 1986; ■ *Announcement for Fractal Flesh: An Internet Body Upload Performance*, 1995⁸³¹. Un artilugio similar realizado por *La Fura dels Baus* se presentó en la edición del año 2002 de la Feria de Arte Contemporáneo ARCO. Las experimentaciones del neurofisiólogo ■ Duchenne de Boulogne⁸³², de mediados del XIX, se asemejan a experimentaciones a las que Stelarc somete su propio cuerpo en las performances. Duchenne, creador del electrodiagnóstico y la electroterapia, sometió a sus pacientes, en clínicas de caridad y hospitales como la Salpêtrière, a experimentaciones en las que excitaba nervios y músculos a través de descargas eléctricas sobre la piel. Sus estudios sobre las expresiones de la cara han

⁸²⁹ FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar...*, p. 156, v. *espec.* pp. 152-160.

⁸³⁰ Charles Chaplin (dir.). *Modern Times (Tiempos Modernos)*, EE.UU., 1936, 87 min.

⁸³¹ Stelarc. *The Third Hand (La tercera mano)*, 1980; *Amplified Body, Laser Eyes and Third Hand*, (Cuerpo amplificado, ojos láser y tercera mano), 1986; *Announcement for Fractal Flesh: an Internet Body Upload Performance (Anunciamiento para carne fractal: performance de un cuerpo en la red)*, 1995. v. STELARC: «Visiones parásitas. Experiencias alternativas, íntimas e involuntarias», en *Fisuras de la cultura contemporánea*, N° 8 (Enero, 2000), pp. 60-79.

⁸³² Duchenne de Boulogne. «The Old Man» fue su principal objeto de estudio al que fotografió en multiplicidad de expresiones faciales pues este sujeto sufría de una anestesia facial total.

quedado documentados fotográficamente como parte de sus investigaciones, alcanzando a descubrir un centenar de músculos faciales y a clasificar numerosos desórdenes nerviosos, atrofas musculares y parálisis nerviosas.

La prótesis corporal es lo inverso al *miembro fantasma*, es decir, de la misma manera que en la ausencia de un miembro el sujeto tiene dolor en el miembro que no tiene, ocurre lo contrario, la mente se puede llegar a sugestionar de tal modo que puede llegar a registrar impulsos nerviosos sensoriales en una prótesis cuando se sugestiona a pensar que esta es parte de su cuerpo. El cuerpo, abocado al mundo, gesticula como si tuviera ese miembro que falta. Es lo que Merleau-Ponty denomina «cuerpo habitual», que a diferencia del cuerpo actual, el amputado, siente los objetos como manipulables aunque en la práctica su cuerpo no se lo permita. Esta es una razón más para comprender que nuestra experiencia de cuerpo no se remite a un cuerpo físico y visible (*körper*), sino a un cuerpo irreducible a una imagen clausurada. El cuerpo habitual se vuelca sobre las cosas, no en un aquí y ahora, sino como una potencialidad en la que son los gestos y comportamientos los que definen la relación del cuerpo con el objeto. Se trata de un comportamiento pre-objetivo y a un cuerpo que no se puede fijar en una imagen física. Es el «esquema corpóreo» del que nos habla Merleau-Ponty una forma de organización corporal abierta. Stelarc y Antúnez conectan su cuerpo biológico a un ordenador que por medio de una interfaz manda señales al cuerpo para que este se mueva en respuesta. El cuerpo se convierte en una prótesis del ordenador, en una extensión física de sus comandos. ■ Marcel.Li Antúnez en *Epizoo*⁸³³ al igual que el artista australiano Stelarc, incorpora prótesis mecanizadas, con la distinción de que los periféricos conectados a una interfaz permiten que el espectador pueda manejar a su voluntad los movimientos del cuerpo del performer. Stelarc, en los setenta realiza las siguientes performances: «suspensiones corporales», su cuerpo aparecía suspendido en el aire colgado de unos anzuelos en toda la extensión de su piel; «cuerpos amplificados», amplificación de los sonidos internos de su cuerpo. En los ochenta y noventa sus performances incluían: «periféricos», prótesis que aumentan la potencia de

⁸³³ Marcel.Li Antúnez. *Epizoo*, Museo de San Telmo, San Sebastián, 1996.

su cuerpo, bien sea con una tercera mano, unos ojos dotados de rayos láser; o una oreja exterior que aumenta su potencial auditivo. En los años sesenta el arquitecto científico Fuller y el sociólogo McHalle estudian las repercusiones sociales de ese nuevo cuerpo que denominan «man-plus»; ambos pronostican la circulación de información a través de las venas conectadas a la red⁸³⁴. ■ Rebecca Horn. *Over flowing, blood machine* (*Máquina de circulación de sangre*); ■ Krzysztof Wodiczko. *Mouthpiece*, 1992-1996.

Freud, en *El malestar de la cultura*, concibe que aparatos tecnológicos, tales como la cámara fotográfica, sean «miembros prostéticos» que amplifican las capacidades del individuo⁸³⁵. ■ Stelarc. *Helmet N° 3: Put on and Walk*, 1968. Se trata de un casco que impide la visión frontal ofreciendo únicamente la periférica. El objetivo principal de su serie de tres máscaras es precisamente subvertir la visión binocular tradicional y naturalizada. Al impedir la visión frontal desaparece toda posibilidad de visión binocular y por tanto se destruye la sensación de tridimensionalidad y de profundidad. ■ Lygia Clark y Hélio Oiticica. *Lentes*. ■ Lygia Clark. *Mask with Mirrors* (*Máscara con espejos*). Las máscaras con espejos de Lygia Clark buscan efectos afines al de Stelarc. Asimismo, los artilugios de Carsten Höller, tales como las gafas que ponen boca abajo la imagen, ■ *Upside-Down Googles*, o su trabajo de realidad virtual en ■ *The Forest* (*La Foresta*) del 2002, alteran la percepción natural de la visión. Véase también la prótesis visual, unas lentillas espejeadas, que ciegan al artista y ofrecen el hipotético punto de vista del mismo al espectador en ■ *Dar vueltas a mis ojos* de Giuseppe Penone⁸³⁶.

Abundan las prótesis que amplifican la visión y sus efectos, prótesis que se vinculan directamente con los inventos desarrollados a lo largo de la historia que amplifican la mirada (rayos X, microscopio, telescopio, etc.) y que Román Gubern denomina «mirada ortopédica». En el caso de Rebecca Horn, los prismáticos presentes en películas como ■ *Buster's Bedroom* o instalaciones como ■ *Blindfolded singers*—de lo que ya hemos tratado en anteriores párrafos—, delatan el siniestro y oscuro ejercicio

⁸³⁴ WIGLEY, Mark: «Man-plus...», p. 27.

⁸³⁵ KRAUSS, Rosalind: *El inconsciente óptico...*, p. 194.

⁸³⁶ Giuseppe Penone. *Dar vueltas a mis ojos*, 1970. v. MEANA, Juan Carlos: «Después de Narciso...».

de la escoptofilia que proporcionan este tipo de prótesis. Y decimos siniestro, porque su uso proporciona una vigilancia en la que el *voyeur* permanece a salvo de ser respondido con la mirada del otro sometido. Se trata de un espionaje en una sola dirección, con lo que la mirada no sólo incrementa su poder de visión sino también su poder de posesión del otro a través del espionaje furtivo. Sobre el papel de los prismáticos en su trabajo la artista dice: «Hay algo *voyeurístico* en los binoculares. Puedes mantenerte a distancia mientras miras un mundo secreto. Tienes acceso a lo que otra gente no puede ver, y te sientes invisible en el proceso»⁸³⁷. Las máscaras de realidad virtual amplifican la visión hacia otro espacio de representación construido: ■ Char Davies. *Osmose* de 1995.

⁸³⁷ Rebecca Horn encontrado en COOKE, Lynne: «Horn's sensorium...», p. 29, nota 13 (traducción de la autora).

CELDAS PRECEPTUALES, REFLEXIÓN SOBRE EL ACTO MISMO DE LA PERCEPCIÓN EN LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

El interés de McHale en la relación entre prótesis y arquitectura se basa en los estudios de su predecesor el arquitecto Fuller, que publica un libro titulado *Nine chains to the moon* en 1938. En él el arquitecto científico establece una genealogía de las prótesis entre las que sitúa la vivienda⁸³⁸. En su concepción mecánica del ser humano y de las extensiones habitables como la casa Fuller pormenoriza una taxonomía de las extensiones corporales, entre las que la vivienda ocupa un lugar intermedio entre la vestimenta y las herramientas. Fuller encarna este ideal en el diseño de un traje que aísla de los sonidos y de la temperatura exterior. Un texto que acompaña a su publicación dice lo siguiente: «...la arquitectura, tal como la conocemos, se va a hacer redundante. El espacio es un entorno hostil e inhabitable para el hombre. Éste tiene que llevar su propio entorno consigo para sobrevivir. El traje espacial... le ofrece una visión de futuro... debemos por lo menos sobrevivir y disfrutar la vida sólo con ropas adecuadas –sin casas y hasta sin hogar. Ya hay ropa en Inglaterra que ofrece diversión y confort de los cuales carecemos muchos de nosotros»⁸³⁹.

Siguiendo esta lógica de comprender la arquitectura y los espacios perceptuales como una *piel protésica*⁸⁴⁰. Consideremos las celdas y los pequeños lugares estancos – por los que han sentido interés numerosos artistas contemporáneos– como extensiones corporales. Lo cual nos será beneficioso a la hora de comprender su sentido experimental y experiencial con respecto a las sensaciones corporales que en ellos siente el espectador. Estos artistas acotan o aíslan ambientes muy determinados para uno o escasos espectadores con la intención de que la sensación sea intensa. La

⁸³⁸ WIGLEY, Mark: «Man-plus...», p. 29.

⁸³⁹ WIGLEY, Mark: «Man-plus...», pp. 29,30 (traducción de la autora).

⁸⁴⁰ WIGLEY, Mark: «Man-plus...», p. 31.

presencia del espectador queda absolutamente resaltada por encima de cualquier otra apreciación estética. Por necesidad, se requiere de la participación del espectador que ha de sentir en su cuerpo los fenómenos perceptivos que provocan en él la obra o artificio propuesto. Experimentos que aíslan el sentido de la visión con la pretensión de denunciar su naturaleza inestable hacen su aparición con Duchamp, quien en 1913 con su *Rueda de Bicicleta* y en 1923 con sus *Rotoreliefs* demanda del espectador una mirada diferente a la contemplativa. A ésta línea de investigación le sigue la de Moholy-Nagy con sus trabajos con la luz en movimiento en el espacio recogidas por la materia sensible de la fotografía o del cine. A este tipo de experimentos perceptivos les siguen los del cinetismo y el op-art, es decir, el movimiento real de la obra o el movimiento a nivel de retina ocular. Un largo camino a lo largo del siglo XX en el que el arte experimenta con el espectro perceptivo del espectador muy lejos ya de la mirada contemplativa.

Los *gabinetes de curiosidades* del XVI o *gabinetes catóptricos* y los *palacios mágicos* de las atracciones de feria son un referente a las celdas perceptuales a las que nos referimos a continuación. El elenco de cabinas cubren diferentes tipos de experimentación: de las celdas que abren al espectador a experimentar con el color, a las que anulan el sentido de la visión o de los sonidos, a las cabinas terapéuticas. En cuanto a la experimentación visual con el color las ■ *Celdas perceptuales* de James Turrell de la década de los '90 se centran en la experimentación e investigación de experiencias perceptuales aisladas y para un solo espectador en cada ocasión. La duración de la experiencia necesita de aproximadamente 20 minutos, pues es necesario preparar o adaptar la visión a esa experiencia que aísla, en la medida de lo posible, en sentido de la vista de los otros sentidos. Espectador y experiencia se confrontan en un espacio de absoluto aislamiento. Los trabajos de Olafur Eliasson⁸⁴¹: ■ *360° room for all colours*; ■ *Room for one colour*; ■ *Tell me about a miraculous invention*; ■ *La situazione*

⁸⁴¹ Olafur Eliasson. *360° room for all colours (360° de habitación para todos los colores)*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2002; *Room for one colour (Habitación para un color)*, 1998; *Tell me about a miraculous invention (Cuéntame sobre una invención milagrosa)*, 1996; *La situazione antispettiva (La situación imprevista)*, 2003; *Your blue afterimage exposed/your orange afterimage exposed (Tu postimagen azul expuesta/tu postimagen naranja expuesta)*, 2000; *The blind pavilion (El pabellón ciego)*, Bienal de Venecia, 2003.

antispettiva; ■ *Your blue afterimage exposed/your orange afterimage exposed*; y ■ *The blind pavilion*, presentado en la Bienal de Venecia del 2003 bajo el subtítulo de la bienal «Sueños y conflictos. La dictadura del observador», pues es la propia experiencia del observador la que se exhibe como parte de la propuesta artística. La primacía de lo visual en la experiencia estética se ve desbordada por experiencias que ponen en cuestión la percepción visual. El visitante es el que construye por sí mismo la experiencia que pone en cuestión los diferentes modelos de percepción. Se trata de experimentos físicos que alcanzan a la fisiología y la psicología del sujeto perceptivo. Pensar en cómo afecta un determinado espectro del color a la percepción del espacio o a la conducta del sujeto son algunas de las cuestiones que se abren a la experiencia del sujeto. «...evaluar precisamente las construcciones que forman la base de nuestros pensamientos y de nuestra vida...»⁸⁴².

Carsten Höller, al igual que Eliasson, presenta propuestas experimentales abiertas al sujeto estético en las que los factores culturales, fisiológicos y psicológicos de la percepción son puestos en cuestión. En ■ *PHI Wall*⁸⁴³ Carsten Höller juega además con la capacidad de memoria visual de nuestro cerebro y la velocidad de frecuencia de la luz para conseguir un efecto visual descubierto por las teorías gestálticas denominado «fenómeno Phi», por el que dos elementos distintos que se encienden y apagan dan la impresión de movimiento. ■ *Light Corner*; ■ *Neon Circle* funcionan de manera similar provocando imágenes alucinatorias con los diferentes flashes de luz sincronizados con la actividad cerebral del sujeto. ■ *Neon Wall*⁸⁴⁴ de Jeppe Hein guarda una gran similitud formal con *Neon Circle* de Höller, sin embargo, sus objetivos son distintos: se trata más bien de un juego con la presencia y movimiento del visitante. Si éste se acerca a la pared, ésta va apagando los neones que la componen. En el momento en el que el visitante se aleja la pared luminosa vuelve a su situación original.

⁸⁴² JUNCOSA, Enrique: «Funcionamiento silencioso (Cuénteme por qué le interesaría ir al Edén)», en JUNCOSA, Enrique (curad.): *Olafur Eliasson...*, s. p.

⁸⁴³ Carsten Höller. *PHI Wall (Pared PHI)* 2002; *Light Corner (Esquina de luz)*, 2001; *Neon Circle (Círculo de neón)*, 2001.

⁸⁴⁴ Jeppe Hein, *Neon Wall (Pared de neón)*, 2002.

Diametralmente opuesto en cuanto a procedimiento para crear sensaciones de color en el espectador está el empleo del gris neutro de Beuys, para quien la neutralización del color en acciones y ambientes plásticos era una forma de «contraimagen», «para generar el arco iris en el espectador»⁸⁴⁵. La obra de Beuys está llena de «contraimágenes»⁸⁴⁶ que consisten en anular uno de los sentidos fisiológicos, de manera real o simbólica, con objeto de subrayar la potencialidad expresiva de los otros. Téngase en cuenta la abundancia de objetos mudos que pueblan la obra de Beuys objetos como el fieltro en ■ *Plight* o *Infiltración homogénea para piano de cola*, que obstruyen ciertos sentidos para potenciar otras formas de actividad sensorial. El trabajo de ■ Gregor Schneider en las cámaras de aislamiento de *Totes Haus Ur, Total Isolated Rooms* o la cámara de silencio de ■ Olaf Arndt; Rob Moonen. *Camera Silens* se asemejan en rotundidad y sensación de ausencia de sonidos.

Rebecca Horn dice en el año 1972: «La persona permanece aislada durante la acción, apartada de su entorno cotidiano, permitiendo así una percepción ampliada de sí misma»⁸⁴⁷. ■ Rebecca Horn. *The Chinese fiancée*⁸⁴⁸. Cabina de Madera y estructura metálica hexagonal en la que el espectador que se introduce en ella se ve encerrado por 6 puertas que le rodean. La artista lo explica de la siguiente manera: «Un diminuto, templo negro hexagonal –sus seis puertas permanecen totalmente abiertas, esperando a que te introduzcas en el interior. Subiendo del suelo al espacio interior, todas las puertas comienzan a cerrarse lentamente y en silencio, todas al mismo tiempo. La luz es gradualmente expulsada y comienzas a ser envuelto en la oscuridad. El verdadero shock llega mas tarde, cuando te das cuenta de que estás atrapado, que estás encerrado y no hay forma de escapar, que las puertas no pueden ser abiertas. Quizás el movimiento de las puertas fue tan lento y regular, tanto como una leve respiración, que fuiste embaucado a esperar y permanecer dentro en la habitación. Encerrado en la

⁸⁴⁵ Sobre la obra *Mamut* de Joseph Beuys. KRAMER, Mario: «Joseph Beuys, escultura-objetos-plástica...», p. 40.

⁸⁴⁶ Sobre la obra *Musikbox (Gramófono mudo)* de Joseph Beuys. LIVERIERO LAVELLI, Cecilia: «Joseph Beuys, escultura-objetos-plástica...», p. 52.

⁸⁴⁷ FERNÁNDEZ-CID, Miguel (com.): *Rebecca Horn...*, p. 24.

⁸⁴⁸ Rebecca Horn. *The Chinese fiancée*, 1976. Madera lacada en negro, construcción de metal, motor, cinta de audio, voces de mujeres chinas 248 x 283 cm.

oscuridad, intentas mantener el equilibrio, mantenerte en pié palpando a tientas la suave, pulida superficie de las paredes internas. Pero de pronto te sientes rodeado por un susurro de palabras chinas– te inunda una creciente confusión. Las voces Chinas parecen el invisible aliento de alguna recreación musical. Es como rendirse a una situación forzada, a una encerrona, sometiéndose a la oscuridad del angosto recinto. Entonces, de pronto, todas las puertas se abren y te encuentras libre en una claridad deslumbrante y tranquilizadora»⁸⁴⁹. ■ Rebecca Horn. *The feathered prison fan*⁸⁵⁰. Un doble abanico de plumas envuelve a la bailarina obstruyéndole la visión y el contacto con el exterior. Reclusión, confinamiento, aislamiento, envoltorio, refugio e inmovilidad son *abismos* que esconden un lado protector y un lado oscuro y negativo – «Paraíso e Infierno»⁸⁵¹, dice la artista. Sergio Edelsztejn destaca la importancia de los espacios cerrados en Horn, que se extiende desde los espacios cerrados de su estudio, sanatorios y sus instalaciones en habitaciones, a las máscaras o camisas de fuerza⁸⁵². Los espejos confrontados en *Ballet of the woodpeckers*, –como ya hemos mencionado en el apartado dedicado a los espacios reflectantes–, provocan la sensación de encerrar en un abismo infinito a los visitantes y enfermos del sanatorio mental en el que se ubica esta instalación.

Otro tipo de cabinas buscan el confort del visitante, como es el caso de las cabinas terapéuticas de Marina Abramović, Iñigo Manglano-Ovalle, Carsten Höller, Louise Bourgeois o Chen Zhen: ■ Marina Abramović. *Dream clothes from dream house*⁸⁵³; Iñigo Manglano-Ovalle. ■ *Instalación*; ■ *Niño & Niña*; *Sad light. Public Service Full Spectrum Light Therapy*⁸⁵⁴; ■ Carsten Höller, *Psycho Tank*; ■ *Vapour-shack, Sanatorium*, que incluye ■ *Riesenpsychotank*; ■ *Upside Down Mushroom*

⁸⁴⁹ HORN, Rebecca: «The Chinese fiancée» escrito en 1976 y recogido en HAENLEIN, Carl (ed.): *Rebecca Horn. The glance of infinity...*, p. 70 (traducción de la autora).

⁸⁵⁰ Rebecca Horn. *The feathered prison fan*, 1978. Plumaz blancas de pavo real, Madera, construcción de metal, motor. Cerrado mide 100 x 83 x 32 cm. Aparece en la película *Der Eintänzer (El bailarín)*, 1978.

⁸⁵¹ HORN, Rebecca: «La Ferdinanda. Sonata para una Villa Médicis» escrito en 1979 y recogido en FERNÁNDEZ-CID, Miguel (com.): *Rebecca Horn...*, p. 60.

⁸⁵² v. EDELSZTEIN, Sergio: «Envoltorio de plumas...», pp. 72-75.

⁸⁵³ Marina Abramović. *Dream clothes from dream house (Ropa para dormir para la casa del sueño)*, 2000;

⁸⁵⁴ Iñigo Manglano-Ovalle. *Instalación*, 1998; *Niño & Niña*, fotografía, 1998; *Sad light. Public Service Full Spectrum Light Therapy*, instalación, 1999.

*Room*⁸⁵⁵; ■ Louise Bourgeois. *Cells, Red rooms*; ■ *Passage dangereux*⁸⁵⁶. El término «cell»⁸⁵⁷ posee la ambivalencia de significar «célula», microorganismo o unidad perteneciente a un sistema biológico mayor, al tiempo que «celda», pequeño dormitorio sito en conventos, colegios o prisiones, destinado a ser aposento, lugar de meditación o de castigo. Igualmente se denomina celda a cada uno de los departamentos que constituyen un panal de abejas. Pero también Bourgeois las ha denominado «lairs», «guaridas», cuevas o lugares donde se cobijan los animales salvajes (madriguera, nido, refugio, cubil, jaula, ...). Las celdas/células de Louis Bourgeois son como paréntesis del pasado revivido a través de la evocación/provocación de la materia. Estas obras se cierran espacialmente como epojés salvaguardando un espacio para la memoria. El espectador recorre la espiral de la memoria y se introduce en las grietas y pliegues de lo que ha permanecido en el olvido. Gracias a la memoria de la materia y de las cosas que Bourgeois rescata y dispone como arquitecturas en las que el espectador se ve atrapado. Michel de Certeau dice en *The Practice of Everyday Life*: «Y de hecho la memoria como un tipo de anti-museo: no es localizable. Fragmentos de esta surgen como leyendas. Objetos y palabras poseen vacíos en los que el pasado duerme, como en los actos cotidianos de andar, comer, ir a la cama, en los que antiquísimas revoluciones duermen»⁸⁵⁸.

La obra de Bourgeois de los noventa se despliega en forma de *Cells*, que en lengua inglesa significa indistintamente celda y célula. *Celdas* –lugares cerrados o en

⁸⁵⁵ Carsten Höller, *Psycho Tank (Cabina psicológica)*, 1999; *Vapour-shack, Sanatorium (Cabina de vapor, Sanatorium)*, 1999, que incluye *Riesenpsychotank*, 1999; *Upside Down Mushroom Room (Habitación de setas boca abajo)*, 2000.

⁸⁵⁶ Louise Bourgeois. *Cells, Red rooms (Células/Celdas, Dormitorios rojos)*; Louise Bourgeois. *Passage dangereux (Pasillo peligroso)*, 1997.

⁸⁵⁷ Def. de «Cell»: Celda; Célula. COLIN SMITH. *Collins Diccionario Español-Inglés. Inglés-Español*. (Ed. Orig. *The Collins Spanish Dictionary*. Glasgow, 1971) Grijalbo. Barcelona, 2000, p. 1176, voz «cell»; Def. de «celda»: (del lat. «cellŭlla, diminutivo de «cella», hueco). Cuarto o dormitorio individual pequeño en los conventos, colegios, prisiones, etc.; Aposento: Camarote del patrón del barco; Cada uno de los departamentos de un panal de abejas: Espacio cerrado semejante, de otras cosas, por ejemplo, compartimiento de la cápsula que encierra las semillas de algunos frutos. MOLINER, María. *Diccionario del Uso Español...* Vol. I, p. 575, voz «celda»; Def. de «célula»: (del lat. «cellŭlla, diminutivo de «cella», hueco). Unidad estructural y funcional básica, generalmente microscópica, de los seres vivos; C. Huevo, cigoto. MOLINER, María. *Diccionario del Uso Español...* Vol. I, p. 577, voz «célula».

⁸⁵⁸ DE CERTEAU, Michel. *The Practice of Everyday Life*, citado en ASHFORD, Doug: «The exhibition as an artistic medium», en *Art Journal*, Vol. 57, Nº 2 (Summer, 1998), p. 28 (traducción de la autora).

los que encerrarse, lugares para cobijarse, protegerse, esconderse, o lugares de los que no se puede salir, en los que quedarse atrapado—, *células* —núcleos atómicos con su lógica interna, coexistente con otras células formando un complejo entramado con orgánicas conexiones en disposición reticular, no lineal—, la lógica del recuerdo y el olvido. «La artista explica que las células contienen tanto alusiones a la historia de los movimientos políticos y a la arquitectura real, como a procesos microbiológicos: *Células comunistas, celdas carcelarias y células biológicas*. Más tarde, Bourgeois se referirá al fenómeno de las unidades mayores que se escinden en elementos aislados cada vez más numerosos: *Las células representan el espacio cerrado. ¿Existe algún tipo de comunicación entre ellas? Describan a una persona o a una célula biológica, nos hacen plenamente conscientes de los límites*. Las paredes, reunidas hasta formar una precaria solución provisional como en los barrios bajos, ocultan su contenido al igual que lo revelan»⁸⁵⁹. Por tanto, las *Cells* nos remiten a una visión micro y otra macro con las que valorar como sistema el campo de relaciones de los diferentes elementos que conforman la escenificación.

Escenificación desplegada en un espacio que nos invita a introducirnos física y psicológicamente, pero al que finalmente no es posible acceder. No se encuentran al alcance de nuestro cuerpo, de nuestro tacto, sin embargo, nuestra mirada puede deslizarse por la sensualidad de la materia de la que están hechos los objetos y establecer una relación de conexión con artista a través de ellos. La estrategia de las celdas o células conduce a una experiencia de la mirada fragmentada. La mirada permite que posemos nuestros dedos, nuestro cuerpo sobre el objeto observado, escrutado, deseado. El acto de mirar desborda sus posibilidades y todos los sentidos se aúnan a su percepción. Como dice Merleau-Ponty los sentidos corporales no están en compartimentos estancos...

En las *Cells*, el espectador se adentra en la espiral de la memoria de la artista y se asoma literalmente a la escenificación de sus temores y traumas. En éstas el

⁸⁵⁹ La cursiva pertenece a comentarios de la artista. HELFENSTEIN, Josef: «Louise Bourgeois: arquitectura como ensayo de la memoria», en GOROVOY, Jerry; TILKIN, Danielle (curad.): *Louise Bourgeois...*, pp. 25,26, para bibliografía v. p. 27, notas 15 y 16.

espectador se mantiene fuera del alcance de los objetos, pero la sensualidad o repulsión que éstos producen atrapan su mirada que no puede permanecer impassible. Puertas, ventanas, rejas metálicas y espejos oblicuos que enmarcan con detalle lo que no alcanza la mirada directa, permiten llevar a cabo prácticas de espionaje que vuelve obsceno nuestro comportamiento. El espectador se convierte en un *voyeur* que mira como a hurtadillas, espionando: las sensaciones se prolongan hacia lo más oscuro y profundo de nuestros recuerdos o de nuestro imaginario. Revivificamos con angustia el trauma vivido por la artista en una suerte de empatía terapéutica: la memoria se comporta siempre de manera inesperada, la memoria de los objetos saltan el resorte de nuestra memoria, nuestra visión se torna una visión interior que se interna hacia otros territorios. Supone el reencuentro de nuestra mirada (la del espectador) y la de la artista en objetos que se resignifican con nuestro mundo interno en una suerte de proyección o empatía. Las *Cells* de Bourgeois se convierten, más que en una «máquina del tiempo térmica» (Joseph Beuys)⁸⁶⁰, en una trampa para la memoria, una trampa para el espectador: «Si me gusta mi visitante, el laberinto se convierte en un medio de seducción, lo que yo llamo una trampa tierna»⁸⁶¹. ■ Chen Zhen. *Obsesion of Longevity*⁸⁶²; ■ *A-Z Time Túnel* de Andrea Zittel⁸⁶³.

⁸⁶⁰ SZEEMAN, Harald: «Joseph Beuys. la máquina...»

⁸⁶¹ Louise Bourgeois, citada en COLOMINA, Beatriz: «La arquitectura del trauma...», p. 48, para la referencia bibliográfica de la fuente original v. nota 111.

⁸⁶² Chen Zhen. *Obsesion of Longevity*, 1995. v. PACE, Alessandra (curad). *Chen Zhen...*, pp. 24,25,38.

⁸⁶³ Andrea Zittel. *A-Z Time Tunnel: Time to Do Nothing Productive at All*, 2000. Aluminio, acero, Madera, moqueta, pintura, adhesivo de vinilo, MDF, luz eléctrica, máquina de sonido, 47 x 48 x 94 "; *A-Z Time Tunnel: Time to Read Every Book I Ever Wanted to Read*, 2000. Aluminio, acero, Madera, moqueta, pintura, adhesivo de vinilo, MDF, luz eléctrica, máquina de sonido, 47 x 48 x 94 "; *A-Z Cellular Compartment Unit*, 2002.



II ESPACIALIZACIÓN DE LA OBRA DE ARTE
 Y REVIVIFICACIÓN DEL PROCESO

II.1 ESTRATEGIAS ESPACIALIZANTES EN LA OBRA DE ARTE LLAMADA INSTALACIÓN

Son múltiples las estrategias espacializantes que la instalación utiliza para su presentación. Destacamos algunas de las estrategias espaciales que interesan para nuestro argumento sobre la mirada desbordada y la crisis del régimen escópico. Pues la dimensión espacial contribuye a la expansión de la práctica artística a nuevos territorios que van más allá de la estética de la representación y a incluir al sujeto estético dentro del entramado estético. Obviamos las que tienen que ver con inmersión en los espacios virtuales por tratarse de un tema demasiado amplio que nos desviaría por derroteros que se alejan de nuestros objetivos. Y nos centramos en el pliegue y el intersticio que se genera del dobléz como estrategia que elimina dualismos y definiciones fijas. El dobléz y la superposición de espacios discursivos inauguran un discurso que acepta antagonismos, contradicciones y niega los espacios homogéneos y tiempos lineales.

«*Epojé*» es un término griego que significa suspensión del juicio. Surge como solución al problema de la imposibilidad de aprehender la realidad del objeto. Pero con Husserl el término posee un sentido distinto al dado por la filosofía griega clásica. Para el fundador de la fenomenología la *epojé* es un método para conseguir la *reducción fenomenológica*. Una vía para poner en suspensión no sólo el juicio de la realidad, sino la realidad misma, el *mundo natural*. Se trata de una restricción o suspensión de las creencias y opiniones a favor de las cosas en sí mismas. «Supone el mundo en su realidad de sentido poniendo entre paréntesis el mundo natural, apartándolo de la vista y acercándose al acto de experiencia interna. Es un retroceso hacia el núcleo de lo concreto, que es el aparecer *como*, el experimentar modos de experiencia elementales»⁸⁶⁴.

Ambas tendencias, la filosófica y la plástica, pueden ser destiladas en un mismo gesto, el de acotar o poner entre paréntesis para mostrar una realidad. Desde sus inicios, con la *instalación total*, la realidad es puesta entre paréntesis: no se trata de una representación de la realidad, sino la realidad misma en su dimensión espacio-temporal. La estrategia del paréntesis efectúa una extracción de la realidad con la intención de confrontar al sujeto estético con la situación que se propone como por vez primera. De esta forma, el sujeto estético se convierte en un fenomenólogo que descubre el mundo como entrando en él *con mirada fresca*⁸⁶⁵ e intensa, describiendo con atención cada una de las nuevas experiencias vividas. El paréntesis en la *instalación total* es fundamental

⁸⁶⁴ Luis Sáez Rueda establece una comparación entre la técnica del *cloisonné* de Gauguin y la *epojé* fenomenológica. A partir de esta comparación se plantea el extrapolar la estrategia fenomenológica a la instalación. SÁEZ RUEDA, Luis: Curso de Doctorado «Las razones de lo estético: retos de la filosofía actual y su relación con el arte». Programa de Doctorado: *Lenguajes y Poéticas en el Arte Contemporáneo*. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Granada, 17 de junio de 2004.

⁸⁶⁵ BACHELARD, Gastón: *La poética del espacio...*, p. 191.

para que el espectador no sienta que se introduce en una realidad ajena a su presencia. El espectador se introduce en el espacio teatralizado y es un actor dentro de él. La relación entre este paréntesis y el sujeto es de absoluta co-determinación.

Instalación Total ⇔ *Epojé*

El que el espectador vea el backstage de la instalación (el paréntesis) es la clave para entender el objetivo fundamental de estas piezas. En la *instalación total* de ■ Ilya Kabakov, *The Bridge*⁸⁶⁶ y en la más reciente de Olafur Eliasson, el museo funciona como paréntesis o como umbral a partir del cual la aprehensión requiere de una atención especial. En opinión de ambos artistas, sin la existencia de la sala de la galería o el museo, la instalación no sería efectiva. El espectador ha de ser consciente en todo momento que el lugar en el que se está introduciendo es efectivamente una ficción. El cambio brusco de la iluminación, el contraste de ambientación y el de la orientación de los espacios contribuye a acentuar esta puesta entre paréntesis del despliegue de una ficción, que es en lo que consiste lo que Ilya Kabakov define como *instalación total*⁸⁶⁷.

⁸⁶⁶ Ilya Kabakov. *The Bridge (El puente)*. Sala Rekalde. Bilbao, 1995. Los esquemas previos a la escenificación de cada instalación de Kabakov bien recuerdan a los dibujos explicativos de las escenas de la dramaturgia de Chejov. Las instalaciones de Kabakov y las novelas de Chejov pertenecen a un orden socio-económico y cultural radicalmente diferente al de nuestra cultura occidental arrojada hacia el consumo, y estructurada en función de éste. De pronto, los objetos que pueblan el universo de Kabakov se nos hacen extraños por poco usuales. En una sociedad en la que los objetos carecen de huella temporal, el mueble o el espacio con la pátina o el espesor del tiempo que le otorga el uso le otorga la dignidad de objeto bien usado y se convierte, en contraste con nuestra sociedad en objeto de denuncia. Poniendo en cuestión la tabula rasa que ha empleado la modernidad en todos los espacios construidos por el hombre occidental. De nuevo vuelve a ser Manzini el que denuncia el proceso de *superficialización* del objeto y de las consecuencias del mundo artificial en el que nos sumimos precipitosamente, que deviene en la pérdida de materialidad de los objetos y su conversión en información *multimedial* carente de identidad cultural. MANZINI, Enzo: *Artefactos. Hacia una ecología del ambiente artificial*. (Ed. Orig. *Artefatti. Verso una nuova ecología dell'ambiente artificiale*). Prólogo de Francisco Jarauta. Traducción de Cristina Ordóñez y Pierluigi Cattermole. Celeste, Madrid, 1996, pp. 32-38. v. t. DANVILLA, Jose Ramón: «Infante y Kabakov, dos visiones de lo artificial», en *Rekarte*, N° 14 (1995), pp. 14,15.

⁸⁶⁷ «Totalidad» tiene un sentido, según Sartre, de lo *práctico-inerte*, sin embargo, «totalización» tiene que ver con una actividad u operación dialéctica, *una actividad totalizante* en el sentido de englobante y vinculante. FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía...*, voz «totalidad», p. 3546. La *instalación total*, como denomina Ilya Kabakov a sus intervenciones, no son un objeto cerrado e inerte,

La experiencia de un espacio inserto en otro no es el de un espacio homogéneo⁸⁶⁸, no es una continuidad, las características que los definen son distintas: de un espacio conocido, aséptico, neutro, luminoso como es el de la galería –el *white cube* de la modernidad del que habla el minimal– nos introducimos bruscamente en un ambiente extraño, cargado de energía, de información, que despierta nuestros sentidos y nuestro imaginario. La existencia de las *instalaciones totales* de Kabakov se conforman en base a este contraste: la galería o museo en la que está inserta la instalación sirve de espacio mediador absolutamente imprescindible para que desde el público entienda que está introduciéndose en un espacio de ficción, regido por otro modelo espacial. El espacio de la institución funciona como el hilo de Ariadna para Teseo: con este hilo, mental en nuestro caso, el espectador no pierde el sentido del lugar que ocupa.

Es así que la evidencia del paréntesis o de la *epojé* permite mantener la ficción en cuanto tal sin artificios que la oculten. Se trata de una estrategia rescatada de las artes escénicas que tiene su origen en los postulados de Brecht: el recordar en todo momento al espectador que lo que está viendo se trata de una ficción. ■ *Show de Truman*⁸⁶⁹. A través de la creación de espacios de reflexión se trata de evidenciar las estrategias del artificio en el que ingenuamente se sume el espectador. Este discurso, extendido hacia la problemática de lo que consideramos espacios naturales y que en realidad son construcciones humanas, es el que fundamenta las instalaciones de Olafur Eliasson. Instalaciones, como ■ *The mediated motion*⁸⁷⁰ son también una *epojé* plástica inserta en el discurso del espacio expositivo. El diálogo abierto entre instalación y museo pone en evidencia la función de marco que cubre el lugar expositivo. Al igual que la bisagra de Duchamp, la *instalación total* como *epojé* vincula espacios al tiempo que revela divisiones. La invitación a sobrepasar los límites, queda evidenciada como acto importante en sí mismo. El espectador queda así también definido como sujeto que

sino una propuesta de espacio que se configura a partir del diálogo dialéctico entre el espectador y el espacio que habita y el espacio que se sitúa más allá de sus límites –el espacio expositivo.

⁸⁶⁸ La interconexión entre lugares geoméricamente distantes pero perceptivamente o sensorialmente contiguos es fruto del amplio desarrollo de las comunicaciones que rompe con la interpretación del espacio como isótropo y homogéneo. v. MANZINI, Enzo: *Artefactos...*, pp. 27-30.

⁸⁶⁹ Peter Weir (dir.). *The Truman Show (El show de Truman)*, EE.UU., 1998.

⁸⁷⁰ Olafur Eliasson. *The mediated motion (El movimiento mediado)*, Kunsthaus Bregenz, 2001.

ha de efectuar una vivencia, estando incluido dentro de los límites de la pieza y como una parte de la misma⁸⁷¹. La instalación del taller de ■ Schnabus muestra el backstage de la escenificación que supone la réplica del espacio de su taller. Las celdas y lugares aislados para percibir los sentidos son también una *epojé*.

Félix Duque explica la utilidad del «paréntesis», un signo ortográfico que tiene la función de suspender momentáneamente el discurso. Se trata de un aspecto, que aunque aislado, exporta modificaciones de sentido a lo adyacente exterior a él, de dentro a fuera. «Así, el paréntesis –contra lo que parece– no pone en suspensión de juicio lo interior a él, sino su propio *exterior*. El paréntesis corta el sentido directo, ingenuo, propio del habla, y nos obliga a pararnos a pensar, como si avisara de una posible objeción a lo dicho anteriormente, que viene así *marcado*. El propio signo gráfico, cóncavo-convexo (), deja ver que el paréntesis corta de dentro a fuera, *internamente...*»⁸⁷². En sentido inverso, de fuera a dentro, otro signo ortográfico, las «comillas» funcionan como un *injerto*, un discurso de otra naturaleza que se introduce señalado «.» dentro del nuevo discurso. Con las comillas se establecen, dice Duque, correspondencias entre diversos planos muchas veces contradictorios: «Las comillas son así cortes-junturas que introducen extrañeza y desconfianza tanto en el lenguaje como en la cosa mentada por él»⁸⁷³. Las comillas pueden ser equiparadas, en su sentido de estrategia disidente o resistente, como una suerte de intersticio o virus que se introduce en el sistema. Este signo podría ser equiparado al *readymade* postmoderno, como el *readymade* espacializado de las obras de Hirschhorn. El entretejimiento de elementos heterogéneos, –elementos provenientes del ámbito cotidiano, elementos extraestéticos, etc.– o la amalgamación⁸⁷⁴ o contaminación de las distintas disciplinas artísticas o de otros ámbitos, son también una forma de utilizar la estrategia de las comillas. Es también posible equiparar este recurso ortográfico a la estrategia de

⁸⁷¹ v. GRYNSZTEJN, Madeleine: «Attention universe: the work of Olafur Eliasson», en GRYNSZTEJN, Madeleine; BIRNBAUM, Daniel; SPEAKS, Michael. *et. al.: Olafur Eliasson*. Phaidon Press Limited, London, 2002, p. 36.

⁸⁷² DUQUE, Félix: *Arte público y espacio...*, p. 7.

⁸⁷³ DUQUE, Félix: *Arte público y espacio...*, p. 8.

⁸⁷⁴ La «amalgama», unión íntima de elementos heterogéneos, es una forma de integrar elementos de distinta naturaleza consolidando un nuevo elemento in-forme, es decir, sin distinguir la procedencia de cada uno de ellos. Se trata de una fusión de integración perfecta que tiene el sabor de todos ellos.

apropiación de productos culturales de otra procedencia dentro de una nueva obra. La *postproducción* articula un nuevo sentido sin perder su sello de procedencia. Un ejemplo lo encontramos en la instalación de ■ Renée Green, *Partially Buried in three parts*, iniciada en 1996⁸⁷⁵ y continuada en 1997⁸⁷⁶, que injerta, como si de una cita se tratase, documentación sobre la intervención en la naturaleza de Robert Smithson con título *Partially Buried Woodshed* de 1970 dentro de otros discursos más personales y autobiográficos de la artista. Se trata de un discurso lleno de citas superpuestas injertas dentro de un discurso fragmentado, diseminado y carente de un foco central que lo totalice.

Readymade ↔ *Epojé o como injerto*

El *readymade* es también una *epojé* ya que se trata de la extracción de un objeto de su lugar, de su función y despojarlo su identidad original. Así desnudo y sito en el museo, el artista, que no hacedor, lo erige en obra de arte. El *readymade* a través de la estrategia del paréntesis y dado el caso el de las comillas, se introduce como una poderosísima cuña en el espacio expositivo. Abre una fisura que convierte en relativo el valor del arte. La ironía tiene el talante de contrarrestar importancia a cualquier elemento⁸⁷⁷. De pronto, este objeto «hecho preparado» se transforma en un arma cargada de ironía, un artilugio que se dispara contra lo que hasta entonces ha sido apreciado estéticamente como arte. «Un nihilismo que gira sobre sí mismo y se refuta: entronizar una nadería y, una vez en su trono, negarla y negarse a sí mismo»⁸⁷⁸. Un paréntesis en el que se sitúa una nada, un vacío, un objeto vulgar, un objeto real que se

⁸⁷⁵ v. GREEN, Renée: «Partially buried in three parts: extract. Site-specificity unbound: considering participatory mobility», <<http://cepa.buffnet.net/exhibits/EXHIBIT.19981999/ruinsinreverse/RIR.2000.gallery.green.html>> (08-07-2004), s. p.

⁸⁷⁶ v. GREEN, Renée: «Excerpt from the video script Partially buried continued. 1997», <<http://cepa.buffnet.net/exhibits/EXHIBIT.19981999/ruinsinreverse/RIR.2100.gallery.greenvid.html>> (08-07-2004), s. p.

⁸⁷⁷ PAZ, Octavio: *Apariencia desnuda...*, pp. 88,89.

⁸⁷⁸ PAZ, Octavio: *Apariencia desnuda...*, p.38.

presenta cargado de significación. El *readymade* desata un discurso que pervive hasta la actualidad en formas varias, como es el caso del *readymade* espacializado.

El tomar un trozo de la propia vida y concebirlo como obra de arte atraviesa el arte de todo el siglo XX, desde las vanguardias, a las posturas artísticas que toman la tradición de Nietzsche, hasta el mismo Foucault que privilegió, dice Carlos Thiebaud⁸⁷⁹, la dimensión estética frente a otras lógicas y que se extendió hasta la postmodernidad. El señalar una realidad social, intervenir en ella es acotar la realidad para que ésta se juzgue con mirada crítica. Esto también es una *epojé*, que en la postmodernidad se convierte en mostrar la falta de sentido en nuestro encuentro con lo real. En el caso de los eventos o intervenciones, en el espacio de las últimas décadas, la *epojé* espacial ha ido perdiendo autonomía y ganando en integración en la realidad. Perdiendo privacidad e introduciéndose en el ámbito de lo público y lo público en el ámbito del arte. Se puede decir que la *epojé* artística gana en porosidad transformándose en injerto, en especial con la estética relacional, ya que, como dice Bourriaud, se convierte en un lugar de «relaciones interhumanas»⁸⁸⁰ en los que la obra se elabora colectivamente. Esta evolución de la instalación de la *epojé* al injerto se puede sintetizar de la forma siguiente:

ESTRATEGIA FILOSÓFICA	ESTRATEGIA DEL LENGUAJE ESCRITO	TIPO DE INSTALACIÓN	ESTRATEGIA DEL LENGUAJE PLÁSTICO *
<i>Epojé</i> fenomenológica	Paréntesis ()	Instalación fenomenológica	Intertextualidad
Injerto postmoderno	Comillas « »	Instalación relacional	Contextualidad (intersticio)

¿Qué es el paréntesis o las comillas sino un espacio liminar, un umbral, un límite o frontera? No señala sólo un interior, su espacialidad es el fruto de dos espacios en fricción, en relación. El limen refiere a lo propio y a lo extraño, a lo que es de sí y a una alteridad inherente a lo que hay dentro de sus límites. Eugenio Trías trata en sus escritos obsesivamente sobre los límites, tal es el caso de la comprensión del límite

⁸⁷⁹ THIEBAUT, Carlos: «La mal llamada postmodernidad...», pp. 381,382.

⁸⁸⁰ BOURRIAUD, Nicolas: «Estética relacional...», p. 432.

* La intertextualidad especializada y la contextualidad se explican en el último capítulo.

como cerco fronterizo: «El límite expresa siempre una correlación. Así es la noción romana de *limes*. Pero el límite constituye una correlación que muestra cierta radical inconmensurabilidad, o desemejanza congénita, entre los términos que co-relaciona... A ese límite lo concibo, en un primer giro reflexivo, en clara significación ontológica... Es límite del ser, o que se dice del ser; y es expresivo de un ser que nunca es ser *sin más*, sino rigurosa y estrictamente *ser del límite*. Pero es también límite fundamental en estricta significación *topológica*. Es, en este sentido, límite de *sí mismo* en referencia a su propia *alteridad*. El límite es siempre una co-relación entre términos que nunca son del todo conmensurables. Es siempre límite *de* (algo = x) y *en referencia a* (algo = x). Determina una alteridad que, en cierto modo, constituye su propia *sombra*. Ésta se halla determinada por el propio límite»⁸⁸¹.

En referencia a estos límites se pueden distinguir las instalaciones como *epojés* en lugares institucionalizados, de las que se proponen en espacios públicos. El espacio privado de Gregor Schneider en *Totes Haus Ur*, que es su vivienda o espacio vital, se inserta dentro del museo⁸⁸². Del mismo modo lo hacen las celdas llenas de recuerdos y vivencias de Louise Bourgeois. Las instalaciones de Ann Hamilton se introducen, a juicio de Lynne Cooke, como una membrana orgánica y porosa: «...se ha creado una membrana, que separa esta zona liminal de cualquier cosa exterior a ella: el espacio se convierte en una piel, efectuando un cerramiento poroso que segrega esta realidad interna del mundo exterior, los espacios museológicos de más allá»⁸⁸³. Un exhaustivo estudio sobre la historia del espacio expositivo precede a la concepción de la pieza. Además de esta circunstancia, la intervención en el espacio es tan fuerte en el caso de Hamilton, que no queda rastro del espacio en blanco. El *white cube* es anulado completamente y recuperado un aspecto de dicho lugar en relación con el tema de la instalación.

⁸⁸¹ TRÍAS, Eugenio: *El hilo de la verdad*. Destino, Madrid, 2004, p. 88. v. t. TRÍAS, Eugenio: *La lógica del límite*. Destino, Barcelona, 1991; TRÍAS, Eugenio: *Los límites del mundo*. Ariel, Barcelona, 1985.

⁸⁸² Frente a los espacios blancos, prístinos y esterilizados de toda connotación de los lugares institucionalizados Gregor Schneider introduce al visitante en espacios vividos, poblados de huellas que remiten a lo usado, a lo desgastado, sucio y desordenado. Montañas de ropas plegadas funcionan como *tableaux* de enseres y objetos domésticos, que nos remiten a lo conocido al tiempo que nos invade de una profunda extrañeza.

⁸⁸³ COOKE, Lynne: «The viewer, the sitter, and the site...», p. 65 (traducción de la autora).

El lugar del arte es el lugar del mundo. El arte, acaso de esta manera, detenta el poder de instituir de artisticidad a un espacio cotidiano o viceversa de disolver la cualidad artística en lo cotidiano y los espacios sociales⁸⁸⁴. El lenguaje del arte es el del mundo: parte del propio referente del mundo y engloba todo lo actuante. «El análisis de los espacios de la vida se iba a convertir desde entonces en uno de los temas favoritos del arte contemporáneo»⁸⁸⁵. Las instalaciones que se proponen en espacios públicos recurren en ocasiones a elementos que marcan el límite como espacio de relación. Tal es el caso de artistas preocupados por la dimensión sociopolítica del arte, tales como, Santiago Sierra, Rogelio López Cuenca o Thomas Hirschhorn, que recurren a la cinta de balizamiento como elemento de demarcación. ■ Santiago Sierra en *Puente peatonal obstruido con cinta de embalaje*⁸⁸⁶; ■ Rogelio López Cuenca. *Do not cross. Art scene*⁸⁸⁷. La cinta de balizamiento acota un espacio urbano o rural –Málaga, Sevilla, Edimburgo, Basilea, Nueva York...– y presentado como proyecto a la *Expo '92* de Sevilla para acotar espacios de *no-Expo*⁸⁸⁸. Precisamente, esta *epojé* señala un espacio a través del cual ironizar sobre la autonomía de la obra de arte y la separación entre arte y vida. Derrida nos dice que el marco siempre es permeable, con lo que la cinta de balizamiento efectúa un cerramiento o paréntesis que destaca el carácter poroso de la obra de arte con respecto al contexto al proponerse como una zona a transgredir. Sin embargo, en Hirschhorn, por ejemplo, en ■ *Spinoza Monument*⁸⁸⁹ estas cintas de señalización lo que designan es un terreno precario que permanece activo, en obra, en construcción, en un work-in-progress abierto a la modificación. La baliza o banda de

⁸⁸⁴ Mario Perinola pone en cuestión la supuesta oposición radical entre el arte museable y el que va en contra de dichos espacios. v. PERNIOLA, Mario: *Enigmas. Egipto, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*. (Ed. Orig. *Enigmi. Il momento egizio nolla società e nell'arte*). Traducción de Javier García Melenchón. Cendeac, Murcia, 2006, pp. 97 y ss.

⁸⁸⁵ CARRILLO, Jesús: «Habitar y transitar...», p. 134.

⁸⁸⁶ Santiago Sierra en *Puente peatonal obstruido con cinta de embalaje*, 1996.

⁸⁸⁷ Rogelio López Cuenca. *Do not cross. Art scene*, 1991. Cinta de balizamiento. Serigrafía sobre vinilo. 10 cm. ancho x largo variable.

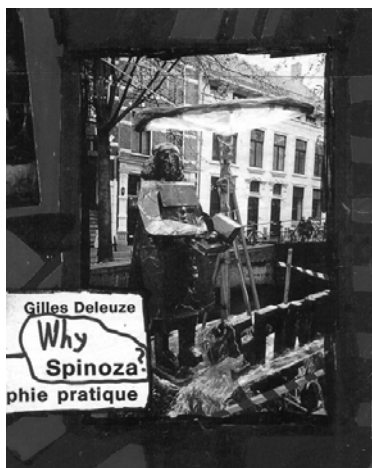
⁸⁸⁸ VILLAESPESA, Mar (com.): *Obras. Rogelio López Cuenca*. Palacio Condes de Gabia, 25 de enero al 11 de marzo de 2001. Edita Diputación de Granada, Granada, 2000, pp. 38,39.

⁸⁸⁹ Thomas Hirschhorn. *Spinoza Monument*, Red Light District, Ámsterdam, 17 de abril al 2 de mayo de 1999 dentro de la muestra *Midnight Walkers & City Sleepers* curada por María Hlavajova, Directora de *Soros Center for Contemporary Arts* en Bratislava, Theo Tegelaers, exdirector de *W139* y Thomas Hirschhorn. v. HIRSCHHORN, Thomas: «The Spinoza Monument (a document)», en *Point d'ironie*, N° 23 (October, 2001), pp. 1-8; v. t. <www.pointdironie.com> (14-09-2002).

señalización se convierte en los noventa en un elemento recurrente con el que acotar o señalar un «terreno del arte» dentro de un contexto urbano cotidiano. Una frágil separación que invita a ser traspasada, desoída su prohibición y puesto en duda la autonomía y especificidad del espacio artístico. «La banderola para señalar obras es suficiente para delimitar un espacio de enunciación sin reivindicar un espacio específico para el arte, asumiendo todos los valores de contexto –la calle, la ciudad– y también todo lo aleatorio de ese espacio sin cualidades, todos los parasitismos, incluso los más agresivos, del espacio común»⁸⁹⁰.



Santiago Sierra. *Puente peatonal obstruido con cinta de embalaje*, 1996



Thomas Hirschhorn. *Spinoza Monument*, 1999



Lara Almárcegui. *Un descampado*, 2005

Rogelio López Cuenca. *Don't Cross. Art Scene*, 1992

■ Lara Almárcegui, en *Un descampado*⁸⁹¹ hace uso de la cinta de balizamiento para demarcar un espacio desocupado y llamar su atención como espacio crítico. Con ello delata la especulación urbanística en la que se convierte un espacio industrial en residencial, como es el caso de los Mataderos de Arganzuela. ■ Normal Group for

⁸⁹⁰ FALGUIÈRES, Patricia: «Mezclar el mundo», en JUNCOSA, Helena (curad.): *Thomas Hirschhorn. United nations miniature*. Cat. Exp. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 20 de septiembre al 16 de noviembre, 2003. CACMálaga, Málaga, 2003, p. 29.

⁸⁹¹ Lara Almárcegui. *Un descampado*, Mataderos de Arganzuela, 2005.

Architecture en *Normal Zonning*⁸⁹² propone para la *Manifesta* una cinta adhesiva de color amarillo con el texto impreso «Normal Zone», con el que críticos de arquitectura podrán señalar esos espacios urbanos que consideren oportunos llamar la atención por los síntomas y situaciones que provocan y que están normalizados.

⁸⁹² Normal Group for Architecture (Sabine von Fischer and Srdjan Jovanovic Weiss Sabine von Fischer y Srdjan Jovanovic Weiss). *Normal Zonning*, Free Manifesta, 2002. Normal Group for Architecture está asentado entre Nueva York, Zurich y Belgrado.

■ *Door, 11 rue Larrey*⁸⁹³ de Marcel Duchamp encarna el símbolo de la obra-bisagra⁸⁹⁴ por antonomasia, con la vinculación de tres ámbitos a través de un mismo elemento, la puerta. La idea de pliegue o de bisagra en su desarrollo de la dimensión espacial la representa Marcel Duchamp con su puerta-bisagra, que pone en relación tres espacios: vincula y divide tres espacios contiguos, marca el límite divisorio entre estos habitáculos. Es una incursión del arte en la vida real y de la vida real en el arte: en su apartamento de París montó una puerta que hacía la función de dos puertas, vinculando el estudio con el dormitorio y el estudio con el baño. Se trata de una paradoja al gusto de Deleuze: el acto de abrir una puerta es el mismo acto que cerrar una puerta, pues ambas cosas suceden al mismo tiempo. Esta obra es la que une y/o divide dos tiempos, dos formas de pensar, dos maneras de hacer arte. Es el punto de inflexión que revela el límite físico de una división, de un gran cambio.

Door, 11 rue Larrey es el primer *readymade* espacializado, el germen de lo que se viene denominando como instalaciones en el espacio. A primer golpe de vista posee muchas similitudes con la imagen de ■ Gregor Schneider de la puerta de entrada a la reconstrucción de su casa dentro de un museo. El intersticio que se crea entre su construcción y la piel del museo es también un vacío vinculante, un espacio-bisagra.

⁸⁹³ Duchamp, Marcel. *Door, 11 rue Larrey (Puerta, calle Larrey, 11)*, 1927. Puerta de madera para dos marcos de puerta. Sobre una fenomenología de la puerta v. BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio...*, pp. 261-263.

⁸⁹⁴ Def. de «gozne»: «Cuando el límite existente entre dos cosas se hace articulable, puede llegar a replugar una sobre otra, haciendo que interaccionen entre sí. Del mismo modo que repliega, también puede ser un eje de despliegue. En tales casos, el límite de separación pasa a ser nudo dialéctico que actúa como vínculo. Así entendido, el gozne realiza una operación-bisagra que produce la reversibilidad de lo que nos cuestionamos, devolviendo los datos sobre sí mismos, plegándolos o desplegándolos para activar la circularidad de fenómenos e ideas, o el reflejo continuo de unos datos en otros intercambiando sentidos». *Laboluz*, Laboratorio de Luz de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. <<http://www.upv.es/laboluz/glosario/oscurid.htm>> (03-01-2004).

Pero es al work-in-progress llevado a cabo durante varias décadas por el artista alemán en *Totes Haus Ur* a lo que más se asemeja. La *distancia cero entre la obra y el artista*⁸⁹⁵ se da en esta intervención en el espacio privado y vital de Duchamp, al igual que se da en el *Merzbau* de Kurt Schwitters y en el trabajo, en sus inicios igualmente secreto, de Gregor Schneider en su casa primigenia. Salvando las distancias temporales que separan la obra de Duchamp y Schwitters con la de Schneider, la actitud de los tres es la de implicar íntimamente su comportamiento vital con la práctica artística.

Se podría alcanzar a decir que la instalación retoma el objet trouvé y el *readymade* y los espacializa. Destacamos del *readymade* duchampiano cuatro cuestiones que pueden relacionarse con la instalación:

- su ruptura con la metafísica de la representación y movimiento de presentificación del ente con la ontología fenomenológica, pues la realidad ya no se (re)presenta sino que se presenta.
- el proceso de «desublimación», *–allanamiento*⁸⁹⁶, en palabras de Duchamp— a través de la elevación de objetos cotidianos a la categoría de arte. En sus inicios Gregor Schneider no asignaba cualidades estéticas a sus acciones y construcciones.
- y de manera inversa, vaciamiento de artisticidad y de funcionalidad con la «teoría de la indiferencia» que los escoge al azar. Aspecto que arremete contra el valor aurático de la obra de arte teorizado por Benjamin.
- inclusión de ironía con respecto a la autoría, autenticidad de la obra de arte y mitificación del artista. El *readymade* es algo que ya está hecho, el artista no

⁸⁹⁵ SAN MARTÍN, Francisco Javier: «Del flujo a la materialización. Actitudes y comportamentales y construcción en las primeras vanguardias», en BAZÁN de HUERTA, Moisés (coord.): *Happening, fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX*, Actas del Congreso realizado por el Consorcio Museo Vostell Malpartida y Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 2001, p. 101.

⁸⁹⁶ v. KRAUSS, Rosalind: *El inconsciente óptico...*

tiene la oportunidad de construir nada. Como dice Thierry de Duve, «el readymade ya existe, ya está hecho [already made], elegido, juzgado»⁸⁹⁷.

Pero con quien guarda más similitud es con el **■** *Merzbau* de Kurt Schwitters, 1918-1935 –gran *assemblage* realizado en los apartamentos de Hannover, Noruega o Gran Bretaña, donde vivía, trabajaba, exponía y se reunía. El *Merzbau* podría denominarse, dice Cameron, como una *instalación*⁸⁹⁸ enfocada hacia los excesos y desechos de la sociedad de consumo. El exceso de desechos producidos por la sociedad actual se traduce en la *Merzbau* en un exceso de elementos, pero también de sobreproducción y sobrecarga de energía de trabajo. En Schneider sucede lo mismo, y esto se traduce en ambos en una economía improductiva en continua expansión que llega a invadir el espacio al completo hasta hacerlo absolutamente impracticable e inhabitable.

Sin embargo los curadores y teóricos del arte con quien debaten las analogías entre la instalación y el *readymade* o el *Merzbau* es con el artista Thomas Hirschhorn. Benjamin Buchloh define como «*readymade* especializado» a sus intervenciones en el espacio público⁸⁹⁹. Sin embargo, Ulrich Loock defiende lo contrario⁹⁰⁰, pues el *readymade* corresponde a un objeto manufacturado, de autoría anónima o distinta a la del artista y carente de manipulación que es trasladado al ámbito artístico. Y este no es el caso de las propuestas de Hirschhorn, si bien es cierto que cumple muchas de las características del *readymade* citadas anteriormente. Su modo de trabajar, caótico y desordenado, se asemeja más a la praxis artística del *Merzbau*. Es heredero igualmente del arte activista anglosajón de los '80 expuesto en almacenes y casas abandonadas, así como de su uso rudimentario de la impresión de carteles y fanzines, propio de la distribución independiente. Encontramos en Patricia Falguières la confirmación de esta

⁸⁹⁷ DE DUVE, Thierry: *Kant after Duchamp...*, p. 348.

⁸⁹⁸ CAMERON, Dan: «El jardín salvaje...», p. 19.

⁸⁹⁹ Benjamin Buchloh se refiere a las construcciones de Thomas Hirschhorn como «*readymades* especializados», una suerte de bricolaje con materiales pobres como cartón o aluminio ondulado o cinta de embalar con la que construir frágiles pabellones. BUCHLOH, Benjamin H. D.: «Cargo and cult...», p. 173.

⁹⁰⁰ LOOCK, Ulrich: «The dead House ur» traducción de Fiona Elliott, en *Parkett*, N° 63. (2001), p. 138.

relación: el unir todo con todo. En Schwitters el elemento unión es la cola⁹⁰¹. En Hirschhorn es la cinta marrón de embalar, que tapa como una tachadura y evidencia torpemente las juntas de unión. Es el verbo *merz* inventado por Schwitters y que significa añadir elementos suplementarios a una forma inserta en un work-in-progress. Patricia Falguières identifica el modus operandi de Hirschhorn con la obra del dadaísta y arquitecto Johannes Baader⁹⁰². Francisco Javier San Martín habla de «arquitectonización del assemblage» en el dadaísmo alemán, en concreto de la pieza *Plasto-dio-dada-drama*. El *Merzbau* lo toma como modelo, en especial el crecimiento desde una columna, el lenguaje acumulativo y el arte que liga estrechamente la existencia a la metáfora arquitectónica⁹⁰³. La vinculación arte-vida tiene en Hirschhorn un contenido político democrático congruente con su forma de actuación. No es el sujeto estético quien se ha de acercar a la obra en el espacio del museo, sino que es el propio trabajo el que se desarrolla en los espacios públicos y se acerca al ciudadano – oficinas de bancos, barrios marginales o restaurantes de fast-food. La sobreproducción improductiva de Schwitters encuentra en Hirschhorn a su continuador y admirador. Este artista de los '90 recupera esta estrategia y la amplifica con sobre-información sin un necesario valor de uso. En Hirschhorn se trata de un exceso material de objetos, imágenes, libros, panfletos que no buscan necesariamente la utilidad social⁹⁰⁴. Thomas Hirschhorn escoge el bricolaje con materiales pobres, como el cartón o la cinta adhesiva de embalar, para construir arquitecturas efímeras como oposición al

⁹⁰¹ «...el uso desinhibido de la cola, elemento de unión universal, anticonstructivo, que garantiza la eclosión recíproca de los materiales puestos en relación...estropea y pega a la vez, merdar, llenar de mierda, mierdrar, diría Pere Ubu». FALGUIÈRES, Patricia: «Mezclar el mundo...», p. 19.

⁹⁰² «En la primera *Feria Internacional DADÁ* de Berlín (1920), el arquitecto marginal, practicante del collage chapucero y poeta, edificó un trofeo monumental con carteles arrancados de la calle, trozos de periódico, manchas de colores, números, letras..., eslóganes y pancartas, platos, mapas de estado mayor, estatuillas y un maniquí revestido de insignias militares». FALGUIÈRES, Patricia: «Mezclar el mundo...», p. 18.

⁹⁰³ *Plasto-dio-dada-drama (Grandeza y decadencia de Alemania o la historia fantástica del Super-Dadá)*, presentada en la *Erste Internationale Dada Messe* (Primera feria internacional Dadá) de 1920. «...Baader y Schwitters propusieron un ensamblado de materiales que conectaban con los materiales encontrados de la vida, y mientras los monumentos sugerían la fantasía de una perdurabilidad, estas obras se concibieron como una utopía instantánea, un fulgor abocado a desaparecer inmediatamente». SAN MARTÍN, Francisco Javier: «La escultura en la época de las vanguardias...», p. 41.

⁹⁰⁴ v. BUCHLOH, Benjamin H. D.: «Thomas Hirschhorn: lay out sculpture...», pp. 57-60.

minimalismo –brillante, perfectamente acabado y de estructuras firmes– y como un ataque al capitalismo tardío envuelto en el consumismo desenfrenado.

En la segunda mitad de siglo se retoma la estrategia del assemblage, éste se despliega espacialmente instalándose en el espacio, realizándose habitable. Su distribución espacial se opone a los dualismos al proponer un modelo basado en la convivencia de naturalezas distintas, discursos heterogéneos en una lógica que se basa en el «y» o el «además» en lugar de en el «o» o el «vs.». Es una negación del discurso coherente y totalitario propio de los grandes relatos y una apuesta postmoderna por lo desmembrado, lo incompleto, en el que conviven el sentido en el sinsentido, e incluso lo in-forme. El assemblage amplifica su concepción y se puede entender como yuxtaposición de discursos, de formas culturales, de tiempos, de medios, de lenguajes,... un largo etcétera de injertos y montajes que nos hablan de una concepción de la realidad múltiple y plagada de contradicciones. El montaje entendido como injerto se convierte en una suerte de elemento deconstructivo que se inserta dentro de un orden previo sin eliminar su existencia pero sí implosionando su sentido original. Siguiendo el modelo de la arquitectura como organismo artificial ■ Marjetica Potrč recurre a la estrategia del assemblage para reinventar estructuras espaciales habitables que faciliten la supervivencia de los más desfavorecidos en las grandes urbes en la era de la globalización, la crisis social y la crisis ecológica. Otro modo de rescatar el assemblage vanguardista son las intervenciones quirúrgicas de ■ Orlan, que se apropia de la frente de la Gioconda, los ojos de la psique de Gerome o la barbilla de la Venus de Boticelli en una suerte de assemblage o collage corporal. La recolección o colección de objetos con sus consiguientes lecturas la encontramos en la pasión de Louise Bourgeois por recolectar objetos usados que con la pátina de lo usado o vivido, nos remiten a la memoria de las cosas, íntimamente unida a su vida como una prótesis; en ■ Mona Hatoum, que en defensa de la condición de mujer, toma objetos domésticos y nos ofrece, al igual que ■ Bourgeois o ■ Martha Rosler⁹⁰⁵, su lado opresor y dañino.

⁹⁰⁵ Martha Rosler. *Semiotics of the Kitchen*, 1975. Video en bl/ngr, 6 min. v. EIBLMAYR, Silvia: «Los personajes de Martha Rosler...», pp. 153,154.

La yuxtaposición de múltiples realidades, discursos, lenguajes se puede considerar dentro de la lógica del assemblage, del foto-collage y del overpainting de Max Ernst⁹⁰⁶. Técnicas estas que superan el modelo óptico primando un modelo basado en las condiciones de lo prefabricado⁹⁰⁷. El foto-collage y el fotomontaje se alían a la técnica del assemblage en artistas como ■ Martha Rosler en *Bringing the War Home*, Rogelio López Cuenca y Thomas Hirschhorn. La arquitectura de Schneider y la de Thomas Hirschhorn son la *anticonstrucción*. Hirschhorn toma como maestros de esta forma de (de)construir a Dada y su afán de construir anti-arte, su espíritu subversivo y nihilista, la ironía, su vocación internacionalista. En concreto el dadaísmo berlinés, que optó por un arte político de acción revolucionaria. En las últimas décadas está asociado, más que nunca, a la reutilización o reapropiación de la potencia de elementos mediáticos con el propósito de cargarlos de una ética política. Una forma de insertar la crítica en el interior de los mass-media y a través de ellos. Se trata de un «canibalismo» de imágenes encontradas, heredero del rechazo conceptual por incluir la mano del artista, bajo el lema «conserva la imagen, cambia el mensaje»⁹⁰⁸. Se asocian en la actualidad a operaciones como el desencuadre y el silueteado, nos dice Falguières: «El fotomontaje, su poder de afirmación y propaganda, se ha visto sustituido, en los años noventa, por una estética de extracción ajustada al carácter opcional de las nuevas formas de consumo, a la pasividad esencial del consumidor-artista»⁹⁰⁹.

⁹⁰⁶ Los collages de Martha Rosler se asemejan a los *overpaintings* (*sobrepintados*) de Max Ernst, en especial la serie *La femme 100 têtes* de 1929, o los *postizos* de los que habla Breton, *imágenes postizas de objetos, readymades*. El desarrollo técnico sustractivo y la explicación conceptual de estas técnicas surrealistas aparecen explicadas en KRAUSS, Rosalind: *El inconsciente óptico...*, pp. 43-67.

⁹⁰⁷ KRAUSS, Rosalind: *El inconsciente óptico...*, p. 64.

⁹⁰⁸ LIPPARD, Lucy R.: «Caballos de Troya...», p. 360.

⁹⁰⁹ FALGUIÈRES, Patricia: «Mezclar el mundo...», p. 28.

1.3 ESTRATEGIAS TEATRALES: MISE EN SCÈNE, MISE EN ŒUVRE, INSTALACIÓN TABLEAUX, MISE EN FORME Y MISE EN VUE

ESTRATEGIA TEATRAL	RELACIÓN CON EL SUJETO ESTÉTICO
<i>Mise en scène</i>	Proveniente del lenguaje teatral Abierta espacialmente al sujeto
<i>Mise en œuvre</i>	Abierta temporalmente al sujeto Obra-proceso
<i>Instalación tableaux</i>	Proveniente del <i>tableau vivant</i> o cuadro viviente Despliegue espacio/temporal y corporal ante el espectador Instalación/performance Relación contemplativa
<i>Mise en forme</i>	Despliegue espacio/temporal de los procedimientos en los que interviene el sujeto Obra como evento relacional
<i>Mise en vue</i>	La mirada del sujeto estético se pone sobre el escenario, se convierte en el objeto de reflexión

Son múltiples los precedentes: veladas dada (*teatralización de sus actitudes*)⁹¹⁰, el *Teatro de la Crueldad* de Antonin Artaud⁹¹¹, accionismo vienés, fluxus y Beuys –que comparten una estructuración del performance que media entre el rito y la dramaturgia–, la teatralidad de Jannis Kounellis, el neo-barroco, etc. Sin olvidar la crítica feroz de Michael Fried a la teatralidad del minimal en *Art and Objecthood*: teatralidad se opone a unidad formal y autonomía ontológica de la obra de arte. El lenguaje de la

⁹¹⁰ SAN MARTÍN, Francisco Javier: «Del flujo a la materialización...», p. 99.

⁹¹¹ El *Teatro de la Crueldad* de Antonin Artaud acerca la expresión cultural a la vida misma y ofrece en escena expresiones que apelan a los sentidos antes que al espíritu, alcanzando un estado de la percepción más profundo, es por ello que prefiere los gritos, los gestos y las onomatopeyas a la formulación de palabras. AZNAR, Sagrario: *El Arte de acción...*, p. 16. De igual manera que muchos happenings y performances se propone llevar a cabo una agresión contra el público, una provocación, ya sea visual, psicológica o física. Artaud y el arte actual mantienen en común el propósito de «destruir el lenguaje para alcanzar la vida», como dice Artaud en su búsqueda de un nuevo teatro. AZNAR, Sagrario: *El Arte de acción...*, p. 88. v. t. SÁNCHEZ, José A.: *Dramaturgias...*, pp. 89-101.

escenificación se ha insertado dentro de la plástica, lo que ha generado múltiples estrategias de escenificación y vocabulario, que especifica la naturaleza de la dimensión en la que enfatiza su despliegue y las relaciones que establece con el espectador.

Martí Perán habla de «metodología teatral de puesta en escena»⁹¹². Representar, poner en escena, organizar, montar, acotar,... es vocabulario de uso teatral que ha adoptado la instalación para aplicar a las estrategias teatrales indicadas en el cuadro. *Mise en scène* se puede traducir como puesta en escena, siendo el término de uso más extendido. A partir de él proponemos otro término, *mise en œuvre*, para referirnos al tipo de piezas que enfatizan en la dimensión temporal. En esta forma de despliegue de la obra se da la inclusión del espectador en un espacio y/o tiempo compartido, entendido como acontecimiento. La instalación ofrece múltiples puntos desde los que ser observado y experimentado el lugar. Son espacios envolventes que implican física y sensorialmente al sujeto estético. Franz Erhard Walther habla de *mise en forme*⁹¹³, puesto que sus propuestas se despliegan espacial y temporalmente a través de los procedimientos y procesos activados por el sujeto estético. Escenificación y teatralidad están también presentes en las performances y acciones que retoman la estrategia del *tableau vivant*, como son las instalaciones/performance de Ann Hamilton. El *tableau vivant* o cuadro viviente deviene en la instalación en *performance tableaux* o *installation tableaux*⁹¹⁴, que incluye la intervención en el espacio y la colocación de performers⁹¹⁵, o el comportamiento de los visitantes. El último trabajo de Gregor Schneider, *Die Familia Schneider* incluye actores dentro de la instalación con lo que coloca sobre el escenario el problema de la mirada y del espectador como voyeur en una suerte de *mise en vue*.

⁹¹² PERÁN, Martí: «Instaladores en el museo...», s. p.

⁹¹³ «L'autre conception de l'œuvre» (Ed. Orig. ROMAIN, Lothar (ed.): *Bis jetzt, Von der Vergangenheit zur Gegenwart, Plastik im Außenraum der Bundesrepublik*, Himmer Verlag, Munich, 1990), en CHARBIT, Hubert; LINGNER, Michael; WALTHER, Franz Erhard. *et al.: Franz Erhard Walther...*, p. 115.

⁹¹⁴ SIMON, Joan: «Bodies of work...», p. 17.

⁹¹⁵ Bien puede ser el propio artista o actores colaboradores. Ann Hamilton llama a estos agentes: asistentes, acompañantes, celadores, concomitantes o figuras («attendants», «figures» o «tenders»). SIMON, Joan: «Bodies of work...», p. 16.

Ann Hamilton, Ilya Kabakov, Louise Bourgeois o James Lee Byars construyen instalaciones en base al lenguaje de la escenificación. Son, en definitiva, escenarios hiper-desarrollados en los que albergar conjuntamente espectáculo y público. Las cortinas u otros escenarios de Ann Hamilton son una escenificación en estado continuo de modificación: la obra, en proceso de (des)pliegue y la experiencia estética de la misma, cohabitan en el mismo lugar y tiempo. Por el contrario, el escenario de Ilya Kabakov en *The Bridge* se detiene en una ficción fija que el espectador puede observar con detenimiento desde una posición, el puente, desde el que domina la escena. Situación privilegiada que le permite la aproximación visual desde un lugar en el que mantenerse a salvo, llevando a cabo un ejercicio de la mirada de doble aproximación gracias a los prismáticos que se dirigen a micro-escenas clave para la comprensión de la escenificación. Escenificar y mostrar las estrategias que constituyen ese escenario es lo que hace Olafur Eliasson. Colomina nos describe las instalaciones de Louise Bourgeois como escenificaciones de un trauma⁹¹⁶. Mieke Bal encuentra un vínculo genealógico entre la teatralidad del barroco y la *escultura arquitectónica* de Bourgeois, si bien es cierto que ella misma hace guiños y referencias al exponente más alto de la escultura barroca, *El éxtasis de Santa Teresa* de Bernini⁹¹⁷.

La teatralidad y la puesta en escena se pueden convertir en estrategias de engaño visual (como el trampantojo). Estrategias que pueden ser útiles como vías de engaño de narraciones de falsos espacios habitables, como los de James Casebere⁹¹⁸: maquetas arquitectónicas y pura ficción registradas por el medio fotográfico. Al igual que las

⁹¹⁶ «La arquitectura de Bourgeois empieza con la reconstrucción de las escenas de melodramas domésticos. De igual modo que el arquitecto Adolf Loos, la casa es el escenario para el teatro de la vida de familia. Mientras tradicionalmente una obra se presenta como un objeto a un espectador imparcial separado de ella, Loos argumenta que la casa se recibía como un entorno, como un escenario en el que el espectador ya está implicado». COLOMINA, Beatriz: «La arquitectura del trauma...», p. 44.

⁹¹⁷ BAL, Mieke: «Invocar a Bernini», en GOROVOY, Jerry; TILKIN, Danielle (curad.): *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura*. Traducciones de Rosa Pilar Blanco, Ana Cristina Crespo, Rafael Sánchez e Inmaculada Sáez Saiz. Aldeasa y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999, pp. 75-85.

⁹¹⁸ v. FRANKEL, David: «James Casebere», en *Art Forum International*, Vol. 40, Nº 7 (march, 2002), pp.109-113.

maquetas de Jonas Dahlberg⁹¹⁹ registradas por medio de cámaras de vigilancia en tiempo real. ■ *Untitled (Horizontal Sliding)* y ■ *Safe Zones, N° 7 (The Toilets at ZKM)*. Las fotografías, mapas y videos de ■ Daniel Roth⁹²⁰ funcionan en este mismo sentido de escenificar lugares con rutas de acceso ficticios para crear complejas narrativas personales. ■ Hans Schabus, en su trabajo *Der Passagier*⁹²¹ ofrece al espectador un viaje en un tren de juguete a través y alrededor de una réplica en maqueta de su atelier. Atravesando paredes rotas, ofreciendo vistas del interior de las mismas, recorriendo el perímetro del edificio. También lugares recónditos, generalmente ocultos a la visión, se ofrecen al espectador. Son visiones, siempre en movimiento, para hacer de la representación del espacio un lugar practicable. También encontramos estrategias teatrales en la obra de Laurie Simmons.

⁹¹⁹ *Untitled (Horizontal Sliding)*, 2000; *Safe Zones, N° 7 (The Toilets at ZKM)*, 2001. v. STJERNSTEDT, Mats: «Jonas Dahlberg», en WEIBEL, Peter; LEVIN, Y. Levin; FROHNE, Ursula. (eds.): *Ctrl [Space]...*, pp.128-133.

⁹²⁰ v. ZBIKOWSKI, Dörte: «Daniel Roth. The Officer's Left Leg», en WEIBEL, Peter; LEVIN, Y. Levin; FROHNE, Ursula. (eds.): *Ctrl [Space]...*, pp. 358-361.

⁹²¹ Hans Schabus. *Der Passagier*, 2000. v. <<http://www.kerstinengholm.com/SHOWS/HS11.html>> (03-01-2004).

1.4 PIEZAS CON CARÁCTER ARQUITECTÓNICO

La retórica arquitectónica ha poblado el arte de la última mitad de siglo desde el momento en que la obra de arte se ha espacializado. Las estrategias arquitectónicas se han asimilado dentro de la práctica de la instalación, pues el espacio arquitectónico en sí mismo es lo que se presenta y se vincula congénitamente a la pieza. No es que el espacio expositivo se llene de acumulaciones de objetos hasta saturar el espacio, ni tampoco se trata de una arquitectura dentro del espacio museístico, sino que la obra germina en ese espacio. El arte se ha hecho habitación y el recinto expositivo se ha hecho significativo. La instalación es de tal modo inherente al espacio expositivo, que la manera de habitar los objetos y espectadores en ella, hace que el espacio *entre medias* y los paramentos que la albergan sean elementos activos y significantes. El espacio arquitectónico, los elementos que habitan en él y el espacio intermedio forman un conglomerado de existencias. La unión entre paredes, techos, aire, muebles, enseres y espectadores es plenamente orgánica. La instalación, como un organismo somático, se fusiona con todo de modo tal, que su equilibrio se produce con la presencia de todos sus elementos. El discurso de la obra involucra a todas y cada una de las presencias y des-presencias. Es por ello, que los términos «envolver», «(des)plegar» o «habitar» se ajusten tan pertinentemente a esta tipología de obra. En el momento en el que la obra se hace habitable, las reglas de aprehensión estética han de ser rediseñadas desde la práctica artística y la reflexión crítica. Es particularmente interesante este aspecto de la espacialidad de la obra de arte porque abriga en su interior al visitante, abriendo expectativas a formas de relación absolutamente diferentes de las que tratamos en posteriores capítulos.

Arquitectos como Robert Morris, Gordon Matta-Clark o más recientemente Diller & Scofidio, Marjetica Potrč, Asymptote o Simparch se han vinculado al arte

arrastrando consigo todas las estrategias de la arquitectura y artistas plásticos como Jean Nouvell se han introducido exitosamente en la esfera de la arquitectura. La instalación se nutre de esa ambivalencia para deslizarse con libertad dentro de la indeterminación. Así, encontramos piezas de gran magnitud que se adueñan de todo el espacio expositivo para albergar al sujeto estético en sus propuestas –Olafur Eliasson, Ann Hamilton, Anish Kapoor. Instalaciones de escala más reducida que conservan el sentido de hábitat –Ernesto Neto, Louise Bourgeois, Glen Seator, Andrea Zittel. Instalaciones que deconstruyen el espacio expositivo –Michael Elmgreen & Ingar Dragset⁹²², Richard Wilson. Piezas que hacen réplica exacta de sus apartamentos o lugares de trabajo –Hans Schabus, Rirkrit Tiravanija, Glen Seator. Otras como la de Gregor Schneider que secciona partes íntegras de su casa y las traslada al ámbito expositivo. O arquitecturas del reciclaje que aspiran a ofrecer un espacio para la supervivencia o para el encuentro social fuera del circuito artístico–Marjetica Potrč, Thomas Hirschhorn.

En las instalaciones de Louise Bourgeois la esfera privada de la casa está presente en toda su producción. Desde sus *guaridas* –formas colgantes orgánicas y envolventes, lugares de refugio pero también de trampa– a sus objetos, muebles, maquetas y *cells* construidas con puertas, todas hacen referencia al mundo de lo doméstico. El hogar en Bourgeois es el microcosmos que contiene toda una vida de recuerdos y pesadillas, un lugar en el que desde la infancia se va llenando de lugares oscuros, de conflictos familiares y de sueños perdidos. Un lugar que para la mujer posee un sentido de opresión y represión. Pero es en las *Cells* de los años '90 donde el sentido de habitar un espacio privado se hace físicamente más patente, el espectador se introduce en un espacio onírico conformado como una *epojé* fenomenológica. Las celdas/células de Bourgeois, así como sus dibujos iniciales en los que representa mujeres-casa, encarnan la idea del hogar como una trampa. Bien en forma de espiral sin salida o de celda enrejada, los espacios que la artista propone al espectador son un lugar aislado del mundo en el que reinan la memoria y el inconsciente. Con las descomunales

⁹²² v. «White on white. the art of Michael Elmgreen & Ingar Dragset», en *Art Forum International*, Vol. 40, N° 8 (April, 2002), pp. 98-101.

torres ■ *I Do*, ■ *I Undo*, y ■ *I Redo*⁹²³ la instalación de Bourgeois se alza como un edificio. Este sentido de lo arquitectónico está presente en toda su obra, como dice Beatriz Colomina, sus dibujos son arquitecturas, sus figuras han de considerarse en términos espaciales y no como objetos y su disposición y relación entre objetos hace que el espacio se convierta en parte inherente a la pieza. Pero lo que es aún más importante con respecto a nuestro discurso, Colomina dice que es una necesidad de que el visitante experimente el espacio para poder experimentar el trauma: «Bourgeois quiere que la obra de arte sea como una casa, un entorno en el que el espectador esté inmerso completamente. Quiere que la obra sea arquitectónica en el sentido de que la arquitectura es el escenario para el espectáculo de la vida cotidiana, el culebrón de la familia»⁹²⁴. Entre los objetos y las declaraciones de Bourgeois se levantan sus espacios terapéuticos. En Bourgeois, espacio como arquitectura y cuerpo son la misma cosa. Espacio orgánico y sexualidad, espacio y rememoración de un acontecimiento-trauma, espacio laberíntico y psique, espacio que no existe sino como *metáfora para la estructura de nuestras existencias*⁹²⁵.

Los orgánicos espacios de Ernesto Neto, al que se ha tratado en el apartado dedicado a la intersensorialidad, tienen la pretensión de ser acogedores espacios habitables para el visitante. Son espacios penetrables, estructuras porosas semi-translúcidas y moldeables que juegan con la ambivalencia del dentro y fuera del cuerpo de la obra y del cuerpo del espectador. Sus instalaciones adquieren la forma y la magnitud del espacio para el que se proponen. Modifican la percepción que tenemos de él por la translucidez de la lycra y lo penetrante de los aromas. ■ *Walking in Venus Blue Cave* y ■ *The House*⁹²⁶, son dos de las instalaciones de este artista brasileño que mejor reflejan su pretensión de habitabilidad.

⁹²³ Louise Bourgeois. *I Do, I Undo, y I Redo*. Tate Modern, Turbine Hall, 1999-2000.

⁹²⁴ COLOMINA, Beatriz: «La arquitectura del trauma...», p. 44.

⁹²⁵ Estas son palabras de Louise Bourgeois citadas sin especificar su origen en COOKE, Lynne: «Adiós a la casa de muñecas», en GOROVY, Jerry; TILKIN, Danielle (curad.): *Louise Bourgeois...*, p. 63.

⁹²⁶ Ernesto Neto. *Walking in Venus Blue Cave (Andando en la Cueva Azul de Venus)*, 2001. Mallas de media de poliamida, styrofoam, botones y luces incandescentes, 3'96 x 7'77 x 8'12 m.; *The House (La casa)*, 2003. Foam de polyuretano blanco, 109 x 140 x 141 pulgadas.

Las instalaciones/performance de Ann Hamilton habitan el espacio museístico de forma orgánica, naciendo de su misma estructura y configuración espacial. La pieza toma la forma del espacio interno de la arquitectura que la contiene, bien sea disponiéndose en varias estancias contiguas o en alturas sucesivas. La dimensión arquitectónica que adquieren sus instalaciones se debe al interés de la artista por envolver al espectador con la experiencia. En una conferencia, Hamilton testifica la vinculación entre la dimensión espacial y la dimensión corporal que buscan sus instalaciones. Las sensaciones del espacio intra-corporal en relación al espacio extra-corporal son corpus referencial de sus instalaciones: «Comencé haciéndolas porque estaba interesada en una forma que permitiese la inmersión física y quizás porque soy menos una artista que ofrece una forma, que una que responde con la forma. Así como soy feliz de habitar el órgano de mi piel, también fui feliz de habitar el espacio en el que estaba trabajando, dejando que el trabajo buscara y hallara los márgenes en el perímetro del espacio mientras al mismo tiempo presionaba contra sus límites como el agua se cuele bajo la puerta— el efecto pecera de crecer al tamaño del contenedor»⁹²⁷. Las instalaciones de Hamilton reencarnan la vinculación entre la dimensión espacio/temporal y la importancia del cuerpo, en todo su sentido fenomenológico. Es decir, espacio y tiempo no son abstracciones, sino experiencias vividas que se manifiestan en los procesos de la materia, en los actos de los performers y en los visitantes. La medida del tiempo y del espacio se conforma de acuerdo con las relaciones que se establecen entre estos elementos: un tiempo dilatado se constata en los procesos de degradación de la materia viva (animales, insectos, flores) o de creación y crecimiento, un tiempo mensurable en las acciones realizadas por la artista o los performers, un espacio inmenso determinable por la presencia de performers, o un espacio imposible de medir y penetrar con fluidez por la interposición de cortinas que, unas tras otras, llenan el espacio. Esta última circunstancia pertenece a una de las estancias de ■ *Mneme*⁹²⁸. Una manipulación curiosa y sorprendente de un elemento arquitectónico es la llevada a cabo por esta artista en dos de sus instalaciones: ■

⁹²⁷ SIMON, Joan: «Bodies of work...», p. 14 (traducción de la autora).

⁹²⁸ Ann Hamilton. *Mneme*, 1994. Planta baja, habitación N° 2. Cortinas de algodón y lino, juego de 9'.

*Bounden*⁹²⁹ y *Welle*⁹³⁰. Ambas contienen como elemento común una pared de dimensiones variables que rezuma gotas de agua, tal y como si se tratase de un organismo vivo. La arquitectura se percibe similar a un cuerpo que transpira y sus paredes como una *membrana*⁹³¹ viva. Las emociones inevitablemente asaltan al visitante ante un suceso tan poético y desconcertante. La obra de arte sugiere y abre el recuerdo, el sujeto compara con su experiencia y se engancha a la obra a través de conductos internos, relaciones en ocasiones inconscientes. La sugerencia que ofrece la obra a la experiencia está preñada por el recuerdo.

El espacio vital es reproducido a escala 1:1 dentro del espacio expositivo, un espacio desnudo dentro de otro. ■ Hans Schabus construye una réplica del espacio de su atelier en la instalación *Astronaut (be right back)*⁹³² llevada a cabo en el edificio Secession de Viena. Un gran letrero en luces de neón anuncia la exposición *Astronaut*, sin embargo, las entradas de acceso a la exhibición están obstruidas por amontonamiento de tierra o tapiadas con ladrillos y cemento. Lo que se expone al otro lado de la pared, a la que se accede por un largo túnel lateral, es un modelo a escala real de su atelier construido con cartones prensados y escuadras de madera que son visibles desde el exterior de la maqueta. ■ Rirkrit Tiravanija, en *Untitled (Tomorrow can shut and go away)*⁹³³, reconstruye su apartamento de Gavin Brown's Enterprise de Nueva York en la galería. Una réplica abierta 24 hrs. al día para el libre uso de sus dependencias –cocina y comida con la que poder cocinar, cama en la que poder dormir

⁹²⁹ Ann Hamilton. *Bounden*, 1997. Instalación, dimensión aproximada de la habitación 16'8'' x 133'4'' x 21'8''; pared, 16'8' x 8'8'', materiales: 2.000 diminutos agujeros driller?; agua; sistema de drenaje por gravedad?; 9 cortinas de seda de organza (sobre 3'4'' x 5' cada una) para ventanas existentes.....con textos; 9 prie-dieux?? (cada uno sobre 3' x 16'' x 16''); marcos de madera; lacings.

⁹³⁰ Ann Hamilton. *Welle*, 1997. Pared driller con aproximadamente 400 diminutos agujeros; agua; sistema de drenaje por gravedad?. Dimensión de la pared variable.

⁹³¹ SIMON, Joan: «Inscribing place...», p. 33. Ann Hamilton hace uso del concepto de «membrana permeable» que comprende la idea de traspasar los límites físicos de las paredes, de destruir la solidez de la división que crean las paredes entre el interior y el exterior. Esta idea se adecua a sus investigaciones más recientes con cortinas que crean y destruyen espacios inestables. Refiérase para más información al siguiente apartado sobre pliegues y despliegues en el espacio.

⁹³² Hans Schabus. *Astronaut (be right back)*, Secession, Viena, 2003. <<http://www.secession.at/e.html>> (03-01-2004).

⁹³³ Rirkrit Tiravanija. *Untitled (Tomorrow in another day)*, Kolnischer Kunstverein, Colonia, Alemania, 1996; *Untitled (Tomorrow can shut and go away)*, 1999; Rirkrit Tiravanija. *Untitled, mobile home* (Sin título, casa móvil), 1999.

o equipo de vídeo del que poder disfrutar relajadamente. Glen Seator, en *NYO+B*⁹³⁴, duplica la oficina del director del Whitney Museum con materiales prefabricados y la inclina 45° con respecto al suelo, una posición precaria que reta las leyes de la gravedad.



Gregor Schneider. *Totes Haus Ur, Ur 1*, Rheydt



Gregor Schneider. *Totes Haus Ur, Coffe Room, Ur.10*, 1993

La praxis artística de Gregor Schneider se puede considerar anti-constructiva o de praxis inversa. *Totes Haus Ur*⁹³⁵ es la obra de su vida, que comenzó en 1985, cuando Schneider todavía era un adolescente y continúa hasta La Bienal de Venecia del 2001, con proyectos intermedios en Nueva York, hasta que en el 2004 inicia un nuevo proyecto en el Reino Unido llamado *Die Familie Schneider*. El espacio vital, el de trabajo y el de la exhibición se superponen en *Haus Ur*, la casa familiar sita en Unterheydener Strasse, Nº 12, en Rheydt, Alemania. Su trabajo no tiene principio ni tampoco fin, sino que se da en un proceso continuo de búsqueda de lo que está en un continuo diferir derridiano. No existe una obra unitaria y cerrada sino sólo fragmentos de espacios y experiencias individuales siempre incompletas y entrelazadas en una compleja estructura que difiere. Sólo una obra in-forme, carente de autonomía presentada como ruina, como la huella decadente de un proceso de creación y

⁹³⁴ Glen Seator. *NYO+B*, Whitney Bienal, 1997. v. SANDERS, Joel: «Frames of mind», en *Art Forum International*, Vol. 38, Nº 3 (November, 1999), pp. 126-131.

⁹³⁵ Gregor Schneider. *Totes Haus Ur (Casa primigenia muerta)*. Rheydt, 1987 hasta la actualidad.

destrucción indeterminables. El proceso (de)constructivo, que Schneider aplica a su obra sin génesis ni fin apreciables, se adapta al proceso anacrónico que Benjamin denomina «remolino en el río»: «...especie de síntoma fluyente, [señala Didi-Huberman], de catástrofe producida en el desarrollo del devenir: un salto, una *crisis de tiempo* que se produce en el ritmo de una destrucción y de una supervivencia, de un Ahora y un Antes»⁹³⁶. La obra de Schneider es dinámica, en ella creación y destrucción se superponen en una turbulencia entrópica, física y emotivamente confusa y extrema.

Decimos que su praxis creadora es inversa por dos razones. En primer lugar, porque no produce espacios sino que superpone unos dentro de otros, multiplicando paredes, suelos o ventanas en el mismo espacio arquitectónico, o fragmenta y desmiembra lo construido, sin que el visitante pueda constatar visualmente este trabajo. Capas y capas de estos elementos alejan al habitante –artista o visitante– del edificio matriz, que ha sido doblado –repetido, (re)presentado y que no es más que otro intento que nos muestra una *presencia-despresente*– tras un proceso caótico de veinte años de (de)construcción sin fin. Su práctica no se dirige a mostrar la presencia de un espacio, sino a mostrar su ausencia a través de la diferencia o el intersticio que se da entre el levantamiento de un espacio inserto en otro.

Y en segundo lugar, decimos que se trata de creación/construcción a la inversa porque se trata de un trabajo de implosión, de (de)construcción interna. Ulrich Looock infiere que se trata de un trabajo de *economía improductiva*: «...Schneider edifica los espacios hacia dentro, levantando varias capas hacia afuera de la pared que, deliberadamente o de todas formas, crea un efecto de aislamiento: no es el proceso de una situación dada, sino una progresiva alteración de ésta, teniendo en cuenta que es imposible para dos objetos el ocupar el mismo lugar al mismo tiempo»⁹³⁷. En nada se diferencian el proceso de evolución del de involución en el que está inmerso *Totes*

⁹³⁶ Este sociólogo retoma el concepto de «origen-remolino» que Walter Benjamin trata en *El origen del drama barroco alemán*. DIDI-HUBERMAN, Georges: «El punto de vista...», p. 33.

⁹³⁷ LOOCK, Ulrich: «...positively killed off economy...», en SCHNEIDER, Gregor; PRZYWARA, Andrzej; SZYMCZYK, Adam (eds.): *Gregor Schneider...*, p. 131 (traducción de la autora).

Haus Ur: añadir o sustraer, levantar o desmantelar⁹³⁸, sustituir o duplicar son, para Gregor Schneider, un mismo movimiento. La categoría de creador o constructor desaparece, en Schneider es imposible delimitar donde comienza lo construido de lo que estaba antes, ya que se trata de un tejido lleno de injertos imposible de definir. Lo construido o materializado, o incluso, lo reconstruido y ruinoso, no son más que momentos de un proceso, un punto de intersección de un conjunto de fuerzas heterogéneas y sin centro. La obra no está presente en ningún momento, la obra de Schneider está segregada en forma de procesos a lo largo de casi veinte años de intervención entrópica. Parece que es el pensamiento deleuziano el que alimenta su praxis de creación e implosión de los espacios, de sus pliegues y requiebros. *Totes Haus Ur* desestabiliza la concepción de la obra de arte como objeto material y va más allá de la desmaterialización que introducen las obras procesuales e in-formales de los '60 y '70, porque incluso el proceso en Schneider está inserto en un continuo diferir.

En Schneider todos los espacios –vital, laboral, expositivo– se superponen y se trasladan íntegramente al espacio expositivo desmantelando su lugar de procedencia. Arte y vida son, en Schneider, una misma cosa, trabaja y vive en un mismo espacio, la vida la experimenta como un trabajo plástico y viceversa. Cuando fractura un espacio de *Haus ur* y lo traslada al espacio expositivo es un trozo de su discurso vital lo que se muestra. Literalmente secciona habitaciones enteras –con sus paredes, suelos, techos, puertas, ventanas y enseres domésticos– que son en su totalidad trasladados e insertados en el espacio expositivo. Como si de un mueble se tratase, los interiores de la casa –paredes, techos, puertas, escaleras con balaustrada y ventanas– se empotran en el nuevo espacio. El museo o galería deja de ser el espacio impoluto y a-significante para convertirse en una más de las pieles pertenecientes a la organización espacial de *Totes Haus Ur*. Pero más que re-significar las paredes del espacio expositivo, de lo que se

⁹³⁸ Desmantelar equivale a desvelar: «Desmantelar» viene de «des-» y el latín «mantellum», velo. v. Def. de «desmantelar». MOLINER, María: *Diccionario del Uso Español...* Vol. I, p. 950. Alguno de sus sinónimos son: deshabitar, desamparar, abandonar, desabrigar, desguarnecer, desamueblar, desalojar, despojar, desmontar, desarmar, derribar, abatir, destruir, arruinar. ORTEGA CAVERO, David: *Thesaurus...*, Vol. I, p. 464. La estética de la destrucción comienza sobre los años '60 con el arte In-formal: explosiones, deflagraciones, destrucciones, fragmentaciones, disecciones, dislocaciones... Con el Land Art se introducen los procesos de degradación de la materia. Las obras eventuales y efímeras continúan con el accionismo y el happening.

apropia la construcción de Schneider es de los intersticios –el hueco remanente que se esconde tras los nuevos muros.

«Ur» significa en alemán «primigenio». El hogar es el espacio original por antonomasia, el hombre necesita considerarlo como un lugar sólido en el que poder refugiarse sus recuerdos de infancia y refugiarse del peligro o de las dificultades. Pero Schneider lo desmonta y lo abre a la mirada del espacio público del museo y nos muestra que no hay un espacio primigenio y original, sino un entramado diferencial. La eventualidad en la que está envuelta *Totes Haus Ur* es la expresión plástica de una búsqueda incesante de la casa primigenia, de lo misterioso, que aunque sintiente y vivenciable, está siempre *difiriendo*, siempre *desdoblado*. Schneider está interesado en los límites que lindan entre la percepción consciente y la inconsciente, lo que es reconocido y lo que no lo es⁹³⁹. Uno se pregunta si tras esa puerta hay otra habitación, si tras ese muro hay otros muros, o quizás un rastro de la casa primigenia, una huella de lo que ya no existe más, o bien, un oscuro abismo sin salida. La casa no posee un origen estable, sino que su existencia se sustenta sobre un entramado de distintos procesos.

La poética del espacio de Gastón Bachelard nos puede orientar sobre los arquetipos que pueblan nuestro sentido de habitar los espacios de la casa primigenia que habita en nuestros recuerdos. Bachelard realiza una *topoanalítica* a partir de imágenes literarias en términos de experiencia fenomenológica con tintes psicoanalíticos⁹⁴⁰. Anne Graham, siguiendo a Bachelard, nos recuerda que «...Casa significa la sombra de la historia y el pathos de la memoria. La casa es nuestra primera unidad de medida y un punto de referencia para las políticas espaciales, una escala humana que determina la naturaleza de nuestra relación con el ambiente inmediato y a través de éste con la cultura como un todo»⁹⁴¹. «Leib» –cuerpo vivencial, fenoménico– se emparenta con «Leven» –vida– pero también lo hace con el término «demas» –que se origina en «domos», casa y «demo», construir. La casa es para el hombre religioso

⁹³⁹ SCHNEIDER, Gregor; LOOCK, Ulrich: «...I never throw anything away...», p.25.

⁹⁴⁰ BACHELARD, Gastón: *La poética del espacio*...

⁹⁴¹ GRAHAM, Anne: «Memory and things», en *Art Journal*, <<http://www.artjournal.net/graham.html>> (10-02-2004), s. p. (traducción de la autora)

un «cuerpo-cosmos», nos dice Eliade, «...tener un *cuerpo* e instalarse en una casa equivale a asumir una situación existencial en el cosmos»⁹⁴². Por el contrario, para el hombre contemporáneo la casa carece de una entidad estable, por lo que ha de aceptar la multiplicidad abierta siempre falto de lo esencial. La casa, entonces, se presenta en continua mutación, en perpetuo movimiento. Schneider elige una morada inestable, asume la fluctuación y la falta de unidad de la estructura sobre la que se asienta su existencia. Más que una morada o refugio es una trampa. De ello hemos tratado en el apartado dedicado a los sentidos (sentido del espacio/tiempo).

Como hemos dicho, la casa de Schneider está en proceso de construcción y deconstrucción continua, es un ámbito orgánico que como un sistema vivo se degenera y regenera en un flujo sin fin. En su búsqueda de la falta, de lo ausente –la huella de la casa primigenia, *ur*– Schneider reconstruye, duplica, destruye, secciona, sitúa espacios unos dentro de otros. Pero con esta praxis (de)constructiva ni se aleja ni tampoco se acerca a la casa original, son simplemente diferentes estados de *ur* y de no-*ur*. «Es una no-casa, en el estilo de un no-yo. De la casa a la no-casa todas las contradicciones se ordenan fácilmente. En la casa todo se diferencia, se multiplica»⁹⁴³. Esta es la razón por la que su trabajo se prolonga en el tiempo y ninguno de los estados del trabajo se puede considerar como concluyente. Así, declara en una entrevista, que su trabajo es una sucesión de fragmentos que inviste presencias y carencias: «Hay también trabajos que tú no puedes reconocer. Construyo habitaciones completas con suelo, paredes y techo, que no puedes ver como una habitación, en una habitación, o una habitación alrededor de una habitación. Ha habido una corriente constante de nuevas habitaciones hechas de diferentes materiales. Algunos de ellos –imperceptiblemente– afloran, vuelven a hundirse o completan una rotación completa. Mi trabajo es realmente sobre el hecho de que siempre estoy empezando el trabajo otra vez»⁹⁴⁴. Toda la energía volcada por el artista en éste ámbito constituye un campo energético que sostiene la poderosa construcción significativa que emana de dicho espacio. Es la memoria de la materia la

⁹⁴² ELIADE, Mircea: *Lo sagrado y lo profano...*, p. 128.

⁹⁴³ BACHELARD, Gastón: *La poética del espacio...*, p. 72.

⁹⁴⁴ SCHNEIDER, Gregor; LOOCK, Ulrich: «...I never throw anything away...», p. 24 (traducción de la autora).

que emana del espacio y se asienta en el campo significativo de ese momento del proceso y resuena en la percepción inconsciente del visitante como memoria de una presencia y a la vez de la negación de ésta.

Del mismo modo, Schneider va en contra del «artista hacedor» al colocar el origen de la construcción siempre en un lugar diferido y por realizar anti-gestos que construyen y deconstruyen en un exceso brutal de energía invertida en el proceso. Ésta es una característica que Schneider comparte con muchos de los artistas del escenario actual del arte y del pensamiento posmoderno. Thomas Hirschhorn reutiliza las disertaciones de otros –Deleuze, Bataille,...– y los corta y pega dentro de un discurso –engendro de procedencias múltiples, con tachaduras, torpezas, repeticiones, etc. en una suerte de *actividad sin obra*, de *tartamudeo existencial*⁹⁴⁵, como dice Falguières. Un *trazo tembloroso* en el que Hirschhorn invierte un exceso de energía improductiva, materialmente percedera. Son excesos de energía, sobrecargas de información, superproducción de material, excesos de lecturas, de conexiones insospechadas. Siendo el exceso, el *demasiado*, el principio ético que sostiene su forma de proceder artística⁹⁴⁶. ■ *Bataille Monument*⁹⁴⁷ y los diferentes *Pabellones* o *Quioscos* dedicados a Meret Oppenheim, Fernand Léger, Liubov Popova o a Emil Node, entre otros homenajes, son construcciones híbridas habitables, pequeñas construcciones arquitectónicas construidas con materiales de desecho que se mantienen en un estado de precariedad física.

⁹⁴⁵ FALGUIÈRES, Patricia: «Mezclar el mundo...», pp. 34,35.

⁹⁴⁶ FALGUIÈRES, Patricia: «Mezclar el mundo...», p. 52.

⁹⁴⁷ Thomas Hirschhorn. *Bataille Monument (Monumento a Bataille)*. Barrio de Nordstadt, Kassel, Documenta 11, 2002. Del espacio privado al espacio público, del ejercicio estético personal al colectivo. Introducir el espacio público dentro de las instituciones museísticas y las estrategias artísticas dentro del tejido social abriéndose a su colaboración. Intervención situada en el corazón de un barrio obrero en el que la mayoría de los residentes son inmigrantes de origen Turco.



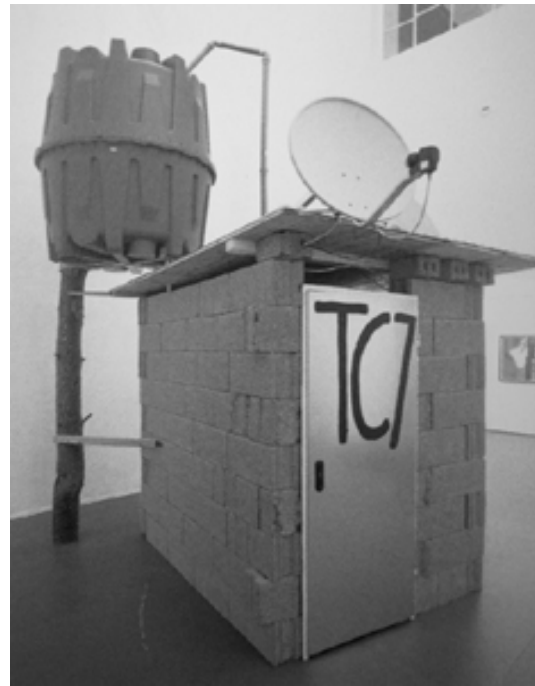
Thomas Hirschhorn. *Bataille Monument*. Barrio de Nordstadt, Kassel, Documenta 11, 2002

El formato de pabellón posee una extensa historia que se extiende desde el pabellón modernista de Mihe van der Rohe de Barcelona en los años '20, los quioscos de Allan Kaprow de los '50 y '60, a los pabellones de cristal semi-reflectante de Dan Graham en los '80⁹⁴⁸. Hirschhorn, con sus cutres construcciones realizadas con materiales de desecho, se contrapone a las brillantes y ordenadas de Graham. Los pabellones de cristal de Graham recuerdan a los escaparates que muestran los deseados productos al tiempo que el reflejo de nuestros cuerpos observando y anhelando tales productos. Sus orgánicas, mates y precarias construcciones se oponen diametralmente a la estética del acero y del cristal de los espacios postmodernos, espacios que someten al sujeto al control y la vigilancia de sus acciones y que lo apabullan con su glamouroso potencial.

⁹⁴⁸ Una contextualización histórica sobre la práctica de los pabellones y quioscos la encontramos en BUCHLOH, Benjamin H. D.: «Thomas Hirschhorn: lay out sculpture...», pp. 77-82.



Marjetica Potrč. *Dry Toilet*, La Vega barrio de Caracas, 2003



Marjetica Potrč. *Building materials, energy and communications infrastructure*, 2002-2003

La reutilización de los desechos es el modo de hacer fundamental de Marjetica Potrč. Ante la terrible situación de pobreza en la que vive la gran mayoría de la población mundial y el despilfarro material en el que viven otros pocos, esta arquitecta recurre a la política del *Do It Yourself* (D. I. Y.), hazlo tú mismo, como vía rápida para, por un lado, solucionar los problemas de vivienda y manutención y por otro, concienciar al primer mundo de la carrera hacia la destrucción hacia la que se dirige. Efectivamente, volvemos a encontrar, al igual que en Hirschhorn, sus influencias más inmediatas en el *Merzbau* de Kurt Schwitters.

II.2 EL PLIEGUE Y EL INTERSTICIO

3.1 (DES)PLIEGUES DEL ESPACIO

La espacialización de la obra de arte requiere una gran extensión y profundización imposible de abordar, por lo que tomamos una sola de sus estrategias como ejemplo de otros posibles desarrollos. El pliegue nos lleva a referirnos al libro *El pliegue, Leibniz y el barroco* de Gilles Deleuze. Su pertinencia en los últimos desarrollos del arte tiene que ver con la complejidad que la actividad del pensamiento ha adquirido en la escena postmoderna. Una vez que los dualismos, las verdades absolutas y los conceptos perfectamente delimitados han dejado de tener validez, la estructura del pliegue abre un horizonte de actuación del pensar más acorde al dinamismo y a las contradicciones actuales. Como bien clarifica Mario Perniola en su reciente publicación *Enigmas*, el pliegue es la imagen perfecta que ejemplifica la actual actividad del conocimiento asociada a la *explicación* y no tanto a la *clarificación* e iluminación del pensar que acota los conceptos a límites precisos. El explicar es un extender, desenvolver o desplegar de forma activa como experiencia de un desarrollo⁹⁴⁹. Del pliegue se deriva el intersticio, un espacio fruto del proceso de (des)envolver o (des)entramar. Tanto el pliegue como el intersticio no son fijables, son el efecto de superficie de algo que se da como evento dinámico e irreducible.

Para su explicación práctica continuaremos con el análisis de la obra de Gregor Schneider en la que se sucede el siguiente proceso: «Pared frente a pared, pared frente a pared, pared detrás de pared, pasillo en habitación, habitación en habitación, pasillo en habitación, pared frente a pared, habitación en habitación, habitación en habitación, piedra roja tras la pared, plomo alrededor de habitación, plomo en el suelo, luz

⁹⁴⁹ PERNIOLA, Mario: *Enigmas...*, pp. 17,18. «Víctima de una concepción angosta y maniquea de la realidad, el triunfalismo utópico de los años Sesenta y Setenta se ha convertido en negación de la historia: la falta de realización de lo que se esperaba y se anhelaba los ha hecho ciegos ante los pliegues, las complejidades, las sinuosidades de la realidad efectiva». PERNIOLA, Mario: *Enigmas...*, p. 18.

alrededor de habitación, luz alrededor de habitación, pared frente a pared, figura en interior de pared, pared frente a pared, pared frente a pared, habitación en habitación, pared frente a pared, pared frente a pared, pared frente a pared, techo bajo techo, sección de pared frente a pared, pared frente a pared, sección de pared frente a pared, pared frente a pared...»⁹⁵⁰. Los pliegues, quiebros y repeticiones son quizá fruto de la coincidencia yuxtapuesta de una profusa acción deconstructiva que se abigarra en el mismo espacio. En la casa de Schneider conviven como esqueletos en una fosa común las huellas o estructuras de *ur* y *no-ur*. Aparecen plegadas, seccionadas e injertas unas en otras sin distinción de los procesos que las han materializado o fijado. Estas *síntesis disyuntas*, por decirlo en un vocabulario deleuziano, conviven en un mismo espacio y tiempo creando una suerte de «caosmos»⁹⁵¹. Los pliegues e intersticios insertan lo extraño en lo familiar de una casa. El caos, lo informe, se inserta en el hogar desquebrajando su equilibrio. El hogar ya no puede ser el modelo ejemplar sobre el que asentar nuestras experiencias del mundo habitado, cosmizado⁹⁵². Su completitud ha sido truncada, se convierte así en un espacio imposible de poseer como totalidad. Un espacio que ya no es posible habitar y transitar en su totalidad, las capas y capas de pliegues y despliegues que se superponen y entrecruzan lo impiden. El caos se inserta en el territorio ocupado o cosmizado y hace de él un *caos-cosmos*. El hogar, un espacio hecho a la medida del hombre es en verdad un lugar heterogéneo y lleno de rincones oscuros donde habita la huella de la ausencia, un fondo en continuo cambio. «Así, hemos de insistir en que el sentido es una doblez y que la neutralidad del sentido es inseparable de su estatuto de doble. Sólo que la doblez no significa en absoluto una semejanza evanescente y desencarnada, una imagen vaciada de carne, como una sonrisa sin gato. Se define ahora por la producción de superficies, su multiplicación y su consolidación. La doblez es la continuidad del derecho y del revés, el arte de instaurar esta continuidad, de tal modo que el sentido de la superficie se distribuya en los dos

⁹⁵⁰ SCHNEIDER, Gregor; LOOCK, Ulrich: «...I never throw anything away...», p. 24 (traducción de la autora).

⁹⁵¹ La conformación de este mundo caótico y abigarrado, hecho y deshecho al tiempo es denominado por Deleuze como «caosmos», caos-cosmos. El autor acude a la metáfora leibniziana de «pliegue». v. SÁEZ RUEDA, Luis: *Movimientos filosóficos...*, pp. 432,433.

⁹⁵² Eliade nos propone el siguiente esquema: territorio ocupado, cosmizado (cosmos) ↔ lugar desocupado (caos). v. ELIADE, Mircea: *Lo sagrado y lo profano...*, pp. 27 y ss.

lados a la vez, como expresado que subsiste en las proposiciones y como acontecimiento que sobreviene a los estados de cuerpos»⁹⁵³.

La casa deja de ser un hogar, un lugar de confort y protección, su esencia ontológica deja de ser estable para convertirse en un lugar en perpetua ruina y deconstrucción; como lo son también los espacios domésticos de ■ Whiteread, huella de la ausencia que potencia el sentido fantasmagórico del hogar y la identidad de sus habitantes en ruina y destrucción. El hogar se convierte en un espacio que nos posee y nos esclaviza, un lugar de reclusión y de alienación. Un lugar en el que de puertas para adentro se escenifican los más violentos conflictos. Wigley, contraponiéndose a los ideales de McHale y Fuller, reclama a la arquitectura o «ecología de la vivienda» el necesario conocimiento de la violencia estructural sobre la que se soporta la idea de residencia. La «política de la vivienda» está llena de «...trampas, retiros, brutalidad ritualística, secretos y demás»⁹⁵⁴. Lejos de ser una vivienda carente de dimensión social y política como nos muestran las imágenes de un hogar feliz, la casa tiene que ver más con lo que nos han mostrado desde el punto de vista físico, emocional, psicológico, socio-económico y político artistas como Bourgeois, Whiteread, Schneider o Martha Rosler.

Schneider duplica hasta la saciedad paredes, suelos, techos o ventanas unos enfrente de otros y unos espacios insertos dentro de otros. Los procesos (de)constructivos de Schneider integran acciones como la de «replegar», que implica dos sentidos: el de «plegar/(re)plegar/(des)plegar», que infiere un acto de aplicación de una cosa sobre otra, como duplicación o repetición; y en segundo lugar, el sentido de «replegar(se)» como recogerse, replegarse en sí mismo, encerrarse o aislarse.

El primer sentido es el que tiene como motor la búsqueda de lo que es sí mismo y lo otro, la casa primigenia y lo diferente de ella. Una pared es réplica exacta de la que se oculta tras ella, los mismos materiales, el mismo acabado, el mismo tamaño y por breves centímetros que separan una de otra, el mismo lugar. Esta nueva réplica es la estructura de lo que se hace presente, es entonces representación estática erigida en

⁹⁵³ DELEUZE, Gilles: *Lógica del sentido...*, p. 138.

⁹⁵⁴ WIGLEY, Mark: «Man-plus...», pp. 42,43 (traducción de la autora).

forma de elemento físico. Pero en el mismo momento en que se fija, deja de ser la presencia de lo que surgía como fuerza dinámica. Este elemento duplicado es el anhelo investido en presencia física –pared, ventana o techo de lo que no está presente, es decir, lo que Derrida denomina «différence», lo «presente-despresente»⁹⁵⁵. La casa se convierte en una réplica de sí misma generada hacia el interior, una re-presentación de una re-presentación, un eco de sí misma resonando dentro de sí. A cada aberración – copia imposible– Schneider se acerca y se aleja un paso de la casa original, *Totes Haus Ur*. Esta aberración la provoca la imposibilidad de que dos cosas sean la misma. La segunda oculta/niega la primera, la inviste de misterio, de secreto inalcanzable y nos muestra un segundo rostro. Espacialmente esta aberración es expresada como intersticio, el remanente espacial que separa una pared de la que la replica. El segundo sentido sobre el que se asienta el proceso de levantar pleguerías es el de «(re)plegar» como vía de «re-plegar-se en sí mismo». Se trata de una huída hacia el interior, de introspección, que lleva a Schneider a interponer elementos arquitectónicos como una forma de segregarse, de desconectar o impermeabilizar repetidas veces creando una plegadura arquitectónica.

La yuxtaposición es un acto de suma, añadidura de materia una sobre otra. Pero cuando ésta actúa sobre un mismo punto espacio/temporal la yuxtaposición se transforma en una superposición de capas de material unas injertas en otras. La fragmentación, sin embargo, supone la acción de sustraer materia, dismantelar, fracturar. La reiteración de ambas acciones –yuxtaponer y fragmentar– sobre un mismo espacio incurre en la creación de pliegues y fracturas que se imprimen en la memoria material de la vivienda. Espacios y tiempos heterodoxos conviven en una confusión y caos de espacios y memorias. Su huella se desenvuelve de dos formas respectivamente: los depósitos y remanentes de material se expresan en forma de arrugas, pliegues y junturas y los vacíos de material lo hacen en forma de ranuras, oquedades e intersticios.

Yuxtaposición y fragmentación son dos procesos que, en primer lugar, rompen la continuidad y homogeneidad entre los elementos que conforman la vivienda y en

⁹⁵⁵ SÁEZ RUEDA, Luis: *Movimientos filosóficos...*, p. 440.

segundo lugar, introducen la ausencia, la sensación de que *Haus Ur* está siempre incompleta. La estratificación del material presente y la ausencia de material testifican el alto grado de trabajo invertido, la acción de construir y arruinar al mismo tiempo. Yuxtaposición y fragmentación crean una compleja red de acciones superpuestas y plegadas que impiden la comprensión de una relación causa-efecto. Esto conlleva la descentralización y la disgregación de referencias como estrategias constructivas que evaden la descripción de la experiencia. Lo opaco, desordenado y caótico ocupa los espacios sin orden o equilibrio, e impiden una arqueología del proceso constructivo, ya que está inserto indiferenciadamente lo deconstructivo. Esta confusión se adhiere a la experiencia del visitante, quien inevitablemente participa de este espacio sin que se le conceda oportunidad alguna de tomar distancia. *Totes Haus Ur* exige una experiencia anclada en el cuerpo y en la experiencia directa heredada del ejercicio fenomenológico. Reclama ser vivida directamente en el momento, como una experiencia nueva que surge mientras se va dando, siendo sólo la fuerza que se viene a la presencia, que desaparece de forma aporética en ese mismo momento en que se da como presente. La falta de referencias y el movimiento rotativo de las estancias, impiden entender los límites que rodean la construcción. Los espacios se pliegan y se subsumen unos dentro de otros, como un rizoma, que crece sin control, sin centro y ramificándose desordenadamente según las necesidades del organismo, proliferando en todas las dimensiones y ofreciendo un desorden de lectura. Si se contempla su crecimiento hacia el interior en forma de pliegues –habitación dentro de habitación, plomo alrededor de la habitación– puede ser comparado con las muñecas rusas a las que Deleuze alude⁹⁵⁶.

Ni tan siquiera la luz, ni tampoco el aire, alcanzan de forma directa los espacios. Para evitar cualquier referencia al exterior, la luz también ha de quebrarse, plegarse y desplegarse a través de capas y capas de ventanas que se interponen a un recorrido lineal de la misma. Un tupido arbolado que no deja ver el bosque, que no deja entrar la luz de la razón que pueda poner medida y referencia a lo experimentado: «Puedo levantar ocho ventanas que puedo poner una enfrente de la otra con objeto de cambiar

⁹⁵⁶ DELEUZE, Gilles: *El pliegue...*, p. 18.

la dirección de caída de la luz»⁹⁵⁷. Schneider posee ventanas para crear el efecto de todo tipo de condiciones de luz: luz diurna, luz artificial, anochecer, etc. Uno de sus métodos es interponer capas y capas de pintura sobre el cristal. Cristales que dan impresión de ventana que mira hacia el exterior, como cualquier ventana, diremos, pero es una construcción escenográfica para crear una ilusión, un *trompe-l'œil* tridimensional. Bachelard nos dice que una lámpara en la ventana es como una casa que ve, vigila, espera, una casa que mira hacia fuera: «Sólo por su luz la casa es humana. Ve como un hombre. Es un ojo abierto a la noche»⁹⁵⁸. Sin embargo, la casa de Schneider es ciega, cerrada al exterior, la luz en la ventana es sólo una ilusión de exterior. Las ventanas miran hacia el interior, esta circunstancia aumenta el efecto de introversión, de vuelta hacia los adentros de esta casa imposible. Schneider pasa largos períodos de tiempo asomado a la ventana⁹⁵⁹, a un exterior que no es accesible. A pesar de la inoperatividad de las ventanas, su habitante y constructor siente en ocasiones a estas ventanas como ojos que le vigilan. Su construcción hacia dentro le impide de igual forma el mirar y el ser visto, aún así las ventanas conservan su carga simbólica de ojos que miran o ven mirar. El impulso escópico a observar el mundo exterior es reprimido. Como si de un calcetín dado la vuelta se tratara, todo lo exterior se vuelve un adentro.

Tanto pliegue convierte a *Totes Haus Ur* en un laberinto inaprehensible por el que no corre ni el aire ni la vida. El tiempo y la materia parecen reposar estancados entre estas paredes, sin embargo, todo se mueve y se oculta en el secreto de la oscuridad. «Se dice que un laberinto es múltiple, etimológicamente, porque tiene muchos pliegues. Lo múltiple no sólo es que tienen muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras»⁹⁶⁰. La realidad de la obra de Gregor Schneider es fragmentaria, no se puede abarcar en una totalidad, es inabarcable porque es ella y su

⁹⁵⁷ SCHNEIDER, Gregor; LOOCK, Ulrich: «...I never throw anything away...», p. 50 (traducción de la autora).

⁹⁵⁸ BACHELARD, Gastón: *La poética del espacio...*, p. 66.

⁹⁵⁹ «...me paso el día entero sentado en la ventana y mirando fuera... En el momento siento que la ventana me está mirando. Como las dos brillantes ventanas de fuera, estos dos ojos, todavía acechan a alguien que estuvo una vez aquí». SCHNEIDER, Gregor; LOOCK, Ulrich: «...I never throw anything away...», p. 53.

⁹⁶⁰ DELEUZE, Gilles: *El pliegue...*, p. 11.

diferencia. Su estructura caótica, cambiante y discontinua, impide una geometría racional, universalizante y totalizadora, en el sentido de que esta última excluye lo contingente. Por el contraste dado entre dos formas de pensamiento tan diversas, Schneider retoma en secreto una de las paredes de Mies van der Rohe, modelo arquitectónico del pensamiento racional, para adosarla a una de las fracturas de su casa de Rheydt transportadas a una galería de arte: ■ *u60, pared frente a pared* y ■ *u61, sustitución de parte de una pared 1:1*⁹⁶¹. El trabajo de Schneider puede, efectivamente, acoplarse al ámbito de lo irracional y del onirismo. El motor de dicha construcción no es el de la solidez y el orden geométrico, sino el de una concepción del espacio basada en lo sensorial y kinestésico. Es decir, el espacio no se organiza funcionalmente alrededor de la habitabilidad y el orden. Por el contrario, lo importante es el recorrido imprevisible de unas estancias a otras, las vinculaciones, los intervalos, los recorridos, que intensifican lo imprevisible y fluido de la experiencia sensorial. Son espacios domésticos organizados con el criterio de la memoria, del recuerdo o del sueño, que hacen emerger en el sujeto, a partir de una intensa experiencia fenomenológica, experiencias personales físicas y sociales olvidadas o bloqueadas en la psique del individuo y de la sociedad.

Schneider presenta esta heterogeneidad en capas de pliegues, pero también los quiebra, estableciendo diálogos entre el mundo replegado sobre sí de su vivienda y el mundo externo de la galería o museo –como su trabajo ■ *Dead House ur* instalado en la 49 Bial de Venecia– o el mundo exterior de la calle –como ■ *517 West 24th* o ■ *Garaje*)⁹⁶². Toma un fragmento de su vivienda y lo inserta en otro contexto, el de la galería, su realidad entonces es otra porque se escinde del sentido originario. En el relato del propio artista se pueden verificar sus intereses sobre la réplica como el otro

⁹⁶¹ Schneider en Haus Lange en Krefeld, 1994, en su trabajo construido *u60, pared frente a pared* y *u61 sustitución de parte de una pared 1:1* retoma en secreto una pared de Mies van der Rohe. v. SCHNEIDER, Gregor; LOOCK, Ulrich: «...I never throw anything away...», p. 43. Para descripción de la intervención v. SCHNEIDER, Gregor; LOOCK, Ulrich: «...I never throw anything away...», p. 168.

⁹⁶² Gregor Schneider. *Dead Haus ur*, 49 Bial de Venecia, 2001; Gregor Schneider, *Garage*, Konrad Fisher Galerie, 2002. Dimensiones aprox.: 340 cm. de altura x 250 cm. de anchura x 620 cm de profundidad; Gregor Schneider. *517 West 24th*, Barbara Gladstone Gallery, 2003. Dimensiones aprox.: 411'5 x 1371'6 x 457'2 cm. v. <http://www.artnet.com/artist/27393/Gregor_Schneider.html> (15-05-2004); <<http://www.art.ch/ca/en/cnx/>> (15-05-2004).

distinto: «En Berlín en Andreass Weiss: ésta fue la primera habitación con una conexión con la casa. Antes de esto mantuve el trabajo en estricto secreto, apenas mostré ninguna foto. Construí una habitación en algún sitio más, casi exacta a la habitación existente aquí [en la casa de Rheydt]. Fue todo de esta manera y luego desmontado en diez días. Fue interesante para mí porque la galería estaba recién abierta. Las habitaciones no eran todavía conocidas... Entonces cuando yo estaba en la habitación terminada en Berlín, estaba en Rheydt. ¿Conoces la forma en que la gente en un rayo de una nave espacial se transporta de un lugar a otro? Cuando volvía otra vez aquí intenté imaginar las cosas que estaban pasando allí. Puedo imaginar construcciones repetidas, más o menos idénticas habitaciones de memoria en varios sitios distintos, puede que para volver aquí otra vez»⁹⁶³.

«Plegar-desplegar ya no significa simplemente tensar-destensar, contraer-dilatar, sino envolver-desarrollar, involucionar-evolucionar»⁹⁶⁴. Los corredores son los pliegues o remanentes que parecen estrecharse al paso del visitante intruso. Estos espacios constreñidos, siguiendo su lógica de generarse hacia sus adentros, parecen menguar a cada momento, parecen restar espacio habitable. Las habitaciones no se construyen como volúmenes habitables, sino que las paredes van conformando un espacio más o menos acotado. La habitabilidad no es su criterio constructivo, la utilidad no es su fuerza regidora. *Totes Haus Ur* crece orgánicamente hacia sus adentros repitiéndose y negándose. Su crecimiento es de tipo centrípeto, pero sin un centro que lo ordene y lo dirija hacia algún punto que ofrezca una referencia espacial o temporal, pues se trata de una retícula con multiplicidad de centros donde se originan conflictos de fuerzas. Crece al mismo tiempo que se implosiona, esta continua contradicción mantiene su presencia en un continuo diferir derridiano. El laberinto es el símbolo de la desorientación, pero también de la búsqueda incesante y angustiosa. Pero incluso el laberinto arquetípico posee un centro, un lugar deseado que lo ordena bajo una lógica racionalizante. En Schneider no hay centro, no hay un fin alcanzable, solo hay

⁹⁶³ SCHNEIDER, Gregor; LOOCK, Ulrich: «...I never throw anything away...», p. 43 (traducción de la autora).

⁹⁶⁴ DELEUZE, Gilles: *El pliegue...*, p. 17. Ubicuidad de lo viviente. Uno mismo atravesado por su otro. Sobre el pliegue v. t. DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido...*

fragmentación y eventualidad. Su laberinto no tiene una única dimensión, los pliegues se superponen en altura y en extensión conectadas por grietas, intersticios, corredores secretos, escalas de mano o escaleras con balaustrada. Todas estas conexiones son susceptibles de escindir y ser transportadas al espacio expositivo para morir allí.

Otro procedimiento de Schneider es el de (re)construir una réplica exacta en el interior de otro espacio, el de un museo o galería. Réplica, re-construcción, re-contextualización de un espacio idéntico al existente en Rheydht como una forma de doblar espacios y tiempos, dos estancias exactas en lugares distintos. Dos estancias que, aunque repetidas, son dos existencias diferentes. En el otro procedimiento, el de desmantelar y re-ubicar, era a la inversa: dos o más tiempos distintos insertos en el mismo espacio. Capas y capas de tiempos, memorias y olvidos, presencias y ausencias, todos en estado latente y por tanto sintiente. La casa primigenia es la diferencia de todas sus acciones, la diferencia de los tiempos, la diferencia de las capas construidas y deconstruidas, es por ello que Schneider dice que la única forma de documentar todo el trabajo estaría en *medir los espacios ocultos*⁹⁶⁵, huecos e intersticios. Sobre el trabajo de duplicación véase su trabajo más reciente ■ *Die Familie Schneider*⁹⁶⁶, sito en un barrio obrero de Londres, dos casas adyacentes exactamente iguales son el escenario para una réplica de los espacios, enseres y actores gemelos en actitudes exactas, el lo que todo es y no es lo mismo. Las instalaciones del belga ■ Jan de Cock son en sí mismas el desvelamiento de los materiales constructivos apilados, plegados unos sobre otros conformando espacios arquitectónicos. Se adueña de cada uno de los espacios con apilamientos que destruyen las coordenadas espaciales de arriba, abajo, dentro o fuera del edificio en el que se inserta.

⁹⁶⁵ SCHNEIDER, Gregor; LOOCK, Ulrich: «...I never throw anything away...», p. 23.

⁹⁶⁶ Gregor Schneider. *Die Familia Schneider*, Londres, 2004.

A continuación desglosamos algunas de las posibles estrategias de despliegues espaciales con una relación de obras que las ejemplifican: espacios reflectantes, espacios blandos y flexibles, paredes colgantes y paredes móviles. Las pleguerías arquitectónicas generan un espacio negativo denominado intersticio, este espacio genera múltiples estrategias de las que ejemplificamos las siguientes: el intersticio habitado, el espacio intersticial (fisi)dimensionado, su contrario, el espacio intersticial suprimido y el intersticio social.

ESPACIOS REFLECTANTES

Sin llegar a extendernos en este aspecto, nombraremos de la manera más concisa posible algunas obras que abordan el pliegue desde el uso de materiales reflectantes. Dentro de la clasificación que Foucault hace de los espacios, este tipo de obras se corresponden con lo que él llama *emplazamiento mixto*: una fusión entre la *heterotopía* y el *espacio utópico*⁹⁶⁷. Umberto Eco explica que los espejos no invierten. La inversión sólo sucede si nos introducimos dentro del espejo, entonces la imagen reflejada se convierte en imagen virtual. El observador ingenuamente se introduce como lo hace la protagonista de *Alicia a través del espejo*, hace suya la identidad del sujeto reflejado: antropomorfiza la imagen de sí mismo que aparece reflejada en el espejo, o antropomorfiza el objeto real, añadiéndole a éste una conciencia de derecha e izquierda que se compara con el objeto virtual que está más allá de la superficie especular, es decir, dentro del espejo, como si este fuese real, es entonces cuando alcanza a percibir que derecha e izquierda están a la inversa. Si no se cae en tal engaño se está haciendo un uso correcto de las *reglas de interacción catóptrica*.⁹⁶⁸ Espejos⁹⁶⁹

⁹⁶⁷ FOUCAULT, Michel: «Espacios diferentes», en *Estética, Ética y Hermenéutica. Obras esenciales, Volumen III*. (Ed. Orig. *Dits et écrits. Tomo III*. Éditions Gallimard, París, 1994). Traducción de Ángel Gabilondo, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 430-441.

⁹⁶⁸ Eco nos dice que este problema lo solucionamos correctamente en el plano perceptivo o motor, pero dicha interpretación de la imagen encuentra su dificultad cuando interviene la reflexión conceptual, cuando no disocia el fenómeno físico de las ilusiones que estimula. Se trata de adquirir un hábito de lectura, de interpretación que aún no hemos alcanzado completamente. «La especie ya sabe usar los espejos precisamente porque sabe que no hay un hombre en el espejo y que se debe referir la derecha y la izquierda a quien mira, no al ser (virtual) que parece mirar al observador». ECO, Umberto: *De los espejos y otros ensayos*. Traducción de Cárdenas Moyano. Revisión de Elena Lozano. Lumen, Barcelona, 1988, p. 16. v. t. CALVINO, Italo: *Seis propuestas para el próximo milenio*. (Ed. Orig. *Six memos for the next millenium*, 1988). Traducciones de Aurora Bernárdez y César Palma. Nota preliminar Esther Calvino. Siruela, Madrid, 1998, pp. 20, 21.

⁹⁶⁹ Def. de «espejo». (del término latino «*spec ũlum*»). Superficie pulida que refleja todo lo colocado ante ella. Resulta una imagen idéntica, aunque inversa, y a la vez ilusoria. Cuentos y mitologías a lo largo de la historia: En Orfeo de Jan Cocteau el espejo es la puerta al mundo de los muertos. En otros es puente de acceso a tiempos y espacios distantes por medio de la *catóptrica*. En la mitología griega

planos, convexos, cóncavos y otros, recogidos dentro de la denominación de *espejos deformantes*, *teatros catóptricos* y *gabinetes de curiosidades* como los espejos parabólicos, elípticos, esféricos o cilíndricos, entre otros son utilizados profusamente en la instalación por su capacidad envolvente con respecto al sujeto estético y por su capacidad de tambalear la veracidad de la imagen. El uso de los espejos forma parte de las estrategias visuales que van en contra del régimen escópico a través del propio ejercicio visual. Reseñamos brevemente algunas piezas de interés:

Los espejos de ■ Louise Bourgeois, como el espejo de *Alicia a través del espejo* de Lewis Carroll, nos trasladan al mundo habitado por los recuerdos de la artista. Es como si el espejo nos enmarcara su punto de vista, como si nos ofreciera su mirada detallista y minuciosa. Así, de manera fragmentada, el espectador se detiene sobre cada pequeño objeto que le relata un aspecto de sus vivencias. «Y espejos, muchos espejos: momentos del pasaje en el espacio virtual: enlaces con algún lugar, con ningún lugar, pero también con el espectador. El espacio que ofrece cada espejo depende completamente de la posición del espectador. Sólo puedo empezar a pasar a través del mundo de Louise cuando me inclino un poco, transformando mi punto de vista hacia lo que imagino que sea el suyo. Los espejos son regulables y están ajustados, sobre varillas como los espejos de piruleta de las consultas de los dentistas. Espejos para mirar en los lugares oscuros, estos anillos de reflejos son iconos que nos transportan a alguna parte donde, de todos modos, no podríamos ir»⁹⁷⁰. Deformado, multiplicado, el sujeto se ve a sí mismo mirar y se objetualiza a sí mismo. El espectador voyeur se somete a una objetividad cosificante pero deformante, culturizada, aplicada sobre sí.

Narciso sucumbe a su propia imagen en el río. En Egipto eran considerados como *objetos parlantes*, eran representación del sol. v. SORIAU, Etienne. *Diccionario AKAL de estética*. (Ed. Orig. *Vocabulaire d'Esthétique*. Francia, 1990). Traducción de I. Graza Ade, X. Meilán Piza, C. Mercadal, A. R. Samaniego. Akal, Madrid, 1998, pp. 529,530, voz «espejo»; v. t. MOLINER, María: *Diccionario del Uso Español...* Vol. I, p. 1200, voz «espejo»; MOLINER, María: *Diccionario del Uso Español...* Vol. I, p. 563, voz «catoptromancia».

⁹⁷⁰ BLOOMER, Jennifer: «Passages impliqués», en GOROVOY, Jerry; TILKIN, Danielle (curad.): *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura*. Traducciones de Rosa Pilar Blanco, Ana Cristina Crespo, Rafael Sánchez e Inmaculada Sáez Saiz. Aldeasa y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999, p. 87 (traducción de la autora). Véase también el efecto «sutura» lacaniano como una de las estrategias que evidencian el ver en el epígrafe sobre la mirada desbordada, el fin de la dominación retiniana.

«¿Qué significa cuando un espejo es alzado para que te veas tú? Significa *Tú, MIRA*. Para Louise a menudo significa *¿quieres mirarme? Bien, aquí, tienes, échate una ojeada a ti mismo, porque eso es todo lo que quieres ver y por eso todo lo que vas a ver cuando me mires a mí*. Pero aquí, en esta pequeña habitación y en otras, la relación del espejo con el observador es más complicada: porque uno no se ve a sí mismo en el espejo; uno ve detalles específicos de la propia instalación. *Mira aquí, ve esto, ve a Louise, mírate a ti mismo, ve lo que quieras. Ve lo que ves, lo que ves es lo que obtienes*. Los espejos sirven como *punctum*, pequeños agujeros en el espacio del *passage* que arrojan líneas al inconsciente, que captan su atención, que dicen *mira y ve mucho más de lo que parece que hay*»⁹⁷¹.

■ Rebecca Horn. *Ballet of the woodpeckers*⁹⁷². Instalación de Rebecca Horn concebida para el hall de entrada a un teatro dentro de una clínica psiquiátrica en Viena. En este lugar, pacientes y visitantes, –ambos espectadores que habitan la instalación–, ven atrapados sus cuerpos en ocho grandes espejos confrontados que multiplican hasta el infinito su imagen y la profundidad del espacio que se torna en trampa o encerrona de la que no es posible salir. Como en un *gabinete de curiosidades* del XVI, también llamado *gabinete catóptrico* y también en los *palacios mágicos* de las atracciones de feria se crea a través de espejos confrontados una imagen ilusoria repetida hasta el infinito. Atrapados en este espacio obsesivo la angustia invade a espectadores y pacientes sin distinción. Añadido a esta sensación de opresión, tan de acuerdo con el sentimiento que despiertan en nosotros las clínicas mentales, se suman los resonantes golpes de unos pequeños martillos mecanizados que golpean sobre los espejos de forma arrítmica. Se asemejan a los pájaros a los que hace referencia el título de la instalación que, como dice la artista golpean agresivamente contra su propia imagen⁹⁷³. Impulso de auto-lesión que invade al ser humano, y en especial a los pacientes de una clínica mental. Pero en este espacio pacientes y visitantes se hallan confusos y angustiados en un estado igualitario de condiciones, ambos están confusos y angustiados, ambos contienen el impulso de escapar de ese lugar. Dos de sus

⁹⁷¹ BLOOMER, Jennifer: «Passages impliqués...», p. 95 (traducción de la autora).

⁹⁷² Rebecca Horn. *Ballet of the woodpeckers (Valet de pájaros carpinteros)*, 1986.

⁹⁷³ <<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/cinema/horn.htm>> (09-08-2004).

característicos embudos llenos de mercurio temblequean en respuesta a los golpes de los martillos mecánicos y a los pasos de las personas que allí se encuentran mientras que otro martillo golpeaba en un montón de carbón ensuciando todo el suelo sobre el que descansaba un blanco huevo suspendido en el aire.

■ Rebecca Horn, *Rooms meet in mirrors*⁹⁷⁴. El espacio virtual se ve reflejado en los espejos adosados como un traje al cuerpo. Los movimientos del cuerpo provocan el juego de visiones y modificaciones de un espacio superpuesto y reunido de un modo distinto al construido por la perspectiva tradicional. Detalles de la estancia y de cuerpo se entremezclan y se seccionan o *suturan* en infinitas composiciones distintas. Rebecca Horn. *Pendulum with black bath*⁹⁷⁵. Una aguja de dimensión superior a dos metros, se balancea pendularmente sobre un tanque de agua negra. Rítmicamente con su afilada punta rasga la lisa superficie especular del agua. A intervalos la aguja se detiene y la piel del agua deja de vibrar convirtiéndose de nuevo en un gran abismo especular, un gran espejo negro que dramáticamente volverá a abrirse y a temblar. A diferencia de la instalación de Richard Wilson en la Saatchi Gallery de Londres, el tanque de Rebecca Horn se rasga patética y espeluznantemente al limpio filo. Un suceso que se reactualiza regularmente, una obra en la que conviven la calma y el dolor inscritas en una misma superficie. ■ *20-50*⁹⁷⁶ de Richard Wilson consta de un gran tanque seccionado diagonalmente por el centro por un estrecho pasillo por el que puede circular el visitante. El denso y brillante líquido, suponemos que petróleo en crudo, proyecta a la altura de los hombros del visitante la imagen del espacio circundante ofreciendo la sensación de una gran profundidad, que casi da vértigo.

El cristal doble o cristal semireflectante es el material con el que más se asocia la obra de Dan Graham. Pero no es posible hacer referencias a este material y sus

⁹⁷⁴ Rebecca Horn. *Rooms meet in mirrors (Espacios se tocan en espejos)*, en *Berlin exercises in nine pieces. Dreaming under water of things afar (Berlin, ejercicios en nueve piezas. Dormir bajo el agua y ver cosas que acontecen a gran distancia)*, noviembre de 1974 – enero de 1975.

⁹⁷⁵ Rebecca Horn. *Pendulum with black bath (Péndulo con baño negro)*, 1985. Tubo de aluminio, acero, motor, agua y tinte. 30 x 420 x 220 cm.

⁹⁷⁶ Richard Wilson. *20-50*, Saatchi Gallery, Londres, 1998. v. ARCHER, Michael: «Richard Wilson», en ARCHER, Michael; MORRISSEY, Simon; STOCKS, Harry: *Richard Wilson*. Merrell Publishers Limited, London, 2001, pp. 8-18.

efectos sin nombrar el ■ *Grand Verre* de Duchamp, que por su doble cristal está inherentemente unido al entorno espacial en el que se ubica en el momento de la exhibición y al espectador-voyeur que se ve mirando la novia con sus pretendientes⁹⁷⁷. Un juego sobre los límites del objeto es lo que encuentra Didi-Huberman en las obras minimalistas de Judd, Morris y Larry Bell: «...tienden a producir visualmente el efecto de una ilimitación del objeto mismo, cuando éste capta y recoge en sí las imágenes de un espacio, incluso de los cuerpos espectadores que están en torno de él»⁹⁷⁸. ■ Dan Graham, en *Rooftop*⁹⁷⁹ propone al espectador la reflexión sobre el espacio a través de la experiencia fenomenológica de sus obras. Se trata de un juego entre la solapación visual de dos o más imágenes, la que se ve por efecto de la transparencia y la que es fruto de la reflexión. La experiencia de sus obras es todo un reto que obliga a modificar toda certidumbre sobre nuestro concepto del espacio que viene a ser derrotado por la experiencia de un concepto de espacio totalmente diferente. Un espacio definido por los sentidos que se opone al espacio geométrico cartesiano o el de la perspectiva central tradicional. El espectador ha de descubrirlo por sí mismo, con su propia presencia corporal. El espacio se pliega, se dobla, multiplica, fragmenta; el cuerpo también se pliega, se dobla, multiplica su imagen, se disecciona o se distorsiona. El volumen arquitectónico pierde su volumetría al igual que el cuerpo del habitante de dichos espacios pierde su corporalidad y ubicación en el mismo. Tal y como especifica Thierry de Duve, las esculturas/arquitecturas de Dan Graham potencian el espacio y la escala y niegan el lugar: «Por tanto, al entrar en él y, aunque tienes la sensación de que está hecho exactamente a escala humana, el caleidoscópico juego de reflexiones dan la impresión de no saber nunca dónde estás. El aquí del espectador no es nunca un lugar en el estricto sentido de la palabra, tampoco es un allí para otro espectador que observa, o un espacio reducido por sus propias reflexiones»⁹⁸⁰.

⁹⁷⁷ v. «La transparencia del límite. (sobre el *Grand Verre* de Marcel Duchamp)», en TRÍAS, Eugenio. *El hilo de la verdad...*, pp. 227-243.

⁹⁷⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges: *Lo que vemos...*, pp. 89,90.

⁹⁷⁹ Dan Graham. *Rooftop*, 1990.

⁹⁸⁰ DE DUVE, Thierry: «Ex Situ...», p. 26 (traducción de la autora).

Otras piezas de interés son: ■ Olafur Eliasson⁹⁸¹, *Konvex/konkav*; ■ *La situazione antispettiva*, 2000. Mirada múltiple, miradas fragmentadas: Multiplicación/fragmentación de lo circundante en imágenes producto de la reflexión y la transparencia; fusión/(con)fusión entre obra y espectador y entre exterior e interior; ■ Anish Kapoor. *Double mirror (Espejo doble)*; ■ Steina Vasulka. *All Vision*⁹⁸². En el movimiento de los espejos, gracias a una suerte de artilugios mecánicos, observamos espacios que se escapan a nuestro campo perceptivo; ■ Gröbl & Gröbl, *Interactive Installation*⁹⁸³. Una cortina veneciana dispuesta en bandas verticales divide el espacio de la galería en dos espacios. El movimiento de la cortina sucede en función de un software y unos sensores que captan los movimientos que suceden en la sala. Un lado de la superficie de la cortina es de acabado opaco y el otro posee una superficie especular, de forma que la disposición de las bandas da lugar a la experiencia de tres espacios distintos: la superficie especular refleja el espacio que ocupa el espectador dando continuidad visual y expandiendo el espacio de forma virtual. El espacio que se esconde tras la cortina queda ciego; la superficie opaca cierra el espacio, es la experiencia del espacio más reducido en extensión de los tres que se disponen; las bandas dispuestas perpendicularmente dan lugar a la percepción de ambos espacios: el espacio real que está tras la cortina, e intercalado, dependiendo del ángulo de visión, el espacio reflejado, el cerrado y el que se encuentra detrás. Un juego ambiguo de percepciones que crea (con)fusión sobre la percepción de los espacios; ■ Carsten Höller, *Sliding Doors*⁹⁸⁴; ■ Jeppe Hein. *Continuity Reflecting Space*⁹⁸⁵; ■ Mircea Cantor. *Landscape is changing*⁹⁸⁶. Un video documenta una manifestación en Tirana, Albania en la que los participantes de la protesta portan grandes superficies especulares a modo de pancartas políticas que reflejan el contexto decadente de la ciudad.

⁹⁸¹ Olafur Eliasson. *Konvex/konkav (Convexo/cóncavo)*, 1995-2000. Espejo de plástico y sensor de movimiento; *La situazione antispettiva*, 2000.

⁹⁸² Steina Vasulka. *All Vision (Todo visión)*, 1976.

⁹⁸³ Gröbl & Gröbl. *Sin Título. Interactive installation (Instalación interactiva)*, Galerie Anhava, Helsinki, Finlandia, 2000.

⁹⁸⁴ Carsten Höller, *Sliding Doors (Puertas corredizas)*, 2003.

⁹⁸⁵ Jeppe Hein. *Continuity Reflecting Space (Continuidad. Reflejando el espacio)*, Vestíbulo de Caixa Forum, Barcelona, 2003. 7 esferas de acero cromado de 50 cm. de diámetro, motores.

⁹⁸⁶ Mircea Cantor. *Landscape is changing (El paisaje está cambiando)*, Tirana, Albania, 2003.

ESPACIOS BLANDOS Y FLEXIBLES

El espacio blando por antonomasia es el que ofrece a sus visitantes la obra de Ernesto Neto⁹⁸⁷. La deformación de las materias dúctiles, mórbidas, blandas, suaves, elásticas, etc. se vincula estrechamente a la relación con el cuerpo y su comportamiento gracias a la capacidad de respuesta de estos materiales. A pesar de no poseer formas figurativas, las instalaciones de Neto se relacionan con ciertas cualidades antropomórficas como son la elasticidad de la piel o la blandura del cuerpo. En cuanto al comportamiento, podemos decir que la acción del sujeto ve reflejada su corporalidad –peso y magnitud– y capacidad motriz en la respuesta de estas estructuras blandas y maleables. La energía puesta por el habitante de estas piezas arquitectónicas antropomórficas, encuentra su correspondencia en el cambio formal en la que se reorganiza la materia. «La idea de morbidez o suavidad presupone prestaciones físicas complejas, referentes al modo en que un material se deforma y sus reacciones ante la deformación, la distribución de las presiones, la calidad táctil de las superficies»⁹⁸⁸.

Cuerpo del espectador y el cuerpo de la pieza que lo acoge como visitante poseen una naturaleza co-determinante y relacional. La pieza de Neto y el espectador

⁹⁸⁷ Como precedente encontramos la obra de Frederik Kiesler. *Model for the Endless House*, New York, 1959; v. espec. MARÍ, Bartolomeu; GROENENBOOM, Roland (com.): *Frederik Kiesler 1890-1965. En el interior de la Endless House*. Cat. Exp. IVAM, Valencia, 1997; v. t. sobre Kiesler y en relación a las arquitecturas orgánicas de Neto: RAMÍREZ, Juan Antonio: *Edificios–cuerpo...*; Otro precedente es la obra del arquitecto Héctor Zamora; uno de sus espacios flexibles realizado con tela elástica es *a = 360° r/R*, 2000. También el grupo japonés *Gutai*, de los años '50, puede ser un referente a las instalaciones habitables de los últimos años de Ernesto Neto. En cuanto al material suave y blando del poliuretano, látex, foam, etc. y a la formas adaptables al cuerpo tienen mucho que ver con el desarrollo de estos materiales en los espacios domésticos de los '60 y '70: *Saco* de Gatti, Paolini y Teodoro, 1968 y *Up* de Gaetano Pesce, 1969 citados en MANZINI, Enzo: *La materia de la invención. Materiales y proyectos*. (Ed. Orig. *La materia dell'invenzione*. Milán, 1986). Ceac, Barcelona, 1993, pp. 154,155. Si bien el que más similitudes guarda con sus espacios y formas táctiles es con las piezas de látex de Hans Hemmert de los años '90. v. CESTELLI GUIDI, Anna (com.): *Hans Hemmert*. Cat. Exp. Centro Galego de Arte Contemporánea, 22 de octubre al 13 de diciembre, 1998. CGAC, Xunta de Galicia, Galicia, 1998.

⁹⁸⁸ MANZINI, Enzo: *La materia de la invención...*, p. 137.

son, desde la óptica de Deleuze, dos fuerzas que se encuentran y que se van configurando mutuamente. Es una obra que no se propone como una entidad fija, sino con «capacidad de afección», es decir, que se configura de acuerdo a la acción ejercida por el espectador. Así, la obra de arte no tiene un sentido unívoco, más bien se da como relación entre las dos fuerzas –propuesta plástica y sujeto estético– que puede considerarse de necesidad mutua. Sáez Rueda define la capacidad de afección deleuzeana como una característica necesaria para que ambas fuerzas interactúen. «Si se anula la *capacidad de afección* ya no se responde al encuentro, y por tanto, no se crean *problemas* en la realidad. En cada experiencia ha de anhelar captar su *precursor oscuro* (fuerza interna) y adaptarse a su empuje. La adaptación es una relación tácita y misteriosa»⁹⁸⁹. «Según Leibniz, dos partes de materia realmente distintas pueden ser inseparables, como lo demuestran no sólo la acción de los circundantes que determinan el movimiento curvilíneo de un cuerpo, sino también la presión de los circundantes que determinan su dureza (coherencia, cohesión) o la inseparabilidad de sus partes. Así pues, diremos que un cuerpo tiene tanto un grado de dureza como un grado de fluidez, o que es esencialmente elástico, siendo la fuerza elástica de los cuerpos la expresión de la fuerza compresiva activa que se ejerce sobre la materia»⁹⁹⁰.

De las instalaciones arquitectónicas blandas derivamos nuestro discurso hacia las estructuras arquitectónicas desplegadas de Franz Erhard Walther. Pero antes, señalar las arquitecturas blandas de Do-Ho-Suh. Así como los espacios flexibles de Ernesto Neto se conciben como lugar de experiencia, como espacios transitables, la obra de ■ Do-Ho Suh. *Escaleras*⁹⁹¹ está hecha para la experiencia meramente visual. Si bien es cierto que apela a la memoria sensorial para comprender sus espacios. Se trata de elementos arquitectónicos realizados en nylon transparente desplegados espacialmente. El plegado o el nudo en Franz Erhard Walther es sinónimo de latencia.

⁹⁸⁹ SÁEZ RUEDA, Luis: Curso de Doctorado «Las razones de lo estético: retos de la filosofía actual y su relación con el arte». Programa de Doctorado: *Lenguajes y Poéticas en el Arte Contemporáneo*. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Granada, 25 de junio de 2004.

⁹⁹⁰ DELEUZE, Gilles: *El pliegue...*, p. 14.

⁹⁹¹ Artista coreano residente en Nueva York. Do-Ho Suh. *Escaleras*, Bienal de Estambul, 2003.

En su serie ■ *1 Werksatz*⁹⁹² los espacios aparecen plegados sobre sí mismos y apilados ordenadamente sobre una estantería o unos encima de otros, (de)construidos, con objeto de constituir una propuesta abierta que ha de elaborar el usuario. Como dice Hubert Charbit, siguiendo una *técnica en repliegue* estos objetos aparecen en *reserva, reservados*⁹⁹³. Las cincuenta y ocho piezas permanecen en un estado potencial, atados sobre sí mismos y a la espera de entrar en acción, de ser desplegados, manipulados por el usuario y con-formados como obra, para ser de nuevo devueltos a su forma latente. La presentación de la instalación plegada sobre una estantería refuerza el estatus instrumental y carácter de potencialidad inmanente de las piezas. El plegado refuerza el concepto de funcionalidad y transitoriedad de las piezas, que almacenadas esperan a ser utilizadas. Estos elementos no son en sí mismos la obra de arte, son tan solo el *instrumentarium*⁹⁹⁴ que estipula unas condiciones para el desarrollo de una experiencia que complete la obra artística. Es decir, la obra de arte se conforma como tal en la acción operativa llevada a cabo por el sujeto estético, pero esta cuestión la tratamos en capítulos posteriores. El plegado es un territorio liminar: la propuesta se sitúa a la espera de una respuesta, un espacio ambivalente entre el permanecer en suspense –invocando al usuario– y el desplegarse –momento en el que la pieza se introduce en el espacio del proceso y conformación de la obra. La obra se construye a partir del nudo⁹⁹⁵, que transforma un elemento bidimensional y plegado en un espacio tridimensional habitable. El nudo en sí mismo, como el pliegue, vincula dimensiones y hace más complejas las estructuras. Un nudo es una torsión forzada de uno o varios elementos entrelazados entre sí para conformar una trama heterogénea o un conjunto de elementos compuestos o yuxtapuestos.

⁹⁹² Franz Erhard Walther. *1 Werksatz (1ª serie de obras)*, 1963-69.

⁹⁹³ CHARBIT, Hubert: «Dans l'épreuve...», p. 11.

⁹⁹⁴ WALTHER, Franz Erhard: «Contrasting pairs and distinctions...», s. p.

⁹⁹⁵ Def. de «nudo»: (del sup. lat: «nudus», por «nodus»). 1. Entrelazamiento que se hace espontáneamente o que es hecho en una cuerda, hilo, cinta o cosa semejante uniendo con otra dos esas cosas. 2. Cualquier cosa que liga o sujeta. 3. Punto en donde se cruzan o de donde arrancan varias cosas. 4. Principal dificultad o cuestión que hay que resolver en un asunto. MOLINER, María: *Diccionario del Uso Español...* Vol. II, p. 467, voz «nudo». Sinónimos de «nudo». Lazo, ligamento, ligadura, atadura, lazada, unión, nexo, vínculo, enlace, trabazón, entrelazamiento, empalme, cruce, conexión, coyuntura, dificultad, enredo... ORTEGA CAVERO, David: *Thesaurus...*, Vol. II, p. 998, voz «nudo».

Los actos corporales llevados a cabo por el sujeto estético –desplegar, yuxtaponer y anudar– confieren al instrumento una estructuración arquitectónica. A partir de los elementos textiles y de las acciones corporales desarrolladas espacialmente los elementos construidos adquieren un sentido arquitectónico. Estos actos realizados por el propio sujeto estético al guardar relación proporcional con sus cuerpos, vienen a despertar la comprensión del espacio revivificando la relación con el cuerpo y los sentidos. Es por lo que Robert C. Morgan los designa *espacios prearquitectónicos*⁹⁹⁶, ya que proporcionan una experiencia corporal e intersensorial con la que construir un espacio instrumental y habitable vinculado al ser humano. F. E. Walther introduce la idea de *construcción interna a escala* o *modelado interno (inner modelling)*⁹⁹⁷, que se refiere a la configuración del espacio con respecto a la aproximación corporal del sujeto. En *1 Wersatz* se ofrece la oportunidad de redescubrir la dimensión temporal y el espacio (escala, proporción), no como conceptos abstractos, sino en su estrecha vinculación con la existencia emocional, conceptual y corporal del ser humano. Significa una construcción «relativa» del espacio, es decir, no subordinando el cuerpo a éste, sino asignando al espacio una proporcionalidad con respecto a la arquitectura y el cuerpo⁹⁹⁸.



Franz Erhard Walther. *1 Wersatz*, 1963-69

El *impulso archivístico* de artistas como Sanja Iveković o Thomas Hirschhorn es otra forma de obra de arte latente, plegada sobre sí misma. Apilada sobre estanterías,

⁹⁹⁶ v. MORGAN, Robert C.: *Del arte a la idea...*, pp. 67-73.

⁹⁹⁷ DAMSCH-WIEHAGER, Renate: «Antwort der Körper...», p. 62 (traducción de la autora).

⁹⁹⁸ DAMSCH-WIEHAGER, Renate: «Antwort der Körper...», pp. 58-66.

superpuesta, (de)construida, entrelazada, la información permanece expectante o incubando a la espera de ser desplegada. A la espera de ser construida por el usuario uno de los múltiples desarrollos narrativos y espacio-temporales. La funcionalidad y transitoriedad son dos de las características inherentes a la obra que se presenta como *instrumentarium* plegado. ■ *Searching for my mother's number*⁹⁹⁹. La croata Sanja Iveković propone a los visitantes de la Documenta de Kassel que reconstruyan las pistas vitales que la madre de la artista ha dejado tras su posterior desaparición en un conflicto bélico. Thomas Hirschhorn dispone la información para la comunidad en la zona documental sobre la bio-bibliografía de Bataille, en la biblioteca y videoteca de ■ *Bataille Monument*. En contra del archivo tradicional, metódica y obsesivamente sistematizado y ordenado, este artista suizo residente en Francia pone a disposición de comunidades vecinales, etc. –veinticuatro horas al día durante el tiempo que dura el monumento– archivos que disponen la información naturalmente desordenada, concentrada y expandida, ligada de modo orgánico y fuera de los espacios elitistas que distribuyen la información a especialistas. La instalación-archivo se convierte en un lugar de reunión, discusión y confrontación de las comunidades, en un contenedor de información sobre el presente y en herramienta para la generación de pensamiento crítico. Así como herramientas –como libros de texto, información gráfica, maquetas, vídeos, etc. – que promueven la activación del pensamiento crítico. En ■ *Swiss Swiss Democracy* la información se genera colectivamente en el día a día de los talleres, obras de teatro, conferencias, etc. ■ Lara Almarcegui¹⁰⁰⁰ compone mapas y guías turísticas de lugares políticamente invisibles, como las construcciones ilegales de personas sin recursos económicos, o a descampados que podrían ser aprovechados eludiendo la especulación urbanística.

Superando los aspectos del emplazamiento físico, los espacios blandos adquieren nuevas connotaciones si aplicamos la idea de lo blando y flexible a los espacios de los que se ocupa el arte con contenido social. Tal es el caso de los espacios

⁹⁹⁹ Sanja Iveković. *Searching for my mother's number (Buscando el número de mi madre)*, Museo Fridericianum, Kassel, Documenta 11, 2002.

¹⁰⁰⁰ Lara Almarcegui. *Wasterlands Map Amsterdam*, 1999; *Autoconstrucción en Amsterdam*, 2004; *Ruinas entorno a Dijon*, 2004.

adaptables a las necesidades y circunstancias de los *homeless* que proponen artistas como ■ Krzysztof Wodiczko¹⁰⁰¹, o más recientemente, ■ Francis Alÿs¹⁰⁰². Las estructuras arquitectónicas de ■ Marjetica Potrč son blandas y plegables desde un sentido ecológico y social. Sus modelos arquitectónicos se amoldan a condiciones extremas de ausencia de recursos y bolsas de pobreza de los países más pobres. Lo blando y amoldable se contrapone a las estructuras consistentes y rígidas tan alabadas por la modernidad. El artista carioca ■ Hélio Oiticica, en su reivindicación de lo marginal, representado por la samba y el mundo de las favelas, propone trabajos realizados con materiales recogidos en los basureros de la ciudad. Sus «parangolés», vestimenta en forma de capa con texturas y estructuras diversas que se superpone al cuerpo del que baila la samba. En su discurso teórico, denso y creativo, propone términos inventados tales como «crelazer» o «creleisure», neologismo que proviene de los términos portugueses «crer», creer y «criar», ligar, unir¹⁰⁰³. Las cintas de Möebius de Lygia Clark son otra forma de pliegue continuo que elimina todo dualismo y toda delimitación, pues su recorrido carece de principio o fin y de derecho o revés. ■ *Caminhando*, una de sus propuestas abiertas a la experiencia del espectador con cinta de Möebius, se plantea como un desarrollo transitivo y dinámico con el sujeto estético como autor.

Arquitecturas plegables como las propuestas por Fuller o McHale toman la ecología para desarrollar una arquitectura opuesta ideológicamente a la de Potrč o Wodiczko. Fascinados por la revolución tecnológica aplican la ecología a la economía doméstica con objeto de ampliar la metáfora mecanicista del hombre y de la casa. Proponen una arquitectura acorde con los tiempos. McHale describe la casa en términos de rentabilidad y de reorganización de servicios en torno a un *corazón mecánico* al que se conectan todas las *unidades pre-empaquetadas*: «La arquitectura es desmontable y móvil... un paquete de servicios que se pueden transportar en un camión de 24 pies, reensamblados en numerosas combinaciones y envueltos de regalo... la casa se

¹⁰⁰¹ Krzysztof Wodiczko. *Homeless Vehicle Project (Proyecto de vehículo para los sin-techo)*, 1988-89.

¹⁰⁰² Francis Alÿs. *GhettoCollector*, 2003.

¹⁰⁰³ AZNAR, Sagrario: *El Arte de acción...*, p. 53.

presenta como una herramienta para ser modelada según el gusto del mercado igual que cualquier otro electrodoméstico»¹⁰⁰⁴. La arquitectura se amolda a la economía de mercado y la euforia tecnológica. La nueva arquitectura encuentra la mayor rentabilidad y beneficio en la creación de viviendas entendidas como productos industriales que asimilan la unión entre sofisticación tecnológica y cultura popular. ■

John McHale, *The future of the future*, 1969.

¹⁰⁰⁴ WIGLEY, Mark: «Man-plus...», pp. 35,36 (traducción de la autora).

PAREDES COLGANTES

Las paredes colgantes es otra de las estrategias de presentación de la dimensionalización espacial de la instalación. Con paredes colgantes nos referimos fundamentalmente a los cortinajes como elemento levantado entre los espacios. La cortina, asimilada por la generalidad al ornamento de los espacios interiores de un hogar, puede ser considerada como un elemento arquitectónico. Su origen etimológico nos da pistas sobre su relación con los espacios arquitectónicos: en castellano, «cortina» es un lienzo de muralla entre dos baluartes; en inglés el término «courtain wall» hace referencia a un muro de cerramiento, lienzo, muralla o contramuralla¹⁰⁰⁵.

Ann Hamilton concibe el carácter envolvente de la arquitectura como una piel¹⁰⁰⁶. Sus cortinas son un tipo de arquitecturas blandas, como una membrana flexible que muta de aspecto en su movimiento propulsado por un mecanismo electrónico. Su modo de tratar los tejidos no tiene solo que ver con una cuestión táctil, como hemos referido en un pequeño epígrafe sobre el tacto, sino que su trabajo se extiende a los volúmenes y espacios, y a la posición del visitante en esos espacios sujetos a continuos cambios. ■ La obra que esta artista norteamericana realizó en el 2003 para la Bienal de Estambul¹⁰⁰⁷ consiste en grandes cortinas en seda de organza blanca y azul que van del

¹⁰⁰⁵ Def. de «cortina». (del término latino «*cortīna*») 1. Cortinal. 2. Pieza de tela que se cuelga de adorno o para abrigo detrás de las puertas o ventanas, para separar dos partes de una habitación, delante de los escenarios, ocultando una cama, etc. («Correr, descorrer, alzar, levantar, bajar, echar»). 3. Se aplica a algunas cosas que ocultan lo que está detrás de ellas de manera semejante a una cortina. («Cortina de fuego, cortina de humo, correr la cortina o encubrir, descorrer la cortina o descubrir»). Dosel bajo el cual estaba el sitio del rey en la capilla real. 5. Fort. Lienzo de muralla entre dos baluartes. Sinónimos: cortinaje, cortinón, guardapuerta, antepuerta, telón, paramento, baldaquino, dosel, sobrecielo, alfombra, tapiz. MOLINER, María: *Diccionario del Uso Español...* Vol. I, pp. 785,786, voz «cortina».

¹⁰⁰⁶ «Lo que cambió fue el impulso de cubrir el cuerpo y ver la ropa como una membrana a considerar el entorno arquitectónico como piel», dice Ann Hamilton. SIMON, Joan: «Bodies of work...», p. 25.

¹⁰⁰⁷ Las instalaciones de Ann Hamilton responden a la historia socioeconómica y arquitectónica del lugar donde va a ser dispuesta. Sobre la instalación de cortinas realizada para la Bienal de Estambul de 2003 v. <www.universes-in-universe.de/car/istambul/2003/antrepo1/s-tour-08.htm> (15-06-2004).

suelo al techo articulando el espacio de múltiples maneras. Estas se abren y se cierran en lapsos de tiempo irregulares modificando la disposición del espacio expositivo, y con ello la posición del espectador, bien dentro o fuera del recinto. Se trata de un espacio flexible, de paredes colgantes y en perpetuo estado de cambio, de construcción y deconstrucción. En los ■ cuadros de Vermeer la cortina posee la función de paramento que divide y ordena espacios dentro de un habitáculo. Es un elemento teatral que introduce virtualmente al espectador dentro de la escena. En Ann Hamilton la cortina posee también la función de integrar al espectador, aunque en su caso se trata de una integración corporal real. ■ Ann Hamilton. *Volumen*¹⁰⁰⁸. ■ Ann Hamilton. *Mneme*, 1994¹⁰⁰⁹.

El tejido tratado como elemento conformador del espacio lo encontramos en el pensamiento y vivencias de Louise Bourgeois: «El espacio para Bourgeois es siempre un tejido. Repetidamente describe las telas sobre las que su familia trabajaba como una forma de arquitectura en sus orígenes. A los tapices los entiende como edificios que se pueden transportar o como los medios de transportar un edificio: *Originalmente, los tapices eran paredes móviles que se utilizaban contra el frío, y tiendas que se llevaban a la batalla para cobijar a los generales, un gran lujo... Al principio los tapices eran indispensables, eran realmente paredes movibles, o divisiones en los grandes vestíbulos de los castillos y casas señoriales, o las paredes de tiendas. Era una arquitectura flexible*»¹⁰¹⁰.

■ Narelle Jubelin. *Cortina*. Una gran cortina roja con textos de la *Odisea* posee el tamaño exacto de la estancia principal del Pabellón de Barcelona de Le Corbusier. Dicha cortina, como arquitectura flexible, se adapta a las dimensiones de un nuevo

¹⁰⁰⁸ Ann Hamilton. *Volumen*, 1995/1996.

¹⁰⁰⁹ Ann Hamilton. *Mneme*, 1994. Instalación de tres habitaciones. Dos habitaciones en la planta baja y un habitación en la cuarta planta. Planta baja, habitación N° 2. Cortinas de algodón y lino, juego de 9'. Bibliografía específica sobre la instalación «*Mneme*»: SIMON, Joan: «Inscribing place...», pp. 146-149; WAKEFIELD, Neville: «Ann Hamilton: between words...», pp. 9-26; NESBITT, Judith: «On entering mneme...», pp. 29-38.

¹⁰¹⁰ El texto en cursiva pertenece a Louise Bourgeois. COLOMINA, Beatriz: «La arquitectura del trauma...», p. 46, para bibliografía véanse notas 103 y 104.

espacio; ■ Caroline Russell, en *Display 44*, de 1992¹⁰¹¹ hace uso de unas cortinas térmicas de plástico semi-translúcidas como las usadas en los supermercados; ■ Las cortinas venecianas con superficie espejeada de Gröbl & Gröbl, *Sin Título. Interactive installation*.

¹⁰¹¹ v. CORRIS, Michael: «Caroline Russel», en *Art Forum International*, Vol. 31, N° 7 (March, 1993), p. 107.

PAREDES MÓVILES

«Existe, al parecer, una diferencia profunda entre las diferentes superficies: la del revés y la del derecho... ¿No nos indica otro plano distinto de aquel en que deliberadamente hemos colocado nuestras últimas observaciones? El derecho sería la esencia de la cosa, con relación a la cual el revés, en el que los hilos son invisibles soporta servilmente. Pero Proust admiraba el revés de las mangas de un vestido de gran dama como rincones sombríos de las catedrales, trabajados sin embargo con el mismo arte que la fachada. El arte otorga a las cosas una fachada: por esto los objetos no son solamente vistos sino que son objetos que se exhiben. ...Por la fachada, la cosa que guarda su secreto se expone encerrada en su esencia monumental y en su mito en el que brilla con un resplandor, pero no se entrega. Subyuga por su gracia como una magia pero no se revela»

Emmanuel Levinas¹⁰¹²

Los paños arquitectónicos son considerados como algo estable que, por su solidez, reconforta el ánimo del habitante. Sin embargo, Gregor Schneider, Jeppe Hein y Pierre Huyghe recurren a estrategias más propias del ámbito del teatro y la puesta en escena para modificar la configuración de los espacios. Las estancias que proponen los tres artistas poseen mecanismos que modifican la disposición de los espacios durante la estancia de los visitantes en su interior. Sus engaños perceptivos delatan la eventualidad de la experiencia, pero sobre todo la inestabilidad de lo visual. Para desorientar al visitante de *Totes Haus Ur* de Gregor Schneider unos mecanismos rotatorios provocan el desplazamiento de las paredes. Los techos suben y bajan y ventanas, puertas y pasillos desaparecen gracias a un mecanismo que los mueve de lugar sin que el visitante sea consciente de los cambios en los que está inserto. La sala de estar, numerada como ■ *Coffee-room ur 10*¹⁰¹³, se desplaza circularmente de lugar sobre su

¹⁰¹² LEVINAS, Emmanuel: *Totalidad e infinito...*, pp. 206,207.

¹⁰¹³ Con la nomenclatura «ur» se refiere a «habitación construida», «u» quiere decir «trabajo construido». Dimensiones y materiales de *ur10, Coffee-room*: «ur10, 1993, Rheydt, *Coffee-room*, (construida con partes de ur3, 1988), habitación que gira dentro de otra habitación, cartón de yeso [pladur] y aglomerado sobre construcción de madera con postes y ruedas, 1 motor, 2 puertas, 1 ventana, 1 lámpara, 1 armario, suelo de madera gris, paredes blancas y techo, distanciado, *aprox.* 35-105 cm. de distancia hasta la otra habitación, ventana mirando al sur, 246 x 289 x 234 cm., S 1,8-35 cm.; ur10, 1993, Rheydt, ventana mirando al este; ur10, 1993, Rheydt, ventana mirando al norte; ur10, 1993, Rheydt, ventana mirando al oeste; u47, 1993, pared frente a pared, cartón de yeso [pladur] sobre construcción de madera, 1 ventana, pintura blanca, 236 x 315 cm., S 1,8-33 cm.; u48, 1993, pared frente a pared, cartón de yeso [pladur] sobre construcción de madera, 1 ventana, pintura blanca, 236 x 315 cm., S 1,8-33 cm.; u49 parte de una

propio eje 360° en un lapso de tiempo de media hora, el tiempo exacto que invierte Schneider tomando el café con sus invitados con el oscuro secreto de completar la rotación de la estancia¹⁰¹⁴: unas entradas/salidas, ventanas y pasillos se sellan, mientras que otras nuevas, hasta entonces ocultas, se vinculan a este espacio. El recorrido es modificado, encerrando al visitante o abriéndole el camino hacia una salida alternativa, como por ejemplo, una grieta abierta. Daniel Birnbaum, curador y crítico de arte, tras su visita, cuenta la experiencia vivida en Rheydt: «Dejamos la habitación no a través de la puerta sino a través de una apertura secreta que se reveló tras empujar parte de una pared detrás de mí. En el otro lado, obtuvimos una vista sorprendente de la habitación que acabábamos de dejar: se trata de un artilugio propulsado a motor sobre ruedas y que pudo haber estado rodando lentamente, como un salón de fiestas de muchas plantas, mientras estábamos tomando el café»¹⁰¹⁵.

Coffee-room ur 10 parece la única habitación placentera en la que, como en un remanso de paz, es posible tomarse una taza de café antes de comenzar el recorrido por la casa de los horrores. Pero, efectivamente, todo en esta habitación es artificioso: la ventana, como ya se ha explicado, es una falsa apertura al exterior, como lo es la luz y el aire que mueve la cortina; la puerta no ofrece ninguna salida, sin embargo, la presión sobre una de las paredes ofrece un angosto hueco por el que continuar la excursión; pero lo que aún es más sorprendente es el percatarse, tras salir de éste espacio, de que se ha estado girando lenta e imperceptiblemente durante toda la velada. Toda esta artificialidad es digna de un teatro, y los visitantes son convertidos por Schneider en actores ignorantes del papel que jugaban dentro de la pieza. Tras salir por la abertura desvelada por Schneider es posible observar con cierta distancia y objetividad el escenario en el que se había estado envuelto. Efectivamente, como dice Veit Loers, este

pared frente a pared, cartón de yeso [pladur] sobre madera, pintura blanca, 98 x 128 x 10 cm.; u50, 1993, parte de una pared frente a pared, molde de escayola, pintura blanca, 10 x 10 x 10 cm.». SCHNEIDER, Gregor; PRZYWARA, Andrzej; SZYMCZYK, Adam (eds.): *Gregor Schneider. Totes Haus ur...»*, p. 167. v. t. SCHNEIDER, Gregor; LOOCK, Ulrich: «...I never throw anything away...», pp. 52-54, contiene una descripción de la habitación y la explicación de Schneider del funcionamiento del mecanismo rotatorio documentado con fotografías.

¹⁰¹⁴ LOOCK, Ulrich: «The dead House ur...», p. 143.

¹⁰¹⁵ BIRNBAUM, Daniel: «Interiority complex...», p. 144 (traducción de la autora).

nuevo punto de vista permite ver la salita como un constructo¹⁰¹⁶, como un artificioso escenario. Entre las intervenciones con mecanismos ocultos que mueven imperceptiblemente paredes o techos, esta vez en un espacio expositivo, está el trabajo realizado para la Galería Löhrl en Mönchengladbach, con título ■ *Großer Raum (Ur9)* y ■ *bewegliche Decke (u42-45)*¹⁰¹⁷. Una habitación con cinco ventanas que daban al exterior y por las que poder observar el paisaje y un techo que subía y bajaba de manera continua pero imperceptible para el visitante, con una diferencia de altura de 1,8 a 33 cm. El mecanismo estuvo en funcionamiento durante un año entero albergando otras exposiciones.

■ Jeppe Hein en *Moving Walls; Moving Walls 180; Bank Nr.1* y *Changing Space*¹⁰¹⁸ propone espacios que se (des)pliegan, cierran, abren, esconden y modifican. El movimiento del visitante provoca la activación de dispositivos ocultos que mueven paredes o bancos para sentarse. Al tiempo que se construyen unos espacios se deconstruyen otros. Por ejemplo, un sensor detecta la presencia de un sujeto, con lo que se construye un banco de mayor superficie para reclinarse cómodamente sobre él. Pero al mismo tiempo que esto sucede, se cierra el acceso a otra estancia que anteriormente era accesible a los visitantes.

¹⁰¹⁶ LOERS, Veit: «Definition on non-definition. Fragar Schneider's house ur», en SCHNEIDER, Gregor; PRZYWARA, Andrzej; SZYMCZYK, Adam (eds.): *Gregor Schneider...*, p. 75.

¹⁰¹⁷ Estas son las dimensiones interiores de los espacios y la relación de materiales usados en la Galería Mönchengladbach: «ur9, 1992, Mönchengladbach, *Habitación grande*, habitación dentro de habitación, cartón de yeso [pladur] sobre construcción de madera, 1 puerta, 5 ventanas, 6 lámparas, suelo gris, paredes blancas y techo 1000 x 576 x 325 cm., S 1,8-33 cm. (deconstruida 1993); u42, *techo móvil* bajo un techo, paredes de fibra sobre estructura de madera con ruedas, 1 motor, pintura blanca, 271 x 354 cm.; u43 tres paredes en el medio de la habitación, cartón de yeso [pladur] sobre construcción de madera, pintura blanca, 303 x 400 cm., S 12 cm., 300 x 400 cm., S 12 cm., 300 x 400, S 12 cm., (deconstruida 1993); u44, *pared* frente a la entrada, cartón de yeso [pladur] sobre construcción de madera, 275 x 396 cm., S 4 cm., (deconstruida 1992); u45, *2 paredes* frente a una pared, cartón de yeso [pladur] sobre construcción de madera, 585 x 331 cm., S 4 cm., 340 x 331 cm., S 5 cm., (deconstruida 1992)». SCHNEIDER, Gregor; PRZYWARA, Andrzej; SZYMCZYK, Adam (eds.): *Gregor Schneider. Totes Haus ur...*, p. 166. Pueden encontrarse imágenes sobre esta intervención en la Galería Löhrl, Mönchengladbach en PUVOGEL, Renate: «Negative spatial sculpture». Traducción de Fiona Elliott, en *Parkett*, Nº 63. (2001), p. 128. v. t. SCHNEIDER, Gregor; LOOCK, Ulrich: «...I never throw anything away...», p. 43.

¹⁰¹⁸ Jeppe Hein. *Moving Wall*, 2000, motor, banco, arquitectura de madera, engranaje; *Moving Walls 180*, 2001, timbre, metal, dispersión, sensores, motor; *Bank Nr.1*, 2000, MDF, motor; cojín; *Changing Space (Espacio cambiante)*, 2003. Una secuencia de imágenes sobre *Moving Wall* del 2000 y *Bank Nr.1* del mismo año aparecen en <<http://www.dynamoeintracht.de/jeppehein.htm>> (03-01-2004); Documentación fotográfica sobre *Moving Walls 180*, de 2001 aparece en la página <<http://nicolaiwallner.com/artist/jeppe/jep.html>> (03-01-2004).

■ Pierre Huyghe en *Streamside Day Follies*¹⁰¹⁹ compone un escenario de paredes reflectantes móviles. Con ellas trata de poner en evidencia la multitud de puntos de vista desde los que se puede visionar un evento. Pierre Huyghe construye toda una puesta en escena, un escenario en el que está incluido el visitante, que desvela el juego de convenciones sobre las que se construye la visión de la realidad. Se trata, como dice el artista, de «re-escenificar» lo real¹⁰²⁰. *Streamside Day Follies* es una crítica a la supuesta objetividad de la mirada mecánica de una cámara, además de un desvelamiento de las estrategias de la representación de la mirada documental hacia la realidad. A la exhibición le acompaña un evento festivo y la fundación de una nueva comunidad llamada *Streamside Knolls*. La filmación de este evento en manos de los invitados, –que inaugura un Nuevo asentamiento urbano en FishKill, Nueva York, junto al Hudson River–, está integrado en la película que se proyecta en *Streamside Day Follies*. El evento de *Streamside Day* es un espacio del *entre (in-between)*, un lugar de encuentros y de narrativas e historias comunitarias creadas por los participantes. A medida que las paredes móviles surgen de las habitaciones adyacentes y se van uniendo en la sala central formando un pabellón pentagonal, se va revelando en su trasera unos dibujos coloreados a lápiz que se reflejan sobre la superficie especular de las paredes móviles. Estos dibujos muestran la naturaleza salvaje e idílica donde se asienta la nueva comunidad ficticia.

¹⁰¹⁹ Pierre Huyghe. *Streamside Day Follies*, Dia Art Foundation, Chelsea, Nueva York, 2003. Cinco paredes móviles, proyección digital de video de película y de videotransfers, 26 min., color, sonido, cinco dibujos coloreados a lápiz.

¹⁰²⁰ BAKER, George: «An interview with Pierre Huyghe...», p. 105.

PLEGAMIENTOS EN EL ESPACIO/TIEMPO (RE)PRESENTADO

La inclusión tan fuerte de lo virtual en la realidad posmoderna puede ser considerada como un pliegue que se ha insertado dentro de la superficie heterogénea de la realidad. Los espacios plegados son una «perfecta» fusión entre espacios reales presentados y espacios representados. Los espacios reales hacen que los icónicos se tornen meta o hiperreales y los ficticios que los reales muestren su grado de irrealidad y construcción preconcebida. Los mass-media ofrecen la posibilidad de destruir la linealidad del tiempo a través de la yuxtaposición de tiempos y la inclusión de nuevos conceptos de narratividad, como por ejemplo, la simultaneidad y transposición de distintos espacios, tiempos y acontecimientos. Nos circunscribiremos a dicho fenómeno producido por las estrategias generadas por las CCTV, cámaras de vigilancia de circuito cerrado.

En los '70 nos encontramos con el uso de las CCTV en instalaciones de Bruce Nauman, Peter Campus, Dan Graham y Peter Weibel. En ■ *Live-Taped Video Corridor*¹⁰²¹, Bruce Nauman construye dos largos y estrechos pasillos, con ellos cuestiona la percepción del cuerpo como patrón de medida. Al final de los angostos pasillos, dos monitores de televisión en circuito cerrado de vídeo reproducen la imagen del espectador que circula por el segundo pasillo. El primer pasillo, reproduce la escena en tiempo diferido, mientras que en el segundo se ofrece la visión del espectador del primer pasillo en movimiento y en tiempo real. Los vídeos crean un nuevo espacio que incluye su experiencia en nuestro contexto activo. El vídeo en circuito cerrado recoge la escenificación del evento y provoca la dislocación de la dimensión espacio-temporal y con ello, una fragmentación de la experiencia, pues esta es imposible de abarcar en su totalidad.

¹⁰²¹ Bruce Nauman. *Live-Taped Video Corridor*, 1969-70.

Otro plegamiento del espacio lo ofrece la instalación de ■ Peter Campus. *Interface*, de 1972. Al contrario que los Performance Corridors de Nauman, las estrategias de pliegue entre espacio presentado y representado no están a la vista del espectador. Un gran muro de cristal semi-especular en una habitación en penumbra es lo único percibido por el visitante. Tras el paño de vidrio una videocámara de circuito cerrado graba los movimientos del sujeto, simultáneamente su imagen es proyectada sobre el cristal. Ambas imágenes, la reflejada y producida por la videocámara, conviven en el mismo plano de representación. El movimiento del espectador juega con el solapamiento o división de ambas imágenes.

■ Peter Weibel en *Observation of the Observation: Uncertainty*¹⁰²², representa el problema del panopticismo, de un control deslocalizado y anónimo. Como ya hemos explicado en el apartado dedicado a las retóricas de la vigilancia, el espectador colocado en el cruce de todas las cámaras y monitores de circuito cerrado se ve en todo momento únicamente por la espalda, nunca por el frente. El espectador que se auto-vigila es incapaz de verse vigilándose a sí mismo. La yuxtaposición de espacios está montada de forma que el punto ciego es justamente el punto de vista que recogería el acto mismo de auto-vigilancia. La distorsión que Weibel hace de la representación a través de los media delata no solo la realidad como algo construido, también señala lo que la dominación de los medios puede hacer con la sociedad. Los aspectos sociológicos de la observación quedan desvelados gracias a este pliegue de espacios que desembocan en el cruce de cámaras, justo en el centro de la encrucijada donde se sitúa el sujeto.

■ Dan Graham. *Time Delay Room*¹⁰²³. Dos estancias de idénticas dimensiones conectadas entre sí son el escenario de un complejísimo plegamiento de tiempos y espacios. Las cámaras de vigilancia con circuito cerrado de televisión vuelven a ser el recurso tecnológico que posibilita este plegamiento de tiempos en vivo y tiempos en

¹⁰²² Peter Weibel. *Observation of the Observation: Uncertainty (Observación de la observación)*, 1973. Instalación de circuito cerrado de dimensiones variables. v. LEVIN, Thomas Y.; FROHNE, Ursula; WEIBEL, Peter (eds.): *Ctrl [Space]...*, pp. 74,75.

¹⁰²³ Dan Graham. *Time Delay Room*, 1974. Cámara CCTV, video, monitor, espejo. v. LEVIN, Thomas Y.; FROHNE, Ursula; WEIBEL, Peter (eds.): *Ctrl [Space]...*, pp. 68-73.

diferido, de sujetos que vigilan, que son vigilados y que se ven vigilando. Gracias a un retraso en la percepción, el sujeto estético se ve a sí mismo objeto del ojo vigilante de la cámara de vídeo, pero también es objetualizado por sí mismo al escrutar la imagen que de su comportamiento ha tomado la cámara segundos antes en la habitación contigua. Este efecto se produce al crear una aberración espacio-temporal con el uso de la grabación del circuito cerrado de las cámaras de vigilancia. Fernández Polanco habla de una estrategia que *disloca la mirada*¹⁰²⁴. Esta obra fue de nuevo expuesta por su grado de interés en la Bienal de Venecia de 2003 en la exposición *Delays and Revolutions* curada por Francesco Bonami y Daniel Birnbaum.

Más recientemente, Julia Scher en ■ *Superdesk* nos ofrece la superposición, fragmentación y ralentización de imágenes recogidas por cámaras de vigilancia en diferentes lugares y tiempos. Pero sobre esta instalación se ha discutido precedentemente en el párrafo dedicado a las retóricas de la vigilancia.

¹⁰²⁴ FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: *Formas de mirar...*, p. 53.

El «intersticio» es para Foucault un «espacio entre fuerzas». Lo que provoca los acontecimientos es la diferencia entre las fuerzas. El fundamento de la retícula se soporta sobre una distancia o diferencia entre fuerzas, por lo que se soporta sobre una nada, una ausencia de ser. En Deleuze, esta diferencia de fuerzas, en su confrontación, crean un movimiento forzado. El motor de este movimiento carece de una identidad cerrada, pues es la diferencia misma entre las distintas fuerzas. Deleuze lo denomina «precursor oscuro» o «instancia paradójica», que no es fuerza sino tan solo diferencia.

Persistimos con el trabajo de Gregor Schneider para ejemplificar la noción de intersticio. Los plegamientos y dobleces crean espacios no-construidos por el artista que surgen como diferencia de fuerzas entre una construcción y las siguientes. Es el remanente inesperado y en muchos casos, oculto pero sintiente para el visitante. *Totes Haus Ur* es, como venimos diciendo, la expresión plástica del pensamiento de la diferencia y en este caso ejemplifica a la perfección la idea de intersticios *entre* pliegues. La casa primigenia es ella y su relación con lo que difiere de ella. Schneider va en busca de la casa originaria (*Ur*), pero su identidad está atravesada por la diferencia, por lo que nunca la alcanza. Por ello, el artista levanta paredes y habitaciones que son otras diferentes a ella pero que la definen como «diferencia»: $a = a$ y $no-a$. La casa primigenia es el emblema de la crisis de la identidad: bajo la retícula de acciones –construcciones y de-construcciones– lo que hay es la *nada*, el *intersticio*, un abismo. Y como tal es descrito por Schneider el intersticio *entre* espacios: «...Ellos vinieron y no se dieron cuenta que habían rotado girando hacia la derecha. Por supuesto

no puedo saber que pasaría. Alguien podría abrir la puerta equivocada en el momento erróneo y sumirse en un abismo»¹⁰²⁵.

Este espacio no adjudicado a ninguna función, éste espacio que no es posible habitar y ni tan siquiera imaginar, es un espacio que se llena de todas las potencialidades. Es decir, que contiene todo lo que no es, acoge en su seno el otro espacio diferente al que habitamos. El intersticio se convierte en la identidad deseada o temida, es el espacio que resalta las ausencias y las faltas. El arquitecto postmoderno así lo entiende: «La adjetivación de vacío para un espacio lleva consigo la explicitación de una ausencia. No es tanto el vacío, así entendido, una falta de caracterización como la frustración de una expectativa»¹⁰²⁶. Siguiendo con Foucault, podemos decir que las diferentes construcciones levantadas o deconstruidas (seccionadas, en el caso de Schneider) conforman una retícula de *micro-acontecimientos en litigio* que están atravesados por su diferencia, por *lo otro de sí* como *unidad paradójica*. El anhelo de hallar la casa primigenia y su imposibilidad de definirla y acotarla, le lleva a buscarla a partir de lo diferente, pero también le lleva a la reconstrucción, como un nuevo intento de redefinir o de mostrar su sentido aporético. Sáez Rueda nos dice: «La obra de arte tiene una estructura aporética. Estar despresente en el medio de una presencia, esta es la fuerza. La fuerza necesita de una presencia para existir»¹⁰²⁷.

Pero Schneider no sólo levanta o despliega habitaciones dentro de habitaciones –conformando espacios intermedios, intersticios–, sino que también abre oquedades o grietas. Con ellas gana vínculos verticales u horizontales con habitaciones contiguas y con pisos inmediatamente superiores o inferiores. En ocasiones, las esquinas del habitáculo no existen, los paños de pared no se encuentran entre sí, entonces, la abertura se convierte en otro lugar por el que deslizarse. La casa deja de ser un lugar

¹⁰²⁵ SCHNEIDER, Gregor; LOOCK, Ulrich: «...I never throw anything away...», p. 24 (traducción de la autora).

¹⁰²⁶ ESPUELAS, Fernando: *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*. Colección Arquítesis, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999, p. 177.

¹⁰²⁷ SÁEZ RUEDA, Luis: Curso de Doctorado «Las razones de lo estético: retos de la filosofía actual y su relación con el arte». Programa de Doctorado: *Lenguajes y Poéticas en el Arte Contemporáneo*. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Granada, 25 de junio de 2004. Sobre la diferencia como fenómeno de despresencia en la presencia, v. SÁEZ RUEDA, Luis: *Movimientos filosóficos...*, p. 423.

confortable, al visitante le invade el malestar, la desorientación acrecienta esta desagradable sensación de opresión y la casa se torna madriguera, o incluso tumba. Desde el punto de vista de Bachelard, éstos espacios son el «ser oscuro de la casa», donde se guardan de la luz los recuerdos y ensueños que son dueños de la irracionalidad y la esconden en el inconsciente, son los «ensueños del ultrasótano». En *Totes Haus Ur* «...el habitante apasionado [en nuestro caso es Schneider] lo cava, lo cava más, hace activa su profundidad»¹⁰²⁸. Las capas de material que se interpone entre el exterior y los intrincados pasajes internos –paredes como murallas y ventanas como espejismos– convierten a la casa de Schneider en un sótano enterrado o una tumba en vida con sus propias leyes internas. Un detalle importante verifica la importancia del intersticio, del espacio del *entre* y no la medida del espacio tradicional: las medidas de sus trabajos corresponden a las de los muros hacia dentro, los espacios hacia dentro, las medidas de los intersticios, el grosor de los muros, su peso también es importante. La correspondencia de estos espacios con el exterior no existe.

En Schneider no existe una dialéctica bipolar de lo de dentro y lo de fuera, todo remite al dentro, a lo cerrado, a lo plegado. Lo plegado de su estructura no distingue de sí al otro como el exterior, sino como el que eventualmente está del otro lado y que en el giro de un mecanismo rotatorio puede estar de este lado. Al igual que tampoco existe una organización geométrica del espacio, los vínculos entre los distintos espacios no obedecen a un orden reglado, ni a un pensamiento objetivo y ordenado. *Totes Haus Ur* destruye la unidad y homogeneidad del espacio/tiempo. Igualmente destruye toda dualidad dentro/fuera, forma/contenido, ausencia/presencia y toda unidad de sentido. Estas circunstancias amplifican la experiencia del lugar como escindido de la realidad exterior, un lugar del *ultrasótano*, como lo califica Bachelard en su estudio poético-fenomenológico del espacio: «El soñador del sótano sabe que los muros son paredes enterradas, paredes con un solo lado, muros que tienen toda la tierra tras ellos. Y el drama crece, y el miedo se exagera... El sótano es entonces locura enterrada, drama emparedado»¹⁰²⁹; «...un soñador de refugios sueña en... rincones donde quisiera

¹⁰²⁸ BACHELARD, Gastón: *La poética del espacio...*, p. 49.

¹⁰²⁹ BACHELARD, Gastón: *La poética del espacio...*, pp. 50,51.

agazaparse como un animal en su guarida. Vive así en un más allá de las imágenes humanas... ¡Cuántas viviendas unas en otras, si realizáramos, en sus detalles y sus jerarquías, todas las imágenes por las cuales vivimos nuestros ensueños de intimidad!»¹⁰³⁰.

Como otro de los tantos vacíos que envuelven la casa de Rheydt, los intersticios co-pertenecientes al museo se hacen también inaccesibles y desconocidos. Se convierten en lo que Ulrich Looock denomina como «uncanny», lo misterioso: «...el lugar donde uno no está y no le pertenece, se impone por sí mismo»¹⁰³¹. «Lo misterioso está localizado al otro lado de los lugares familiares: como lo insondable, en base a lo segundo, este es el lugar donde uno no puede estar»¹⁰³². En este lugar vacío e inaccesible Schneider coloca objetos a los que es imposible acceder y que se convierten entonces en «objetos de lo misterioso»¹⁰³³. Estos objetos y estos vacíos se invisten de un magnetismo tal, que se convierten en tesoros escondidos y ansiados de conocer. En ellos se condensan o pliegan todos los tiempos, pasados y por venir. Como diría Bachelard, se convierten en la «memoria de lo inmemorial»¹⁰³⁴.

Como tantas veces en la antigüedad se han emparedado tesoros tras la pared de la casa, Schneider confina estos objetos misteriosos entre dos paredes o los inserta en la parte interna de la trasera de la pared. Lo oculto produce un campo de energías no reconocible por el visitante pero que afecta a su inconsciente y le induce a un tipo de comportamiento: «Estoy interesado [dice el artista] en observar y... bueno, no hay nada como la experiencia. Un mundo entero se abre con todo tipo de cosas que no son reconocibles pero que están ahí y que influyen en la manera en que sentimos, pensamos y actuamos, en cómo vivimos nuestra vida diaria. El hecho de que la habitación esté

¹⁰³⁰ BACHELARD, Gastón: *La poética del espacio...*, pp. 61,62.

¹⁰³¹ LOOCK, Ulrich: «...positively killed off economy...», p. 131 (traducción de la autora).

¹⁰³² LOOCK, Ulrich: «The dead House ur...», p. 148 (traducción de la autora).

¹⁰³³ LOOCK, Ulrich: «The dead House ur...», p. 148 (traducción de la autora).

¹⁰³⁴ «El recuerdo puro, imagen que es sólo nuestra, no *queremos* comunicarlo. Sólo confiamos sus detalles pintorescos. Pero su ser mismo nos pertenece y no queremos nunca decirlo todo... Pero en el instante en que el cofrecillo se abre, acaba la dialéctica [de lo de dentro y lo de fuera]». BACHELARD, Gastón: *La poética del espacio...*, p. 119: «El que entierra un tesoro se entierra con él. El secreto es una tumba y por algo el hombre discreto se jacta de ser una tumba para los secretos que se le confían». BACHELARD, Gastón: *La poética del espacio...*, p. 123.

rotando sin que la persona lo sepa, puede alterar la dirección en la que ande. Revestir en materiales varios puede alterar el efecto de una habitación sin que uno sea capaz de saber el porqué. Incluso las más pequeñas protuberancias y hendiduras en la terminación de la superficie de una pared pueden provocar una respuesta en el visitante. Y cuando esto pasa, el efecto es registrado separadamente de la causa. Así que en algunas ocasiones el visitante podría decir, estoy teniendo un mal día hoy: el sentimiento ha sido inducido por la habitación, pero ellos no pueden saberlo. Yo observo estas cosas, pero no me propongo que éstas pasen»¹⁰³⁵. Este campo de energías es como un campo de *fuerzas*¹⁰³⁶ que afecta al visitante y que se corporeiza a través del comportamiento, afectando de nuevo a la organización espacial de la propuesta plástica. La referencia a los nichos y estantes de la Merzbau de Schwitters se hace necesaria. Este *work-in-progress* de los años '20 construido en el ámbito de lo doméstico contenía en su interior recuerdos, regalos y los trabajos de otros artistas como un gran archivo plegado de dimensiones arquitectónicas¹⁰³⁷. En ese intersticio se aloja lo in-forme y lo «in-forme» destruye la oposición binaria de forma/contenido, así como la estabilidad del espacio homogéneo promovido por el modernismo. «Fondo contra fondo. Lo amorfo. La no-forma», como diría Rosalind Krauss¹⁰³⁸. El intersticio permite dejar un espacio para el vacío, para lo ausente, para la borradura derridiana que desestabiliza las categorías del significado al sustentar la casa sobre una estructura inestable llena de entropía.

¹⁰³⁵ SCHNEIDER, Gregor; LOOCK, Ulrich: «...I never throw anything away...», p. 25 (traducción de la autora). Sobre las energías acumuladas en el trabajo de Schneider se trata en el último capítulo, en el apartado referido a los objetos relacionales, con respecto al concepto de *retardo* de Marcel Duchamp.

¹⁰³⁶ *Fuerza* en el sentido que toma en el pensamiento de Deleuze. Fuerza como *influjo* que afecta a lo que le rodea.

¹⁰³⁷ SAN MARTÍN, Francisco Javier: «Del flujo a la materialización...», pp. 101,102.

¹⁰³⁸ KRAUSS, Rosalind: *El inconsciente óptico...*, p. 153.

EL INTERSTICIO HABITADO (SINTIENTE)

Los espacios del *in-between*, son los espacios de fricción sobre los que reflexionar. Son los lugares de los entrelazamientos, los espacios de las complicidades, los espacios de los pliegues donde se ocultan los conflictos, las roturas y desgarros, pero también las arrugas (una forma de resistencia). Para la experiencia fenomenológica, el intersticio es el espacio de las relaciones, el espacio que anula las polaridades, como las de sujeto/objeto y sujeto/mundo. Desde un punto de vista relacional, el intersticio es un espacio para el evento, para el encuentro, para la creación de narraciones e identidades en litigio. Para Foucault o para Bataille el intersticio es el espacio en tensión, el espacio heterogéneo y heterológico situado entre polos confrontados, el espacio desde donde luchar contra estas bipolaridades, principalmente de tipo social en Foucault. Con Bataille lo in-forme no es la ausencia ni negación de la forma, no es su contrario, sino su alteración. Lo in-forme actúa desde dentro de la forma abriendo en ella una grieta desde la que ir en contra de la forma misma¹⁰³⁹.

El intersticio habitado o sintiente es abordado desde dos posicionamientos filosóficos distintos, desde la fenomenología y desde la postmodernidad, ejemplificada con la estética de la resistencia y el accionismo político. Desde una de las instalaciones de Ann Hamilton comprenderemos ese espacio del «entre» desde el que definir la experiencia fenomenológica. Y desde la obra de Thomas Hirschhorn abordaremos el intersticio socio-político como lugar desde el que se reclama una subversión de lo establecido.

Las instalaciones de Ann Hamilton patentizan las relaciones que median entre espectador, como sujeto de la experiencia, y la obra, con sus objetos, espacios y

¹⁰³⁹ KRAUSS, Rosalind: *El inconsciente óptico...*, pp. 179,182.

acciones. Se reclama la implicación de todos los sentidos corporales –el tacto (la cercanía y el roce), el oído, el olor y la visión (la distancia que interpone la vastedad de sus dimensiones) – revelando que éstos conforman la estructura sobre la que se asienta conciencia y lenguaje. La distancia interpuesta entre lo inexpresable de las sensaciones, memoria e imaginación y la articulación de la conciencia a través del lenguaje toma corporeidad a través de la experiencia del sujeto estético. La corporeidad que toman todo este juego de distancias, físicas y cognitivas, tienen como propósito aunar cuerpo y pensamiento. La unión de los sentidos (lo intersensorial), la presencia de los sentidos corporales sobre el lenguaje (el pensamiento) se hacen objeto de reflexión a través de la experiencia de distancias, cercanías y solapamientos. ■ *Mneme*¹⁰⁴⁰ es una de las obras de Ann Hamilton que mejor completa este tipo de relaciones. Circunscribiéndonos en éste párrafo a la (fisi)dimensionalidad del espacio físico intersticial vemos que la artista confronta la experiencia del espacio en la cercanía –a través del tacto en la sala segunda de la primera planta– con la experiencia de la amplitud de los espacios –con la que el espectador se afronta en la inmensa sala de la planta superior. En ambas situaciones, la intensidad de los sentidos corporales es el motor experiencial a través del cual el espectador percibe el espacio intersticial entre sujeto y objeto como un ente físico casi corporal. El *entre* tiene una vital importancia ya que es a través del *entre* que la relación entre espectador y obra se convierte en objeto de reflexión estética.

Intersecciones, cruces, confrontaciones... son los espacios habitables que propone Thomas Hirschhorn como espacios para el activismo social desde los que reflexionar sobre las crisis que se producen en tal peculiar posicionamiento de «contrarios». La intervención realizada en el espacio público de la ciudad de Kassel durante la Documenta 11, ■ *Bataille Monument*, supone la intersección y confrontación de dos órdenes distintos que hace coincidir la Documenta y su comunidad estética por un lado y el barrio de Nordstadt y su comunidad vecinal por otro, con el objeto de crear encuentros y ocasiones a través de las cuales reflexionar sobre los órdenes establecidos

¹⁰⁴⁰ Sobre la vastedad de los espacios en instalaciones que envuelven al espectador es tratada en el párrafo dedicado al concepto de habitar en los espacios envolventes. Y sobre la relación de cercanía en las escasas dimensiones del espacio intersticial entre cortina y cortina de la instalación *Mneme* se trata en la sensación del tacto.

y subvertirlos. Efectivamente, la conformación del monumento confluye ideológicamente con el pensamiento de Georges Bataille, a quien va dirigido el homenaje. Es este pensador el que se interesa por los intersticios o cruces como lugares conflictivos en los que situarse crítica y subversivamente. Y Hirschhorn coloca al visitante de la Documenta en el punto crítico de cruce entre dos realidades distintas que no se reconocen y que se incomodan por esa extrañeza que desvela su oposición establecida por la sociedad y la cultura. Hirschhorn confronta estas dos comunidades, como lo hace Bataille con el estudio de la tensión y violencia que subyace bajo la construcción de pares de contrapuestos, que denomina como «objetos heterológicos»¹⁰⁴¹. Hirschhorn no trata de crear un espacio común en el que eliminar la heterogeneidad que distingue a ambas comunidades. Por el contrario, pretende evidenciarlo, denunciar su existencia a través de una heterología, un conocimiento de lo diverso, una manera de revelar lo diferente. El desvelar la confrontación, el cruce, es una forma de liberar la violencia implícita, no de ocultarla con una mentira. En este sentido, Hirschhorn se distingue claramente de la estética relacional de Bourriaud, —en la que se sitúan prácticas artísticas como la de Rirkrit Tiravanija—, practicando una *estética de la resistencia*¹⁰⁴².

¹⁰⁴¹ FIAT, Christophe: «Thomas Hirschhorn. The experience of violence in sacrifice». Translated from the French by Simon Pleasance, en ANDER, Heike; ROTTNER, Nadja (eds.): *Documenta 11...*, p. 566 (traducción de la autora).

¹⁰⁴² Éste término lo tomamos de la distinción que hace Iria Candela basándose en los modelos de *site-specificity* que propone Rosalyn Deutsche. CÁNDELA, Iria: «¿Paz y prosperidad? Sobre la revisión crítica del monumento conmemorativo», en RAMÍREZ, Juan Antonio; CARRILLO, Jesús (eds.): *Tendencias del arte...*, p. 255.

EL ESPACIO INTERSTICIAL (FISI)DIMENSIONADO

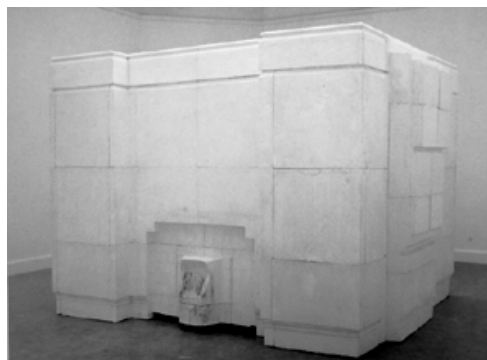
Ejemplificamos el espacio del «entre» monumentalizado a partir de la obra de Rachel Whiteread¹⁰⁴³. De forma distinta a Gregor Schneider, pero no muy alejada en ciertos impulsos, esta artista anglosajona traslada del ámbito doméstico al museo los vestigios espaciales de su actual vivienda y atelier en ■ *Untitled (Apartment)* y ■ *Untitled (Basement)*¹⁰⁴⁴. La experiencia del espacio primigenio, el de la casa, aparece trastocado¹⁰⁴⁵. También el orden recientemente establecido de la instalación y de las obras espaciales se ve trastocado con estas obras, positivamente ampliado. Las obras espaciales e instalaciones hasta el momento eran transitables, bien corporalmente o bien con la mirada como las *Cells* de Louise Bourgeois. Con los moldes de Whiteread nos encontramos con la instalación a la inversa: el espacio habitable, el espacio entre las cosas, se inviste de corporeidad. El espacio de las relaciones, que es volumen negativo, se ve interrumpido y subvertido a través de su arduo proceso de solidificación. A pesar de que se trata de un espacio imposible de transitar, de que su idiosincrasia obliga a rodearla como si se tratase de una escultura convencional, estas piezas poseen un marcado carácter arquitectónico, pues espacio vacío y materia siguen

¹⁰⁴³ Contraponemos la imagen de una ventana ciega de Whiteread con el *Trono Ludovisi*, un bajorrelieve griego que representa a una mujer saliendo de las aguas con el velo transparente que la cubre representado en piedra. Se trata de una latencia opaca, sólida como una piedra, que en Whiteread se hace doble por tratarse de una huella vestigio de una existencia doblemente ausente.

¹⁰⁴⁴ Rachel Whiteread. *Sin título (Apartamento)*, 2001; *Sin título (Sótano)*, 2001. 325 x 658 x 367 cm.

¹⁰⁴⁵ Los trabajos de Whiteread *House, Ghost, Untitled (Apartment)* y *Untitled (Basement)* representan la ausencia del cuerpo doméstico. Hay numerosos textos que tratan la deconstrucción que lleva a cabo Whiteread con respecto a las nociones de hogar. Desde un punto de vista socio-político véase MASSEY, Doreen: «House. Space-time and the politics of location», en LINGWOOD, James (ed.): *Rachel Whiteread. House*. Phaidon Press Limited, London, 1995, pp. 36-49; v. a. MORGAN, Stuart: «Rachel Whiteread», pp. 19-24. y «El arte de lo intangible», en TARANTINO, Michael (curad.): *Rachel Whiteread...*, p. 27-35; sobre la casa como microcosmos que es refugio, lugar de trabajo, conflicto y opresión v. DENNISON, Lisa: «A house is not a home...», pp. 31-38. Desde un punto de vista psicológico en el que se trata la arquitectura como un cuerpo con sus síntomas y enfermedades véase COLOMINA, Beatriz: «I dreamt I was a wall», en DENNISON, Lisa; HOUSER, Craig (curad.): *Rachel Whiteread...*, pp. 71-86.

siendo el andamiaje físico y conceptual que las sostiene. Con objeto de evitar la objetualización de la obra la artista fragmenta la experiencia a través de recorridos interrumpidos: «Pienso que *Apartment* se sentirá un poco como un laberinto en la galería. Podrás andar rodeando parte de una pieza, pero luego tendrás que volver atrás, y rodearla en el otro sentido. Así que nunca podrás ver al pieza como un todo»¹⁰⁴⁶. La experiencia visual del espectador se propone igualmente escindida, pues tampoco es posible ver la pieza como un todo, porque los moldes negativos de Whiteread contienen dentro de sí una pérdida imposible de recuperar, una ausencia *momificada*.



Rachel Whiteread. *Ghost*, 1990

Entre todos los análisis que se pueden delinear sobre el trabajo de Rachel Whiteread nos es de interés incidir en los aspectos que intervienen en la compleja relación que se establece entre los aspectos corporales del sujeto estético y la cuestionable materialidad de su obra. A este respecto, son de manifiesto relieve las observaciones de la artista sobre la dislocación que ha de llevar a cabo el espectador para alcanzar a comprender los vestigios de lo ausente. Sus piezas fuerzan a que el espectador realice un giro mental y se coloque en situación de convertirse en pared, puerta o ventana para alcanzar a comprender que se trata de una huella del espacio que media entre las paredes de la habitación ausente. Para ello ha de tener en cuenta que lo que ve presente es el espacio que generalmente aparece ausente, visualmente imperceptible: «...quiero momificar el aire de la habitación»¹⁰⁴⁷, dice la artista. Nuestro

¹⁰⁴⁶ HOUSER, Craig: «If walls could talk...», p. 49 (traducción de la autora).

¹⁰⁴⁷ HOUSER, Craig: «If walls could talk...», p. 52 (traducción de la autora).

conocimiento del espacio no guarda relación con lo percibido: se trata de un *trompe-l'œil* invertido que no permite ilusión de profundidad de la perspectiva tradicional, sino únicamente promueve la posibilidad de que el sujeto se convierta mentalmente en pared o puerta para poder sostener el espacio que sólidamente se presenta. A este colocarse literalmente en el lugar de donde viene lo que está ausente, Whiteread lo denomina el «espacio de cesión»¹⁰⁴⁸. El fondo se convierte en figura y la figura aparece como vestigio inalcanzable, Whiteread consigue destruir todas las ansias del espectador de visualizar una presencia. El mundo de lo des-presente se halla aquí sólidamente patentizado. En sus moldes habita lo informe, lo incoherente, lo inestable, lo perdido... todo aquello de lo que el espectador acostumbra a evadir. Krauss extrae una cita de Amédée Ozenfant, que puede resultarnos útil para comprender el espacio vacío: «Sugiero la posibilidad –nos dice– de que las formas sean la respuesta a una suerte de requerimiento por parte del espacio. Se diría que la materia (o lo que yo entiendo por tal, a saber: las ondas de máxima compacidad) se infiltra en el espacio como en un molde que no le ofrece la más mínima resistencia, tras lo cual se hace perceptible»¹⁰⁴⁹. Ozenfant nos muestra el vacío como un elemento activo de tal relevancia que parece ser figura y no fondo.

Para comprender el origen de la huella que ha causado el volumen de escayola, el espectador ha de girar conceptualmente sobre sí mismo y convertirse en lo ausente, en el origen de la huella. Este momento es de vital importancia, ya que el sujeto introduce dentro de sí la conciencia de la ruina del ser, de la degradación y el vacío. Porque los moldes de Whiteread desestabilizan la imagen ficticia de lo completo y homogéneo, que el ser humano desea ver, al contener dentro de sí la grieta, lo eventual y lo ausente impenetrable. Capas de historia doméstica, trazas de vidas extinguidas, olvidadas, sepultadas... e impunemente sacadas a la luz en un museo. La verdad del espacio doméstico es mostrada sin disfraces en un giro de dentro a fuera, como en una vuelta de calcetín. La artista rescata de la mirada ciega de la cotidianidad las huellas de lo que pasa habitualmente desapercibido. El dominio de lo privado es rescatado de la

¹⁰⁴⁸ v. WAKEFIELD, Neville: «Rachel Whiteread: separation anxiety and the art of release», en *Parkett*, N° 42 (1994), pp. 76-89.

¹⁰⁴⁹ KRAUSS, Rosalind: *El inconsciente óptico...*, p. 171.

sombra por artistas y teóricos desde el feminismo, la sociología o la crítica política. Todos estos discursos caben dentro de la obra de Whiteread, y por eso, su obra ha reunido tanto elogios como repulsas. Todos nos sentimos desnudos al descubrirse lo que debía de permanecer en oculto secreto, reprimido y recogido en la intimidad que propicia el hogar. Lo que corresponde al espacio de lo privado y que no estamos predispuestos a ver es colocado en el ámbito de lo público, lo que pertenece a lo oscuro e indecible de la cotidianeidad –arropado bajo la protección de la intimidad– adquiere de pronto dimensión social, se desnuda ante los ojos del otro¹⁰⁵⁰.

Los moldes de Whiteread requieren una mirada escrutadora, microscópica, casi táctil, atenta a cualquier cambio en la superficie monocromática que pueda delatar un cambio, otra ausencia de los vestigios de lo incompleto que aparezca minuciosamente recogido por la escayola, resina de poliéster, goma o cemento: huellas del espacio anexo al relieve del papel de la pared, del interruptor de la luz, de una puerta, una ventana... que con nuestros ojos imaginamos tocar. «Has de ser capaz de inspeccionar esos estrechos espacios negativos y vislumbrar donde estuvieran una vez las instalaciones eléctricas donde se colocaban las luces y los interruptores de la luz. Hay muchísimos elementos eléctricos que no puedes notar, pero créeme, están allí, como están en cualquier edificio normal. Es increíblemente importante para mí que estos detalles se recojan correctamente. Debo ser honesta en lo que estoy haciendo»¹⁰⁵¹.

La obra como *bisagra* y la categoría de lo *infra-delgado* se experimentan en la obra de Whiteread. *L'infra-mince* de Duchamp es un elemento o superficie sutil de unión o disyunción de dos superficies. Lo *infra-delgado* es una experiencia liminal que permite deslizarse de una cualidad a su contraria: el intersticio que se sitúa entre el cruce de lo cóncavo y lo convexo, el positivo y el negativo, etc.¹⁰⁵² Este intersticio o

¹⁰⁵⁰ Whiteread explica algunos de los aspectos en los que el sujeto estético se ve implicado: «Todas mis habitaciones –o cualquiera de las piezas arquitectónicas que he realizado– tienen que ver realmente con la observación. Hay una sensación de perplejidad al mirarlas y pensar: nosotros vivimos en este tipo de lugar ¿Cómo funcionamos físicamente dentro de un espacio como este? Esto es definitivamente lo que hago cuando miro mis trabajos. Pienso en cómo me afectan físicamente». HOUSER, Craig: «If walls could talk...», p. 54.

¹⁰⁵¹ HOUSER, Craig: «If walls could talk...», p. 50 (traducción de la autora).

¹⁰⁵² DE MÈREDIEU, Florence: *Histoire matérielle...*, p. 312.

delgada superficie equivale igualmente al «espacio entre medias» (*in-between space*) de la estética relacional que menciona la curadora Madeleine Grynsztejn¹⁰⁵³ o el activismo de Pierre Huyghe¹⁰⁵⁴, entre otros. Es el espacio impreciso del encuentro (*de la negociación*) entre el sujeto estético y el evento que está inserto en un proceso de revelarse y de diferir continuo. Las cualidades de *bisagra*, lo *infra-delgado* y el *espacio entre medias* vinculan dimensiones, son espacios liminares, superficies de intersección que, como los moldes de Whiteread, aúnan interior/exterior o espacio/objeto en uno sólo. Los moldes de Whiteread, al igual que las dos instalaciones más enigmáticas de Duchamp, el *Grand Verre* y *Ètant donnés*, nos enfrentan con nosotros mismos y nuestra imagen de falsa estabilidad identitaria. Evidencian la presencia del espectador y lo ponen en cuestión a través de la solidificación de este espacio de relación que queda interrumpido y subvertido.

«...me di cuenta de que podía desorientar absolutamente al espectador... Estaba la puerta en frente de mí, y el interruptor de la luz detrás del frente y entonces pensé para mí misma: *yo soy la pared. Esto es lo que he hecho. Me he convertido en la pared*»¹⁰⁵⁵. Para alcanzar a comprender el origen de la huella –que es el volumen que falta y que mella sobre una ausencia– el sujeto estético ha de llevar a cabo un antropomorfismo del objeto ausente (sea esta pared, puerta o ventana). El sujeto ha de re-componer el proceso de solidificación que ha llevado a su encuentro con el desbordante volumen de un espacio (fisi)dimensionado. De modo literal, ha de sustituir la ruina de lo ausente y ha de adherir su cuerpo (eliminar distancias) al volumen de lo que antes era invisible, para imaginar el proceso de su constitución. El sujeto ha de encarnar y de insertar dentro sí la falta: estos moldes apelan a que el sujeto sitúe su cuerpo en otro lugar, para luego excluir este mismo cuerpo como presencia. La implicación corporal del sujeto estético, que conlleva la sustitución del objeto ausente por su cuerpo, se ve intensificada y dinamizada por la razón de que se trata de elementos familiares que han sido concebidos a escala humana. La obra de Whiteread

¹⁰⁵³ v. GRYNSZTEJN, Madeleine: «Attention universe...», p. 39; v. a. BRENSON, Michael: «Fact and fiction. Michael Brenson talks to Madeleine Grynsztejn», en *Art Forum International*, Vol. 38, Nº 1 (September, 1999), p. 69.

¹⁰⁵⁴ v. BAKER, George: «An interview with Pierre Huyghe...», pp. 82 y ss.

¹⁰⁵⁵ Declaración de la artista. HOUSER, Craig: «If walls could talk...», p. 52 (traducción de la autora).

actúa como el sustituto simbólico para el cuerpo del espectador, un cuerpo invertido, alterado y desconcertado. El sujeto estético, acostumbrado a ser mero espectador, se encuentra librando una complicada batalla en el que los umbrales espacio temporales, sensoriales y conceptuales basculan de un lado al otro de una realidad construida, física y estable, a otra realidad oscura e incómoda que nos muestra el vacío y la pérdida solidificadas. De pronto, se abre a la sensación de una experiencia del espacio extraña: el espacio se hace físico, pesado, sólidamente sordo y el mundo de los objetos se vuelve un espectro. Estos moldes fuerzan al sujeto estético a desvelar los rincones oscuros, reprimidos en algún lugar de la memoria personal colectiva. Pero lo que allí se presenta articulado como un sólido es la huella de una nada, un pasado desplazado a un presente eventual imposible de alcanzar. Y aquí surge el rechazo o la atracción por el lado oscuro, plegado y que no distingue entre espacio y objeto.

El molde es la máscara mortuoria¹⁰⁵⁶ de lo informe, la huella de lo ausente impenetrable. El mundo de las presencias está ausente, sólo queda la huella de la ausencia, espectros invisibles cuyo vestigio se encuentra frente a nosotros: rastros del espacio mudo que contuvo en un pasado una habitación con chimenea, la puerta de entrada, la ventana ciega... El objeto ausente se puede recorrer sin que oponga resistencia y sin embargo, el espacio antes practicable adquiere corpulencia y solidez que hace imposible el tránsito a su través. Molly Nesbit considera el molde como un «puente» de acceso, un vínculo con lo ausente¹⁰⁵⁷. Pero en el caso de Whiteread, la presencia está doblemente negada, es decir, no es la huella de una presencia que no está presente, sino la huella de una des-presencia des-presente. Así, sus moldes nos

¹⁰⁵⁶ Muchos autores han vinculado la obra de Whiteread con las máscaras mortuorias. v. *espec.* SHONE, Richard: «A cast in time», en LINGWOOD, James (ed.): *Rachel Whiteread...*, pp. 52,53; COLOMINA, Beatriz: «I dreamt I was a wall...», pp. 71-86. Su proceso del molde negativo, como extensión a su relación con las máscaras funerarias, se ha visto enlazado con el concepto de «index» de la fotografía y su relación con la idea de muerte que Roland Barthes relata en su libro *la Cámara Lúcida*. v. t. KRAUSS, Rosalind: «La X señala el lugar», pp. 38-43; MYZELEV, Alla: «The uncanny memories of architecture: architectural works by Rebecca Horn and Rachel Whiteread», pp. 59-65, en <http://www.fsu.edu/~arh/events/athanor/athxix/AthanorXIX_myzelev.pdf> (14-02-2005); FERRIS, Alison: «Disembodied spirits: spirit photography and Rachel Whiteread's Ghost», en *Art Journal*, Vol. 62, Nº 3 (Fall, 2003), pp. 45-53; NESBIT, Molly: «Casting out», en DENNISON, Lisa; HOUSER, Craig (curad.): *Rachel Whiteread: transient spaces...*, pp. 133-137, *espec.* nota 4.

¹⁰⁵⁷ v. NESBIT, Molly: «Casting out...», pp. 133-148.

conducen a la huella de una ausencia que asalta la propia del sujeto, que ve escindida su identidad por una pérdida. La nada, el vacío, lo diáfano ha sido investido de fisicidad, de límite, de volumen y de peso. La materia de la arquitectura que levanta los espacios permanece ausente, sólo su huella permanece silente adherida al vacío. El molde de Whiteread se funda en una no-realidad, en una des-presencia. Se trata del anti-monumento ya que inviste de fisicidad y de opacidad a lo que es sólo una máscara de la des-presencia. Estos moldes dan imagen a lo que no la tiene, (des)velando así las mentiras que el hombre se ha construido sobre su identidad, la idea de hogar y toda la articulación de un mundo idealizado que oculta el sin-sentido.

Los vaciados más recientes de Whiteread, *Untitled (Apartment)* y *Untitled (Basement)*, no son una *imago*, imagen que reproduce un fragmento de la casa ausente. Por contra, son el *vestigium*, la huella o la ruina que muestra el vestigio de una ausencia. Una ausencia informe que no responde al dualismo forma/contenido, porque los moldes no son la reproducción de un objeto ausente, sino de una ausencia ausente. Los moldes de Whiteread equivalen a lo que George Didi-Huberman denomina como *volumen portador o mostrador de vacío*, es una forma *que nos mira*¹⁰⁵⁸, ya que nos muestran la ruina y la pérdida. Son estas desagradables circunstancias mostradas en forma de vestigio las que producen rechazo y desasosiego en el espectador. Y son éstas, posiblemente, las razones que provocaron la destrucción, en un brevísimo espacio de tiempo, del primero de sus moldes, ■ *House*¹⁰⁵⁹ ubicado en el tejido urbano de Londres. Con «doble distancia», Didi-Huberman se refiere a la estructura paradójica de la obra de arte, que indica una presencia a la vez que un vacío, pues se trata de «una ausencia en obra»¹⁰⁶⁰.

¹⁰⁵⁸ Se trata de «la ineluctable modalidad de lo visible» que escinde la experiencia en dos: la experiencia de lo que veo y la experiencia de lo que me mira y me muestra un sentido de pérdida y de vaciamiento. DIDI-HUBERMAN, Georges: *Lo que vemos...*, pp. 18, 19.

¹⁰⁵⁹ Rachel Whiteread. *House (Casa)*, 193 *Grove Road*, Londres, 1993-1994. Escayola y cemento aplicado por dispersión, restos de paredes, techos y suelos en los intersticios del molde. Se trata de una obra que trata sobre el problema de la gentrificación y la homogeneización de los espacios que lleva a la destrucción de las identidades, localismos y edificios emblemáticos de una historia, como puede ser *House*, la última casa en pie en un barrio de Londres tras la 2ª Guerra Mundial.

¹⁰⁶⁰ «double bind» es la coacción del ver cuando ver es perder. DIDI-HUBERMAN, Georges: *Lo que vemos...*, p. 90.

De nuevo vemos aparecer en otro teórico la idea de «bisagra» bajo otra figura, la del *volumen mostrador de vacío*. Desde el punto de vista de Georges Didi-Huberman, diríamos que éste volumen que vemos también *nos mira*, nos asedia a los espectadores con la muestra de una pérdida. Así el volumen de Whiteread bascula entre la superficie y el fondo, lo lleno y lo vacío, la aparición y la desaparición, lo presente y lo des-presente, pero sin oposiciones binarias, sino alojando dinámicamente lo uno en lo otro diferente. Didi-Huberman se aproxima a una reflexión sobre la «huella» –que surge de un cuerpo en contacto con el otro– desde un punto de vista *anacrónico*, es decir, *a contrapelo* con respecto a la idea de progreso histórico de la huella, del vestigio, la imagen, la genealogía, etc. Para ello, recurre a Walter Benjamin y Aby Warburg como teóricos que formulan una crítica de la obra de arte a partir de una visión anacrónica, ofreciendo un nuevo modelo de temporalidad, una visión que toma la obra como confluencia dialéctica de tiempos heterogéneos. Y se pregunta: «...¿el proceso de impresión supone contacto con el origen o pérdida del origen? ¿expresa la autenticidad de la presencia (como proceso de contacto) o por el contrario, la pérdida de unicidad que supone la posibilidad de reproducción? ¿produce lo único o lo diseminado?, ¿lo aurático o lo serial?, ¿lo pericido o lo desemejante?, ¿la identidad o lo inidentificable?, ¿la decisión o el azar?, ¿el deseo o el duelo?, ¿la forma o lo informe?, ¿lo mismo o lo alterado?, ¿lo familiar o lo extraño?, ¿el contacto o la separación?... Diré que la impresión es la imagen dialéctica, la conflagración de todo ello: algo que nos habla tanto del contacto (el pie que se hunde en la arena) como de la pérdida (la ausencia del pie en su huella); algo que expresa tanto el contacto de la pérdida como la pérdida del contacto»¹⁰⁶¹. La obra de Whiteread es una huella de la ausencia, una prueba de lo extraño que habita en lo familiar. Lo informe, lo inidentificable y lo alterado toma cuerpo en una huella que testimonia la existencia de una patología inserta en lo más sagrado e intocable de nuestras existencias, el hogar primigenio.

De igual modo, la figura de «objeto-bisagra» se aviene al trabajo de Whiteread puesto que vincula dentro de sí distintos tiempos en una heterogeneidad en la que conviven dialécticamente actualidades y reminiscencias de pasados y porvenires. Este

¹⁰⁶¹ DIDI-HUBERMAN, Georges: «El punto de vista...», p. 34.

fenómeno es calificado por Didi-Huberman de «objeto anacrónico», concepto sostenido sobre el benjaminiano de «origen-remolino» o «imagen dialéctica» que introduce la paradoja. Ya en *El origen del drama barroco alemán* de Walter Benjamin se puede hallar el germen de la concepción de la obra como una estructura aporética al estilo del pensamiento de la diferencia de Derrida. Para Benjamin el «origen» se localiza en el flujo del devenir, no como una cosa fijable que designa lo ya nacido allá lejos, sino como un flujo que se produce a cada momento como «naciendo en el devenir y la declinación», diría Benjamin, como «el ritmo de una destrucción y de una supervivencia» siempre inconclusa¹⁰⁶².

Continuando con la relación sujeto estético/obra, es también valiosa la aportación de Uros Cvoro¹⁰⁶³ en su conjunción de dos líneas teóricas, la abierta por Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois¹⁰⁶⁴ y la operación deconstructiva de Jacques Derrida. Ambas vienen a desembocar en la desestabilización de la estructura sobre la que se soportan los dualismos forma/contenido y ausencia/presencia, respectivamente. Circunstancias que convergen en la obra de Whiteread y que ayudan a cuestionar la materialidad de su obra y el sujeto como lugar de sentido. Es importante el discurso de Cvoro¹⁰⁶⁵ porque destaca el potencial conceptual que las piezas de Whiteread poseen para dislocar las oposiciones de obra/observador, texto/lector y objeto/sujeto, a través de una obra que se conforma como un entramado de diferencias. Con ese fin, toma los

¹⁰⁶² «...el origen no es no una idea de la razón abstracta ni una *fuerza* de la razón arquetípica. Ni idea ni *fuerza*, sino un *remolino en el río*. Lejos de la fuente, mucho más cerca se nosotros de lo que imaginábamos, en la inmanencia del devenir mismo –y es por eso que se dice que depende de la historia y ya no de la metafísica–, el origen surge ante nosotros *como un síntoma*. Vale decir, una especie de formación crítica que, por un lado, cambia el curso normal del río (allí reside su aspecto de catástrofe, en el sentido morfológico de la palabra), y por el otro hace resurgir cuerpos olvidados por el río o el glaciar más arriba, cuerpos que *restituye*, hace aparecer, *vuelve visibles* súbita pero momentáneamente: allí reside su aspecto de choque y de *formación*, su poder de morfogénesis y *novedad* siempre inconclusa, siempre *abierto*, como tan bien lo dice Walter Benjamin. Y en ese conjunto de imágenes *que están naciendo*, Benjamin no ve además sino ritmos y conflictos: es decir, una verdadera dialéctica en acción». DIDI-HUBERMAN, Georges: *Lo que vemos...*, p. 113; *cfr.* igualmente DIDI-HUBERMAN, Georges: «El punto de vista...», pp. 30-34.

¹⁰⁶³ CVORO, Uros: «The present body, the absent body, and the formless –public sculptures by Rachel Whiteread», en *Art Journal*, Vol. 61, Nº 4 (Winter, 2002), pp. 54-63.

¹⁰⁶⁴ Sobre la recuperación del concepto de in-forme en el arte contemporáneo *v.* BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind E.: *Formless: a user's guide*. Zone Books, New York, 1997; *cfr.* KRAUSS, Rosalind: *El inconsciente óptico...*

¹⁰⁶⁵ Cvoro destaca la capacidad de los moldes de Whiteread para destruir las nociones fijas de: objeto, significado, material, lugar y localización.

modelos teóricos de la «huella» –Derrida, *huella* o *vestigio* como exterioridad que es «presencia-no-presente»– y de «lo informe» –Bataille, Krauss y Bois, dislocación de las formas– que son contrarios al modernismo y destruyen internamente estos pares de opuestos desde dentro del intersticio. Derrida redefine el significado de *huella* a través de la inserción de una crisis que favorece la eliminación de los dualismos que perviven a lo largo de la historia de la filosofía. La *metafísica de la presencia* venía a rodear la huella de un discurso sobre lo presente y lo ausente, la causa y el efecto, etcétera. Se trata, como dice Didi-Huberman, de una «noción renovada de la huella»¹⁰⁶⁶. La «huella» es para Derrida el simulacro de una presencia que apela a su negatividad y contingencia en su espaciamiento –devenir espacio del tiempo– y temporalización –devenir tiempo del espacio– que siempre lo posterga.

Cvoro asimila al concepto de «huella» la capacidad de descomponer la dualidad ausencia/presencia y al término «in-forme» la de destruir el par forma/contenido. Si bien Krauss desarrolla su teoría de lo «informe» también en su ruptura con el eje figura/fondo. Estas dualidades encierran la obra en una totalidad congruente y autosuficiente a la que no están sujetos los moldes de Whiteread. Se puede decir que *Untitled (Apartment)* y *Untitled (Basement)* son la huella de lo informe, el vestigio de un simulacro de presencia que viene a destruir la lógica binaria de forma/contenido y de copia/modelo. Volumen, concavidad, profundidad, vacío/lleño... son valores de la escultura que Whiteread subvierte. Se trata de lo que en terminología de la Gestalt se llaman *espacios negativos*¹⁰⁶⁷. Whiteread pone en conflicto nuestra experiencia del espacio y la representación que nos hacemos de él: solidifica y nos trae a primer término lo que comúnmente encontramos como vacío o como fondo en su representación. Sin embargo, a pesar de que no se somete a la relación copia/modelo, su especificidad como vaciado que registra a la perfección la piel del vacío anexo a una pared, tomemos por caso, lleva remitirse siempre al lugar de donde procede. Es por lo

¹⁰⁶⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges: *Lo que vemos...*, pp. 138,139. v. DERRIDA, Jacques: «La diferencia...».

¹⁰⁶⁷ v. ARNHEIM, Rudolf: *Arte y percepción visual. Psicología del arte creador*. (Ed. Orig. *Art and visual perception. A psychology of the creative eye*. The New Version, California, 1954) Alianza Editorial, Madrid, 1979, pp. 263-267.

que Rosalind Krauss la equipara al *index* de la fotografía y a la máscara mortuoria de las que habla Barthes en la *Cámara lúcida*. Krauss sugiere que los vaciados de Whiteread destruyen la espacialidad, al retenerlo y solidificarlo erradica las distancias entre los diferentes puntos en el espacio, cambiando nuestra percepción del espacio y de los objetos que habitan en él e imposibilitando la producción de significados¹⁰⁶⁸. Así Whiteread, desde la propia estructura del significado sobre la que se asientan sus moldes, introduce la entropía y el desequilibrio en esa estructura¹⁰⁶⁹. La obra se conforma así sobre una identidad siempre incompleta, una obra ausente de autonomía y plenitud formal soportada sobre una estructura aporética, una *presencia-despresente*.

Sobre el espacio intersticial suprimido son ejemplares los armarios deconstruidos de ■ Richard Wilson y la vajilla doméstica de ■ Cornelia Parker, *Thirty pieces of silver, exhaled*, del 2006.

¹⁰⁶⁸ Krauss identifica el proceso de imprimir el molde en Whiteread como una manera de evocar un aspecto de lo in-forme, la entropía: congelación de los espacios, solidificación de los espacios intersticiales hasta el punto de que parecen objetos, revelando claramente la identidad del objeto de donde provienen: «Whiteread continúa su trabajo en la red del significado. Su trabajo es esta red es lo que devuelve definitivamente su obra al terreno de la entropía. Para que haya un contraste en la visión de la entropía que considera absorber todos los intervalos entre los puntos del espacio, de manera que no sólo se detenga el movimiento browniano de agitación molecular, sino que también se erradiquen las distancias que regulan la red de las diferencias opuestas necesarias para la producción de significados». KRAUSS, Rosalind: «La X señala el lugar...», p. 38.

¹⁰⁶⁹ Como lo hace la postmodernidad fuerte de Derrida o Deleuze, uno al retomar a Heidegger y el otro al pensar espacialmente a la manera de Merleau-Ponty, se introducen en su discurso para profanar el sentido.

EL INTERSTICIO SOCIAL

«Donde hay fuerza hay resistencia», dice Foucault. Una diferencia de múltiples fuerzas da lugar a movimientos en la retícula que conforma la historia de la sociedad. El arte activista, si bien carece de capacidad para cambiar la realidad, es a juicio de Lucy R. Lippard una herramienta didáctica útil en el momento de que es capaz de insertarse en los intersticios del discurso educativo alcanzando lugares a los que la didáctica y la retórica no alcanzan¹⁰⁷⁰. La estética relacional de Bourriaud también retoma el concepto de «intersticio social»¹⁰⁷¹ acuñado por Karl Marx para referirse a comunidades de intercambio que escapan del circuito económico capitalista basado en el beneficio. Aunque para Marx, dice Jesús Carrillo, la espacialidad era solo un epifenómeno fruto de la *realidad social* y no tanto una materialización o representación en función de una ideología o forma de poder¹⁰⁷². Foucault dice que la sociedad es un «intersticio», pues se trata de un espacio que se crea entre dos individuos y que no pertenece ni al uno ni al otro, ni tampoco a la suma de los dos¹⁰⁷³. Se trata de un espacio en pugna, de lugar desde el que trabajar, pues ese intersticio, que es la «sociabilidad», es un espacio habitable, penetrable. El arte relacional y activista se decanta no tanto por hacer obras –fruto de una fuerza, una única autoría, una estructura estática–, como por crear las circunstancias para que tengan lugar acontecimientos que provocan nuevos eventos o micro-acontecimientos. Por tanto, el objeto estético no es más que una diferencia de fuerzas que entra en una retícula en diálogo o litigio con otras fuerzas, una red de fuerzas que se modifican y afectan entre sí. Por lo que la obra

¹⁰⁷⁰ LIPPARD, Lucy R.: «Caballos de Troya...», pp. 346,347.

¹⁰⁷¹ BOURRIAUD, Nicolas: «Estética relacional...», pp. 430 y ss.

¹⁰⁷² CARRILLO, Jesús: «Espacialidad y arte público...», p. 131.

¹⁰⁷³ SÁEZ RUEDA, Luis: Curso de Doctorado «Las razones de lo estético: retos de la filosofía actual y su relación con el arte». Programa de Doctorado: *Lenguajes y Poéticas en el Arte Contemporáneo*. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Granada, 4 de junio de 2004.

de arte carece de autoría única y queda fuera del campo activo que el artista es capaz de controlar.

El teórico de la estética relacional Nicholas Bourriaud dice: «El intersticio es un espacio de relaciones humanas que, insertándose más o menos armoniosa o abiertamente en el sistema global, sugiere otras posibilidades de intercambio, diferentes a las hegemónicas de dicho sistema... crea espacios libres, duraciones cuyo ritmo se opone al de las que ordenan las vidas cotidianas, favorecen un intercambio interhumano diferente al de las zonas de comunicación que nos son impuestas... El arte contemporáneo desarrolla cumplidamente un proyecto político cuando se esfuerza en asumir una función relacional y la problematiza»¹⁰⁷⁴. Problematizar significa también que la práctica artística no se adscribe fielmente a ninguna corriente ni a ningún discurso. Efectivamente, con la postmodernidad y todos los «post» se acaba con las creencias en los *grandes relatos* o *metadisursos* y se inaugura una época en la que se toman posiciones deconstructivas con respecto a cualquier creencia o posición. Lo indeterminado, lo incoherente, lo disyunto y contradictorio tienen cabida en estos discursos. Y precisamente, la cuña que se introduce en el intersticio es la que funciona como elemento destructor. Jesús Carrillo nos dice al respecto «... que difícilmente se presta a legitimar una posición ética, política o estética concreta, ya que su lógica es precisamente la de descubrir el carácter contingente –político– de las juntas que forman tales grandes narrativas»¹⁰⁷⁵. La desarticulación de los grandes relatos invita a una posición táctica que pervierta su totalitarismo con la introducción de la lógica de la diferencia dentro de los discursos preexistentes, como una forma de resistencia. Un pensamiento basado en lo *performativo* y *relacional*, dice Jesús Carrillo, promueve un tipo de activismo heterogéneo que más que legitimar un posicionamiento fijo introduce fisuras y denuncia contingencias dentro de tales narrativas¹⁰⁷⁶.

¹⁰⁷⁴ BOURRIAUD, Nicolas: «Estética relacional...», p. 432.

¹⁰⁷⁵ CARRILLO, Jesús: «Espacialidad y arte público...», p. 128.

¹⁰⁷⁶ CARRILLO, Jesús: «Espacialidad y arte público...», p. 128; v. t. LYOTARD, Jean-François: *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. (Ed. Orig. *La condition postmoderne*, Minuit, París, 1979). Traducción de Mariano Antolín Rato, Cátedra, Madrid, 1994.

Los objetivos estéticos y culturales aúnan sus fuerzas con los objetivos políticos con el objeto de insertarse como una cuña en el tejido social, con el objeto de realizar cambios a pequeña escala en un *espacio heredado*, como diría Lyotard. «Antaño, el arte debía preparar o anunciar un mundo futuro: hoy propone modelos de universos posibles»¹⁰⁷⁷. Un espacio heredado porque se trata de un espacio construido por unas determinadas fuerzas y objetivos a menudo velados. Los espacios están conformados de acuerdo a un conjunto de discursos de poder, que Foucault llama «micropoderes». Es este autor a quien le debemos el haber desvelado algunos de estos constructos ideológico-espaciales. La obra entendida como *intersticio social* es una obra que se pretende insertar en el espacio institucional cultural (en lugar de salir de estos espacios) como elemento destabilizador en forma de «microrresistencias», como dice Fernández Polanco¹⁰⁷⁸. El espacio intersticial se superpone, se encabalga, se funde a la vez que escinde la homogeneidad del espacio. Conforman un espacio sin jerarquías y con una gran capacidad de adaptabilidad, gracias a su organicidad ideológica y formal (in-formal).

La «resistencia», concepto retomado de las vanguardias históricas, supone trabajar críticamente dentro del sistema sociocultural. Desde el interior de museos y centros de investigación el artista activista madura y pone en evidencia a través de la activación de narrativas y eventos que construyen los usuarios. No es tanto un productor como un dedo que señala el problema. La vinculación del arte con la acción política se ha de buscar en las vanguardias y Dada, pero también en ámbitos que nada tienen que ver con el arte con mayúsculas. Las vanguardias se retoman, pero le precede una crítica a sus presupuestos principales, tales como el concepto de «avant garde» y el de «resistencia», tal y como lo realiza Foster en su libro *Recordings. Art, spectacle and politics*¹⁰⁷⁹. Al encontrarnos en una coyuntura económica distinta, en la modernidad los elementos presentes, dice Foster, son la academia, la revolución industrial y la revolución socialista. En la actualidad son la cultura de masas, una tercera revolución industrial –energía nuclear e información electrónica– y la rebelión del tercer mundo,

¹⁰⁷⁷ BOURRIAUD, Nicolas: «Estética relacional...», p. 429.

¹⁰⁷⁸ FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: *Formas de mirar...*, p. 69.

¹⁰⁷⁹ FOSTER, Hal: «Recodificaciones...», pp. 106-110.

que corresponde igualmente a la revolución de las minorías y el deterioro medioambiental. Es por ello que, a juicio de Foster, más que desde la *trasgresión* vanguardista se tenga que actuar desde la *resistencia desde el interior*. El camuflaje y la asimilación son tácticas efectivas para adentrarse en el sistema de fuerzas e implosionarlo. El término neutro aplicado al sistema que se proponga es de gran utilidad para insertarse en los mass-media, en el mundo de la publicidad, en el cine, el arte, el diseño, la moda, la arquitectura, etc. y con ello hacer uso de sus privilegiadas plataformas de difusión –televisión, Internet, revistas, museos, objetos cotidianos, edificaciones...– con objeto de difundir su mensaje crítico y permanecer sin ser descubierto por las posibles censuras.

El trabajo de ■ Elisabeth Diller en la serie de propuestas englobadas dentro de la ■ *Dissident Housework Series. Bad Press: Dissident Ironing*, 1993-98 retoma el lenguaje del pliegue y por medio del planchado, propone la arruga como elemento disidente regido por un pensamiento deconstructivo. El equipo de arquitectos Diller & Scofidio propone la «arruga» frente al «pliegue» como expresión de resistencia. La transformación no es una forma de resistencia sino de negación; la resistencia no es el rechazo y sustitución de un sistema por otro; la resistencia se inserta como un germen reapropiándose o tomando forma de lo establecido, minando el sistema desde dentro, deconstruyéndolo desde su interior. La resistencia está en la absorción o adaptación a lo distinto o disyunto, no en el rechazo o aislamiento de lo diferente. La *arruga* no niega el pliegue, sino que se introduce en el intersticio del sistema de planchado de camisas para hombre en forma de resistencia. «La arruga [dice la autora] es una metáfora más convincente, porque opone resistencia a la transformación. La arruga tiene una memoria más larga que el pliegue y tiene valor figurativo, en forma de inscripción. La arruga es más difícil de eliminar. Sus señales guían su continua confirmación, hasta que se inscribe un nuevo orden con la ilusión de permanecer»¹⁰⁸⁰. La *arruga* deviene en una potente crítica a lo que el planchado estándar significa: almacenaje y comercialización al adaptarse a la forma rectangular de las mismas, dominación y normalización del cuerpo y connotación de refinamiento y limpieza, propias de la clase alta ejecutiva. La

¹⁰⁸⁰ DILLER, Elisabeth: «Bad Press...», p. 25.

arruga, un pliegue ordenado bajo un método improductivo, genera una negatividad mucho más radical.

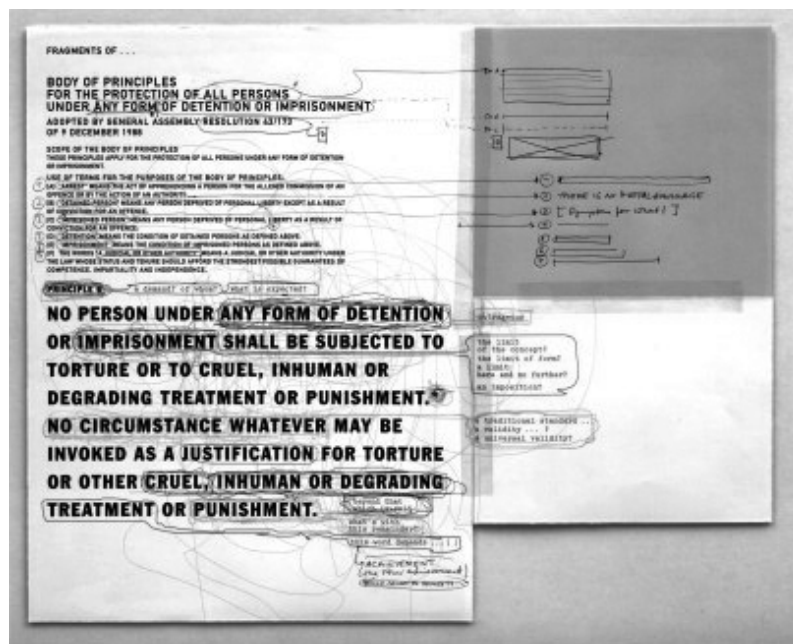
La tachadura y la (sobre)escritura como pliegues disidentes: ■ Textos de Thomas Hirschhorn para la revista *Point d'ironie*, presentada en la Documenta 11¹⁰⁸¹, muestran la tachadura como un tipo de escritura disidente. El tachón no es ni escritura ni borrado. El borrado camufla el cruce y la superposición de discursos a través de la supresión. La tachadura, por el contrario, deja a la vista la estructura del discurso, muestra su génesis y se rebela en contra del discurso lineal y coherente. La reescritura es, al igual que la tachadura, otra forma de pliegue que no oculta la contradicción, ni oculta lo que es igual ni distinto al mismo tiempo, es decir, permite lo disyuntivo y lo paradójico como parte de su manera de presentarse. ■ *Swiss Swiss Democracy Journal*, la publicación periódica perteneciente a los actos generados en la instalación *Swiss Swiss Democracy* recurre a la tachadura y a la apropiación como tácticas disidentes a través de las cuales introducir el cuestionamiento crítico sobre la práctica de la democracia en los países del primer mundo. La precariedad de sus instalaciones hechas de cartón prensado y cinta de embalar son otra estrategia de camuflaje defensivo, que le permite introducirse a modo de intersticio social sin delatarse como amenaza, a pesar de la crudeza y efectividad de sus críticas. Una suerte de «Museo Precario» que por su fragilidad no alarma a sus oponentes¹⁰⁸². Hirschhorn relaciona la cinta de embalar con el pensamiento de Deleuze. ■ *Swiss Swiss Democracy Journal*, Nº 3 y 39, 2005.

■ Thomas Locher. *Convention against Torture and other Cruel Inhuman or Degrading Treatment or Punishment Adopted and opened for signature, ratification and accession by the general Assembly of the United Nations, resolution 39/46 of 10 December 1984 Entry into force...*, 2006; *Convention relating to the Status of Refugees*, 2002-03. Tachar, subrayar a mano, parafrasear, incluir notas a pie, extraer, llamar la atención con signos de interrogación y exclamación, etc. son algunas de las tácticas que

¹⁰⁸¹ v. HIRSCHHORN, Thomas: «The Spinoza Monument...», pp. 1-8.

¹⁰⁸² San Martín retoma estos términos del trabajo realizado por Hirschhorn en Auversvilliers, en el extrarradio de París en el 2004 titulado *Musée Précaire Albinet*. Lo precario, frágil y transitorio son sus estrategias de resistencia. SAN MARTÍN, Francisco Javier: «Thomas Hirschhorn, la otra Suiza», en *Arte y Parte*, Nº 59 (Octubre-Noviembre, 2005), <<http://www.revistasculturales.com/articulosLeer.php?cod=440&pag=1>> (15-01-2006), s. p.

el artista alemán Thomas Locher rescata del lenguaje escrito. Su campo de actuación combativa y disidente es el de los artículos de la *Convención de los Derechos Humanos* dedicados a la tortura y el genocidio o el estatus de los refugiados, o los textos oficiales de la *República Germana, Artículos 1-19*. El análisis pormenorizado de estos artículos le lleva a poner de relieve las deficiencias que dichas leyes poseen en el contexto de la realidad: condiciones de detención ilegal y encarcelamiento, torturas y multiplicidad de hechos que violan las condiciones básicas redactadas en la convención de los derechos humanos. Se trata de una confrontación entre lo políticamente correcto y las especificidades de cada caso real descrito en el lenguaje común. Dos procesos disconformes, el del proceso político y el de la realidad social de cada hombre que se entretajan en los paneles murales ofreciendo al espectador un espacio activo de análisis y reflexión.



Thomas Locher. *Body of principles for the protection of all persons under any form of detention or imprisonment*, 2004

■ Susana Mendes Silva, en el vídeo titulado *Ritual* de 2006, sobrescribe compulsivamente la misma frase sobre el mismo renglón hasta rasgar la superficie de papel. La frase traspasa distintas capas de papel para inscribirse sobre otras superficies.

La repetición y la fuerza del gesto de escribir fomentan la inscripción del texto en múltiples estratos del cuaderno. El contenido del texto incide sobre aspectos psicológicos que acentúan el acto mismo de sobrescribir: «my obsession leads to compulsion». Una suerte de palimpsesto –tablilla usada antiguamente para borrar lo escrito anteriormente en ello y escribir sobre ello– en la que lo anteriormente escrito convive como un doblez con los siguientes acontecimientos. ■ *Tropos*¹⁰⁸³ de Ann Hamilton resulta otra forma de palimpsesto en el que el buril eléctrico convierte en humo y cenizas los elementos tipográficos de un libro.

Michel de Certeau en *L'invention du quotidien* expone que, las relaciones de las acciones de los usuarios –a lo que llama las «maneras de hacer cotidianas»– determinan la actividad social, y no a la inversa. Por lo que considera necesario la articulación de dichas prácticas preservando la *pluralidad incoherente* de sus determinaciones relacionales. Se centra en los esquemas de acción, cuyas operaciones considera que componen la cultura, atendiendo a una lógica operativa y de adaptación/supervivencia a un contexto heterogéneo y plural. En una primera instancia estas formalidades de las prácticas parecen estar regladas conforme a sistemas de reproducción económica e ideológica, pero éstas consiguen escamotear el control y orden imperante sobre el que superponen sus acciones. Con ello, estas maneras de utilizar el orden imperante, instauran un lugar de pluralidad y creatividad dentro del lugar precedente a través de un arte del intervalo (*art de l'entre-deux*) creado a partir de operaciones de *reempleo*¹⁰⁸⁴. Se trata, en definitiva, de utilizar el orden imperante y sus procedimientos con otros fines a los impuestos, actuando siempre dentro de dicho sistema, pero minándolo desde el interior.

Para desvelar estas resistencias no se ha de estudiar el sistema dominante en el que se insertan y ocupan, sino los usos o *tácticas* cotidianas que tergiversan lo impuesto. Estas prácticas insertas en el sistema lo abaten a través de la corrupción de sus principios, formando nudos de circunstancias que son inseparables del contexto, del

¹⁰⁸³ Esta pieza se ha comentado anteriormente en el subepígrafe dedicado a los sonidos.

¹⁰⁸⁴ DE CERTEAU, Michel: «De las prácticas cotidianas...», pp. 391-398, extracto y traducción de la Introducción y capítulo III de *L'invention du quotidien*.

cual se distinguen solo de manera abstracta. Las relaciones de estas acciones o fuerzas definen las redes donde se inscriben, fuerzas que establecen combates o juegos entre el fuerte y el débil. Las tácticas cotidianas inscriben sobre el tejido del sistema impuesto una serie de *trayectorias* que se desplazan de forma disonante con respecto a él. Se trata de *trayectorias* o *atajos* heterogéneos con respecto al sistema –arruga y tachadura–, a pesar de utilizar el vocabulario y sintaxis prescrito por él, pues su éxito se basa en el camuflaje, que no significa la creación del algo nuevo sino la utilización del propio sistema. Así lo narra el autor: «Circulan, van y vienen, se desbordan y derivan en un relieve impuesto, como olas espumosas de un mar que se insinúa entre los riscos y los laberintos de un orden establecido. De esta agua regulada en principio por las cuadrículas institucionales que de hecho erosiona poco a poco y también desplaza... No se trata, en efecto, de un líquido, que circula en los dispositivos de lo sólido, sino de movimientos diferentes, que utilizan elementos del terreno»¹⁰⁸⁵.

El concepto de «trayectoria» lo toma de Certeau de Fernand Deligny¹⁰⁸⁶ con objeto de representar las operaciones. Pero como término resulta reductor con respecto al análisis de las acciones de las que de Certeau pretende ocuparse. La «trayectoria» dibuja una figura estática proyectada sobre un plano espacial, con lo que se reduce la articulación temporal de lugares a una espacialidad, por lo que sólo quedan los vestigios perdidos de los actos. Otro modelo posible lo encuentra en la distinción entre «estrategias» y «tácticas», un modelo espacial basado en técnicas militares. En su metodología puede detectarse la influencia de Foucault, aspectos como el de la espacialidad, el discurso de las fuerzas y la voluntad de poder. Con el término «estrategia», de Certeau se refiere «...al cálculo (o a la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde el momento en que un sujeto de voluntad y poder... resulta aislable. La estrategia postula un lugar susceptible de ser circunscrito como algo propio y de ser la base desde la que administrar las relaciones con una

¹⁰⁸⁵ DE CERTEAU, Michel: «De las prácticas cotidianas...», pp. 398,399. Fragmento perteneciente al capítulo III de *L'invention du quotidien* extractado y traducido al español en esta edición.

¹⁰⁸⁶ v. DELIGNY, Fernand: *Los vagabundos eficaces* (Ed. Orig. *Les vagabonds efficaces*, Maspero, París, 1970), Laia, Barcelona, 1980.

exterioridad de metas o amenazas»¹⁰⁸⁷. Con el concepto de «táctica» se refiere «...a la acción calculada determinada por la ausencia de un lugar propio. Por tanto ninguna delimitación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Además debe actuar en el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña. No tiene el medio de mantenerse en sí misma, a distancia, en una posición de retirada, de previsión y de recogimiento en sí: es movimiento en el interior del campo de visión del enemigo, como decía Von Bülow, y está dentro del espacio controlado por éste... Necesita utilizar, vigilante, las fallas que las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder proletario. Caza furtivamente. Crea sorpresas. Le resulta posible estar allí donde no se le espera. Es astuta. En suma, la táctica es un arte del débil»¹⁰⁸⁸. La táctica es una acción de guerrillas que actúa en los intersticios que se abren en el sistema dominado por el fuerte, implosionándolo, destruyéndolo desde dentro: «...desplazamientos, sorpresas, grietas y hallazgos dentro de las casillas de un sistema dado...»¹⁰⁸⁹. Las estrategias son acciones que postulan un lugar de poder y son capaces de elaborar lugares teóricos totalizadores y de articular lugares físicos donde se distribuyen las fuerzas. Mientras que las relaciones espaciales favorecen a las estrategias, las tácticas, por el contrario, valoran más la dimensión temporal ya que su forma de intervenir juega a favor del tiempo, de la oportunidad o de la rapidez.

Michel de Certeau encuentra en el chiste, con su uso de alteraciones retóricas, una manera de introducir desviaciones y alteraciones en el sistema de la lengua¹⁰⁹⁰. La ironía y el chiste –escrito, oral, o visual– son algunas de las tácticas escogidas por artistas activistas en la actualidad, que se valen de medios propios del sistema tales como la publicidad e Internet. El trabajo de denuncia que se difunde por la red de Internet podría ser un ejemplo de usos de resistencia a través de un medio surgido, en principio, para otros fines. La denuncia *se vale de* este lugar construido y organizado por la fuerza imperante, como un virus se inserta en el sistema y traza sus propias

¹⁰⁸⁷ DE CERTEAU, Michel: «De las prácticas cotidianas...», p. 400.

¹⁰⁸⁸ DE CERTEAU, Michel: «De las prácticas cotidianas...», pp. 401,402.

¹⁰⁸⁹ DE CERTEAU, Michel: «De las prácticas cotidianas...», p. 402.

¹⁰⁹⁰ DE CERTEAU, Michel: «De las prácticas cotidianas...», pp. 402-405.

trayectorias o *atajos*. Para un sistema como el actual que se basa en estadísticas de consumo y en clasificaciones generalistas, sólo «...se cuenta [como dice de Certeau] lo que es utilizado, no los modos de utilizarlo. Paradójicamente, éstos se vuelven invisibles en el universo de la codificación y de la transparencia generalizadas»¹⁰⁹¹. El mundo de las imágenes ha alcanzado tal entidad que su suplantación de la realidad la ha convertido en el mundo mismo es el denominado régimen de la imagen.

¹⁰⁹¹ DE CERTEAU, Michel: «De las prácticas cotidianas...», p. 399.



III ESQUEMA ESTÉTICO DEL ARTE: DESLIZAMIENTOS Y RUPTURAS

III.1 (ECO)SISTEMA RELACIONAL DEL ARTE

1.1 ESQUEMAS ESTÉTICOS PRECEDENTES

La estética tradicional no es satisfactoria con respecto a las actuales prácticas artísticas ni sus presupuestos estéticos; sin embargo, la reflexión estética es una de las herramientas fundamentales a través de las cuales analizar el estatuto actual de la imagen y sus seductoras estrategias que conmocionan al sujeto que las consume. Por tanto, tomamos una estética empapada de implicaciones críticas, contaminada de otras disciplinas y posicionada histórica y geopolíticamente en un contexto específico. Más que un estudio ontológico de la imagen artística, el pensamiento estético actual – inmerso en el problema de la des-artistización de la obra de arte y la estetización creciente de la realidad¹⁰⁹²– centra sus reflexiones en el campo de relaciones que se crea entre los distintos elementos en juego más allá de categorías estéticas y, en especial, haciendo hincapié en la posición ocupada por el sujeto estético es ese nuevo espacio de relaciones. «Las imágenes han dejado de ser en la actualidad objetos soberanos de contemplación (...desinteresada)... para volver a ser... factores pragmáticos de producción política de comportamientos y subjetividad»¹⁰⁹³.

Desinterés y distanciamiento son los parámetros sobre los que se soporta la experiencia estética clásica entendida como contemplación. Es lo que Kant denominó como «juicio estético contemplativo». Y estas son sus características: juicio desinteresado, contemplación imparcial, distanciamiento, atención estática, ojo

¹⁰⁹² Conferencia de Simón Marchán Fiz en la Mesa Redonda «Estudios visuales, estudios artísticos, estudios de cultura visual» en el marco del Curso *Los estudios visuales: geopolíticas de la imagen en la sociedad del conocimiento* dirigido por José Luis Brea, 10 de Febrero de 2006.

¹⁰⁹³ Retomando a Jacques Ranciere (los usos y efectos que inducen las imágenes sobre los sujetos), Luis Puelles observa que el fin de la imagen no es el de afirmar su soberanía sino el de intervenir en el sujeto receptor. PUELLES ROMERO, Luis: «Entre imágenes...», p. 133.

descarnado y absorto, un sujeto olvidado de sí, pasivo¹⁰⁹⁴. La base de esta actitud se sustenta sobre la idea de que la obra de arte contiene previamente el significado, ya que se trata de un objeto autónomo cargado de significaciones que se vienen a presencia. El marco o el pedestal mantienen impoluto su significado con lo que el contexto que le rodea no interfiere en su naturaleza. La obra se concibe como una totalidad y el espectador como un sujeto con una identidad incuestionable. Este modelo de experiencia responde al del pensamiento objetivo que ignora, como dice Merleau-Ponty, al sujeto de la percepción¹⁰⁹⁵. La identidad del sujeto, su posición ante la obra, su comportamiento, etc. no aportan nada a la naturaleza de la obra de arte. Esta, al igual que la realidad, ya le vienen dadas al sujeto. El espectador sustituye la posición ocupada previamente por el artista con objeto de percibir lo más fidedignamente posible la interpretación que el autor de la obra le ofrece de una realidad ya cerrada e imperturbable. El espectador no se percibe como perceptor sensorio-corporal, sino en calidad de ejercitar un estado mental. La obra de arte se experimenta como un filtro o una ventana a través de la cual se observa un mundo exterior. Un yo a-corporal para el empirismo, o un ego trascendental para el intelectualismo, ambos perciben el mundo como un horizonte ya dado. Si bien en el intelectualismo el sujeto es constituyente y piensa un mundo, la realidad (pro)puesta por el pensador universal es producto de sus relaciones de causalidad. Este modelo de experiencia estética esconde un importante problema de exclusión social: en el setecientos, Roger de Piles teorizó sobre la función a desempeñar por el espectador ante la obra de arte. Este tenía que encontrar en su análisis lo sublime. Con ello, dice Mirzoeff, el espectador alcanza su estatus cultural: en caso de no alcanzarlo «...no era lo suficientemente cultivado para apreciar la obra de arte... El sistema de Piles de apariencia incondicionalmente estética implicaba, en realidad, la apariencia de una nueva forma de distinción social entre los que apreciaban

¹⁰⁹⁴ «Desinterés» y «distanciamiento» son dos de los requisitos básicos para que la actitud contemplativa del sujeto estético de lugar a una experiencia estética y la obra de arte se convierta en objeto estético. GARCÍA LEAL, José: *Arte y experiencia*. Comares, Granada, 1995, pp. 72 y ss.

¹⁰⁹⁵ v. MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción...*, p. 223, 224.

el arte y no apreciaban el arte, un problema que continúa rondando a los espectadores en la actualidad»¹⁰⁹⁶.

El formalismo se encuentra entre las últimas propuestas teóricas sustentadas sobre la experiencia puramente visual¹⁰⁹⁷. Autonomía no sólo de la obra y de su forma sino de la misma experiencia estética –aislada en el cubo blanco, enmarcada por un bastidor o un pedestal que restringe su territorio de influencias. Forma pura que no remite ni es referida por nada exterior a ella y experiencia estética carente de toda ideología o discurso extraestético. Con estos preceptos el espectador, ojo descarnado, se puede abandonar a la obra, a sus proporciones y relaciones internas. Los formalistas Greenberg y Fried defienden la autonomía de lo artístico, la profundización en cada uno de los géneros y lo puramente visual de la experiencia estética de una pintura o una escultura. No ha de existir ninguna relación entre escultura y arquitectura, ni ninguna teatralización de la puesta en escena de la obra ni de la experiencia estética del espectador. Por el contrario, rupturistas (postmodernos) como Foster o Krauss defienden la heterogeneidad y heteronomía de las artes y la inclusión del sujeto percipiente en la puesta en escena de la propuesta plástica. La autonomía y soberanía ontológica de la obra de arte también se ve descompuesta con el creciente acercamiento entre arte y la realidad misma y la consiguiente experiencia estética cada vez más cercana a la experiencia cotidiana. Molinuevo, encuentra rasgos de estetización de la realidad, en el intento de *obra de arte total* de Wagner y en la modernidad, en el futurismo y en el surrealismo: ruptura de fronteras entre las artes y también entre el arte y la realidad por medio de la «revolución permanente»¹⁰⁹⁸. La estetización de la realidad se fundamenta igualmente en el pensamiento de Nietzsche que deja atrás la estética contemplativa kantiana hacia un arte con cierto carácter de efectividad a la hora de intervenir en el mundo¹⁰⁹⁹.

¹⁰⁹⁶ MIRZOEFF, Nicholas: *Una introducción a la cultura visual...*, p. 85.

¹⁰⁹⁷ v. OCAMPO, Estela; PERÁN, Martí: *Teorías del arte...*, pp. 55-124.

¹⁰⁹⁸ MOLINUEVO, José Luis: *La experiencia estética moderna*. Editorial Síntesis, Madrid, 1998, p. 32.

¹⁰⁹⁹ v. DE SANTIAGO GUERVÓS, Luis E.: *Arte y Poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Trotta, Madrid, 2004.

Jauss comprende el concepto de experiencia estética entendida como *poiesis*, *aisthesis* y *catarsis* frente a *genio*, *símbolo* y *contemplación* de la estética tradicional de raíces idealistas¹¹⁰⁰:

Poiesis	análisis semántico, aspectos significantes
Aisthesis	análisis sintáctico, aspectos sensibles
Catarsis	análisis pragmático o morfológico

La catarsis¹¹⁰¹ –entendida como un método de identificación intelectual del espectador con el personaje que aparece en la obra o con los sentimientos del autor de la obra– es una de las estrategias estéticas con las que se pretende romper. En los desarrollos actuales del arte, estrategias como la del *verfremdungseffekt* o «efecto de alienación» de Bertolt Brecht, o la *ostranenie*, recurso para «causar extrañamiento» del formalista Víctor Shklovski, el distanciamiento aplicado por el surrealismo, etc. son retomadas para romper con este esquema clásico de relación entre espectador y obra de arte¹¹⁰². Con ello, se pretende incitar al sujeto percipiente a tener una visión crítica y descreída con respecto a muchas de las estrategias asumidas sobre la experiencia estética.

Popper recoge un esquema relativo a las *Ciencias del Arte* desarrollado por Pareson¹¹⁰³. El de Pareson es un esquema estético con una estructura bipolar con fronteras recias que distinguen el «arte que se hace» y el «arte que se consume». Román de la Calle propone un esquema del arte¹¹⁰⁴ que, al igual que el de Pareson, mantiene la férrea construcción de ambos polos, el creativo y el receptivo, como eje principal del hecho estético. Si bien es cierto que Román de la Calle evita la utilización

¹¹⁰⁰ v. SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, Ricardo. «La recepción de la obra de arte», en BOZAL, Valeriano (ed.): *Historia de las ideas estéticas...*, Vol. 2, pp. 213-228, en especial pp. 226,227.

¹¹⁰¹ Originariamente la catarsis estaba asociada a una descarga de emociones extrañas y violentas que escapan de la razón. SÁNCHEZ, José A.: *Dramaturgias...*, p. 18.

¹¹⁰² v. ALBERRO, Alexander: «La dialéctica de la vida cotidiana...», p. 76.

¹¹⁰³ PARESON, René: «La poiétique», en *Revue d'Esthétique*, N° 3. 1971, p. 240, recogido en *Recherches poiétiques*. Vol. I. París, 1975, p. 17 y citado en POPPER, Frank. *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*, p. 298.

¹¹⁰⁴ DE LA CALLE, Román: *En torno al hecho artístico...*, p. 43.

de los términos artista y público con el objeto de evitar adscribir al primero la actividad creadora y la pasividad receptora al segundo. En sus escritos refiere la circunstancia de que la actividad creadora puede invadir el subproceso estético-receptivo. Sin embargo, sus esquemas reflejan esto mismo que pretende evitar, asignando a uno la construcción y al otro la comunicación. Ambos esquemas, el de Pareson retomado por Popper y el de Román de la Calle, construyen un persistente e inflexible eje del proceso creativo; cuando en la segunda mitad de siglo XX el modelo sujeto-objeto, paradigma de la modernidad, o lo que es lo mismo, artista-obra de arte-receptor se ha quebrado definitivamente. En segundo lugar, Román de la Calle establece unas fronteras bien delimitadas entre lo que pertenece al ámbito estético y lo que está fuera de sus límites, que llama extraestético. Sería necesario distinguir entre aquellos críticos y estetas que muy recientemente han reabierto la cuestión de la autonomía del arte, que se refiere a la (con)fusión o distinción entre las prácticas artísticas y otros objetos visuales insertos en la realidad y aquellos otros estetas que aún defienden la autonomía de la obra de arte desde un enfoque de pureza de géneros, como creo es el caso de Román de la Calle¹¹⁰⁵. Cuando al acotar con límites fijos la práctica artística deja fuera un amplio abanico de expresiones que buscan la hibridación. Y no sólo hablamos de la hibridación de géneros y medios sino de compromisos sociales o políticos, pero también de arte que busca encarecidamente la participación co-creativa del espectador, e incluso de prácticas que buscan la utilidad y se funden con la realidad, como herramientas críticas o con el quehacer y las cosas pequeñas de cada día. El objeto artístico autosuficiente plantea un esquema estético radicalmente distinto con respecto al relacional que intentamos reforzar y que es quizás el futuro del arte y de la experiencia estética. Actualmente se ha reabierto el debate sobre la autonomía de la obra de arte pero bajo presupuestos distintos a los ofrecidos por Román de la Calle. Pedro Alberto Cruz mantiene que con la crisis de la modernidad no desaparece la autonomía de la obra de arte perviviendo hasta la actualidad como especificidad del arte y distinción del resto de

¹¹⁰⁵ La autonomía del arte deriva en, dice Régis Debray, «...un arte inhospitalario, frío o huidizo, con el que ya no se puede establecer alianza, desprovisto como está de afecto y de resonancia en nosotros». Y provoca, como sigue diciendo, la *esterilización de las miradas*, la muerte del arte de *autorreferencia*, y el paso de la *autocita* a la *autofagia*. DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen...*, pp. 58,59.

imágenes del mundo¹¹⁰⁶. La autonomía estética vuelve a ser una de las cuestiones centrales de las que vienen a ocuparse los Estudios de la Cultura Visual, estudios postcoloniales, etc., recuérdese el concepto de «autonomía estratégica» de Hal Foster.

Los esquemas estéticos clásicos separan el proceso poético-productivo del proceso estético-receptivo en dos ámbitos distintos correspondientes respectivamente al sujeto creador y al sujeto estético. La poiesis viene a ser adscrita a la actividad del artista y la estética a la actividad del espectador. El polo constructivo y el polo receptivo se plantean como dos procesos de naturaleza distinta, adscritos a dos momentos diferentes. Y a los dos sujetos, artista y espectador, como dos sujetos que no comparten la naturaleza de sus acciones. En definitiva, dos momentos o procesos que la regulación estética sitúa en compartimentos cerrados. Máxime, se llega a reconocer en la actitud estética del espectador un cierto grado de *concreción*¹¹⁰⁷ de las *indeterminaciones* del objeto artístico que se alcanza a definir en *Obra Abierta* de Eco. Pero nada que se ajuste a la realidad actual de los numerosos planteamientos artísticos que reclaman una respuesta estética que los reconozca dentro de sus esquemas estéticos. Se han encontrado esquemas estéticos dinámicos nacidos de las prácticas artísticas actuales, como son los conocidísimos esquemas de Rosalind Krauss¹¹⁰⁸ y la ulterior revisión realizada por Jose Luis Brea¹¹⁰⁹ y su reflexión actual en el marco de los Estudios de la Cultura Visual¹¹¹⁰. El esquema a partir de las tres *mediasferas* o *edades de la mirada* de Régis Debray¹¹¹¹. El esquema estético sobre el público que elabora Lacy carece de jerarquías y los distintos ámbitos permeables se ordenan a modo de círculos concéntricos. El esquema aparece estructurado del siguiente modo: En el

¹¹⁰⁶ Mesa Redonda «La visualidad y la construcción de los imaginarios sociales» en el marco del Curso *Los estudios visuales: geopolíticas de la imagen en la sociedad del conocimiento* dirigido por José Luis Brea, 11 de Febrero de 2006.

¹¹⁰⁷ DE LA CALLE, Román: *En torno al hecho artístico...*, p. 92, 93.

¹¹⁰⁸ KRAUSS, Rosalind. E.: «La escultura en el campo expandido», en FOSTER, Hal (ed.). *La posmodernidad*. Kairós, Barcelona, 1998, pp. 59-74.

¹¹⁰⁹ BREA, José Luis: «Ornamento y utopía: la evolución de la escultura en los años 80 y 90», en *Arte, proyectos e ideas*, Nº 4, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (Diciembre, 1997), pp. 20-27.

¹¹¹⁰ BREA, José Luis: «Visualidad y cambio de paradigma...», s. p.; BREA, José Luis: «Los estudios visuales...», pp. 5-14; BREA, José Luis: «Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales», en *Estudios Visuales*, Nº 3 (Diciembre, 2005), pp. 8-25.

¹¹¹¹ DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen...*, pp. 178,179.

centro, «origen y responsabilidad». Y consecutivamente hacia fuera, «colaboración y codesarrollo»; «voluntarios y ejecutantes»; «público inmediato»; «público de los medios de masas»; «público del mito y la memoria»¹¹¹². En el centro se encuentran los individuos que toman un alto grado de responsabilidad en la génesis de la obra. A la esfera de colaboración y desarrollo pertenecen, según este esquema, las personas que han participado en la autoría de la obra invirtiendo tiempo, energía e identidad. En esta esfera si una de las personas se ausenta la obra no se ve esencialmente alterada. La franja de voluntarios y ejecutantes pertenece a las personas para y con quienes se crea la obra. En el nivel del público inmediato están las personas que tienen una experiencia directa con la obra. En el público de los medios de masas está el público que tiene un acceso indirecto a la obra a través de la prensa u otra información mediática. Y por último, la franja que Lacy denomina como del mito y la memoria se encuentra el público que accede a la obra a través de la literatura artística o el recuerdo que rememoran los miembros de aquella comunidad. La estética relacional, los antagonismos relacionales, las teorías de la posicionalidad, estudios postcoloniales, de género, estudios de la cultura visual, etc. han encontrado enfoques críticos desde los que estructurar la experiencia y práctica artística que nada tienen que ver con los esquemas estéticos precedentes, pues la obra se da en su gestación en puro tránsito y desde fuera de sí, fruto de un campo de relaciones *in between*.

¹¹¹² El análisis que Suzanne Lacy hace del grado de participación del público aparece sintetizado en el artículo que Paloma Blanco dedica al arte político en la miscelánea que coedita sobre este tipo de prácticas. BLANCO, Paloma: «Explorando el terreno...», pp. 36-39. Sobre la bibliografía de Lacy en la que Paloma Blanco se fundamenta para este síntesis v. nota 15, p. 32.

1.2 (ECO)SISTEMA DEL ARTE COMO ENTRAMADO RELACIONAL DE FUERZAS

El prurito de lo novedoso, presente en la modernidad y las vanguardias artísticas, es una de las razones primordiales sobre la que se asienta la reestructuración del esquema estético del arte. La valoración de lo novedoso y el consecuente ejercicio de tabula rasa ejercido en la creación y proyección del arte, infringen cambios en el esquema estético que necesitan ser constantemente reevaluados. Aunque se trate de una posición algo ingenua la del «borrón y cuenta nueva» es un aspecto imprescindible para la reconsideración del ejercicio estético desde el cuestionamiento de sus fundamentos. Con ello queremos decir que las vanguardias son una sucesión de crisis estéticas que han colaborado en la (re)configuración en profundidad del esquema estético del arte y la reevaluación de preconceptos de la tradición artística. Las vanguardias basaron su ideario sobre la utopía, pues construir algo nuevo para derrocar lo antiguo no es más que un deseo de alcanzar algo imposible. Sin embargo, aunque este no es el caso y lo novedoso ha dejado de tener connotaciones necesariamente positivas y que las grandes ideas y grandes relatos han dejado de alimentar la sociedad, el arte actual se soporta sobre una base de cambios que aún no se han visto reflejados en los estudios estéticos. La pertinencia y utilidad social del arte, es decir, el contenido ideológico ha alcanzado un valor mayor que lo novedoso en la práctica actual del arte.

Román de la Calle relaciona las crisis en el arte con una cuestión antropológica como se observa en lo siguiente: «No en vano se ha subrayado con reiterada frecuencia que el hombre, personal e históricamente, es, en su misma modalidad constitutiva, profundamente problemático, que conlleva en su dimensión ontológica una radical inseguridad: lo que abocaría a predicar a nivel antropológico la existencia de una crisis constante y permanente. En consecuencia, no nos podrá extrañar que el fenómeno artístico –siempre tan estrechamente vinculado al hombre– sea la caja de resonancia de

su persistente y particular estado»¹¹¹³. Si bien, Román de la Calle confiere al hecho artístico la capacidad de ser afectado por crisis que le llegan por dos vías: una desde la *sociodinámica* que le circunda y otra proveniente de crisis internas. Dichas crisis se pueden entender en sentido positivo como el humus sobre el que surjan fructíferas reflexiones (intra)disciplinares –es el caso de la reflexión sobre los lenguajes plásticos– y (trans)disciplinares. El arte, como dice Bourriaud, no tiene ninguna esencia inmutable¹¹¹⁴. Y mucho ha cambiado el arte para seguir manteniendo vigentes criterios estéticos que nacieron de un arte de otra naturaleza. Los criterios estéticos precedentes no son válidos para el análisis de las prácticas artísticas actuales. Y efectivamente, es constatable el hecho de que los artistas recurren a textos filosóficos, socio-políticos, antropológicos, estudios visuales y culturales, a otros campos *extraestéticos*¹¹¹⁵ que poseen muchos más aspectos en común con el arte contemporáneo que los que tiene la estética de la tradición. Bourriaud arguye que los criterios de evaluación de la obra de arte no deben ser los dictados por la estética. La obra de arte relacional, abierta y cuyos límites se emborronan con otras prácticas culturales carentes de intención artística, debe ser juzgada por un entramado de criterios que incluye cada vez más lo de carácter ético-político. Pues las propuestas artísticas se proponen como herramientas con las que cuestionar el modelo social o «criterio de co-existencia»¹¹¹⁶.

Martí Perán encuentra que la situación del arte que se acerca a la vida se da en la actualidad a la inversa: «...ya no se trata de trazar una divisoria sutil entre el arte y el resto, sino de acometer la situación nueva por la cual el arte se produce y se constituye desde lo ajeno, de modo que para su desarrollo comporta una creciente impureza»¹¹¹⁷. Martí Perán plantea la hipótesis de que en el arte actual se da una «contradicción estructural de la cultura contemporánea» por la que la «disolución del arte» en la vida, pasa por su distinción como arte a través de la «consagración institucional» que conlleva una cierta neutralización de su eficacia real. Perán propone que el arte soporte

¹¹¹³ DE LA CALLE, Román: *En torno al hecho artístico...*, pp. 19, 20.

¹¹¹⁴ BOURRIAUD, Nicolas: «Estética relacional...», p. 427.

¹¹¹⁵ DE LA CALLE, Román: *En torno al hecho artístico...*, p. 95.

¹¹¹⁶ BISHOP, Claire: «Antagonism and relational aesthetics...», p. 64.

¹¹¹⁷ PERÁN, Martí: «Space invaders (o el arte entre la disolución y la distinción)», en RAMÍREZ, Juan Antonio; CARRILLO, Jesús (eds.): *Tendencias del arte...*, p. 159.

esta paradoja manteniéndose eficaz en ambos términos –«disolución» en lo real y pérdida de autonomía en un movimiento de «des-artistización» y «distinción» del hecho artístico– de forma simultánea y con sus matices «disolución incompleta» y «distinción difusa»¹¹¹⁸. Con lo que la cuestión de la autonomía y la soberanía del arte se mantienen vigentes en la actualidad, como ha defendido recientemente Pedro Alberto Cruz¹¹¹⁹. Pueden ser de interés las palabras de Jorge Oteiza sobre la necesidad de estas crisis en el arte para el desarrollo del ser humano: «Si el artista contemporáneo no concluye dentro del arte, el hombre con una nueva sensibilidad existencial no nace, el hombre políticamente nuevo no empieza. Cuando Demóstenes se retiraba, solo, en la playa, se introducía en la boca una piedritas y hablaba, no trataba de decir nada sino de aprender a hablar. Y cuando hablaba en público, se había sacado las piedritas de la boca y se comunicaba con los demás, hablaba, ya podía hablar. Hoy el artista sigue con sus piedritas en la boca, perdido ya el sentido, el gusto, la conciencia, de un largo y dramático aprendizaje que no sabe justificar ni concluir»¹¹²⁰.

En este panorama de cambios fluctuantes, la estética clásica se queda desfasada con respecto al horizonte en expansión que la práctica artística no para de desgarrar. Los estereotipos o preconceptos anquilosados de la estética entorpecen el encuentro de discursos afines entre el discurso artístico y el discurso estético. Es por ello, que el arte se ha acercado a otras disciplinas, anteriormente no vinculadas al arte. Y es desde este nuevo terreno heterogéneo desde donde se ha de concebir un nuevo contexto estético. El problema de la identidad de la obra de arte y los estereotipos que se mantienen vigentes en la estética han de ser objeto de reflexión y consecuentemente sustituidos por aquellos que mejor se adecuen a los cambios. Una crítica estética que debe adoptar las paradojas sobre la autonomía de la práctica artística, dejar el discurso de las

¹¹¹⁸ v. PERÁN, Martí: «Space invaders...», pp. 157-166.

¹¹¹⁹ La obra de arte, según su criterio, mantiene en la actualidad su autonomía muy a pesar de las estrategias de camuflaje para fundirse con la realidad que nos hace creer en la crisis de esa autonomía. Mesa Redonda «La visualidad y la construcción de los imaginarios sociales» en el marco del Curso *Los estudios visuales: geopolíticas de la imagen en la sociedad del conocimiento* dirigido por José Luis Brea, 11 de Febrero de 2006.

¹¹²⁰ OTEIZA, Jorge: *Ley de los cambios*. Tristán-Deche Arte Contemporáneo, Zarautz. España, 1990, p. 11.

disciplinas estancas, de una identidad estable de la obra de arte y situarse en campo abierto desde donde reflexionar sobre la obra como experiencia relacional diferencial.

Sucede entonces que el arte, –al ganar en concepto y perder en materialidad y gracias a su creciente vinculación a contextos más amplios de la vida–, se acerca a teorías filosóficas, lingüistas y antropológicas, entre muchas otras disciplinas. La fenomenología, en vinculación estrecha con la Gestalt y la fisiología, aportan importantes cambios en la apreciación estética. Otros momentos fundamentales, que impulsan el derribo de ciertas estructuras estéticas basadas en la tradición, son la inclusión de tendencias del pensamiento como el estructuralismo, la teoría de la información, las teorías de la recepción y la atención a los lenguajes. Pero es con autores como Foucault, Deleuze o Derrida cuando el arte encuentra en sus textos una afinidad tal que le permite romper con fuerza con el esquema estético tradicional que le ataba al paradigma representacional, a la obra como objeto, el artista como hacedor y al sujeto estético como espectador pasivo. Pero el desbordamiento de los límites de lo artístico no confunde sus confines exclusivamente con los distintos campos del saber. En las prácticas más recientes alcanza el tan ansiado anhelo de fundir el arte con la vida y de forma tan contundente que se invierten los papeles en cuanto a creatividad y poiesis se refiere. Tal es el caso de los grupos activistas y movimientos sociales de oposición que actúan críticamente en las sociedades del capitalismo avanzado. Sus acciones no se producen dentro del ámbito artístico ni tampoco bajo su etiqueta, sino en el marco de la esfera pública –reapropiación y redefinición del espacio público, movimientos anti-globalización, etc. Si bien en estos movimientos sociales los artistas actúan junto a activistas provenientes de otros ámbitos provocando nuevamente una redefinición de nuevos *modos de hacer* y de experimentar el hecho artístico.

La crisis de la representación y la vasta extensión de preocupaciones a las que se acerca el arte sin un confín definido, han provocado la crisis de la estética clásica y la transversalidad disciplinar como metodología valorativa del arte actual. Como dice Román de la Calle, un *no man's land*, inmenso territorio aún inexplorado por la estética

actual renacida gracias a la *renovación filosófica* y a la artística¹¹²¹: «...la flexibilidad, la apertura y la constante atención a la desbordante vitalidad de la praxis artística (y su influencia en los más diversos sectores de la cultura) son rasgos todos ellos a tener muy en cuenta previamente a cualquier intento de re-definición del objeto material cuestionado... Sólo combinando orgánicamente diversos enfoques y aplicando métodos de investigación complementarios, en ellos basados, podrá la Estética –*no man's land* por antonomasia– sostener, de manera adecuada, su actividad»¹¹²². La estética debe mantener esta actitud flexible para adaptarse a los continuos cambios y ampliaciones del ejercicio del arte. Porque ocurre que, considerando al arte como un sistema sinérgico, los cambios afectan a todos y cada uno de los elementos que lo conforman. En un sistema de este tipo estos elementos se (co)implican mutuamente. Esto significa que la realidad de uno se halla en el otro, fuera de sí, o bien, (en)vuelto en la existencia del otro.

A más vinculación y dependencia con la realidad y con el espectador, menor es la dependencia con el artista. El artista pierde en autoría, debido en parte a las prácticas de apropiacionismo y postproducción ya que el espectador al introducirse en el progreso de la obra, gana en actividad creativa. La obra no se mantiene sobre el impulso creativo del autor, la autoría compartida rompe la división entre poiesis y aisthesis. De forma que la estructura clásica de contemplación de la obra de arte ha dejado en muchos casos de tener validez. Se hace necesario, entonces, una redefinición del papel del artista, de la entidad de la obra de arte y del papel y el compromiso que cumple el espectador. Nuevos verbos y nuevas actitudes entran a formar parte del vocabulario estético y necesitan ser teorizadas o sistematizadas. Las acciones exteriores realizadas por el sujeto estético sobre la pre-obra o propuesta cultural, no son sólo atributos que dan un sentido a la pieza, sino que devienen en parte integrante de estructura aporética de la obra de arte. Una obra que no es un objeto cerrado que se pueda concluir, sino un evento poroso en perpetuo flujo, una obra siempre incompleta.

¹¹²¹ DE LA CALLE, Román: *En torno al hecho artístico...*, p. 24.

¹¹²² DE LA CALLE, Román: *En torno al hecho artístico...*, pp. 48,49.

Todo intento de sistematizar bajo un esquema estético el trabajo artístico se convierte en un esfuerzo baldío, pues sus prácticas se mezclan con el de otras prácticas no diferenciadas como artísticas que generan igualmente significado cultural. Por ello, se propone un esquema de fronteras porosas y elementos que deslizan su campo de actuación de un lado a otro desvaneciendo las fronteras de estructura bipolar planteadas en los anteriores esquemas. Un sistema relacional, heterogéneo, complejo, de elementos co-determinantes, no autónomos, con amplia capacidad de afección e intrincados entre sí, es decir, un sistema dinámico y además *descentrado*. El descentramiento, el origen diseminado en diferentes fuerzas, la multiplicidad de pequeños procesos ocasionados por la diferencia de fuerzas, etc. es una manera de comprender los sistemas que la postmodernidad ha tomado de Foucault. Desde un punto de vista deleuzeano se toma el sistema de la obra de arte desde una heterogeneidad sin centro, es decir, sin un sujeto –artista o espectador– que lo constituya en su totalidad.

Puede resultar esclarecedor, desglosar cada uno de los términos usados en el epígrafe *(Eco)sistema del arte como entramado relacional de fuerzas*. En primer lugar tomemos el concepto de «(eco)sistema» para justificar su pertinencia. El arte postmoderno más crítico y activo se preocupa por hacer un arte habitable, cercano a la influencia del sujeto estético, o bien se inserta en el contexto –tejido social, etc. – convirtiéndose en un eco-sistema. El prefijo «eco-» viene del griego «ôiko», que significa casa y contiene dos vertientes significantes, la idea de defensa y la de acercamiento. Ernst Haeckel, un zoólogo alemán, acuñó en el año 1873 el término «ecología», destacando de su significado etimológico casa –economía doméstica– y logos –conocimiento¹¹²³.

Desde los '60, el arte comienza a reflexionar sobre los términos lugar/sitio/contexto/emplazamiento y a abrirse al ámbito de la vida. Deja de alimentar sólo al imaginario simbólico para hacerse más permeable, susceptible de cambios en ambas direcciones, input/output. La obra de arte comienza a ser entendida como

¹¹²³ WIGLEY, Mark: «Man-plus...», p. 24.

proceso_relacional, en oposición a la obra de arte como objeto y a favorecer la comprensión de esta como un eco-sistema. La obra ya no se propone como objeto de contemplación sino como ejercicio a través del cual activar una acción, un cambio, una nueva conformación de significados. Retomando aspectos de una metodología estructuralista¹¹²⁴, podemos decir que la reflexión estética no gira en torno a la ontología de la obra de arte, sino que fija su objetivo en la reflexión de las relaciones que se establecen *entre* los diferentes elementos que la (con)forman, ya sea, en forma de «organismo» o de «arquitectura». Ortiz-Osés define la «relación» como mediación, implicación, articulación, siendo su esencia la relatividad o correlatividad, o sea, la coimplicidad¹¹²⁵. Es Bourriaud quien, en *Estética relacional*, propone un paso de las grandes utopías sociales a lo que él denomina como «micro-utopías». Se trata, en definitiva, de otorgar significado a la vida, a la vida de cada día en un proceso creciente de estetización de la realidad. Con ello el arte, buscando reflexionar sobre las pequeñas cosas, sobre los localismos y especificidades se hace, sin embargo, más universal. Un acercamiento a la cotidianidad, a la obra de arte manipulable ausente de carga aurática, sin valor material en sí misma, sustituible por otro artefacto similar, como es el caso de los objetos relacionales de Lygia Clark o los de Franz Erhard Walther en una relación con la obra más corporal, o los objetos relacionales de Rirkrit Tiravanija o Thomas Hirschhorn que establecen relaciones cargadas de contenido político.

El motivo estructuralista, que inaugura la crisis de la modernidad, es retomado por el *pensamiento de la diferencia* que experimenta el ser de la obra de arte como una estructura reticular. Primordial es esta comprensión de la obra no como una entidad cerrada sino como un campo de relaciones, un espacio de intersecciones en las que no hay una identidad nuclear sino diferentes fuerzas que establecen relaciones diferenciales. «El punto de partida común fundamental que puede ser atribuido a las diversas formas de estructuralismo es la idea de que el *significado* o *sentido* del objeto analizado depende de sus relaciones con otros y de su disposición en el todo. La

¹¹²⁴ La metodología estructuralista es descrita en SÁEZ RUEDA, Luis: *Movimientos filosóficos...*, pp. 412,413.

¹¹²⁵ ORTIZ-OSÉS, Andrés; LANCEROS, Patxi (eds.). *Diccionario de hermenéutica. Una obra interdisciplinar para las ciencias humanas*. Universidad de Deusto, Bilbao, 1997, voz «relación», p. 153.

caracterización del todo adopta diversas formas, que metafóricamente podrían ser denominadas *arquitectónica* (en la que el todo se sostiene), *orgánica*, (totalidad como organismo en el que las partes se relacionan) e, incluso, *matematizante*, si se tiende a hablar de un *sistema de funciones formales*»¹¹²⁶. Si bien, el *pensamiento de la diferencia* retoma la idea de estructura, elimina de ella su sentido geometrizable y lo sustituye por el modelo de un *acontecer reticular*: una red contingente y a-subjetiva o anónima.

Walter Benjamin y Michel Foucault introducen la metáfora de «fuerza» o «campos de fuerza» como campos de energías confrontados. El sujeto percipiente ya no es constituyente de un sentido, el sujeto es algo constituido, producto de lo *otro* de sí. Desde un punto de vista deleuzeano la obra de arte puede considerarse como una *diferencia* entre fuerzas. El artista, su propuesta plástica, el contexto y el espectador son las *fuerzas* que conforman la obra de arte. El sistema del hecho artístico es entonces un campo de fuerzas. Estas fuerzas no existen solas sino que actúan entre sí, son por tanto, dicho en palabras de Deleuze, un «entramado de fuerzas». Si tomamos en cuenta el desarrollo relacional entre propuesta plástica-sujeto estético-contexto se podrá ver que las fuerzas han aumentado su pertinencia y potencia ejercida sobre otras fuerzas, al tiempo que se ha desarrollado su capacidad de afección. El umbral que separa a cada una de las fuerzas se hace más poroso. La direccionalidad que toma la obra de arte es más expansiva y su movimiento es centrífugo. El acercamiento o inserción del arte en el ámbito de lo público permite una acción de fuerzas y de capacidades de afección cada vez mayores.

Subproceso de evaluación-afección

¹¹²⁶ SÁEZ RUEDA, Luis: *Movimientos filosóficos...*, pp. 412, 413.

El marco socio-económico e ideológico (f4) es un entramado de fuerzas que nutren al artista (f1). Dicho marco es el suelo sobre el que se asientan dichas acciones y el subproceso que instaura la propuesta plástica (f2)¹¹²⁷.

1ª fase. Poyéin: el artista o gestor (f1) ejerce una fuerza sobre la propuesta plástica (f2). La propuesta plástica o pre-obra –que en algunos casos puede ser fruto de una pre-producción que habitaba en lo real, ser fruto de otros procesos creativos, etc.– posee una entidad como fuerza(s) (f2) fruto de la energía acumulada en ella en forma de memoria –producto de energías acumuladas en el pasado, fruto de un movimiento anónimo de la red de fuerzas a-subjetiva sobre la materia que la con-forma. La propuesta plástica (f2) ejerce una fuerza sobre (f1). La fuerza que ejerce el artista sobre la propuesta plástica es una fuerza instauradora. Tiene lugar un proceso poético-creativo que da forma a la propuesta plástica. Se genera un campo de fuerzas que en su *capacidad de afección* se co-determinan mutuamente. (f1) y (f2) entran en un proceso poyético, de instauración y de con-formación mutua. Como fuerzas no son entidades cerradas y fijas sino que se van conformando en su confrontación o encuentro diferencial.

2ª fase. Aísthesis: la propuesta plástica (f2) se vuelca hacia el sujeto estético (f3), le provoca por medio de fuerzas y a la inversa. La fuerza que ejerce el espectador (f3) sobre la propuesta plástica (f2) es de tipo estético-receptivo. La aísthesis o proceso estético-receptivo es un proceso de escucha que atiende a la memoria de la propuesta plástica. Dicha memoria contiene, llegados a esta fase, acumulada la energía aportada por el proceso creativo y procesos anteriores de conformación de la misma (post-producción, apropiacionismo, détournement). La propuesta plástica apela la atención y la escucha del espectador y viceversa. Se produce una reconstrucción del proceso creativo del artista de manera hipotética que ayuda a entender la razón de la propuesta

¹¹²⁷ Hemos distinguido entre propuesta plástica y obra de arte para respetar la circunstancia de que la obra de arte ha de comprender las propuestas abiertas y que se dan como procesos extensivos. Los términos obra de arte y objeto estético vienen siendo utilizados a lo largo de este estudio a pesar de sus inconvenientes: falta de adecuación a la realidad actual del arte, crisis del paradigma representacional, crisis del régimen escópico, eventualización de la obra de arte, entendimiento del ejercicio estético como una relación sujeto-objeto, etc.

plástica. La recuperación del subproceso de evaluación, en el que entran en juego el marco, el artista y la propuesta y la revivificación de la poiesis en la que intervino el artista despiertan en el espectador una reflexión activa que puede considerarse como creativa¹¹²⁸. (f2) y (f3), en su encuentro, entran en un proceso de aísthesis.

3ª fase. Poyéin: esta fase es la menos estudiada por su reciente entrada dentro del mapa estético adherida al papel del espectador. En ella intervienen como fuerzas la propuesta plástica (f2) y el sujeto estético (f3), que es conveniente definirlo como usuario activo, aunque no completamente constituyente¹¹²⁹. Este grado de actividad-creatividad varía enormemente de unas propuestas a otras, pero es siempre una fuerza que se ejerce sobre la obra y el contexto.

Obra de arte: es el resultado de las fuerzas (f1), (f2), (f3) y (f4), en sus diversas intensidades, que dan lugar a un *problema* resuelto como *diferencia*. El litigio entre las distintas fuerzas da lugar a una torsión, a un acontecimiento estético. La obra de arte se ve atravesada por los procesos creativos y estéticos en los que intervienen las fuerzas arriba descritas. La obra de arte no es un objeto, tampoco una fuerza, es la diferencia resultante de las fuerzas y procesos arriba descritos. La obra de arte no es una fuerza ni un conjunto de relaciones sino la relación diferencial entre (f1), (f2), (f3) y (f4), por tanto, es contingente, varía dependiendo de las distintas fuerzas e influjos que se dan de forma dinámica en un ser mientras se ejecutan y que se pierden como des-presencia en aquello que generan¹¹³⁰. Se trata entonces de un acontecimiento diferencial en el que el

¹¹²⁸ Joseph Beuys tenía la convicción de que este proceso de reflexión y despertar del pensamiento artístico era una forma de creación. Su lema «cada hombre es un artista» es la síntesis del corpus ideológico que conforman sus propuestas plásticas.

¹¹²⁹ «Intencionalidad a-subjetiva»: «se trata de un movimiento independiente de la intencionalidad. El movimiento de la retícula es anónimo, es decir, el sujeto tiene intencionalidad, subjetividad, realiza acciones libremente. Pero en cuanto *fuerza*, estas acciones se depositan y se establecen en la retícula chocando con otras fuerzas. Y una vez que han sido generadas, adquieren un movimiento propio entrando en litigio con otras fuerzas, dando lugar a *acontecimientos* fuera del control del sujeto. Un conjunto de fuerzas contingente da lugar a circunstancias muy contingentes». SÁEZ RUEDA, Luis: Curso de Doctorado «Las razones de lo estético: retos de la filosofía actual y su relación con el arte». Programa de Doctorado: *Lenguajes y Poéticas en el Arte Contemporáneo*. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Granada, 24 de Junio de 2004.

¹¹³⁰ Es la «presencia des-presente» de Derrida. SÁEZ RUEDA, Luis: Curso de Doctorado «Las razones de lo estético: retos de la filosofía actual y su relación con el arte». Programa de Doctorado: *Lenguajes y Poéticas en el Arte Contemporáneo*. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Granada, 25 de junio de 2004.

sujeto estético o *pático*¹¹³¹ está invitado a intervenir activamente y no sólo afectivamente. El proceso fundamental que transforma la propuesta artística en obra de arte alcanza a tener como sujeto fundamental al espectador. El espectador o usuario ha permanecido siempre apartado de los procesos creativos y constitutivos de la obra de arte, cuando en la actualidad es un sujeto imprescindible de la experiencia del hecho artístico¹¹³².

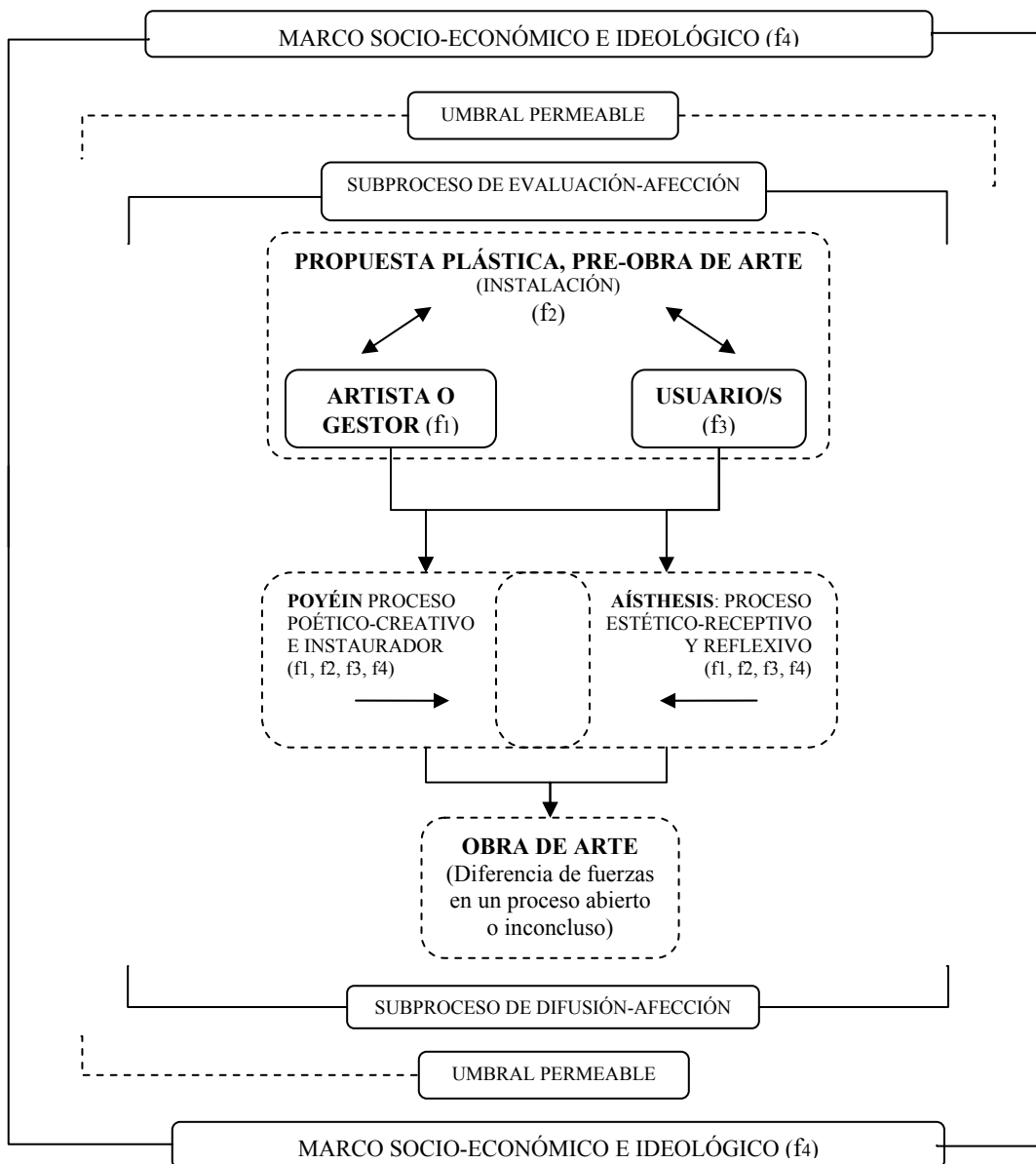
Subproceso de difusión-afección

Internamente en este proceso se plantean cuestiones acerca de la contextualización de la obra en el ámbito artístico, la intertextualidad con respecto al marco social, político y económico como soporte de la obra y la consiguiente pregunta sobre la funcionalidad y difusión social de la obra de arte. La relación de implicación con el contexto artístico despierta cuestiones más de tipo epistemológico sobre la reflexión y redefinición de los elementos que conforman internamente el hecho artístico. Y la intertextualidad entre marco social y obra de arte apela a cuestiones más trans-disciplinarias que atienden aspectos como los movimientos sociales, política económica, globalización, mercado mundial, etc. La relación y confrontación de distintas comunidades es un aspecto cada vez más presente en la práctica artística contemporánea. La estética relacional, las teorías del posicionamiento, los antagonismos sociales, etc. son teorías que engloban distintos campos teóricos que confluyen en un interés ético de la reflexión y práctica estéticas.

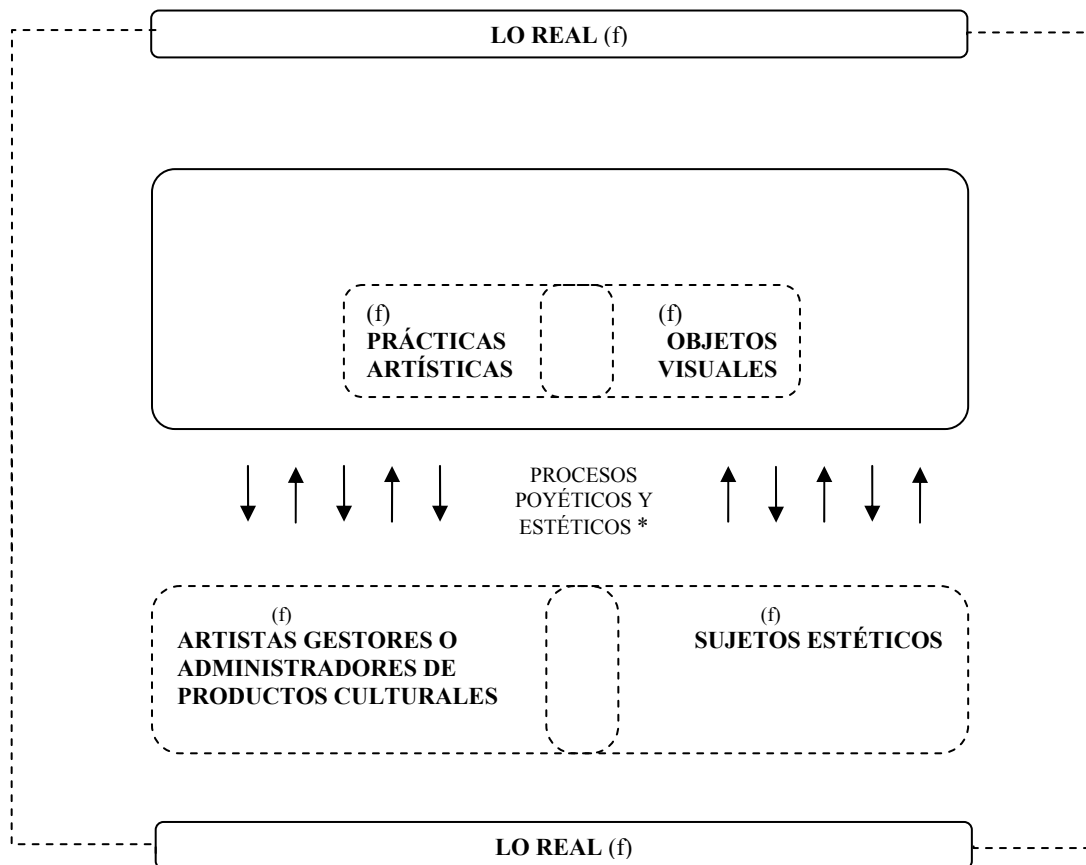
¹¹³¹ Luis Puelles denomina a los sujetos estéticos como «sujetos páticos», con capacidad de afección más que sujetos de acción. Sin embargo discutimos esta definición tan escueta que retomamos pero con matices, pues esa capacidad de afección ejerce una fuerza que modifica a la fuerza que le está afectado, y por lo tanto ejerce modificaciones en la misma, con lo que se le puede considerar una especie de acción que varía en su grado. Conferencia de Luis Puelles en la Mesa Redonda «Estudios visuales, estudios artísticos, estudios de cultura visual» en el marco del Curso *Los estudios visuales: geopolíticas de la imagen en la sociedad del conocimiento* dirigido por José Luis Brea, 10 de Febrero de 2006.

¹¹³² Estudios como *Obra abierta*, de 1965, ya plantearon la importancia del lector teniendo en cuenta la obra de arte como un campo de significaciones abierto, múltiple y ambiguo. ECO, Umberto: *Obra abierta*. (Ed. Orig. *Opera aperta*. Casa Editrice Valentino Bompiani & C.S.p.A., 1962 y 1967). Traducción Roser Berdagú. Ariel, Barcelona, 1990.

Esquema 1.



Esquema 2.



* Procesos poyéticos o estéticos se entremezclan desordenadamente formando una compleja retícula: son procesos de ida y vuelta en los que el origen de la imagen se ha generado fuera de sí careciendo de identidad y autoría fijas. Procesos de apropiación y postproducción eliminan la figura de artista como autor o de sujeto estético como mero receptor, para acoger el papel de gestor o administrador de imágenes. Estas imágenes pueden colaborar en la crítica y desmantelamiento de la representación vigente del mundo, ofreciendo herramientas críticas que ayuden a subvertir un orden o paradigma impuesto.

Es posible distinguir dos estadios de relacionalidad en este espacio *in-between* abierto por las prácticas artísticas más recientes: el primero, como hemos dicho, promueve implicaciones de tipo corpóreo, herencia de la *fenomenología de la carne*, el segundo estadio ofrece un espacio de confrontación y negociación de contenido más político, herencia de las vanguardias y de pensadores como Foucault. Es muy probable que ninguno de los dos esquemas sea satisfactorio, pues no es posible recoger la multiplicidad y heterogeneidad de las prácticas culturales actuales sin ser fieles a las contradicciones y paradojas que las constituyen y que conforman un escenario en continua fuga y conflicto imposible de fijar.

Primer estadio de relacionalidad (Esquema 1)

El espacio del proceso se abre a la participación corporal del sujeto estético en un primer estadio de relacionalidad, o lo que es lo mismo, la corporalidad de la experiencia estética promueve la creación de un campo de relaciones. Las instalaciones y objetos relacionales promueven un espacio intermedio, un espacio *in-between*, en el que unas fuerzas se ponen en litigio o relación para dar lugar a eventos diferenciales que subvierten el esquema tradicional de instauración-recepción.

Este es el caso de la *argumentación operatoria* comprendida en las propuestas relacionales de Franz Erhard Walther. La aspiración de crear un circuito fluido de relaciones entre la fuerza exterior que ejerce el sujeto estético y la fuerza de las normas internas de la propuesta, adquiere la forma de una estructura abierta. Lo podemos cotejar en las declaraciones del artista en una entrevista con Joseph Kosuth: «J. K.: ¿Puedes evocar el conflicto que experimentas entre las normas exteriores que otorgan un sentido a tu obra y las normas interiores expresadas por tu obra? F. E. W.: Se trata de una contradicción aparentemente insuperable. En los tiempos actuales, eso no se puede solucionar. Desde antaño las definiciones que han venido del exterior se oponen a mi *argumentación operatoria (Werkargumentation)* interior. Yo quiero hoy en día las transiciones fluidas. Puedo incluir la recepción exterior en mi debate. No tengo la

necesidad de defender lo que es»¹¹³³. Las normas interiores no son más que las condiciones bajo las que se presenta la propuesta. Una propuesta que reta o invita al usuario a que actúe en respuesta a dichas reglas o instrucciones. Es este trasvase o intercambio fluido de fuerzas (acciones y respuestas) el que constituye el eje fundamental de la obra de arte. Se trata de un diálogo que implica, como componentes del (eco)sistema, el cuerpo del sujeto, el instrumento o pre-obra, el espacio, el desarrollo temporal de la acción, la acción misma, los límites, las construcciones, etc. Lo mismo puede decirse de los objetos relacionales de Lygia Clark que trastoca el esquema sujeto/obra sintetizado a continuación.

La inclusión de relaciones físicas y corporales del sujeto en la obra tiene como consecuencia inmediata un nuevo tipo de relación estética. Hay una correspondencia que implica contacto físico como forma de relación y un diálogo que borra los límites hasta ahora impuestos entre espectador y obra colocados en polos estéticos estancos. La apreciación estética no es el ejercicio de conocimiento distante de un sujeto a un objeto, sino la de un ejercicio que rebasa los límites del pensar pasivo y que extiende la gestación de la obra hasta el espectador. La mirada, como ejercicio estético, deja de tener un papel preponderante. Tocar, oler, jugar, celebrar, construir, modificar, activar, atravesar, vivir, han entrado a formar parte del vocabulario artístico. «[La propuesta estética] apela a lo que Hamilton se refiere como la sabiduría del cuerpo que toma a menudo la forma de desestabilizar la tradicional relación pasiva entre objeto artístico y espectador. Recorrer estas instalaciones se convierte en una cuestión de negociar física y psicológicamente el trayecto a través de varios elementos»¹¹³⁴.

Segundo estadio de relacionalidad (Esquema 2)

Un segundo estadio de relacionalidad irrumpe en el escenario de prácticas artísticas y culturales carente de divisiones precisas entre unas y otras y con un alto contenido crítico social y político. Antagonismos relacionales y otras prácticas de

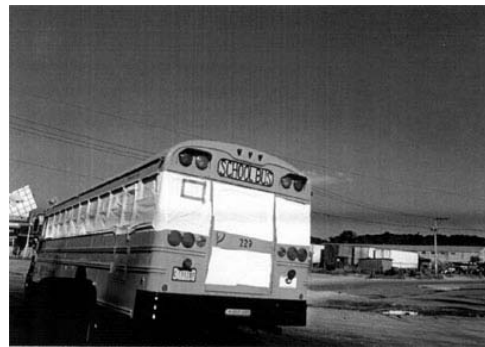
¹¹³³ KOSUTH, Joseph; WALTHER, Franz Erhard: «Dix questions...», p. 114 (traducción de la autora).

¹¹³⁴ WAKEFIELD, Neville: «Ann Hamilton: between words...», p. 15 (traducción de la autora).

producción cultural se insertan en los espacios de vida cotidiana. Los espacios *in-between* que se ofrecen a la sociedad son herramientas críticas que dan oportunidad al debate y la producción de pensamiento. Las propuestas no son un fin en sí mismas, pues su mayor peso recae en la efectividad y función social de las mismas.



Mircea Cantor. *Still from deeparture*, 2005



Santiago Sierra. *Público transportado entre 2 puntos de la ciudad de Guatemala*, 2000

Tal es el caso de ■ Rirkrit Tiravanija que ofrece espacios para el encuentro y las relaciones humanas: «...el espectador está físicamente presente en una particular situación en un momento particular –comiendo la comida que él cocina, al lado de otros visitantes en una situación comunal»¹¹³⁵. ■ Mircea Cantor en *Still from deeparture*, del 2005, presenta un vídeo de varias horas de duración en el que se recoge una peculiar situación: en el espacio blanco y prístino de una galería, cargado por tanto de connotaciones culturales, se encierra a un lobo y una cierva. La tensión y el (des)equilibrio de fuerzas es patente en todo momento y el desenlace fatal parece no llegar nunca. La referencia a la confrontación entre Beuys y el coyote, animal salvaje americano, es ineludible. Pero en este caso se trata de la confrontación, siempre inconclusa, entre la domesticación del mundo salvaje, la práctica artística y el espacio de la galería que se desvela como una fuerza (f) determinante dentro del entramado de relaciones. ■ Santiago Sierra, en *Público transportado entre 2 puntos de la ciudad de Guatemala*, en enero del 2000 confronta el público de una galería a una de las áreas

¹¹³⁵ BISHOP, Claire: «Antagonism and relational aesthetics...», p. 61 (traducción de la autora).

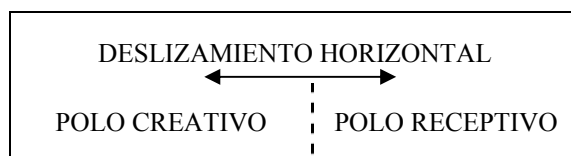
más marginales de la ciudad de Guatemala¹¹³⁶ –al igual que lo hace Hirschhorn con su improvisada agencia de taxis que lleva a los visitantes de la documenta al degradado barrio de Nordstadt y a sus habitantes a la exposición de la Documenta en *Bataille Monument*–. ■ Thomas Hirschhorn en *Swiss Swiss Democracy* gestiona la construcción comunitaria de espacios en los que el público debate temas de actualidad sobre la democracia europea y los conflictos mundiales, tales como el de Irak y los escándalos protagonizados por militares norteamericanos en la cárcel de Abu Ghraib. En Europa se va perfilando en los '90 una corriente de intereses artísticos que el crítico y curador de arte Nicolas Bourriaud ha venido a llamar *estética relacional*¹¹³⁷. Nos es interesante esta vertiente de intereses porque consiguen trastocar todo el esquema estético tradicional. Su reflexión recae sobre las relaciones que se dan entre los diferentes elementos que conforman el esquema estético diluyendo los territorios que han acotado a cada uno de ellos. Artista, obra de arte, sujeto estético, espacio expositivo son puestos en cuestión como (id)entidades estables. Ejercicio estético y creación se dan de forma coetánea ya que la obra se eventualiza y se presenta como proposición abierta a la colaboración y abierta al proceso (*work-in-progress*) y resistente al cierre. La estética relacional, muy vinculada al trabajo cooperativo y a la crítica social, presenta no una obra sino un campo de relaciones sin punto de origen. Un campo de relaciones, de intromisiones y apropiaciones. En definitiva, una obra estructurada en forma de redes sin centro que permanece abierta a una permanente adaptación al medio. Siendo la obra un campo de relaciones ninguno de los elementos materiales, así como tampoco ninguno de los sujetos –bien sea el artista o el sujeto estético– poseen una entidad

¹¹³⁶ Santiago Sierra. *Público transportado entre 2 puntos de la ciudad de Guatemala*, Belia de Vico Arte Contemporáneo/Tierra Nueva. Ciudad de Guatemala, Guatemala, Enero de 2000. «Un transporte de carga escolar fue habilitado para clausurar la visibilidad desde el interior. Se opacaron la totalidad de las ventanas con plástico adhesivo y se separó al pasaje del conductor mediante una mampara de cartón. El público de la galería no fue advertido de lo que allí sucedería, solo se rogó que subiera al transporte. Una vez allí y sin que pudieran percatarse de la ruta, se les llevó a un área marginal de la ciudad. El viaje duró 45 minutos de suma incomodidad debido a las altas temperaturas». <http://www.santiago-sierra.com/800/index_800.htm> (08-01-2006).

¹¹³⁷ El glosario de Nicholas Bourriaud define la «estética relacional» como una teoría que juzga los trabajos artísticos sobre la base de las relaciones inter-humanas que ellos representan, producen o proponen. BOURRIAUD, Nicolas: «Relational Aesthetics Glossary» (Ed. Orig. *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, París, 1998), <www.gairspace.org.uk/htm/bourr.htm> (14-11-2005), voz «relational aesthetics», s. p.

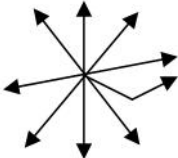
autónoma y bien definida. Lo reticular convierte a cada elemento en una entidad fundamentalmente diferencial. Los objetos de la obra, así como los elementos estéticos pierden en identidad propia, concediéndose todo el valor a las propiedades de las relaciones.

Se da una ruptura de los límites que separaban el polo creativo del polo receptivo. El proceso poético-creativo, tradicionalmente asimilado al artista pierde en importancia diluyéndose en procesos previos y posteriores a la propuesta. Este proceso se extiende hasta el ámbito del espectador que ejerce de activador o continuador del proceso de instauración de la obra, una praxis que puede ser considerada creativa. El deslizamiento del polo creativo hasta el ámbito del sujeto estético o usuario se puede denominar deslizamiento horizontal, la obra de arte, por tanto, se desarrolla horizontalmente. El cambio estético al que hacemos referencia implica la democratización de la poiesis. Las aptitudes creativas, anteriormente adscritas a la destreza manual y a un alto grado de virtuosismo plástico vinculado al artista, se (dis)locan, cambian de lugar en el plano estético. La propuesta plástica se torna instrumento catalizador de procesos creativos que se propone a los usuarios. La acción del usuario sobre el objeto relacional da sentido y configura la obra de un modo activo que es escasamente considerado por la estética de la tradición.



Las fases del proceso estético pueden equivaler, entonces, a momentos distintos, pero pueden también responder a momentos coincidentes o superpuestos. De modo que el movimiento que se opera en las distintas fases se podría calificar como de deslizamiento vertical. Un deslizamiento que desplaza las fases de producción, de apreciación, de acción, etc. a momentos distintos del desarrollo o instauración de la

obra. Esto puede dar lugar a pliegues, solapamientos e indeterminaciones de los diferentes momentos o tipos de acción.

PROCESO *	SUJETO DE LA ACCIÓN	TIPO DE ACCIÓN	ÁMBITO DE ESTUDIO
	sin sujeto definido	poiesis (producción de imágenes del mundo)	estudios culturales, estética, etc.
	artista o gestor	poiesis, administración (postproducción, producción, proposición)	poyética
	sujeto estético	aísthesis (recepción, interpretación)	estética
	sujeto estético	poiesis (producción, instauración, transformación)	poyética + estética

* El proceso de la obra *in extenso* y hecho extensivo a otras parcelas de la estética. El espacio del proceso es el «espacio entre medias» (*in-between space*).

La obra de arte que deviene en este tipo de proceso abarca las tres o más fases y las hace extensivas a la acción del usuario. Se trata de un espacio o evento nuevo, es el espacio que Madeleine Grynsztejn llama espacio *entre medias*, el espacio del encuentro y la negociación que necesita de la activa implicación del espectador. «Este es el espacio crucial para muchos artistas de la actualidad y el área donde desean que habiten sus audiencias... Este espacio *entre medias* es el espacio del proceso, el espacio de creatividad..., donde espectadores se hacen a sí mismos y a su mundo realidad»¹¹³⁸. Es la obra como objeto relacional la que subvierte el orden estético tradicional, ya que se trata de un medio vinculante que adjunta la acción del sujeto. Luc Carton, miembro del colectivo *Ne pas plier*, dice: «Es necesario cuestionar la división del trabajo cultural: por una parte están quienes producen, por otra quienes transmiten, quienes difunden y, finalmente, están quienes, en todas partes, consumen o utilizan. Hoy día, el problema no es cómo subvertir esta división del trabajo, ponerla en cuestión. El problema no es cómo facilitar el acceso a los conocimientos, sino construir conocimientos culturales diferentes en las nuevas condiciones sociales, hacer frente a lo que podríamos llamar,

¹¹³⁸ BRENSON, Michael: «Fact and fiction...», p. 69.

más allá de la crisis de la representación social y política, crisis de la representación cultural»¹¹³⁹.

La espacialización de la obra de arte, su estructuración temporal como flujo concomitante con el sujeto, la estructuración del espacio «arquitectónicamente» como habitable para los cuerpos y la participación del sujeto estético en la conformación de todas estas construcciones, etc. son vectores de cambio que propician la reestructuración del esquema estético. El momento de producción de la obra, el acto creativo, ya no se encuentra localizado en el polo productor de la obra de arte, es decir, adscrito al artista, sino que extiende su campo de operatividad hasta el sujeto estético, ¿podemos determinar el instante de producción de la obra si esta se extiende a un lado y al otro del esquema estético tradicional y lo subvierte? Acción se confronta a contemplación y ejercicio estético a juicio estético, ¿acaso no es esta una forma radicalmente diferente de apreciación estética?

¹¹³⁹ CARTON, Luc; UGIDOS, Antonio; ZÉDERI, Malika. *et. al.*: «Reinventar la educación popular» (Ed. Orig. *Ne pas plier: L'Internationale la plus près de chez vous*, con motivo del encuentro *Un festival pour ne pas plier*, Échirolles, Grenoble, Francia, los días 12, 13 y 14 de noviembre de 1999). Traducción de Marcelo Expósito, en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi. *et. al.* (eds.): *Modos de hacer...*, p. 283.

«ACCIÓN» DIFERENCIAL EN UN CAMPO DE RELACIONES COMO CONCEPTO FUNDAMENTAL DEL EJERCICIO ESTÉTICO

La «acción» a la que hacemos referencia no es una acción causativa, fruto de una relación causa-efecto, sino una acción fruto de un campo de relaciones, un campo diferencial de fuerzas. Esto rompe con la autoría única e inaugura un espacio intermedio en el que intervienen acciones creativas con acciones afectivas. El estructuralismo rompe con esta dualidad al encontrar de fondo una estructura reticular que conforma un conjunto de relaciones. Pero es con Derrida y Deleuze que se acaba con los dualismos y relaciones causales. Son, como hemos dicho, la estructura reticular y la paradoja los que eliminan este modo de estructurar el pensamiento sobre la realidad. Un conjunto de relaciones trabada de diferencias entre fuerzas que remiten las unas a las otras. Deleuze encuentra en Lewis Carroll la paradoja que rompe con la dualidad de causa-efecto: «ser castigado antes de haber cometido la falta, gritar antes de haberse pinchado, volver a partir antes de haber partido por primera vez»¹¹⁴⁰. Pero también de lo activo y lo pasivo: «... ¿se comen los gatos a los murciélagos? equivale a ¿se comen los murciélagos a los gatos?»¹¹⁴¹. El discurso lineal que vincula directamente una causa con un efecto deja de ser efectivo. Muchas pueden ser las causas, todas juntas como un entramado de fuerzas distintas dan lugar al hecho o acontecimiento diferencial. La explicación lineal, determinista y causativa como camino de elucidación de los hechos ha dejado de ser efectiva. Esto no contrae necesariamente un relativismo, sino una mayor comprensión de los hechos y complejización de los mismos.

¹¹⁴⁰ DELEUZE, Gilles: *Lógica del sentido...*, pp. 26,27.

¹¹⁴¹ DELEUZE, Gilles: *Lógica del sentido...*, p. 26.

Las propuestas artísticas a las que hemos venido haciendo mención desestabilizan el rol clásico del espectador contemplativo o estrictamente afectivo y nos proponen fórmulas en las que es su experiencia, su presencia corporal o su actitud colaboradora la que da entidad a la obra. Estas circunstancias convierten a dicho sujeto en una parte activa del proceso significativo e instaurativo de la obra de arte. La acción del sujeto se ve de pronto incluida dentro de un proceso que se va descubriendo in situ y en tiempo real, por lo que la instauración de la obra se hace a cada momento en un *work-in-progress* sin dejarse fijar por la conciencia. Estamos hablando de obras que se pueden calificar de ejecutables, susceptibles de intervención y no solo de interpretación. Sujeto ejecutante es sinónimo de ejercitante, practicante, obrador, operador, gestor, autor, artista, consumidor, interventor. Y la acción de ejecutar es sinónima de realizar, consumir, actuar, celebrar, establecer, formalizar, componer, confeccionar, llevar a efecto o a término la propuesta.

Es posible explicar la relación del complejo formado por artista/obra/contexto/espectador en términos de «acción». Se trata de un complejo entramado de relaciones multi-direccionales que pueden ser expresadas como «acciones». Tomamos, en primer lugar, el término «acción» y su desarrollo a lo largo de la historia del pensamiento con el objeto de comprender las implicaciones y acepciones que contiene: la «acción» es una de las categorías que Aristóteles elucida y que confronta a la categoría de «producción». Para Aristóteles la «acción» es el proceso y el resultado de actuar como consecuencia de una elección deliberada. Frente a esta categoría la «producción» es el proceso y el resultado de hacer algo. La *poíesis* o *poética* es la ciencia que se ocupa de la producción. Extendemos el significado de producción al terreno de la creación plástica, al proceso creativo. La acción no está incluida en la producción y viceversa. «*Actuar no es hacer, ni hacer es actuar*», decía Aristóteles. El concepto de acción ha sido relacionado, desde Plotino a Marx, con el pensamiento, con la contemplación y con la teoría. Para Plotino, la acción es la *sombra* de la contemplación. Es la primacía de la teoría, que se asocia a la contemplación, sobre la praxis, en relación con la acción.

Sin embargo, con el pensamiento marxista se trata de la concepción opuesta, es la praxis lo más importante, la acción frente al pensamiento o la interpretación: transformar y cambiar el mundo. Los escolásticos distinguen varios tipos de actuar o «*agere*»: para la acción de Dios distinguen entre el actuar hacia dentro, *agere ad intra*, cuando Dios ama y actuar hacia fuera, *agere ad extra*, cuando Dios crea. La acción, entonces, vuelve a estar de nuevo vinculada a la creación. También lo está en la distinción hecha entre las acciones del hombre como «*agens*». La acción hacia fuera es la acción transitiva o *transiens*, es la ejecución de una acción equivalente a la producción en Aristóteles. La acción hacia dentro es la acción inmanente o *immanens*, la acción que permanece en el sujeto. Sentir o pensar corresponden a este tipo de acción interna. En una estética clásica la producción se asimilaría al terreno del quehacer del artista, a la creación. Y la acción sería asignada al espectador, entendida como *elección deliberada* de una obra de arte, que en su apreciación estética sería una *acción inmanente* o un *agere ad intra*.

El espectador en la estética clásica actúa hacia dentro, la acción se reduce a la producida en su cerebro y en su ánimo afectada por la obra. Pero en la actualidad, en un momento en el que se ha de hablar de múltiples variantes de acción, de creación y de experiencia, esta distinción entre acciones y producciones no está delimitada ni fija a una convención. Las fronteras se quiebran, se borran o se amplían. El sujeto estético en la actualidad no solo interpreta y contempla, sino que se introduce en el proceso creativo, el tiempo en que la obra se construye extiende sus manos hacia el espectador. El arte se introduce en los espacios cotidianos de la vida, su constitución no se queda en el secreto del taller, sale a las calles y hace de todas la gentes, partes activas y creativas del proceso. El arte de acción, al igual que las instalaciones en lugares específicos, introduce el arte en el lugar común y deja que el espectador se introduzca en la producción activamente.

El papel del artista se halla más en consonancia con la acción en términos de «acción no directa» definida por Arthur Danto en *El cuerpo/el problema del cuerpo*¹¹⁴², donde revisa los conceptos explicados en el artículo «*Acciones Básicas*»¹¹⁴³, escrito en años precedentes. En él reflexiona sobre las consecuencias de cuatro tesis fundamentales para una teoría de la acción. Que son las siguientes: «1. Si es que hay acciones, hay acciones básicas. 2. Hay acciones básicas. 3. No toda acción es una acción básica. 4. Si *a* es una acción realizada por *H*, entonces, o bien *a* es una acción básica de *H*, o bien es el efecto de una cadena de causas cuyo miembro fundador es una acción básica de *H*»¹¹⁴⁴. No son las acciones básicas las que satisfacen como modelo la actual retícula de relaciones que conforma la práctica artística actual. Es la «acción no básica» que Danto revisa en este capítulo la que nos interesa, pues son acciones encadenadas en las que la «regresión sitúa el comienzo de cualquier serie fuera de alcance». Lo cual equivale a la formación de la retícula anónima y fuera de sí.

Observación: Agente *m* —acción→ *b* → *a*.

m no realiza *a*.

Siendo *m* el artista como *agens* lleva a cabo una *acción ad extra* o de carácter *transitivo* que produce *b*, pero *b* no es cerrado, no es un objeto, no es un ente con una identidad fija, sino que *b* es una obra abierta que apela a la acción de un segundo o varios agens-sujetos que para tener una experiencia de carácter estético, o sin saberlo o considerándolo incluso, actúan en *b* produciendo algo diferente a *b*: un ente abierto denominado *a*. Podemos deducir con este esquema de Danto que *m*, el agens-artista no efectúa *a*.

Las «acciones no básicas» de Danto se desarrollan con una estructura dialógica que puede responder a la obra de arte de la postmodernidad del modo siguiente: «Si como parte de hacer *a* debo hacer *b*, y como parte de hacer *b* debo hacer *c*..., y esto es perfectamente general, resulta que no puede haber acciones efectuadas de ningún

¹¹⁴² DANTO, Arthur C.: *El cuerpo / el problema del cuerpo*. (Ed. Orig. *The body / body problem. Selected essays*). Traducción de Fernando Abad. Síntesis, Madrid, 1999, pp. 65-83.

¹¹⁴³ DANTO, Arthur C.: «Acciones básicas», en *Cuadernos de Crítica*, N° 10 (1981), pp. 5-25.

¹¹⁴⁴ DANTO, Arthur C.: *Acciones Básicas*. p. 7.

modo... la regresión sitúa el comienzo de cualquier serie fuera de alcance»¹¹⁴⁵. La obra, el artista y el espectador huyen de ser definidos, sus acciones, así como sus identidades, se resisten a ser definidas de manera absoluta, se entregan al devenir de su ser, a la transformación. La post-producción y el apropiacionismo hacen aún más complejo este entramado a-subjetivo, pues el proceso instaurativo de la obra no solo se extiende hacia las posteriores intervenciones de los sujetos estéticos, sino que se extiende, previo a la intervención del artista o gestor, en un número indefinido de agentes que realizan acciones que desencadenan acontecimientos que éste retoma.

Ricoeur, desde el ámbito del estudio del lenguaje, retoma el análisis de la acción de Danto y defiende que el rasgo más relevante del campo de la acción es la red, la mutua relación y la intersignificación¹¹⁴⁶. El concepto de «acción» puede tener un sentido similar a las *relaciones de fuerzas* de Foucault, o bien, si lo tomamos deleuzeanamente, el sentido de mutua co-determinación y *capacidad de afección*. La obra de arte de la postmodernidad se abre a este tipo de relación, se hace más compleja y aumenta su permeabilidad. Los desplazamientos y mutaciones entre los diferentes elementos implicados hacen que éstos carezcan de una identidad fija con un papel fijo y asignado o por los cánones estéticos, o por la intención del artista. La obra de arte no es más que una propuesta abierta, un entramado diferencial de fuerzas que apelan al sujeto estético y que se ven modificadas, al igual que el sujeto, en el encuentro, dando lugar a nuevos acontecimientos diferenciales. Del encuentro entre ambas fuerzas –la de la propuesta plástica y la del sujeto estético– surge una diferencia de las dos fuerzas, que podría equivaler a lo que Deleuze llama el «precursor oscuro». Las fuerzas y sus diferencias van creándose y desapareciendo progresivamente durante el diálogo estético, en este nuestro caso. Se trata de un movimiento de acciones y alteraciones mutuas que se van corporeizando a cada paso y configurándose el uno al otro. La relación entre el sujeto estético y la propuesta plástica es de mutua necesidad. Ninguna de ellas es una entidad cerrada y fija, ni tampoco tienen un sentido unívoco, sino que se

¹¹⁴⁵ DANTO, Arthur C.: *El cuerpo / el problema...*, p.66.

¹¹⁴⁶ v. RICOEUR, Paul: *El discurso de la acción*. (Ed. Orig. *Le discours de l'action*. Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1977). Traducción de Pilar Calvo. Cátedra, Madrid, 1988, pp. 29 y ss, 34 y ss.

comprenden mutuamente en su desenvolverse dialogante, en el movimiento mismo de la diferencia.

La obra de arte, por tanto, no es ni la propuesta, ni el sujeto estético, sino el movimiento corporeizado que es la diferencia de sus fuerzas. La obra de arte podría ser definida como la «síntesis de lo disyunto» definida por Deleuze. El enlace que hay entre ambas fuerzas por el encuentro de sus diferencias es la síntesis en la que se integran. El sujeto estético se confronta a la propuesta plástica que lo interpela, ambos se afectan y se crean en un diálogo de sus diferencias. De su síntesis emerge la obra de arte, que no es una entidad corpórea, ni una fuerza, sino la relación de síntesis disyunta entre las fuerzas implicadas en el movimiento mismo del encuentro. Michel de Certeau encuentra en la *Critica del juicio* de Kant un ejemplo de cómo, dentro de la estética «...el arte de hacer está colocado bajo el signo del juicio...». El arte de hacer sería, nos dice de Certeau retomando a Kant, «...la transformación de un equilibrio dado en otro equilibrio...». Citamos textualmente: «Bailar sobre la cuerda floja es mantener en todo momento un equilibrio recreándolo a cada paso gracias a nuevas intervenciones: es conservar una relación que jamás es adquirida y que una incesante invención renueva al dar la impresión de conservarla. El arte de hacer queda así admirablemente definido, más aún cuando en efecto el ejecutante mismo forma parte del equilibrio que modifica sin comprometerlo. Gracias a esta capacidad de hacer un conjunto nuevo a partir de un acuerdo preexistente y de conservar una relación formal pese a la variación de elementos, se aproxima a la producción artística. Sería la inventividad incesante de un gusto en la experiencia práctica»¹¹⁴⁷. Las *maneras de hacer* que entendemos son las de la acción, que contienen dentro de sí *el arte de pensar*. Las *maneras de hacer* organizan, por tanto, la construcción de teoría, son también construcción teórica además de praxis¹¹⁴⁸.

¹¹⁴⁷ DE CERTEAU, Michel: «De las prácticas cotidianas...», p. 409, perteneciente a un extracto del capítulo V de *L'invention du quotidien*.

¹¹⁴⁸ v. DE CERTEAU, Michel: «De las prácticas cotidianas...», pp. 412,413, que pertenecen a la traducción del capítulo VI de *L'invention du quotidien*; v. t. el concepto de «performatividad del sistema» de Lyotard. LYOTARD, Jean-François: *La condición postmoderna...*, pp. 89 y 98.

La desmaterialización de la obra de arte en forma de proceso abierto y extensivo al usuario, su fusión con lo real, la disminución del grado de actividad del artista como hacedor, el aumento de grado de acción del papel del espectador, la inclusión de su presencia y de su acción como partes constituyentes de la obra de arte, son aspectos que empujan a que la creatividad sea de tipo transitivo y *expandido* en el esquema estético. El vuelco de la obra de arte hacia fines utilitarios es también un aspecto determinante sobre esta cuestión. La *creatividad transitiva* o *creatividad condicional* es a la que Román de la Calle denomina como creatividad que, en relación al objeto artístico, está volcada hacia un fin¹¹⁴⁹. Las piezas de Lygia Clark, Hélio Oiticia o Franz Erhard Walther están fundadas bajo una idea funcional y transitiva del objeto estético. Son instrumentos que buscan la colaboración en el sujeto y extienden la creatividad al sujeto estético que les da sentido con su experiencia pre-verbal e implicación corporal. La *creatividad condicional interna* y la *creatividad condicional externa* volcada hacia la utilidad social se desarrollan más explícitamente en los apartados dedicados a la contextualidad e intertextualidad. Este tipo de propuestas proponen la acción como metodología de actuación en las calles: son artistas como Hirschhorn –en forma de colaboración ciudadana– o como Rogelio López Cuenca –acción del pensamiento crítico y la mirada crítica de toda la sociedad– o Santiago Sierra –con sus provocativas acciones que desvelan el grado de implicación del mundo del arte y del mundo capitalista en las guerras y abusos laborales, al involucrar al sujeto estético y a sí mismo como gestor de la obra, en acciones embarazosas de explotación laboral o de tortura al formar parte de una retícula que los implica.

¹¹⁴⁹ Clasificación cualitativa de las diferentes modalidades de creatividad en DE LA CALLE, Román: *En torno al hecho artístico...*, pp. 86-91.

SISTEMA SINÉRGICO DEL ARTE

Venimos definiendo el sistema estético como un (eco)sistema, haciendo una comparativa con sistemas biológicos con carácter rizomático y co-determinante. Conviene especificar igualmente la naturaleza de las acciones que genera la propuesta plástica dentro de un (eco)sistema de tipo relacional. Es así que la obra se ha de entender como una pre-obra, un artefacto, aparato, generador, engranaje, como mecanismo o herramienta que acciona el pensar artístico a través de la acción y la experiencia vivida, así como la activación crítica del pensamiento. Ya Brecht consideró la obra teatral como un *aparato*¹¹⁵⁰. La definición de sinergia desde el punto de vista fisiológico¹¹⁵¹ es muy clarificadora en caso de considerar la obra de arte como un *artefacto* o como un *aparato* relacional, pues otorga a la comparación el matiz orgánico necesario. Al igual que el cuerpo funciona como un sistema biológico, la obra de arte funciona también como colaboración de cada uno de los órganos que lo componen en la función instauradora del arte. Órganos tales como el artista, el espectador o el contexto, conforman un organismo reticular inserto en un proceso vital de cambio, regeneración y co-determinación. Pero de modo más general y sin circunscribirse a la definición biológica, la sinergia se ha de entender como una acción coordinada de cosas o personas con pretensión de colaborar en la realización de una función o una tarea. En la sinergia, los diferentes elementos colaboradores reciben como consecuencia el definirse o potenciarse entre sí. La obra de arte puede considerarse entonces un artefacto con características exosomáticas, la extensión de un proceso o flujo energético

¹¹⁵⁰ Es Bertolt Brecht el primero en conceptualizar el término aparato. WILLET, John (ed.): *Brecht on Theatre*. Hill and Wang, Nueva York, 1984.

¹¹⁵¹ Def. de «sinergia»: (del gr: «*Sinergia*», cooperación). Fisiol. Colaboración de varios órganos en una función. MOLINER, María: *Diccionario del Uso Español...* Vol. II, p.1093, voz «sinergia». Del griego en dativo «*syn*» que significa «con» y del sustantivo «*érgeia*», que significa «trabajo» o «acción». Acción conjunta, trabajo a la vez, una especie de homeóstasis. MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad...*, p. 264.

que se ve impulsado por el sujeto estético. Pero como hemos dicho se trata de un flujo energético co-determinante, por lo que discurre en ambos sentidos: los cambios generados en la obra conforman, e incluso modifican, la condición del sujeto. La obra viene desarrollando en tal grado los aspectos experienciales, que esta no es en sí misma nada sin la necesaria presencia y colaboración del espectador. Su inserción en el espacio real la convierte en parte inherente al marco. El desarrollo de la dimensión corporal la convierte en propuesta experiencial, en gesto y respuesta más que en objeto o imagen. Se ha de entender como propuesta e investigación abierta y activa en lugar de como obra conclusa.

Desde los '80 se ha aplicado profusamente el modelo orgánico: primero como organismo vivo en forma de planta y luego como organismo reticular que se desarrolla como un rizoma, como una neurona o como un sistema informático. Desde muchos ámbitos se critica, sin embargo, la asociación del comportamiento cerebral con el informático –la antropología cibernética y ciencias cognitivas. Este modo de pensar es comparado con el mecanicismo, cuando se identificaba el cuerpo con la máquina. Como rebeldía y disidencia se introduce el error, la tachadura, el tartamudeo o la improvisación, como por ejemplo el artista Thomas Hirschhorn. Si continuamos con la comparación del sistema del arte con un sistema sinérgico, es posible hablar de la necesidad, en ambos casos, de un intercambio de energías para su subsistencia – procesos instaurativos y poyéticos se desplazan en todas direcciones dentro de un (eco)sistema poroso de relaciones. Fernández-Galiano establece una comparación entre el edificio o la ciudad y el organismo vivo, en tanto que sistemas termodinámicos abiertos. Para ello sigue los paralelos realizados por autores como Prigogine y Stengers entre la materia viva y los artefactos de construcción humana con respecto a los flujos de energía y materiales¹¹⁵². La naturaleza de tal paralelismo radica en que ambos sistemas ya sea ciudad, artefacto u obra de arte, en nuestro caso, viven de su apertura. Es esta apertura la que permite los flujos de materia y energía procedente del exterior que sirven de sustento. Dicen que célula o ciudad aislada de su medio ambiente muere

¹¹⁵² FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. *El fuego y la memoria...*, pp. 90-95, 109-128; PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. *La nouvelle alliance*. Gallimard, Paris, 1979, pp. 142,143.

ineludiblemente. Por tanto, la obra o la propuesta artística o estética se han de entender desde su naturaleza contingente, que necesita del diálogo con el contexto y con los sujetos para existir como tal. En segundo lugar, esto conlleva que ha de ser alimentado (como un organismo vivo) o re-significado en todo momento, dándose su discurso durante el *procedere* mismo y evitando así de paso el fetichismo.

Del mismo modo, un sistema sinérgico puede nutrirse por varias fuerzas, en el caso de un (eco)sistema relacional interfiere una relación de proporcionalidad entre f_1 y f_3 , el artista y el sujeto estético. Román de la Calle entiende que existe una relación de proporcionalidad entre la creatividad del artista y la co-creatividad del espectador. Es decir, una alta entropía, baja información y alto nivel de imprevisibilidad conlleva una modificación considerable en la conducta efectiva. Y por el mismo razonamiento, una baja entropía, alto nivel de información y bajo nivel de imprevisibilidad conlleva una baja alteración en el comportamiento del espectador y en la identidad de la obra¹¹⁵³. Una propuesta plástica, que en el proceso perceptivo permanece expuesta como un proceso abierto, reclama del sujeto estético un alto grado de participación. La obra le asalta y conmueve en su propio acontecer en el que el sujeto está envuelto. Y del mismo modo, la obra permanece abierta y siempre incompleta, sin adquirir plenitud formal y autonomía identitaria.

Como hemos dicho, la propuesta relacional posee características afines a un (eco)sistema, a un artefacto mediador, generador o activador de la creatividad o el pensamiento. Igualmente, posee la forma de una estructura reticular que funciona como un sistema sinérgico con capacidad de afectar y de verse afectado; en definitiva un objeto o evento estético que se relaciona abiertamente con el sujeto o sujetos estéticos. ¿Qué sucede con el sistema del arte? Es un sistema de fuerzas fundamentalmente relacional y diferencial. Si éste no es activado y alimentado en su diálogo con el espectador y reactivado en su relación con el contexto, histórico, político o social, la obra muere. Su muerte es, desde el punto de vista moderno, la de convertirse en objeto

¹¹⁵³ El enfoque que este autor ofrece está en deuda claramente de las teorías de la información aplicadas al dominio del ejercicio estético. DE LA CALLE, Román: *En torno al hecho artístico...*, pp. 118-127.

cuyo sentido reside en su valor en el mercado del arte. La sociedad tecnológica convierte a la obra de arte en un producto con valor monetario. Los objetos estéticos nacen como propuestas a ser completadas por el usuario, nacen como medio, puente o mecanismo que vehicula la acción co-creativa del espectador. Son, más que nada, propuestas dinámicas, procesos abiertos, eventos, e incluso motores, que desencadenan comportamientos que no tienen un inicio y un fin estables. Son por tanto, situaciones provisionales y transitorias, propuestas que median e interceden para que tenga lugar la experiencia vivida por el sujeto estético. El sistema sinérgico del trabajo artístico requiere que el discurso del sistema permanezca vivo: necesita del sujeto estético, del contexto y de las demás fuerzas. La obra de arte no es desprendible del sujeto estético, como tampoco lo es del contexto para el que nace y donde se ubica. El sistema estético se vuelve más poroso pero también más sensible, susceptible de nuevas relaciones y significados heterogéneos. Como un organismo, ha de permanecer activo, abierto, vivo para existir como tal, para significar. Estamos hablando, por tanto, de un sistema complejo y heterónimo, un sistema permeable e interdependiente. La porosidad de la obra de arte comporta dos consecuencias inherentes a su nueva naturaleza, por un lado implica co-relación mutua, permeabilidad, pero por otro lado, implica la existencia de huecos abiertos en su conformación que albergan la *otredad* y, por tanto, la incompletitud perenne de la obra de arte.

A continuación destacamos tres de las principales fuerzas implicadas en la configuración del sistema estético: primero, la obra de arte como objeto/evento relacional, segundo, la importancia que alcanza el sujeto estético en su relación con la obra y en tercer lugar, el nuevo papel del artista. Este desglose de los elementos que conforman el sistema estético permite comprender con mayor claridad los cambios que se suceden en su naturaleza.

La inestabilidad de la estructura sobre la que se soporta la obra imposibilita la producción de significados, o si se prefiere a la manera derridiana, el retraso o el diferir del significado: la obra de arte se da como entramado de diferencias. Desde los '90 se puede decir que la obra de arte se convierte en un trabajo abierto que se resiste a concluir en una obra cerrada. Se carece de un pensamiento totalizante de la realidad, al no ser esta abarcable y definible por la conciencia. Del mismo modo, la obra de arte ya no es una totalidad con una autoría clara, sino que en ella misma se revela la *otredad*. Las obras poseen una estructura aporética, carente de plenitud formal y una identidad siempre inconclusa. La obra de arte se eventualiza bajo la forma de una intersección diferencial entre fuerzas, un proceso que aparece como realizándose en ese mismo momento, lo cual produce, en primer lugar un cuestionamiento de la integridad de la obra de arte como objeto y, en segundo lugar, pone en cuestión la autoría de la obra al situar la acción que la origina siempre en diferido. La obra de arte se propone deliberadamente como entidad inestable, abierta, eventual, porosa y siempre defiriendo: sin autor preciso, sin concluir, siempre adoptando formas distintas (*work-in-progress*), no objetivable, ni objetualizable, ni representable¹¹⁵⁴. Tal es así que el juicio estético se ha de entender como ejercicio imposible de concluir, sin resolución posible. Si se

¹¹⁵⁴ La obra huye de ser un objeto que se pueda poseer y comerciar con él, por ello se transmuta en sistema relacional que fluye en forma de proceso abierto y que no pretende conservar el aura de objeto único. v. el capítulo «Que al arte le trae sin cuidado perder su aura», en DUQUE, Félix: *Arte público y espacio...*, pp. 61-65; v. a. CLAIR, Jean. *Considerations sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité*, París, Gallimard, 1996; KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Traducción de Adolfo Gómez, Alianza Editorial, 1936. Pero como trasfondo o detonador teórico de todos estos discursos está el ensayo: BENJAMIN, Walter: «La obra de arte en la época de su reproductividad técnica», en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. (Ed. Orig. «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972). Traducción de Jesús Aguirre. Taurus. Madrid, 1989, pp. 18-57; v. t. DIDI-HUBERMAN, Georges: «El punto de vista...», pp. 30-34; DIDI-HUBERMAN, Georges: *Lo que vemos...*, pp. 93-110.

presentase al espectador como objeto cerrado para ser contemplado se convertiría en un sistema abocado a la muerte¹¹⁵⁵. Pero en caso de que la obra sea una propuesta abierta, es decir, una demanda o provocación, entonces su supervivencia se extiende espacio-temporalmente hasta la implicación del sujeto estético.

El objeto relacional desliza la pertinencia estética de un conocimiento ontológico de la obra de arte a una importancia depositada en las relaciones *in-between*, de tipo más corporal en las piezas relacionales de F. E. Walther, Lygia Clark o posteriormente Liam Gillick y Rirkrit Tiravanija, o más conceptual de implicación socio-política en las piezas relacionales de Thomas Hirschhorn o Santiago Sierra. Recordemos, como hemos pormenorizado en otros capítulos, las piezas que priman otros sentidos frente a la primacía del régimen escópico, generan un campo de relaciones mucho más implicatorio y relacional que lo que genera una pieza en la que la experiencia se restringe al uso distante de la mirada. A través del tacto, piezas como las de Clark, Oiticica, F. E. Walther o Rebecca Horn, entre otros muchos, favorecen la coimplicación, la cercanía y la intimidad en las relaciones entre los distintos sujetos y elementos implicados del sistema¹¹⁵⁶. Propuestas relacionales tan dispares como las de Hirschhorn, en *Travaux abandonnés*¹¹⁵⁷, o Lygia Clark van en contra de la magnificación del objeto. Su carácter de objeto relacional transforma la entidad de la obra de un *opus* a un *operandum*¹¹⁵⁸.

El «a priori de correlación» husserliano se puede equiparar a la relación de co-determinación que establecen las piezas de Duchamp con el espectador. Pues es Duchamp quien puede haber inaugurado un nuevo tipo de relación no basada en la

¹¹⁵⁵ «El arte es un complejo proceso y el valor de los objetos artificializados está en ser consumidos en experiencias comunicativas, casi siempre de valor simbólico, que terminan cuando la obra se agota. Lo que queda es una imagen, un resto y precisamente lo que no es museable son esas experiencias de lo vivo, sino los restos o medios que sirvieron para ello». FERNÁNDEZ ARENAS, José (Coord.). *Arte efímero y espacio...*, p. 9.

¹¹⁵⁶ Ni tan siquiera Nicolas Bourriaud restringe la estética relacional al arte de los noventa protagonizado por artistas como Gillick o Tiravanija, generaciones anteriores basan su obra en aspectos relacionales. v. KULCHITSKY, Miroslav: «Interview of Miroslav Kulchitsky with Nicolas Bourriaud», en *Boiler Art Magazine*, N° 1, (1999), <<http://www.boiler.odessa.net/english/raz1/n1r1s02.htm>> (17-09-2005).

¹¹⁵⁷ Thomas Hirschhorn. *Travaux abandonnés (Trabajos abandonados)*, La Plaine-Saint-Denis, Francia, 1992.

¹¹⁵⁸ NIEVERS, Knut: «Ideas on works-invoked...», p. 80.

contemplación sino en un ejercicio estético que exige del sujeto una mayor implicación a la vez que una mayor capacidad de afección. Una implicación que consecuentemente interactúa con el desvelamiento de los enigmas que contiene la propuesta plástica duchampiana. El sujeto, de acuerdo con Duchamp, hace a la obra y la obra al sujeto estético. Se trata, al igual que el principio husserliano, de una relación activa-pasiva y de co-determinación de la relación entre sujeto estético y obra de arte. Según una declaración de Duchamp¹¹⁵⁹, la intención que proyecta el artista no es la obra, tampoco lo es lo que el espectador extrae de su experiencia, la obra es la «diferencia» que hay entre ambas. Desde el punto de vista de Duchamp, la «máquina de significar» que es la obra sólo puede ser activada por el espectador. Un espectador que ha de implicarse activa y creativamente en la obra para descifrar sus complejos significados. «En esto reside el secreto de la fascinación del *Grand Verre* y de los *readymade*: uno y otros reclaman una contemplación activa, una participación creadora. Nos hacen y nosotros los hacemos. En el caso de los *readymade* la relación no es de fusión sino de oposición: son objetos hechos contra el público, contra nosotros. De una y otra manera Duchamp afirma que la obra no es una pieza de museo, no es un objeto de adoración ni de uso, sino de invención y creación»¹¹⁶⁰. La obra de arte no es un objeto, ni tampoco lo es el artilugio mediador: la obra de arte es cada una de las experiencias, las múltiples experiencias fruto del diálogo entre cada espectador con el artilugio que media como propuesta que nos hace el artista. Con el *readymade* el arte deja de ser una cuestión morfológica y de apariencia para comenzar un discurso sobre la funcionalidad del arte y su capacidad intelectual para modificar la naturaleza del arte¹¹⁶¹ y en especial la relación que se entabla con la misma.

El «retardo», lo inacabado enquistado en la obra, es un ataque a la obra como objeto y un monumento al cambio, al acontecer continuo de referencias significantes

¹¹⁵⁹ Esta declaración aparece en un texto titulado «El proceso creador» de 1957 en el que Duchamp expresa que la obra de arte es la diferencia resultante de la intención del artista y lo que la obra dice al espectador. PAZ, Octavio: *Apariencia desnuda...*, p. 98: «La diferencia se transforma en otra diferencia, la obra en otra obra». PAZ, Octavio: *Apariencia desnuda...*, p. 99.

¹¹⁶⁰ PAZ, Octavio: *Apariencia desnuda...*, p. 99.

¹¹⁶¹ GUASCH, Anna Maria: *El arte último del siglo XX...*, p. 170.

que remiten a elementos externos a la obra, que en su ausencia la definen. «Retardo» significa, como dice Octavio Paz, recogiendo el significado en el diccionario: «*Sonido de un acorde que no se resuelve con éste sino que se prolonga hasta el acorde siguiente y se resuelve en él*» y «la nota del acorde siguiente es la resolución de la nota retardada». Octavio Paz¹¹⁶² dice entonces, que el «*retardo en vidrio*» (como lo cita Duchamp en la Caja Verde) nos lleva en su *resolución* al ensamblaje *Etant donnés*. Si vinculamos ambas obras en un *retardo*¹¹⁶³ se entiende aún más claramente la mente preclara que fue Duchamp y su anticipación al pensamiento postmoderno. Se trata de una ruptura con la experiencia estética en términos de «contemplación» para abrir un nuevo campo de experiencia. El *Grand Verre* es un *retraso* en vidrio, la obra no se presenta, no se da directamente a la experiencia sino como un problema a resolver por el sujeto estético y cuyas pistas no están en la obra misma sino en el entramado de toda su obra-investigación. Pero, ¿cómo tiene lugar el ejercicio de pensamiento provocado por el *retardo*? Gracias a la memoria de los materiales, toda la energía acumulada por el trabajo del artista (con)forma su campo significante. La memoria material y conceptual de la obra de arte es determinante en su deslizamiento hacia el plano del artista y también fundamental para activar nuevas actitudes en el espectador o usuario. La (de)construcción sin fin de la casa de Gregor Schneider es otra forma de (con)formar el trabajo como *retardo*. Sus superposiciones de vacíos, silencios, espacios, tiempos, materiales y trabajo invertido se cargan en la memoria de los espacios y se percibe como una energía extraña que afecta al ánimo y comportamiento del visitante. Son las energías de eventos pasados que, aunque invisibles, no son completamente imperceptibles, aunque un conocimiento en profundidad del trabajo de Gregor Schneider puede ayudar a una comprensión más completa de lo que allí sucede.

¹¹⁶² PAZ, Octavio: *Apariencia desnuda...*, p.110.

¹¹⁶³ Frente a la tradicional práctica estética en términos de «contemplación» de la obra de arte, el sujeto estético ha de «descifrar un enigma», nos dice Octavio Paz. PAZ, Octavio: *Apariencia desnuda...*, p. 108. El *readymade*, como objeto descontextualizado y fuera del gusto, ni feo ni bello es una especie de «cita», dice Octavio Paz, «cuya finalidad es la no-contemplación», el juego dialéctico del pensamiento.. PAZ, Octavio: *Apariencia desnuda...*, pp. 37,38. Tras el abandono del *Grand Verre*, Duchamp trabaja en el criadero de polvo en secreto durante un período de veinte años. En el caso del *Grand Verre* es el análisis del movimiento, del cambio, del acto, y no del hecho, que se fija en una imagen-idea sobre cristal como una interpretación, un mundo de sentido fundado por lo que siempre está aconteciendo, viniendo a presencia. Para este análisis Duchamp trabaja durante décadas sobre la misma obra.

El retardo es, en Schneider, también una especie de titubeo, porque la obra es en realidad una falta de obra, no una ausencia, sino la huella como diferencia entre lo presente y lo sustraído. La obra de Schneider no es la casa como un objeto específico, es el movimiento de retardo perpetuo que no lleva a una solución sino siempre a lo inconcluso.

En la *Teoría Plástica* de Beuys encontramos de nuevo un ejemplo precedente sobre el comportamiento sinérgico del sistema artístico. Sólo presentándose la obra en su estado latente, abierta a su consecución, es posible transferir la energía potencial de las materias informantes y transformantes al sujeto estético¹¹⁶⁴. La transmutación de la materia y los flujos energéticos que discurren por la obra activan y, por lo tanto afectan, el estado del espectador y a la inversa. El organismo del arte entra en un flujo de cambios que nace o se extiende hasta los procesos de re-generación y des-composición de la vida. La energía se genera en el interior de la obra gracias al abrigo del fieltro, material que conserva la energía endosomática del cuerpo en las culturas como la tártara o la esquimal¹¹⁶⁵. Con Beuys el cambio cualitativo en los materiales que presenta se extiende hasta el desarrollo del pensamiento y, por consiguiente, al organismo social. La energía es potencialidad de cambio, físico, mental y espiritual. La comprensión del arte que se desprende de la *Teoría Plástica* de Beuys cumple el deber de maximizar y reorientar las energías intelectuales estancadas¹¹⁶⁶. La pizarra de *Der Grosse Generator*, que significa *El Gran Generador* es un título que rompe, por medio de la vinculación o el «emparejamiento», el proceso creativo y la «correspondencia

¹¹⁶⁴ Lo entenderemos mejor con las siguientes palabras de Bachelard que se acomodan a la perfección a la obra apelante de Beuys: «Por las imágenes, el hombre es apto para acabar la geometría interna, la geometría verdaderamente material de todas las sustancias. Por la imaginación, el hombre tiene la ilusión de excitar las potencias informantes de todas las materias». BACHELARD, Gastón: *La tierra y los ensueños...*, p. 38.

¹¹⁶⁵ En la cultura esquimal se utiliza prácticamente con exclusividad la *energía endometabólica* como forma de mantener el calor corporal. v. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. *El fuego y la memoria...*, p. 26.

¹¹⁶⁶ «Pero la ciencia de la libertad de primer orden es la comprensión (ampliada) del arte, según se desprende de la *Teoría Plástica*. En este sentido Beuys considera al arte una *nueva producción básica*. El arte tiene el deber de aprovechar las energías de la libertad y reorientar las energías intelectuales improductivas. Con ello se les confía a las artes la misión de actuar como creadoras de sentido, en completa consonancia con las implicaciones de la *Teoría Plástica*». BOEHLEN, Marc: «Beuysnobiscum...», p. 263, v. nota 11, p. 264.

receptora en la creación»¹¹⁶⁷. La obra se entiende como un proceso actuante volcado a despertar respuestas creativas en el sujeto estético. En este mismo sentido, Hubert Klocker califica de «fuente de energía» al objeto estético. Cualificado de carga de energía, el trabajo artístico es capaz de *agitar*, idealmente, sin fin¹¹⁶⁸. La obra de arte es un catalizador de procesos evolutivos y creativos, pues deja de estar en una instancia aparte de la realidad y como mimesis de ésta, para ser un medio por el que adquirir conciencia de ella y de estar en comunión con la misma¹¹⁶⁹.

Para Beuys la teoría plástica no es un fin en sí mismo sino un *vehículo* que ayuda a alcanzar otro estado de cosas, pues actúa como un catalizador, un motor de cambios. Beuys aplica en los años '60 el término «vehicle art» para explicar su intención de proyectarse hacia el futuro. Para ello, hizo uso de la reproducción de su obra en múltiples como vehículo de acceso al mayor número de gente¹¹⁷⁰. Beuys era una especie de comadrona paciente y bondadosa que ofrecía sus propuestas plásticas y acciones, como vehículo a través de las cuales ayudar al espectador a pensar, a ser creativo. Una suerte de *mayéutica* en la que la obra se plantea como un enigma, una serie de preguntas y cuestiones que van tomando forma para el espectador a base de esfuerzo y conocimiento de la iconología o vocabulario personal de Beuys. Al igual que Sócrates¹¹⁷¹, no se considera capacitado para procrear sino para ayudar a engendrar o producir sabiduría en el interlocutor. Beuys extiende el proceso creativo hasta cada persona, que ha de descubrir por sí mismo el fondo significante de sus obras. La *Teoría*

¹¹⁶⁷ VAN DER GRINTEN, Hans: «Joseph Beuys ante la tradición...», en SZEEMAN, Harald (curad.): *Joseph Beuys...*, p.12.

¹¹⁶⁸ KLOCKER, Hubert: «Gesture and the object...», p. 159.

¹¹⁶⁹ «Beuys sabía que el artista no puede acercarse a la vida en el arte, por eso su objetivo era la recreación integral de las cualidades humanas, que no pretende salvar al arte sino fundamentarlo en la fórmula creativa de una estética del ser antropológico». BASTIAN, Heiner: «Nada está escrito todavía...», p.16. «Para Beuys el arte tenía que ser capaz de alcanzar unan dimensión antropológica, que él expresaba en la convicción humanista de que *cada hombre es un artista*»¹¹⁶⁹. La energía creativa del hombre es energía social, de intercambio de ideas, y la obra es «un lugar y un vector de experiencia». VAN DER GRINTEN, Franz: «Sustancias, caracteres, parábolas...», en SZEEMAN, Harald (curad.): *Joseph Beuys...*, p.14.

¹¹⁷⁰ BEZZOLA, Tobia: «Beuysnobiscum...», p. 291.

¹¹⁷¹ Def. de «mayéutica»: «Mi arte mayéutica –dice Sócrates- tiene las mismas características que el arte (de las comadronas). Pero difiere de él en que hace parir a los hombres y no a las mujeres, y en el que vigila las almas, y no los cuerpos, en su trabajo de parto». FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía...*, p. 2338.

Plástica de Beuys propone una nueva forma de apreciación estética que deja vislumbrar el conocimiento que puede aportar el arte a la sociedad. Pensamiento ético y pensamiento estético son en Beuys ejercicios afines. La aisthesis, como percepción sensorial, se hace más compleja y el conocimiento sensorial se coloca a la altura del conocimiento racional. Y es que para Beuys, dice Bezzola, la obra genera en el espectador durante la apreciación estética, un aumento de conocimiento y de autoconocimiento: «La obra de arte amplía el conocimiento humano no menos de lo que lo hace el pensamiento, pero de manera diferente. Eso sucede *conformando de tal forma la organización sensorial*, que no sólo apela a los sentidos existentes. El arte trabaja en un *polo evolutivo* de la persona, capacitándola, obligándola incluso, según Beuys, *a desarrollar nuevos órganos sensoriales*. Esta evolución tiene como consecuencia que la persona *perciba más mundo* y se sitúe en disposición de *organizar el mundo del futuro*»¹¹⁷².

En este sentido, y como alumno de Beuys, Franz Erhard Walther contrasta dialécticamente los procesos de crecimiento y decrecimiento de energía en función del trabajo o tiempo invertido por el usuario o participante dentro del desarrollo de la obra. Cada propuesta se acompaña de una demanda teórica o instrucción que guía el trabajo a realizar por el artista: «Decreciente-creciente: En el proceso que *gasto*, por ejemplo, tiempo, energía, recorridos que se trazan –o bien: energía que disminuye ↔ en el proceso, por ejemplo, densidad del concepto del trabajo, intensidad y experiencia aumentan –o también: energía crece»¹¹⁷³. La obra para F. E. Walther es un instrumento funcional cuyo fin es la acción, un *producto potencial*¹¹⁷⁴ que canaliza los procesos energéticos en los que el usuario estético invierte o regenera su energía creativa y corporal. El grado de energía creativa es proporcional al grado de actividad desarrollada en el diálogo establecido entre el sujeto estético el objeto instrumental y la

¹¹⁷² Las citas insertas en el texto de Bezzola pertenecen al discurso de Beuys pronunciado en la inauguración de su exposición *Zeichnungen 1946-1971*. El discurso aparece recogido en BEZZOLA, Tobia: «Beuysnobiscum p. 250, para bibliografía v. nota 1.

¹¹⁷³ WALTHER, Franz Erhard: «Contrasting pairs and distinctions...», s. p. (traducción de la autora).

¹¹⁷⁴ ADRIANI, Götz: «Preface», en ADRIANI, Götz (curad.): *Franz Erhard Walther. Arbeiten 1969-1976. 2 Werksatz 1972*. Cat. Exp. XIV Bienal Internacional de São Paulo, 1 de octubre al 18 de diciembre, 1977. República Federal de Alemania, s. f., s. p.

acción orientada hacia sus tareas. «Entonces el grado de actividad es determinado por el objeto dado en sí mismo, así como por la libre elección del usuario así como por lo lejos que emplea o extiende las cualidades inmanentes en el objeto»¹¹⁷⁵. La concepción del objeto estético constituye de esta forma la *desmaterialización extrema*¹¹⁷⁶ de la obra de arte convertida en acto, en trabajo, en proceso abierto y dialogante que se inicia con unas precondiciones inherentes en la pre-obra y que finalizan con la acción constructiva del sujeto estético. No desaparece el objeto, la desmaterialización significa la *expansión* del concepto de obra de arte a un proceso transicional y vinculante. Existen tres niveles de existencia del objeto artístico –física, artística y estética. En el caso de las obras relacionales la recepción pasiva del objeto no ofrece la clave conceptual que da sentido a la obra de arte. Sólo en el proceso activo desarrollado como diálogo entre sujeto y propuesta plástica surge la obra: proceso creativo o poeútico y experiencia estética se entremezclan formando una amalgama diferencial difícil de sistematizar en un esquema. La Teoría Plástica de Beuys, que F. E. Walther retoma, adquiere la forma de propuesta relacional. *Dependent Objects* es el nombre de una de las exposiciones, en la que una vez más cuestiona el valor objetual y autónomo o autosuficiente de la obra de arte. ■ Franz Erhard Walther. *Dependent Objects*. Como el mismo título indica los objetos no son entes por sí mismos, sino necesariamente en relación con la manipulación que de ellos realice el usuario. La obra de arte sólo tiene lugar una vez que el usuario entra a activar el proceso de conformación de la obra. Antes de ello la pieza es sólo una propuesta de obra que reclama su consecución. Los objetos de F. E. Walther poseen una función instrumental, son *benutzbare Objekte*, objetos para ser usados¹¹⁷⁷. Robert C. Morgan define su funcionalidad como catalítica, es decir, que «ayuda a definir los parámetros tanto espaciales como temporales de la pieza»¹¹⁷⁸. Su valor, por tanto, es el de mediar para que en la experiencia estética se alcance la consecución de la obra de arte.

¹¹⁷⁵ ADRIANI, Götz: «Preface...», s. p. (traducción de la autora).

¹¹⁷⁶ LINGNER, Michael: «Instruments visibles ou instruments de vision?» (Ed. Orig. «Instruments visibles ou instruments de vision?», en *Galleries Magazine*, N° 30 (avril-mai, 1989), en CHARBIT, Hubert: LINGNER, Michael; WALTHER, Franz Erhard. *et al.: Franz Erhard Walther...*, p. 117.

¹¹⁷⁷ MORGAN, Robert C.: *Del arte a la idea...*, pp. 68,69.

¹¹⁷⁸ MORGAN, Robert C.: *Del arte a la idea...*, p. 71.

La obra no es de sí, ni tampoco el sujeto estético es de sí mismo sino en su relación con lo otro de sí. Lo que la obra de arte nos proporciona, no es aplicable a la cosa u objeto de obra de arte, ni al espacio –pertenencia, sea o se ubique en él–, ni tampoco al tiempo en que se sucede, sino que es su relación primordial con el espectador. Cada obra de arte se inviste como tal cada vez que mantiene una relación estética con el espectador, su significado se re-actualiza cada vez, siempre único y como experiencia originaria. Así la obra de arte, como diría Benjamin, se convierte en «fetiche»; pero en cada percepción adecuada, como si de un rito se tratase, se re-crea de nuevo como la primera vez. Hay artistas que consiguen la no fetichización ni objetualización de la obra de arte. Las investigaciones y experiencias de Hélio Oiticica alcanzan este propósito. Su reflexión en torno a la *fundación del objeto* significa la comprensión de la obra como una totalidad que nace de las relaciones con el espectador. Al igual que los *objetos relacionales* de Lygia Clark, la suma objetiva de sus partes no es el objeto. Carece de importancia la definición que tengan como materiales: telas, cuerdas o plásticos; ni tampoco lo tiene como objetos: tiendas, tarros de cristal o esterillas. No es en estos elementos donde se instaura la obra. Los objetos que rescata de otros usos y que recicla para sus obras no son significantes en sí mismos, lo son en el momento en que conforman un todo y esto tiene lugar en el momento de *fundación del objeto*. Y este proceso creativo sucede en el momento mismo en el que se establece el uso, el diálogo o la relación que lo transforma e instaura como tal. Con sus propuestas Oiticica reflexiona sobre la actual ontología de la obra de arte, en sus escritos también refleja esta preocupación¹¹⁷⁹. La *fundación del objeto* se da en su «plasmación espacial, en el tiempo y en el significado específico de la obra», dice Oiticica¹¹⁸⁰. Algo importante sucede aquí, la fundación del objeto se desliza de su ubicación en el esquema tradicional del arte y viene a implicar activamente al espectador en esta nueva relación.

Hélio Oiticica colabora junto con Lygia Clark, que comparte el mismo ideario estético, también en lo referente a la desaparición del objeto como obra de arte. Lygia

¹¹⁷⁹ OITICICA, Hélio: «Bases fundamentales...», pp. 85-88.

¹¹⁸⁰ OITICICA, Hélio: «Bases fundamentales...», p. 86.

Clark llama a sus propuestas, bien *objetos relacionales*¹¹⁸¹, o bien, *organismos vivos*¹¹⁸², es decir, que cobran vida en su relación física con el usuario o espectador. Lo que confirma la validez de la adopción del (eco)sistema como esquema estético abierto y contingente. El objeto que resulta de la experiencia no es más que un mero desecho carente de valor, como declara la misma artista: «El único significado de ésta experiencia está en el acto de hacerlo. El trabajo es únicamente tu acto»¹¹⁸³. Estas palabras son una declaración de intenciones y sus obras, junto con las de Hélio Oiticica, una guerra al objeto artístico y a la relación objeto/sujeto de la estética tradicional basado en la pura opticalidad y el paradigma de la representación. Gracias a sus prótesis y objetos relacionales la relación artista-obra-espectador se funde en un gesto compartido. A este mensaje añade el siguiente, igualmente importante y definitorio de una nueva actitud: «Sólo hay un tipo de duración: el acto. El acto es aquel que produce *Caminhando*. Nada existe antes y nada después»¹¹⁸⁴. ■ Lygia Clark. *Caminhando (Caminando)*, 1964.

«Mi trabajo es como la luz del frigorífico, sólo funciona cuando hay gente allí para abrir la puerta del frigorífico. Sin gente, esto no es arte –es otra cosa– elementos en una habitación» dice el artista Liam Gillick¹¹⁸⁵. El sistema sinérgico del trabajo artístico requiere que el discurso del sistema permanezca vivo, necesita del espectador, del contexto y de los demás elementos. La obra de arte ya no es un ente cosificable y abarcable sino un sistema de co-dependencias y co-determinaciones. Carsten Höller opone la obra como juego al utilitarismo dominante en el pensamiento actual

¹¹⁸¹ v. la definición que da Lygia Clark de los *objetos relacionales* en el epígrafe dedicado a las prótesis y extensiones sensoriales.

¹¹⁸² «Organismos vivientes que adquieren forma y sentido cuando el cuerpo del espectador entra en contacto con ellos». SZTULMAN, Paul: «Lygia Clark», en *Documenta X- Short Guide*. Documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungen, Hatje Cantz Verlag Publishers, Germany, 1997, en <<http://www.universes-in-universe.de/english.htm>> (03-03-2000), s. p.; v. t. <<http://www.arte.mercosur.com.uy/clark/>> (03-03-2000).

¹¹⁸³ Estas palabras forman parte de las instrucciones (*hazlo-tú-mismo*) que la artista ofrece como guía o ideario la para la realización de la experiencia de *Caminhando*, 1964. Un extracto de estas instrucciones aparece en el artículo BOIS, Yve-Alain: «Lygia Clark», en *Art Forum International*, Vol. 37, N° 5 (January, 1999), p.116.

¹¹⁸⁴ BOIS, Yve-Alain: «Lygia Clark...», p.116.

¹¹⁸⁵ Liam Gillick citado en BISHOP, Claire: «Antagonism and relational aesthetics...», p. 61, para bibliografía v. nota 26.

fundamentado sobre una relación de costes y beneficios y basado en un sistema soportado sobre dualidades. La obra de Tiravanija, así como precedentemente las propuestas de los citados Lygia Clark y Ernesto Neto, establecen relaciones a través de lo lúdico y del disfrute de las relaciones humanas libres. Hirschhorn, al contrario que la estética relacional, aboga por la autonomía de la actividad artística. Sus monumentos y pabellones no están incompletos (*open-ended*) con el objeto de ser completados por el sujeto estético, como sucede en las propuestas de la estética relacional. El formato, los materiales y la localización son pre-condicionantes ya dados a la experiencia. La propuesta artística es una fuerza activa que no solicita la interactividad sino el ejercicio del pensamiento crítico activo e independiente.

1.4 CAMPO DE RELACIONES *ENTRE* SUJETO RECEPTOR Y OBRA EN LAS PROPUESTAS RELACIONALES

Según la noción platónica, la «participación»¹¹⁸⁶ es fruto del ejercicio de relacionar el ámbito de las ideas y de las cosas sensibles. A pesar de su aplicación en Platón a cuestiones metafísicas, la noción actual de participación es heredera de dicho planteamiento. En la actualidad, quizás gracias a la reconciliación entre sujeto y objeto que aporta la fenomenología, la concepción de participación aparece estrechamente unida al punto de vista desde el que tiene lugar dicha acción, bien sea ésta física-corporal, o bien, social, política y económica. Y es precisamente el paso del arte a estos ámbitos donde encontramos una mayor dilatación del esquema estético en los procesos aisthéticos-poyéticos. Para ello, hemos de clarificar lo que se entiende por creatividad¹¹⁸⁷

¹¹⁸⁶ FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía...*, pp. 2707-2709, voz «participación».

¹¹⁸⁷ En deuda con el estructuralismo y la semiótica, Román de la Calle alcanza a comprender el siguiente grado de creatividad en el espectador: «...podría decirse que si la obra es un significante *realizado*, que bosqueja un significado de algún tipo, la co-creatividad radica, por su parte, en el hallazgo de significaciones inusitadas, en la reelaboración de objetos estéticos eficientes, originales y osados, en los que vienen a abocar las progresistas y variadas determinaciones formales». DE LA CALLE, Román: *En torno al hecho artístico...*, p. 118. Nos queda decir que cada vez con mayor frecuencia el artista o colectivo de artistas busca la radicalización o rebasamiento de estos límites. Sobre la creatividad v. DE LA CALLE, Román: *En torno al hecho artístico...*, en especial los capítulos: «El principio de creatividad en la estética contemporánea», «Actividad creadora y hecho artístico» y «Hecho artístico y valoración crítica», pp. 81-149. Otra bibliografía sobre la creatividad: TATARKIEWICZ, Wladyslaw: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. (Ed. Orig. *Dzieje sztuki i poezji*. Warszawa, 1976). Presentación de Bohdan Dziemicki y traducción de Francisco Rodríguez Martín. Tecnos, Madrid, 1987; DUFRENNE, Mikel: *Fenomenología de la experiencia estética*. Vol. I. *El objeto estético*. (Ed. Orig. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. I. *L'objet esthétique*. Presses Universitaires de France, Paris, 1953) Premio de Román de la Calle. Fernando Torres Editor, Valencia, 1982; OTEIZA, Jorge. *Ley de los cambios...*; AA. VV. *Joseph Beuys...*; MORAZA, Juan Luis. *Interpasividad*. Diputación Foral de Vizcaya. Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2000; BRETT, Guy; DAVID, Catherine; DERCON, Chris. *et. al.* (dir.): *Hélio Oiticica...*; POPPER, Frank. *Arte, acción y participación...*; BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi. *et. al.* (eds.). *Modos de hacer. Arte crítico...*

La «democratización de la creatividad» es uno de los aspectos fundamentales a tratar en este apartado en el que se pretende aludir a los cambios más fundamentales producidos en el papel del sujeto estético en los últimos tiempos. Aunque es nuestro objetivo el centrarnos en las décadas más recientes es inevitable el hacer alusión a la dirección que toma el arte con el camino trazado, en primer lugar, por Marcel Duchamp, aunque teorizado con más claridad por Joseph Beuys o Jack Burnham en los '70. Remontarnos a los *readymades* de Duchamp se hace imprescindible en el desarrollo del sujeto estético porque es con las rupturas que ocasiona este objeto artístico que la esencia del arte se tambalea y abre muchas de las cuestiones que luego se vienen a desarrollar a lo largo de todo el siglo veinte, tales como la idea de autoría y la creatividad universal. «Enfrente del *readymade*, [dice Thierry de Duve] no hay ya más ninguna diferencia técnica entre hacer arte y apreciarlo»¹¹⁸⁸. Su mente preclara carga el peso fundamental del entramado del arte sobre el proceso desarrollado por el sujeto estético. Si bien es cierto que tendrá que pasar más de medio siglo para que la división entre el polo creativo y el polo receptivo se disuelvan. Como resalta Fernández Polanco: «...la presencia del espectador como vector de la obra es uno de los aspectos que marcan buena parte de las producciones artísticas desde los años 60. Si el espectador no se aproxima a ella, la obra queda prácticamente desactivada»¹¹⁸⁹. Otro de los pasos importantes que se dan en esta dirección es el dado por Beuys quien rescata del romanticismo de Novalis su deseo de democratizar el impulso creativo¹¹⁹⁰, además de todo el legado romántico alemán de Hölderlin, Schelling, Friedrich o Runge. Jack Burnham, en el tiempo en que Beuys funda su *Organización para la Democracia Directa a través de Referéndum (Die Organisation für Direkte Demokratie durch Volksabstimmung)* comenta: «Obviamente ya no es más importante quién es o no es un

¹¹⁸⁸ DE DUVE, Thierry: *Kant after Duchamp...*, p. 290. Duchamp, entrevistado por Charbonnier, dice: «Después de todo, el público representa la mitad del asunto; arte sólo se inviste como tal a través de la admiración que uno tiene por él; la obra maestra es declarada en el final del análisis por el espectador». DE DUVE, Thierry: *Kant after Duchamp...*, p. 401, para bibliografía v. nota 45.

¹¹⁸⁹ FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: *Formas de mirar...*, p. 16.

¹¹⁹⁰ Schriften Novalis dice: «Todo hombre debería ser un artista». DE DUVE, Thierry: *Kant after Duchamp...*, p. 288, para bibliografía de Novalis v. nota 7.

buen artista; la única cuestión sensible es porqué no es todo el mundo un artista?»¹¹⁹¹. Pero con la redefinición del concepto de autoría no solo se tambalea el papel de cada una de las partes implicadas, sino que también se plantea por vez primera que el público no está predeterminado por la obra y que tampoco ha sido siempre el mismo a lo largo de la historia.

Instalación fenomenológica

Una de las críticas formuladas hacia las instalaciones totales y las instalaciones cuyo vínculo con el sujeto estético se funda en relaciones sensorio-corporales es precisamente el escaso nivel de participación libre del sujeto. Francisca Pérez Carreño, en *Arte minimal. Objeto y sentido*¹¹⁹², califica esta relación de espectador con la obra de no participativa del sentido. Efectivamente, muchas instalaciones tan sólo requieren de la presencia corporal y comportamental del sujeto percipiente. Recordemos los ambientes teatrales de Ilya Kabakov, o más recientemente los de Olafur Eliasson: en este tipo de instalación el espectador, en cuerpo y mente, está sometido a la misma prueba a la que es sometida toda realidad. La obra «instalada» es fruto de la amalgamación de las estrategias formales de las distintas disciplinas, por lo que provee diferentes caminos por los que aproximarse a la obra. Las construcciones espaciales que ha de con-formar el sujeto estético en la obra latente de Franz Erhard Walther plantean una experiencia fenomenológica del arte. Si bien, esta relación fenomenológica se hace más compleja en las instalaciones de Gregor Schneider y Rachel Whiteread, pues provocan situaciones más incómodas en la confrontación del sujeto con la obra y la integridad de ambos. La obra de arte apela al espectador, lo convulsiona con problemas que surgen de la relación entre ambos, cuestiones como la irrepresentabilidad del mundo, la irrepresentabilidad de una identidad fija y estable del mundo y también de la identidad del sujeto. El cambio, lo convulso, lo antagónico, etcétera es el terreno donde la obra de arte hace sucumbir al sujeto estético.

¹¹⁹¹ DE DUVE, Thierry: *Kant after Duchamp...*, p. 284, para bibliografía de Jack Burnham véase nota 1 de la misma página.

¹¹⁹² PÉREZ CARREÑO, Francisca: *Arte Minimal...*, pp. 162-169.

Javier Chavarría nos explica la nueva posición del público como la de una especie de «virginidad», una actitud de entrega, abierta y receptiva, es decir, sin preconceptos. Como dice este autor, la actitud de un dejarse llevar, «nada de registros aprendidos o posturas estereotipadas», nada de «códigos impuestos» ni de «valores añadidos»¹¹⁹³. Este estado virginal es necesario para estar abiertos a la experiencia, el dejarse llevar no implica una actitud receptiva de carácter unidireccional, sino más bien, y siguiendo el apoyo en las teorías fenomenológicas, de mutua receptividad. El público ha de estar abierto y flexible a cambios y redefiniciones sobre su relación con el mundo, con su cuerpo y con su ser interno psíquico y emocional. Por la misma razón, la obra la obra permanece abierta a los cambios que el espectador haga en ella, e incluso construya en ella, aunque sólo sea por el mero hecho de habitarla.

Beuys y Wolfgang Laib se encuentran a medio camino, pues exigen una mayor implicación ideológica: sus acciones son de carácter interno, pues la acción fundamental que despiertan en el sujeto es la del pensar. Tanto una acción imaginada o conceptualizada como una acción real son para Beuys acciones que constituyen el trabajo plástico. Ambas dos son acciones, una es exteriorizada y la otra sucede a nivel interno, pero volcada a la acción y al cambio. En *Mesa (2 polos)* espectador y artista se ven potencial o hipotéticamente confrontados en un diálogo con la obra —una pintura sin bastidor sobre una rústica mesa— como núcleo estimulador o generador de tal debate¹¹⁹⁴. Un espectador que ha de ser creativo a través del pensamiento y del auto-reconocimiento¹¹⁹⁵. La participación en la obra debe de ser física e intelectual, las ideas

¹¹⁹³ CHAVARRÍA, Javier: *Artistas de lo inmaterial*. Nerea, Guipúzcoa, 2002, p.53.

¹¹⁹⁴. «Lo importante es que la mesa encarna la función potencial del presentador del artista y, al mismo tiempo, de las ideas de los espectadores que la rodean. Beuys no deseaba un espectador solitario y aislado que va de obra en obra ensimismado, sino una pluralidad de espectadores que hablan entre sí. Este concepto del arte referido al espectador radica en la decisión de Beuys de salir de la soledad del estudio a la luz pública». Sobre la obra *Mesa (2 polos)* de Joseph Beuys. Marieta Franke en SZEEMAN, Harald (curad.): *Joseph Beuys...*, p. 40.

¹¹⁹⁵ «El espectador solo debe asimilar el lugar vacío, física y espiritualmente, y reconocer el mensaje desde allí emitido como un *Proyecto existencial* (Maurice Merleau-Ponty). El que descifra el significado del lugar empieza a ser creativo. *Pensar ya es plástica... las ideas tienen un efecto en el mundo más fuerte que una plástica que se ha iniciado y que en cierto modo se ha materializado en un objeto*, dice Beuys». Sobre la obra *Lugar (plástica de fieltro grasiento) completada de cobre cargada de corriente alterna de alta tensión* de Joseph Beuys. VON GRAEVENITZ, Antje: «Joseph Beuys, escultura-objetos-plástica...», p. 73.

de los espectadores son para Beuys una *plástica*, son actos que se caracterizan como creativos, pensamientos materializados¹¹⁹⁶.

Es la conducta activa del usuario, en forma de *conciencia operativa y cooperativa*¹¹⁹⁷, la que destaca y define la obra. La manipulación directa del objeto estético y el desarrollo de la creatividad –ambas vetadas para el espectador en la relación estética tradicional– son la demanda que obras relacionales como las de Franz Erhard Walther o Lygia Clark proponen al nuevo sujeto estético. Las obras relacionales conllevan una política de acción que viene a ser reclamada por las condiciones que impone el objeto instrumental al sujeto estético para que la acción devenga en obra. Una acción operativa que configura una red de relaciones o de fuerzas a la que podemos denominar como obra. La obra deja de tener una entidad física propiamente dicha, el artista se reduce a la mínima expresión y el usuario establece variadas formas de comunicación con los elementos que conforman el sistema estético. «Crear una obra a partir de la acción, definir una obra desde la acción, esta es la idea fundamental de mi trabajo a partir de 1963: la acción es una *forma de la obra (Werkform)*, de importancia igual e incluso superior a la de los materiales de las obras del pasado. La acción permite una concepción total de la obra. El espectador que discute, define la obra en respuesta; él no puede implicarse solamente desde su cualidad de observador: son cuerpos enteros que se ven implicados. Todas las facultades del ser humano son requeridas, no solamente la mirada, más la existencia entera»¹¹⁹⁸. Las propuestas de Franz Erhard Walther inducen a un alto grado de implicación y (co)operación del sujeto estético

¹¹⁹⁶ «La plástica solo tiene valor cuando colabora en la elaboración de la conciencia. Yo diría que la elaboración de la conciencia humana ya es un proceso plástico». Esta cita de Joseph Beuys aparece recogido en LEUTGEB, Doris. AA. VV: «Joseph Beuys, instalaciones...», p. 143, para bibliografía v. nota 9. «Beuys limita la actualización de contenidos trascendentes en el sentido de que las estructuras míticas han de ser integradas en el pensamiento de forma nueva. Como Beuys nunca se dirige exclusivamente al intelecto o a la imaginación, sino que entiende al individuo como ser total, la componente mítica nunca se convierte en objetivo en sí mismo. Funciona como incitación al pensar, que influye decisivamente en la obra». LEUTGEB, Doris. AA. VV: «Joseph Beuys, instalaciones...», p. 146.

¹¹⁹⁷ ADRIANI, Götz: «Preface...», s. p.

¹¹⁹⁸ WALTHER, Franz Erhard: «L'autre conception de l'œuvre...», p. 115. El término de Walther «Werkform» es definido en su glosario de términos como forma de creación de la obra que induce por la obra a un tipo de recepción. CHARBIT, Hubert; LINGNER, Michael; WALTHER, Franz Erhard. *et al. Franz Erhard Walther...*, p. 108.

conlleva un alto grado de compromiso y *responsabilidad*¹¹⁹⁹ con el trabajo. A este diálogo, cuyo fin en Lygia Clark es más terapéutico, la artista lo califica de «comunicación extremadamente íntima»¹²⁰⁰.

El que fue durante un tiempo su compañero artístico Hélio Oiticica buscó encarecidamente durante su corta carrera artística la creación de un *mundo ambiental* que propiciase esa relación abierta en la que el sujeto percipiente posee una colaboración (co)operativa. Es decir, se propone la creación de una estructura abierta en la que la fundación de la obra emerja de la *participación ambiental* del espectador. La fundación del objeto artístico surge de su plasmación, en el tiempo y en el espacio, en relación con la acción corporal del espectador. Una *relación pluridimensional* en la que de la *percepción* y la *imaginación productiva* surge lo que Oiticica llamó *creación naciente*¹²⁰¹. Este artista posee abundantes escritos con los que ha legado importantes testimonios sobre su enfoque respecto a la participación del espectador. Entre las diferentes vías por las que se manifiesta esta preocupación se encuentra la participación corporal a través de los sentidos (*participación sensorial-corporal*), que es quizá la que más marcó sus propuestas plásticas objetuales o ambientales y la *participación semántica*. Ambas, señala Oiticica, no son participativas por el mero hecho de participar, sino porque la participación se concentra en significados nuevos. Es decir, el espectador no se remite a responder a una invitación de participación, sino que, con él inmerso dentro del proceso abierto de la obra y aportando nuevos significados, se completa el sentido de la propuesta¹²⁰². El espectador no está expectante, no sólo recibe información pasivamente, sino que actúa, es entonces sujeto protagonista de la acción, generador o creador de un acontecimiento estético.

Propuestas relacionales

¹¹⁹⁹ «A todo el que participe de cualquier manera debe hacerse responsable del trabajo –sin esta actividad no se podría crear nada», testimonio del artista recogido en ADRIANI, Götz: «Preface...», s. p.

¹²⁰⁰ BOIS, Yve-Alain: «Lygia Clark...», p.117.

¹²⁰¹ OITICICA, Hélio: «Bases fundamentales...», p. 87.

¹²⁰² OITICICA, Hélio: «Esquema general de la nueva objetividad...», p. 115.

Para comprender la redefinición actual del papel del público es necesario recordar brevemente su perfil a lo largo del recorrido histórico. En el s. XVIII se instaaura la normatividad sobre el gusto con *Sobre la norma del gusto*, de David Hume. El museo surge idealmente como un lugar desde donde levantar una «república del gusto» democrática y abierta a toda la sociedad. Sin embargo, los museos, –como hemos explicado en el apartado sobre la mirada desbordada–, surgen de acuerdo a la distinción de clases sociales de acuerdo con la división del trabajo. Frente al «público ideal» que se busca en la modernidad, fundada en la estética clásica desde la Ilustración, artistas como Martha Rosler o Hans Haacke, entre otros, comienzan a distinguir las singularidades y diferencias de un público heterogéneo. Pero sobre todo, un público que se sabe *institucional y socialmente determinado*, una posición que se solicita al público que va más allá de la experiencia fenomenológica, que a juicio de T. J. Demos es la de un *espectador inocente y universal*¹²⁰³. Alexander Alberro entresaca algunas de las conclusiones que sostuvo Rosler en una reconsideración de la noción de público: «...el público es una entidad social que uno debe construir, por otra reveló simultáneamente que es a través de la activa construcción del público que puede formarse una esfera pública de oposición»¹²⁰⁴. Martha Rosler distingue entre lo que significa «público» y «audiencia» a mediados de siglo XX y lo que significa en la actualidad. En el primer caso, el término «público» encarna a los miembros activos de una comunidad y «audiencia» al receptor pasivo que consume entretenimiento, mientras que en el nuevo paradigma de audiencia encarna al sector activo y socialmente poderoso, dice Alexander Alberro y el público se convierte en una agrupación amorfa e imprecisa¹²⁰⁵. Del mismo modo, delatan que bajo la ilusión de un público ideal se esconde una forma de represión hacia lo diferente en términos de clase, género o raza.

¹²⁰³ DEMOS, T. J.: «Rethinking site-specificity», en *Art Journal*, Vol. 62, N° 3 (Summer, 2003), p. 98.

¹²⁰⁴ ALBERRO, Alexander: «La dialéctica de la vida cotidiana...», p. 86. v. ROSLER, Martha: «Espectadores, compradores, marchantes y creadores: reflexiones sobre el público», en WALLIS, Brian (comp.): *Arte después de la modernidad...*, pp. 311-341.

¹²⁰⁵ ALBERRO, Alexander: «La dialéctica de la vida cotidiana...», p. 86, nota 22, véase también la bibliografía a la que se hace referencia.

Félix Duque sustituye el desfasado término «espectador» por el de «fruidor transeúnte» o «viajero» en relación al papel de dicho sujeto en obras de arte público y land art¹²⁰⁶.

En opinión de Rosalyn Deutsche, tras esta búsqueda del «estándar ideal» universalizante de esfera pública –bajo el ideal del «humanismo cívico»– se esconde la repulsa a que el espacio estético esté inmerso en un campo de tensiones y de relaciones sociales conflictivas¹²⁰⁷. Tensiones y conflictos que se consideran en la actualidad –en especial por la democracia radical– como el fundamento para que tenga lugar un espacio realmente democrático. La política postmoderna, en contra del pensamiento moderno del «hombre» espectador imparcial y desinteresado, dice lo siguiente: «Al poner en marcha una lógica de la identidad que reduce los objetos de pensamiento a principios universales, el yo imparcial busca eliminar la alteridad, alteridad que Young define de tres formas: la especificidad irreductible de las situaciones; las diferencias entre los sujetos; el deseo, las emociones y el cuerpo»¹²⁰⁸. El público idealizado por la modernidad, como se puede entender en el texto de Rosalyn Deutsche, en su distanciamiento e imparcialidad excluye y oculta la alteridad en su pretensión de hacerlo invisible, o incluso, inexistente. Podemos entender que en la postmodernidad el público también es objeto de una deconstrucción: en primer lugar el artista se plantea esa idea, tan generalizada en la modernidad, de una obra realizada para un público ideal. El artista se cuestiona si el mecanismo de abstraer la idea de público no responde a una serie de intereses. De modo que encuentra en esta abstracción una forma de exclusión con respecto a cuestiones de género, raza y clase social.

El concepto de «comunidad» recoge las especificidades y heterogeneidades de cada grupo. La definición que Lippard da de la «comunidad» nos puede ser útil para respetar las diferencias y multiplicidades: «Comunidad no significa entenderlo todo sobre todo el mundo y resolver todas las diferencias; significa aprender cómo trabajar dentro de las diferencias mientras éstas cambian y se desarrollan. La conciencia crítica es un proceso de reconocimiento tanto de las limitaciones como de las

¹²⁰⁶ v. DUQUE, Félix: *Arte público y espacio...*, pp. 89 y ss., 107-109.

¹²⁰⁷ DEUTSCHE, Rosalyn: «Agorafobia...», pp. 330-333 y nota 74, pp. 332,333.

¹²⁰⁸ DEUTSCHE, Rosalyn: «Agorafobia...», p. 336. Sobre bibliografía de Iris Marion Young v. nota 76, p. 335 del mismo artículo.

posibilidades...necesitamos colaborar con aquellas personas cuyo pasado y cuyo futuro no nos son familiares, rechazando la insidiosa noción de diversidad que simplemente neutraliza la diferencia. Empatía e intercambio son las palabras clave»¹²⁰⁹. La comunidad, desde este punto de vista, que se puede considerar afín al de Miwon Kwon, no puede poseer nunca una identidad completa, así como tampoco un consenso generalizador entre sus miembros. Así como también se puede considerar afín con lo que entiende Rosalyn Deutsche por comunidad expuesto en «Agorafobia». Con Miwon Kwon el «lugar específico» es, en las prácticas artísticas más recientes, un lugar desterritorializado, la red de relaciones que da lugar a una comunidad compleja, heterogénea y contingente¹²¹⁰.

Al igual que la autonomía de la obra de arte desaparece, también lo hace al mismo tiempo la autonomía del sujeto espectador. El sujeto, hasta entonces ausente en lo que se refiere a la implicación en la obra, ve desvelada y cuestionada su posición. Su supuesta imparcialidad y visión desinteresada y despegada se torna constructora de dicho entramado de significaciones. Con la deconstrucción de la visión modernista no solo destruye la frontera que separa sujeto de objeto, sino que también pide responsabilidades en la implicación que tiene dicho sujeto con las cuestiones abiertas específicamente en cada obra y su contexto. La teoría de la imagen prima, en opinión de Mitchell, el entramado de elementos que forman parte de la condición del espectador¹²¹¹. Las formas de ver se convierten en objeto primordial de reflexión crítica. El interés se desplaza del acto creativo a las prácticas de la observación. Lo que no se restringe al acto perceptivo, pues con la experiencia visual, los estudios visuales y culturales y la reflexión sobre el arte se concentra en un campo más complejo y heterogéneo que tiene su campo de acción en la vida cotidiana. Gracias a Duchamp y precedentes teóricos como Walter Benjamin la diferenciación entre alta y baja cultura ha desdibujado definitivamente sus límites tanto para la práctica artística contemporánea como para nuevos campos teóricos, como los estudios visuales. El arte

¹²⁰⁹ LIPPARD, Lucy R.: «Mirando alrededor...», p. 69.

¹²¹⁰ KWON, Miwon: «The wrong place...», pp. 32-43; DEMOS, T. J.: «Rethinking site-specificity...», p. 33,34.

¹²¹¹ v. MIRZOEFF, Nicholas: *Una introducción a la cultura visual...*, pp. 24,25.

ha encontrado su mayor efectividad insertándose en los entramados de las acciones cotidianas y los estudios visuales vierten su interés en el amplio abanico en el que se desarrolla la experiencia cotidiana de lo visual.

Si bien dice Bourriaud que el arte ha sido siempre relacional en diversos grados¹²¹², es en los '90, con las propuestas relacionales, donde el sujeto estético adquiere una nueva dimensión. Por la razón de que el espacio de la obra, evento o situación se socializa y pierde su privacidad, la relación con el sujeto estético se espera que deje de ser igualmente individual. Como bien dice Bishop, la audiencia se prevé como una «comunidad»: más que como una relación *uno-a-uno* del espectador con la obra, esta se plantea como una situación en la que se ofrecen los recursos para crear una comunidad¹²¹³. Del sujeto estético que se relaciona con la obra, se pasa a la comunidad estética que se relaciona entre sí. Esto supone un cambio radical en la relación sujeto/obra de arte y un esfuerzo notable de las instituciones museísticas por adaptarse a esta nueva relación con su espacio. Las piezas relacionales de Rirkrit Tiravanija, –en las que el artista cocina ricos platos tradicionales tailandeses y los sirve al público–, invitan al sujeto estético a la participación en el evento, pero se trata de un evento predecible y dentro de una libertad limitada a lo políticamente correcto. En Tiravanija no hay riesgo a que algo distinto pueda desestabilizar lo pretendido en la obra ya que su apertura se reduce a la comunidad estética ideal.

Esta función dada al público es diametralmente opuesta a la que proponen las piezas de Thomas Hirschhorn. En ellas también hay colaboradores y el sujeto estético se introduce en sus piezas como un visitante, pero por el contrario, no se le inviste el papel de actor, ni tampoco se constriñe su libertad a una forma de comportamiento predeterminada. Se trata de un evento lleno de tensiones, de una experiencia crítica abierta a lo impredecible y no de un montaje en el que contemplar cierto despliegue de objetos. Hirschhorn, al contrario que Tiravanija, no reclama necesariamente la participación activa del sujeto estético para que complete la obra: se trata de un trabajo activo que incite al pensamiento crítico e independiente, que es el prerrequisito, dice

¹²¹² BOURRIAUD, Nicolas: «Estética relacional...», p. 431.

¹²¹³ BISHOP, Claire: «Antagonism and relational aesthetics...», p. 54.

Bishop, para la acción política¹²¹⁴. Hirschhorn no busca la participación de la audiencia, sino su implicación a la hora de *confrontarse* con la obra. Sus trabajos no buscan ser completados, no se trata, dice el propio artista, de interactividad, sino de ofrecer una amplia gama de posibilidades de implicación. Siendo, entre todas ellas la actividad del pensar la más importante pero no la única. Hirschhorn, a diferencia de la estética relacional, trabaja en términos de *confrontación* y no de relación¹²¹⁵. «Quiero hacer, [dice el artista], un plano mental de y sobre el trabajo de Georges Bataille. Quiero hacer un plano mental de la ciudad de Kassel. Quiero superponer estos dos planos y encontrar intersecciones, cruces entre estos dos planos, donde pueda trabajar los vínculos. Los vínculos son vínculos artísticos. Vínculos que provienen de las decisiones de los artistas. Estos vínculos pueden crear espacio para las ideas, reflexiones, para posiciones, para cuestiones»¹²¹⁶. Efectivamente, se suceden diversos pliegues e intersecciones, como el encuentro entre las dos comunidades estéticas, una *confrontación* entre la Kassel oficial, donde se sucede toda la Documenta y un área económica y socialmente deprimida sita a las afueras de la ciudad en la que habita una amplia comunidad turca. El visitante se siente en sus obras como un intruso objeto de las miradas de la comunidad del barrio. Es lo que el artista denomina como «zoo effect»¹²¹⁷.

Hirschhorn rompe con el juicio estético contemplativo y con el eje unidireccional de productor-consumidor, el sujeto estético presente en ■ *Bataille Monument* no es sino un sujeto extrañado, fuera de lugar, incómodo al que no se le exige interactuar sino ejercitar el pensar crítico. En este sentido, va mucho más allá de la performance y de la forma relacional con lo que respecta a la relación entre el sujeto estético, la obra y el contexto. Por el contrario, la comunidad vecinal conforma una forma de comunidad estética que colabora en la construcción y cuidado del

¹²¹⁴ BISHOP, Claire: «Antagonism and relational aesthetics...», p. 77.

¹²¹⁵ GINGERAS, Alison M.: «Interview. Alison M. Gingeras in conversation with Thomas Hirschhorn». Translated from the French by Shaum Whiteside, en BUCHLOH, Benjamin H. D.; GINGERAS, Alison M.; BASUALDO, Carlos: *Thomas Hirschhorn...*, p. 26.

¹²¹⁶ BASUALDO, Carlos: «Bataille Monument, Documenta 11, 2002». Translated from the Spanish by Vincent Martin, en BUCHLOH, Benjamin H. D.; GINGERAS, Alison M.; BASUALDO, Carlos: *Thomas Hirschhorn*. Phaidon Press Limited, London, 2004, p. 100.

¹²¹⁷ BISHOP, Claire: «Antagonism and relational aesthetics...», p. 76.

monumento, en la participación en los diferentes *workshops* o talleres y en el disfrute de los diferentes pabellones del complejo. Por un lado, se intenta formar una comunidad estética compuesta por los residentes del barrio y por otro, se destruye la comunidad estética de los visitantes provenientes de la Documenta (compuesta de artistas, especialistas y asiduos al arte contemporáneo) al verse cuestionada su identidad, un conflicto en el que la estética relacional no entra a poner en cuestión. No sólo se muestra a los desheredados del disfrute estético sino que el sujeto que proviene de la Documenta se convierte en objeto de enjuiciamiento. Se ve cuestionada su integridad al destaparse los mecanismos de poder del entramado artístico, que generalmente están ocultos y naturalizados. Y es a él mismo, al sujeto visitante, coautor que repite tal esquema opresor de las diferencias, a quien se le interpela y se le invita a destapar dichas estrategias. Su deseo de constituirse como sujeto con una identidad totalizante se ve truncada al no encontrar en la instalación un significado y orden de lectura único, ni tampoco un sentido ya dado que le ayude a consolidar su identidad. Lo único que allí encuentra es conflicto, cuestionamiento de la existencia de un entramado artístico estable, de la coherencia de su propia identidad –que se ve truncada con la incompletitud– y el cuestionamiento de los límites que separan a una comunidad de otra, de un yo del otro, de un sujeto y la obra, de la obra y su entorno, etc.



Thomas Hirschhorn. *Bataille Monument*, Barrio de Nordstadt, Kassel, Documenta 11, 2002

Hirschhorn cuestiona la verdadera democratización del espacio público, el uso no indebido del conocimiento en su relación con el poder (democratización de la cultura) y la creación de una comunidad estética no elitista y excluyente. Se puede decir que las piezas de Hirschhorn desencadenan conflictos, abren fisuras, desestabilizan totalidades. Una y otra comunidad ven cuestionadas sus identidades, las cuales se definen en su relación con el otro quedando siempre en un estado de incompletitud. Como hemos dicho, a Hirschhorn no le interesa tanto la «relación» sino la «confrontación». En este sentido, su proceder artístico se adecua a las teorías de la democracia radical, tales como la de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe. Soportándose sobre estos dos teóricos Rosalyn Deutsche pronuncia la siguiente argumentación: «Por mucho que la esfera pública democrática prometa apertura y accesibilidad, nunca podrá ser una comunidad política por completo inclusiva o completamente clausurada. Es, desde el comienzo, una estrategia de diferenciación, que depende de ciertas exclusiones constitutivas, de intentos de expulsar algo. El conflicto, la división y la inestabilidad, por lo tanto, no arruinan la esfera pública democrática: son sus condiciones de existencia. La amenaza proviene, por el contrario de los intentos por anular el conflicto, ya que la esfera pública es democrática tan sólo en la medida en que sus exclusiones puedan ponerse de manifiesto y ser contestadas»¹²¹⁸. Sus instalaciones son precarias e incompletas construcciones que se fundamentan sobre la base de una relación de «confrontación» entre dos comunidades estéticas, que son constituyentes la una con respecto a la otra sin llegar a alcanzar una identidad esencial.

Esta manera de articular la experiencia estética sobre una estructura de contingencias se asemeja a la formulación de Laclau y Mouffe con respecto a las relaciones antagónicas. El «antagonismo», según estos dos autores, recoge un tipo de relación que se distingue de la contradicción y de la oposición, ya que infiere una relación de identidades siempre incompletas¹²¹⁹. La democracia, según la democracia radical, no se puede basar en fundamentos absolutos ni unidades identitarias. Lo

¹²¹⁸ DEUTSCHE, Rosalyn: «Agorafobia...», p. 311.

¹²¹⁹ DEUTSCHE, Rosalyn: «Agorafobia...», pp. 295,296 y nota 13.

democrático se constituye en la negociación, en el conflicto, siendo los sujetos los que produzcan la obra, los que constituyan ese espacio de diálogos heterogéneos que remiten siempre a otro lugar: «El espacio público, siguiendo a Lefort, es el espacio social donde, dada la ausencia de fundamentos, el significado y la unidad de lo social se negocian: se constituyen, pero al tiempo corren siempre un riesgo»¹²²⁰. Este modelo de democracia se soporta sobre una base contingente y siempre por constituir por medio de la negociación y la subversión, lo cual genera incertidumbre social. Hirschhorn no busca el apaciguar las relaciones entre los distintos individuos, ni sus relaciones con la obra, más bien trata de destapar los conflictos subyacentes en el entramado estético y en el espacio público. Tampoco pretende ofrecer una obra interactiva que contente al sujeto estético y que ofrezca una visión amable de la relación estética tal y como la ofrece la estética relacional. De igual modo, para Hirschhorn, la identidad de cada individuo y cada comunidad se basa en la diferencia en lugar de en la unidad identitaria. Así como también podemos decir, tomando como punto de partida a Rosalyn Deutsche, que la esfera pública que se forma en sus instalaciones, lejos de pretender ser inclusiva, se basa en las diferencias, ya que los consensos la llevarían a un pensamiento de la presencia. Las contingentes instalaciones de Hirschhorn evitan en todo momento el caer en la lógica de la identidad y en la metafísica de la presencia. Su forma de evitarlo es la de proponer espacios en los que se hace imposible el universalizar e igualar la heterogeneidad del público, al dejar aflorar las problemáticas. Desde el punto de la democracia radical, lo que es interesante para Hirschhorn es, precisamente, el ambiente de tensiones, fricciones y falta de armonía que obligan a aceptar lo diferente como parte de una esfera pública que se torna inestable. Un espacio éste siempre por constituir, siempre abierto a la relación interdependiente con nuevos elementos que lo redefinan y lo quiebren en sus diferencias.

Sin embargo, son abundantes los aspectos comunes que comparten la estética relacional de Bourriaud y la práctica artística de Hirschhorn: la pertinencia de la utilidad frente a la contemplación, el evento frente al espectáculo, la creación conjunta de un marco de relaciones en el que colabora la comunidad estética, así como el uso del

¹²²⁰ DEUTSCHE, Rosalyn: «Agorafobia...», p. 295.

marco institucional de la galería. Estas coincidencias de intereses se pueden constatar en las siguientes palabras del artista en una entrevista con Benjamin Buchloh: «*Monumentos* requieren de la participación de la población del lugar donde han sido construidos. Mis *monumentos* son temporales, pero pueden ser reconstruidos en cualquier momento con la ayuda de la misma gente que lo construyó originalmente. Mis *monumentos* producen algo, no son solo para la mirada, la gente puede usarlos como lugares de encuentro y sólo si los usas podrás entenderlos. Para mí, la escultura es un evento, una experiencia, no un espectáculo. La dimensión del espectáculo entra solo cuando se presume que hay dos grupos, aquellos que producen y aquellos que son solo receptores pasivos»¹²²¹. Hirschhorn utiliza indistintamente el espacio público y el museo o galería de arte. La obra se baja de su pedestal para fundirse con la vida, pero el sujeto estético ha de hacer lo mismo: la comunidad estética (espectadores, críticos de arte, artistas) ve destruida con las propuestas de Hirschhorn su estatus privilegiado y burgués de consumidor de arte con conocimientos culturales que le distinguen. De forma excesivamente recurrente se ha tratado el tema del *aura* de la obra de arte a partir del texto de Benjamin, pero de lo que no se ha tratado con tanta frecuencia es la pérdida del aura del artista y aún menos de la del sujeto estético. Contra éste último arremeten artistas como Santiago Sierra y Hirschhorn, entre otros. Otros como Tiravanija cuestionan con bastante fuerza el estatus del curador o director del museo al introducir sus quehaceres dentro de sus obras junto con el público y el artista.

¹²²¹ BUCHLOH, Benjamin H. D.: «Thomas Hirschhorn: lay out sculpture...», pp. 65,66 (traducción de la autora).

1.5 DISOLUCIÓN DE LA AUTORÍA Y SOCIALIZACIÓN DEL ESPACIO (EST)ÉTICO

Promover la singularidad del individuo y disolver el concepto de autoría no sólo intervienen en el circuito mismo del arte sino que retornan para hacer estallar el circuito mismo del arte, que se fundamenta precisamente en los pedestales de la autoría, el estilo, la originalidad...

Bartolomeu Mari¹²²²

Destacamos como fundamentales en la promoción de la disolución de la autoría los siguientes factores:

-intencionalidad a-subjetiva (movimiento anónimo de la retícula)

-valor de uso como uno de los valores (est)éticos fundamentales provocado por la crisis de la política mundial en la que la práctica artística se centra como campo de reflexión y actuación.

-proceso de estetización de la realidad y des-artistización de la obra de arte.

Efectivamente, se puede establecer un paralelo entre la muerte del artista como único creador y la intencionalidad a-subjetiva. El movimiento de la retícula es anónimo, es decir, el sujeto constituyente ha muerto con la disolución del origen del sentido en una retícula de micro-fenómenos o acontecimientos en litigio. La

¹²²² MARÍ, Bartolomeu: «La insolación. Los horizontes verticales», en ENGUIITA MAYO, Nuria; TODOLÍ, Vicente (com.): *Cildo Meireles...*, p. 12. La singularidad va en contra del sujeto estético abstracto carente de especificidades (de raza, género, etc.). Se trata de hacer estallar un circuito cerrado del arte ajeno a la realidad socio-política actual. Con el término «retornar» Mari parece referirse a la vuelta de las torsiones que en su tiempo introdujeron las vanguardias en la relación artista-público y realidad social. La reflexión fuertemente teórica, cargada de crítica al régimen escópico, el debilitamiento del carácter objetual de la obra, y muy especialmente la estetización de las acciones tomadas de la vida cotidiana. Sin embargo, hay que decir que el activismo actual excede la práctica autónoma de las vanguardias con unas prácticas y tácticas que se propagan, en muchos casos, sin firma de autor y de manera comunitaria por la red global.

subjetividad pierde definitivamente interés a partir del *giro lingüístico*¹²²³ de pensadores como Heidegger. El desvanecimiento del sujeto, que tanta importancia había tenido en los ilustrados y románticos, se produce definitivamente con Foucault¹²²⁴. Con el *pensamiento de la diferencia*, y Foucault como adelanto, la obra de arte se convierte en una compleja estructura en la que el objeto como identidad cerrada es sustituido por la relación entre fuerzas, en la que el artista es una de ellas. La mística del acto creativo y ensalzamiento del autor como hacedor desaparece, con ello se va perfilando con más claridad su papel de mediador en una acción con cierto carácter funcional. La intencionalidad a-subjetiva está asociada a la fragmentación del sujeto y la crisis subjetiva, como una de las grandes crisis postmodernas. Una de sus consecuencias es la diversificación o atomización de la autoría con la inserción de procesos como la *post-producción* de la que habla Bourriaud –apropiación de obras de arte u objetos culturales preexistentes de los que realiza una relectura– en una autoría compartida o diseminada. La utilidad del arte y el proceso de estetización de la realidad dan lugar a la incursión del arte en el ámbito socio-político. Con ello, el papel del artista deviene en una suerte de terapeuta social, de analista de la realidad, un catalizador de experiencias que se trasladan al ámbito del sujeto estético o un activista e integrador social. Ni el objeto estético ni el artista son demasiado determinantes, lo son sin embargo, en mayor medida, las acciones desarrolladas por los sujetos. Las propuestas no son más que un sostén, un apoyo para desencadenar experiencias en el sujeto estético.

Suzanne Lacy distingue entre los nuevos papeles adscritos al artista los de: *experimentador*, *informador*, *analista* y *activista*. Lacy asimila los dos primeros al ámbito privado y los dos siguientes al ámbito de lo público. Pero la división entre público y privado es cuestionado, en primer lugar, por el arte feminista, en segundo,

¹²²³ Una definición sobre el giro lingüístico en referencia a las artes plásticas la podemos encontrar en BOZAL, Valeriano: «Arte contemporáneo y lenguaje», en BOZAL, Valeriano (ed.): *Historia de las ideas estéticas...*, Vol. 2, p. 20, nota 5.

¹²²⁴ THIEBAUT, Carlos: «La mal llamada postmodernidad...», pp. 387,388.

por el arte que sirve de soporte a problemáticas como la del Sida¹²²⁵ y en tercer lugar, por los teóricos y artistas de la democracia radical, quienes pretenden abolir tal división o distinción. Si bien, Lacy encuentra en las prácticas más subjetivas, las del artista como *experimentador*, un prurito de preocupación por los problemas sociales iniciados en la experiencia propia y vinculados al ámbito público a través de la empatía¹²²⁶. Tal y como Paloma Blanco sintetiza las ideas de Lacy, el artista como *informador* es entendido como el paso inicial que el artista da movido por la necesidad de exponer preocupaciones adscritas al ámbito sociopolítico. Un segundo paso con el que se profundiza en estos aspectos es el del análisis y reelaboración de la información expuesta. Para ello, el artista *analista* colabora y toma actitudes asociadas a otros ámbitos, hasta entonces desvinculados de la estética, como son las ciencias sociales, el periodismo de investigación o la filosofía, a los que añade actitudes irónicas y de análisis del lenguaje visual, así como del escrito, que retoma del arte conceptual de orientación política de los '60. El artista como *activista* sitúa la práctica artística en una situación contextualizada y, por lo general, hace extensiva la participación creativa al ámbito del público. La identidad del autor es anónima, como podemos observar en la congruente política de actuación de Rogelio López Cuenca: «...la creación no pertenece a los profesionales, o más aún, que puede ser perniciosa la noción misma de autoría individual (con su secuela de genialidad narcisista y paralizante)»¹²²⁷.

Una de las consecuencias surgidas del activismo cultural es el adelgazamiento del papel creativo del artista que, entendido como *catalizador*, cumple las funciones de un mero coordinador del suceso. Pero la actitud de catalizador no es una simple

¹²²⁵ «Es interesante señalar [nos dice Nina Felshin] cómo en los '80 el sida politizó el mundo del arte en un grado muy similar a como lo hizo el feminismo en los '70, aunque de un modo mucho más penerante y omnipresente». FELSHIN, Nina: «¿Pero esto es arte?...», p. 88. El grupo *Bullet*, desde 1986, ocupa un edificio abandonado y lo destina al arte y a la concienciación social sobre problemas como la crisis del sida o las drogas. v. HESS, Elisabeth: «No place like home», en *Art Forum International*, Vol. 30, Nº 2 (October, 1991), pp. 94-100.

¹²²⁶ BLANCO, Paloma: «Explorando el terreno...», pp. 32-36. La clasificación realizada por Suzanne Lacy de los nuevos papeles del artista están tomadas de la síntesis que hace de ella Paloma Blanco. Las siguientes líneas están basadas en el texto de Paloma Blanco.

¹²²⁷ RAMÍREZ, Juan Antonio: «Un neorrealismo pauperista. La contra-arqueología lingüística de Rogelio López Cuenca», en VILLAESPESA, Mar (com.): *Obras. Rogelio López Cuenca*. Cat. Exp. Palacio Condes de Gabia, 25 de enero al 11 de marzo de 2001. Diputación de Granada, Granada, 2000, p. 13.

promoción de ciertas actitudes colaboracionistas, Paloma Blanco expone esclarecedoramente el grado de complejidad y de aptitudes que perfilan las cualidades de este nuevo artista: «Debe aprender tácticas completamente nuevas: cómo colaborar, cómo cruzar hacia otras disciplinas, cómo elegir emplazamientos que resuenen con un significado público y cómo clarificar el simbolismo visual y del proceso a gente no educada en el arte»¹²²⁸. Estas funciones no sólo se efectúan, como se pensaba precedentemente, desde el ámbito de lo público. Lo socio-político también está presente en el espacio privado. Los factores mencionados anteriormente – intencionalidad a-subjetiva, utilidad social, estetización de la realidad y socialización del espacio estético– están igualmente presentes en artistas que toman el papel de terapeutas sociales, así como en los analistas y activistas. Para todos ellos la socialización del espacio estético significa la creación de un espacio abierto a la comunicación, intercambio de opiniones y experiencias, un lugar para la acción y un lugar para la creatividad.

EL ARTISTA COMO TERAPEUTA SOCIAL

La *fenomenología de la carne* y las teorías gestálticas sirven de fondo teórico por el que discurre paralelamente una serie de prácticas artísticas que promueven la liberación del cuerpo, el fluir de las sensaciones y la catarsis o dramatización de las emociones y pasiones por medio de un camino pre-verbal o no necesariamente narrativo. La catarsis¹²²⁹, ya desde antiguo, es un tipo de purificación con fines

¹²²⁸ BLANCO, Paloma: «Explorando el terreno...», p. 35.

¹²²⁹ La obra de arte como medio de purificación tiene que ver con procesos como la catarsis. Def. de «catarsis». (Del gr: «*katharsis*», que significa «purificación», «regla menstrual», «poda de árboles»): «Entre los griegos tuvo a menudo un sentido religioso, ligado al orfismo y a los misterios de Eleusis... Se habla de catarsis sobre todo en relación con la idea aristotélica de la tragedia. Según Aristóteles, la tragedia describe en forma dramática, no narrativa, incidentes que suscitan piedad y temor; de este modo se consigue la catarsis (purificación) de estas pasiones. También la música produce, según Aristóteles, una catarsis. La idea de catarsis fue desarrollada por algunos autores románticos, y fuertemente subrayada por Schleiermacher y Scopenhauer, para el cual el arte, y especialmente la música, tiene el

terapéuticos llevada a cabo a través de la teatralización. Basándose en la *mimesis proyectiva* el teatro, la danza, el drama y otros medios de canalización de energías han suministrado vías por las que liberar aspectos psíquicos y emocionales reprimidos. Es por ello que la instalación y la performance rescatan aspectos que les unen con el lenguaje teatral, la danza y los ritos. El poder no verbal de las instalaciones y performances pueden desatar en el espectador emociones más fuertes que una imagen o representación ante la que no se le reclama más que la contemplación contenida. La implicación del sujeto es efectivamente mayor y los sentimientos de atracción o repulsa son ostensiblemente más intensos, pues se introducen en terrenos pantanosos escasamente explorados de la psique humana. Y decimos que son como arenas movedizas porque sobre ellas el control de la razón es mucho menor que sobre medios tradicionales mucho más sistematizados que necesitan del discurso verbal.

Es muy importante hacer hincapié en el hecho de que liberan procesos actuantes porque la vivencia estética que el sujeto experimenta puede ser beneficiosa para hallar la fuente de su angustia. Artistas como Joseph Beuys, Franz Erhard Walther, Wolfgang Laib, Tania Bruguera, Lygia Clark, Helío Oiticica, Louise Bourgeois, Ann Hamilton o Chen Zhen, entre otros muchos, despiertan con sus propuestas – gracias a la densa carga emocional y/o espiritual que contienen– procesos actuantes que sirven de terapia o purgación interior. Este tipo de obras no son re-presentación de emociones, sino que sentimientos y afecciones emocionales afloran en sujeto estético por vías que no obedecen a la representación: la razón no está tan óptimamente capacitada para tal sistematización de los sentidos y sentimientos¹²³⁰. Sus instalaciones exigen del sujeto

poder catártico. La catarsis schopenhaueriana es un paso en el camino de una total catarsis metafísica. Puede considerarse la catarsis como una liberación...». FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía...*, pp. 501,502, voz «catarsis». v. la *catharsis* de Aristóteles vista por Lessing en JARQUE, Vicente: «Gotthold Ephraim Lessing», en BOZAL, Valeriano (ed.): *Historia de las ideas estéticas...*, Vol. 1, pp. 96-98. v. t. DE SANTIAGO GUERVÓS, Luis E. *Arte y Poder.* , pp. 262-269.

¹²³⁰ Ya desde antiguo sentimientos y alteraciones del ánimo han de ser eliminados o controlados por la razón viniendo a obstruir los canales de expresión por los que fluye la espontaneidad y la libertad de nuestros cuerpos y nuestro imaginario simbólico. Incluso en cierto tiempo, se ha discutido si el sentimiento es o no inferior a la razón, llegando a resolver que el sentimiento es una especie de «percepción oscura y confusa». FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía...*, p. 3241, voz «sentimiento». y los sentidos un vestigio de lo animal. En el mundo de lo estético es posible hallar el paraíso de la libertad donde lo horroroso y lo bello conviven sin trabas. Las obras de arte se convierten

estético una intensa implicación: apelan a todos los sentidos, liberan nuestras emociones, despiertan vivencias y recuerdos que permanecían en estado latente, alteran nuestro ánimo y desatan sentimientos contrapuestos.

De nuevo ■ Joseph Beuys vuelve a ser un precedente necesario de recordar, pues propone el papel del artista bajo el perfil de terapeuta social. La crítica contemporánea lo ha retratado como chamán o curandero, como político o como profesor. Su compleja personalidad nos ha hecho mitificar su figura, muy a pesar de que aboga por la muerte del artista o el nacimiento de un artista en todo hombre –con la máxima «cada hombre es un artista». Sus acciones le van rodeando de un halo carismático en el que historia biográfica y obra van inherentemente unidos. Beuys inicia la carrera de medicina y se introduce en el arte impulsado por su preocupación por las enfermedades sociales. Se presenta como terapeuta social incluyendo actitudes chamanistas¹²³¹ y alquimistas como vía de recuperar vínculos perdidos con lo espiritual que proyecten las voluntades de superación hacia un futuro. Vínculos entre el saber de la intuición, el saber del espíritu y el saber científico y con ello devolver al arte el poder transformar nuestro rígido pensamiento. La actitud chamánica de Beuys, fundamentada en las teorías de Rudolf Steiner, busca en el arte el medio de activar procesos transformadores en el interior de cada espectador. El arte posee una poderosa fuerza revolucionaria capaz de transformar la sociedad. Beuys se propone como cometido el devolver de nuevo al hombre una identidad, para ello pretende recuperar para el arte un

en canales de energía, en activadores de la imaginación y del sueño, en sumideros donde descargar tensiones. Los artistas, sin palabras, sólo con poéticas proposiciones se manifiestan como comadronas o terapeutas que nos conducen por el oscuro, por desconocido, camino del auto-conocimiento y la libertad. Quizás desde la esfera de lo estético, y a través de la experiencia, sea posible liberarnos del dolor, recuperar el cuerpo y encontrar el mundo. En definitiva, el arte consigue evadir a la razón, engañar al perro guardián de la caja de Pandora que ejerce control sobre cada uno de nuestros actos.

¹²³¹ La práctica del arte es en la práctica chamanística una forma de practicar la magia extática, una vía de acceso a momentos de éxtasis. La entrada en trance pone al chamán en comunicación con el mundo del más allá. Como dice Romero de Solís, la ingestión de drogas era una ayuda a la hora de alcanzar estados de conciencia en los que se anula toda separación entre este mundo y el del más allá, la unión con la naturaleza y la no diferenciación entre lo interno y lo externo: «El viaje culminaba en los ámbitos del gozo más sublime y en el horror más penetrante, más espeso, multiplicando las sombras del pánico. El propio yo del extático era el fantasma que se vaciaba en las cosas, el alma que tomaba posesión de ellas y las animaba, de tal modo que su propia alma se la aparecía en plantas, animales y astros, en perfecta comunión, en alimento suprasensible». ROMERO DE SOLÍS, Diego. *La impaciencia del deseo...*, p. 25.

nuevo concepto de naturaleza. Se sumerge en la historia y cultura germanas y lleva a cabo un tratamiento estético de la historia. Rescata la identidad del artista-chamán primitivo junto con abundantes conceptos que nacen del romanticismo alemán¹²³² y del pensamiento de Nietzsche. «El tema de la curación jamás perdió actualidad para él, [dice Antje Von Graevenitz], sobre todo como principio de curación de las ideas, de la cultura, de la sociedad. Semejante tarea desborda al médico. Muchos grupos profesionales, políticos, terapeutas y sobre todo artistas, tienen que tirar de la misma cuerda porque ellos pueden abrir nuevos caminos en la función médica del arte y convertir eventualmente su arte en *medicina espiritual*»¹²³³. Acciones e instalaciones de Beuys contienen elementos presentes en procesos de enfermedad y curación de la cultura occidental y cristiana –como vendas, cruces, sangre, medicamentos, agua purificadora– y de culturas primitivas y chamanísticas –como el fieltro y grasa. Mc Evilly dice de él: «Los fetiches curativos del Dr. Beuys incluyen (la idea de) envolver el sujeto, o paciente, en grasa o fieltro, baterías o acumuladores de energía hechos de distintos materiales naturales o culturales, etc. Con Beuys había, pienso yo, siempre una cierta ambigüedad sobre cómo literalmente entendía él los gestos curativos para ser considerados como medicinales –o si de hecho eran principalmente gestos metafóricos»¹²³⁴. Beuys fue un gran padre del arte contemporáneo con su ardua búsqueda en la cultura de los antiguos vestigios de lo sagrado, lo simbólico y el poder del amor a través de su teoría sobre el calor –calor potencial de los materiales, calor humano.

■ Wolfgang Laib, el *hombre-medicina*, como lo denomina Mc Evilly¹²³⁵, parte, al igual que Beuys, de la creencia en el poder terapéutico del arte en combinación con lo mágico y lo místico. Siendo médico de formación encontró en otras culturas no

¹²³² Walter Benjamin rescata aspectos del romanticismo que son germen de aspectos que se retoman en la modernidad. BENJAMIN, Walter: *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. (Ed. Orig. *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1974). Traducción y prólogo de J. F. Yvars y Vicente Jarque. Península, Barcelona, 1988.

¹²³³ VON GRAEVENITZ, Antje: «Beuysnobiscum...», p. 254.

¹²³⁴ Mc EVILLEY, Thomas: «Medicine man...», p. 105 (traducción de la autora).

¹²³⁵ En este artículo se nombran muchos de los artistas que vieron en la práctica del arte propiedades terapéuticas y una manera de transmitir espiritualidad. Entre ellos, Kazimir Malevich, Piet Mondrian, Yves Klein y Joseph Beuys. Mc EVILLEY, Thomas: «Medicine man...», pp. 104-109.

occidentales una alternativa a la concepción científica occidental. Así su tesis doctoral versaba sobre la higiene de beber agua en el sur de la India¹²³⁶. Tras la cual toma la decisión de canalizar sus ambiciones terapéuticas hacia el arte. Laib no se considera artista ni sus trabajos como creaciones, pues como dice: «...es más participación [en la expresividad de la naturaleza] que creación»¹²³⁷. Son eventos en los que Laib, como cualquier otro ser, toma parte activa a través de la aceptación, la concentración, la meditación y la renuncia¹²³⁸. En contra de la corriente generalizada de desacralización del hombre del cambio de siglo, Laib nos propone un paréntesis de experiencia religiosa, una ruptura con el tiempo y espacio natural y una integración en otros ritmos cósmicos. El tiempo sagrado se presenta bajo el aspecto de un tiempo circular, «...una especie de eterno presente mítico»¹²³⁹ que se comprende a través de los actos rituales con los que Laib se integra al recolectar pacientemente el polen, o al limpiar y volver a verter la leche para completar la forma, para re-actualizar el ciclo.

Así, en opinión de Kuspit¹²⁴⁰, el trabajo de Laib se entiende como una rebelión mística en contra de la desacralización que se ha alcanzado en nombre del saber científico como único conocimiento válido. Laib no sólo busca la transmisión de su posicionamiento artístico, ético y vital, principalmente desea la extensión de este

¹²³⁶ El título de la tesis en medicina era «The hygiene of drinking water in rural areas of South India», 1974. OTTMANN, Klaus: «Chronology...», pp. 165,166.

¹²³⁷ PAGÉ, Suzanne: «Interview of Wolfgang Laib», en SZEEMANN, Harald (ed.): *Wolfgang Laib*. ARC, Musée de la Ville de Paris, Paris, 1986, p. 17 (traducción de la autora); *cf.* Mc EVILLEY, Thomas: «Medicine man...», pp. 107,108.

¹²³⁸ FARROW, Clare: «Wolfgang Laib: more than myself», en *Parkett*, N° 39 (1994), p. 80. «Entonces, cuando, en una fotografía, vemos a Laib recolectar polen intensamente en un campo de flores, y luego, con igual concentración interna y con igual sentido profundo de la soledad, espolvorear este polen (en sí mismo la esencia concentrada de la flor) en el suelo con objeto de crear un signo de lo sagrado –cuando vemos al artista-abeja Laib recoger el polen del espacio abierto de la naturaleza y transportarlo a un espacio hecho por el hombre para fertilizar y nutrir la sociedad con un sentimiento de lo sagrado– somos testigos de una revolución social en contra de la modernidad así como una revolución en sentimientos». KUSPIT, Donald: «Wolfgang Laib's mystical revolution...», pp. 18,19 (traducción de la autora).

¹²³⁹ ELIADE, Mircea: *Lo sagrado y lo profano...*, p. 54.

¹²⁴⁰ «Laib distingue claramente entre la idea de una recurrencia cíclica en la vida de uno, en las acciones de uno, en el todo y la idea de un desarrollo que discurre en línea recta, y por esto inevitablemente, termina en tragedia. La recurrencia cíclica indica la realidad trans-individual de la naturaleza y el desarrollo lineal indica la realidad individual. Solo cuando lo individual se subsume en la realidad trans-individual a través de la contemplación, su vida entonces adquiere el halo de eternidad –compartiendo en lo sagrado, como si lo fuera– puede evitar experimentar su existencia como trágica». KUSPIT, Donald: «Wolfgang Laib's mystical revolution...», p. 18 y nota 4, p. 21 (traducción de la autora).

ideario a través de la implicación física y espiritual en la creación de las piezas¹²⁴¹. El sujeto estético es incitado por Laib a contribuir en la creación de la obra: se trata, en definitiva, de un cambio social y espiritual a través de la manipulación de las materias más esenciales que nos ofrece nuestro planeta. La venta de una de sus jarras de polen no es una mera transacción económica, sino una inserción de la pieza en la vida del sujeto que la compra.

En opinión de Thomas Mc Evilly, la visión terapéutica del arte se superpone a la concepción del arte como una forma de la magia en la obra de Laib¹²⁴². Lo mismo podemos decir del artista oriental ■ Chen Zhen. *Diagnostic Room*¹²⁴³ quien dice en una entrevista: «...creo firmemente en la función terapéutica del arte... La *diagnosis dialéctica* es un proceso creativo chino de *asociación de ideas y de imágenes* muy creativo, una suerte de evolución *figurativa* que emerge de un dominio caótico. Por un lado, se asocia profundamente con todas las fuentes filosóficas chinas, y por otro lado, se concentra también en la observación de la naturaleza, de las cosas de la vida y de todos los aspectos del cuerpo, manteniendo siempre una gran simplicidad, una visión y un fuerte sentido de la práctica. El modo de concebir y de referirse a un orden chino [una prescripción] representa para mí un proceso de creación intelectual y plástica caracterizada por una fuerte visualización»¹²⁴⁴.

Aunque no entremos en pormenores de la práctica del psicoanálisis lacaniano a través del arte es necesario hacer mención al universo personal de Louise Bourgeois,

¹²⁴¹ Quizás se comprenda mejor con la lectura de la siguiente conversación mantenida entre Laib y Klaus Ottmann: «Ottmann: ¿Qué es más importante para usted, la recolección del polen o su dispersión en el suelo?/Laib: Pienso que ambas cosas. Es la pieza de polen como un todo... Para mí la jarra de polen es tan válida como la pieza extendida./Ottmann: Así que, ¿no es importante para usted quién la coloca en el suelo?/Laib: No, por supuesto que no. Sería incluso más bello si pudiera implicar más gente en esto. Especialmente la vivencia-con-ello. Para mí esto es muy importante. Por que si una pieza como ésta se halla en un espacio, ésta cambia la vida alrededor de ella. Pero, por supuesto, la mayoría de la gente no está todavía preparada para hacer esto. Ottmann: Sus piezas están a la venta. Así que, si alguien desea comprar una ¿cómo se hace éste trabajo?/Laib: Compra tres jarras de polen y está en su elección el dejarlo en la jarra o el librarse de sus muebles y dispersarlo en su suelo». LAIB, Wolfgang; OTTMANN, Klaus: «Wolfgang Laib», en *Journal of Contemporary Art* (2001), <<http://www.jca-online.com/laib.html>> (05-04-2002), s. p. (traducción de la autora).

¹²⁴² Mc EVILLEY, Thomas: «Medicine man...», p. 104.

¹²⁴³ Chen Zhen. *Diagnostic Room*, 2000.

¹²⁴⁴ PACE, Giovanni Maria; PACE, Alessandra; ZHEN, Chen: «A conversation about the praise of Black Magic», en PACE, Alessandra (curad): *Chen Zhen...*, p. 47 (traducción de la autora).

para quien el arte es una forma de terapia: «El arte es garantía de salud». ■ Louise Bourgeois. *Precious Liquids*¹²⁴⁵. Pero en su caso, se inicia como una necesidad personal para extraer la ira y la venganza que anida en su interior. «En respuesta a la arquitectura traumática de su juventud, Bourgeois sale con otra arquitectura. No una arquitectura terapéutica en el sentido de espacios limpios del horror, sino más bien una arquitectura de trauma que vuelve a representar el horror, lo expone»¹²⁴⁶. Efectivamente, reedifica sus temores y los expone para ser experimentados por los visitantes de esa escena de recuerdo y pesadilla. En un despliegue de plasticidad tan personal que supera la individualidad y se convierte en una enfermedad que se hace extensiva a toda un colectivo, el de las mujeres y a toda una sociedad. Sexualidad, familia, matrimonio, albergan rincones en los que sepultar en el olvido la parte oscura y represora que poseen. Bourgeois nos ayuda, con su sinceridad trasgresora y ejercicio de libertad, a auto-psicoanalizarnos con la experiencia de sus obras. Retroceder, rememorar recuerdos a través de la re-materialización física de emociones es el camino trazado por Bourgeois para la curación.

Pero es en Lygia Clark donde la terapia a través del arte¹²⁴⁷ alcanza una mayor implicación relacional con el sujeto estético. Los *objetos relacionales* solo adquieren vida cuando establecen relación con la estructura psicológica del sujeto. La desintegración del papel del artista y el vuelco del arte hacia una funcionalidad social se hizo especialmente clara en los últimos años de vida de Lygia Clark, cuando dedicada por entero a la terapia, se confundieron los límites entre experiencia artística y

¹²⁴⁵ Louise Bourgeois. *Precious Liquids*, 1992. «Art is a guarantee of sanity» es una inscripción que aparece en su pieza *Precious liquids*, presentada en la Documenta IX en el año 1992. Según argumenta la autora, en un estado de tensión se tensan, cuando la tensión disminuye los músculos se destensan y desprendemos un líquido. Así las emociones intensas se convierten físicamente en un líquido, un precioso líquido. STEIR, Pat: «Mortal elements. Pat Steir talks with Louise Bourgeois», en *Art Forum International*, Vol. 31, N° 10 (Summer, 1993), p. 86; v. t. MORGAN, Stuart: «Louise Bourgeois», en MORGAN, Stuart; MORRIS, Frances (curad.): *Rites of passage...*, p. 54.

¹²⁴⁶ COLOMINA, Beatriz: «La arquitectura del trauma...», p. 35.

¹²⁴⁷ Carlos Basualdo define la enfermedad y su cura del modo siguiente: «...la cura ya no es un estado al que es posible acceder siguiendo el rigor de alguna práctica específica. La cura es apenas el momento en el que la enfermedad se revela plenamente, y curarse no es sino soñar con olvidar la enfermedad. Memoria, sueño, enfermedad. Sucede que el cuerpo eventualmente se olvida de las marcas que la enfermedad dejó en la carne y a ese proceso mágico se lo suele llamar restablecimiento, recuperación, o cura». «Cura de sueño», en *Trans*, Vol. 1, N° 2 (1996), <<http://www.echonyc.com/~trans/lygia/clark1.html>> (15-12-2003), s. p. (traducción de la autora).

práctica terapéutica¹²⁴⁸. La actividad de Clark es una puesta en acción de tratamientos que sirvan de vehículo a los traumas generados en el todo social. Es por lo tanto un ejercicio de cura a la vez que una crítica social al concepto de cuerpo constreñido por el cogito cartesiano y la metafísica de la representación, que trabaja con fabricar representaciones a través del lenguaje en pro de la contemplación de una identidad hecha presencia¹²⁴⁹.

Las terapias de Lygia consiguen aunar sus intenciones como propuesta ética con la estética. Sus *objetos relacionales* realizados con propósitos terapéuticos buscan el anclar el cuerpo del paciente en el mundo. El con-fundirse con él se convierte en una liberación vehiculada a través de experiencias que se escapan a la clasificación representativa. Con los objetos relacionales se alcanza un alto grado de nivel emocional y conciencia corporal por medio de experiencias sensoriales sinestésicas con distintos materiales, tales como bolsas de plástico, piedras, conchas, agua, aire, arena, hierbas olorosas, foams, telas, etc. El sujeto terapéuticamente despierta su memoria corporal que se coloca por su organicidad, in-formidad y profunda sensorialidad en un nivel profundo de experiencia, un nivel pre-verbal. La expresión a través del cuerpo, la canalización de las emociones a través del contacto físico entre varios de los espectadores, la exploración de su cuerpo y el cuerpo del otro por medio de todos los sentidos, se escapan a la verbalización. El mundo de las sensaciones no permite la racionalización, ni los dualismos o antinomias. Estos aspectos del trabajo de Lygia vuelven a remitirnos a la catarsis aristotélica descrita por Lessing, para quien dicho proceso buscaba la educación y la formación ética del sujeto. Lygia busca la ruptura de

¹²⁴⁸ «Clark no se cansaba de repetir que los objetos relacionales solamente adquirirían su especificidad al entrar en contacto con las fantasías de sus pacientes. No eran, por lo tanto, sino las corporeizaciones tentativas y cambiantes de las proyecciones de éstos. Cuando el objeto pierde especificidad como mercancía y la adquiere en relación a la estructura psicológica del sujeto, entonces habría arte, o sea, posibilidad de cura». BASUALDO, Carlos: «Cura de sueño...», s. p. (traducción de la autora). v. documentación en video de una terapia de Lygia Clark, explicación de las sensaciones que despiertan cada uno de los objetos, entrevista a la artista y a uno de sus colaboradores. CARNEIRO, Mario (dir.): *Lygia Clark. Memória do corpo*, Rioarte Video-Arte Contemporânea, Río de Janeiro, 1993, 31 min., NTSC, Son. Color, VHS.

¹²⁴⁹ «La terapia no promovía el establecimiento de patrones racionales, adaptativos, de conducta: lo que curaba no era en este caso, en absoluto, la verbalización de algún trauma original, sino más bien un encuentro programado con lo no idéntico: el lugar sin lugar de un cuerpo cuyos límites serían los del mundo». BASUALDO, Carlos: «Cura de sueño...», s. p. (traducción de la autora).

ciertos preconceptos y la reconciliación con nuestro cuerpo a través de la educación de los sentidos. Lógicamente, salvando las distancias que separan la *catharsis* aristotélica –con un espectador que observa la teatralización de un drama y se identifica con el héroe u otros personajes– y el proceso catártico que propone Lygia Clark a través de la experiencia directa en el cuerpo mismo del espectador. En la catarsis clásica se busca el florecimiento de sentimientos de *compasión*, y de *temor* como medio de purificar las pasiones¹²⁵⁰, cosa muy diferente al proceso educativo y curativo de Lygia. ■ Lygia Clark. *Estruturação do self, Objetos relacionais em um contexto terapeutico*¹²⁵¹.



Lygia Clark. *Estruturação do self, Objetos relacionais em um contexto terapeutico*, 1976-82



Marina Abramović. *Black Dragon*, 1994, work-in-progress desde 1989

Lygia Clark, junto con Hélio Oiticica, Lygia Pape o Ernesto Neto, entre otros artistas brasileños, coinciden en la toma de una postura que se basa en el trabajo sobre la experiencia corporal del espectador. La concepción libre y fluida de la vida inherente a la cultura brasileña, atraviesa las propuestas de estos artistas. Las galerías y museos se

¹²⁵⁰ JARQUE, Vicente: «Gotthold Ephraim Lessing», en BOZAL, Valeriano (ed.): *Historia de las ideas estéticas...*, Vol. 1, p.97.

¹²⁵¹ Lygia Clark. *Estruturação do self, Objetos relacionais em um contexto terapeutico (Estructuración del uno mismo, Objetos relacionales en un contexto terapéutico)*, 1976-82. Almohada ligera, almohada ligera-pesada, almohada pesada, colchón grande, mantas, medias, bolsa de plástico, sábanas, piedras, red de nylon, tubo de goma, agua, arena, conchas y tubo de madera.

convierten en lugares para el relax, la diversión, el descanso. En mayor o menor medida, tienen una ética social de fondo, una ideología similar que consiste en la liberación social y psicológica a través del placer y la desinhibición del cuerpo. El trabajo a través de los sentidos corporales es algo que les aúna a todos ellos, una particularidad que si bien es cierto, es poco usual en el ámbito europeo y norteamericano del arte actual, salvo algunas excepciones.

Marina Abramović, más conocida por sus performances, en ésta su etapa en solitario vuelca su atención sobre las acciones desarrolladas por los usuarios y el carácter terapéutico que comprenden sus proposiciones. ■ *Transitory objects* (objetos transitorios), como la propia denominación de la serie de trabajos indica, son herramientas de trabajo, apoyos para poner en movimiento una experiencia que se propone al sujeto estético. Al igual que Lygia Clark, toma el papel de terapeuta que cuida y prepara al participante. Del trabajo sobre su propio cuerpo, en la etapa de performances que denomina *Artist Body*, pasa a otra denominada *Public Body*, en la que los objetos adquieren un valor relacional. Los objetos transitorios no son la obra en sí sino el medio a través del cual desencadenar en el cuerpo del público una experiencia trascendente¹²⁵². ■ Marina Abramović. *Dream House*¹²⁵³. En un recóndito pueblo pesquero al norte de Japón, Marina Abramović interviene en una casa de pescador para construir un confortable hotel donde el visitante-participante pueda alojarse. El objeto de este espacio es el de ofrecer la tranquilidad necesaria para que el visitante pase la noche y escriba a la mañana siguiente su sueño en un cuaderno de bitácora colectivo.

¹²⁵² «...la obra no es un objeto (como una silla o un zapato) sino el cambio interior que el sujeto experimenta como resultado de ponerse en contacto con este». VETTESE, Angela: «Energy clothes: performance accomplished», en DANERI, Anna; DI PIETRENTONIO, Giacinto; VETTESE, Angela (eds.): *Marina Abramović* Translations by Enmanuela Gini, Chris Martin y Fererico Rahola. Cat. Exp. Fondazione Antonio Ratti, July 21 to September 9, 2001, Charta, Italy, 2002, p. 55 (traducción de la autora).

¹²⁵³ Marina Abramović. *Dream House*, 2000-2001. «Si vas dentro de la casa, tienes instrucciones sobre como usar el lugar, cómo beber el agua, cómo vestir, cómo prepararse para escribir tus sueños en libros para ser recogidos en una Biblioteca Internacional del Sueño». Así explica la artista la dimensión del proyecto: «Definitivamente en *Dream House*, con *Dream Books* ellos tienen que escribir sus propios sueños y sus propios sueños serán un testimonio en forma de libros al alcance de todo el mundo: el proyecto consiste en cientos y cientos de sueños, ellos están haciendo el trabajo, no yo». DANERI, Anna: «Vital energies», en DANERI, Anna; DI PIETRENTONIO, Giacinto; VETTESE, Angela (eds.): *Marina Abramović...*, p. 71.

La artista sólo es creadora de un marco relacional a través del cual son los visitantes los que materializan su creatividad en una obra colectiva.

Sin embargo, con la recuperación de los vínculos entre los proyectos estéticos y la preocupación social, el arte y la acción política, reaparecen en la escena artística de los '90 artistas-terapeutas. Christine Ross destaca el gran número de propuestas de las últimas décadas que proponen un replanteamiento de la insuficiencia de la percepción en relación a problemas identitarios que desembocan en la fatiga, la inseguridad, la depresión y el estrés¹²⁵⁴. Es en la estética relacional donde se pueden encontrar numerosos artistas que ofrecen un servicio a la sociedad: ■ Rosemarie Trockel, *Sleeping Pill*¹²⁵⁵. ■ La acción *Dreamkeeper*¹²⁵⁶ de Alicia Framis ofrece la posibilidad de acabar con la soledad y sentirse custodiado durante las horas de sueño. Una llamada por teléfono y la artista, equipada con una colchoneta, acude al domicilio del necesitado para velarlo durante doce horas. ■ Christine Hill¹²⁵⁷, artista estadounidense residente durante seis años en Berlín, ha ofrecido masajes en espalda y hombros tanto fuera como dentro del contexto artístico. La carencia de un permiso de trabajo, junto con el desconocimiento del idioma, le llevó a buscar un modo de supervivencia que no necesitase del idioma con el que establecer contacto con el público. Remunerada por un trabajo bien hecho en forma de propinas, la artista prestó un servicio cubriendo la necesidad de contacto físico y relajación corporal.

Pero es más común encontrar en los últimos tiempos propuestas relacionales que destinen sus esfuerzos en gestionar las iniciativas de comunidades que generalmente carecen de voz pública, o en ofrecer una plataforma desde donde tomen fuerza las demandas y necesidades de una comunidad heterogénea, un lugar de intersecciones e interrelaciones. Recuérdense las obras abiertas de Tiravanija, Huyghe que funcionan como lugares de encuentro y que crean una comunidad ideal; o las de Hirschhorn que son lugares de intersección en el que se crea una comunidad real con los residentes, una comunidad temporal y plagada de antagonismos que, en opinión de

¹²⁵⁴ v. ROSS, Christine: «Vision and insufficiency...», pp. 87-110.

¹²⁵⁵ Rosemarie Trockel, *Sleeping Pill*, Bienal de Venecia, 1999.

¹²⁵⁶ Alicia Framis, *The Dreamkeeper*, 1997 y Manifesta 1998.

¹²⁵⁷ Christine Hill. *Massage Piece*, Berlin, 1993.

Basualdo, se coloca en lo alto de la lista¹²⁵⁸. ■ En la acción titulada *Persona diciendo una frase*¹²⁵⁹ Santiago Sierra contrata a un indigente estacionado en una calle céntrica de Birmingham para decir la siguiente frase ante una cámara de vídeo: «Mi participación en este proyecto puede generar unos beneficios de 72.000 \$. Yo estoy cobrando 5£». Con la injusta situación que genera la acción, Sierra destapa la estructura neoliberal sobre la que se soporta el mundo del arte al tiempo que voz a un desheredado superviviente en el primer mundo.



Alicia Framis. *The Dreamkeeper*, 1997-



Santiago Sierra. *Persona diciendo una frase*, 2002

EL ARTISTA COMO ANALISTA, GESTOR E INTEGRADOR SOCIAL

Dos son las grandes tendencias que Luis Puelles adscribe a la modernidad, la de la tecnificación de la mirada en su intento de comprender el mundo y una segunda tradición que encuentra en la práctica artística, un modo de cambiar las condiciones de habitabilidad del mundo. Esta segunda, y en contestación a la primera, adquiere su continuidad en la actualidad con el artista como gestor de la realidad a través de sus

¹²⁵⁸ BASUALDO, Carlos: «Bataille Monument...», p. 101.

¹²⁵⁹ Santiago Sierra. *Persona diciendo una frase*, 2002.

imágenes en lo que denomina como «poéticas de la gestión» entre las que incluye desde el *readymade*, surrealismo, pop, apropiacionismo a la intervención en la calle¹²⁶⁰. Poner imágenes, dar a ver imágenes, o como dice el propio autor «ocupar el horizonte de visibilidad», es una de las plataformas de poder con mayor posibilidad de efectividad en el presente globalizado y espectacularizado. El complejo contexto social en el que vivimos –producto de los ejercicios de poder de una estructura basada en la economía y el mercado– es también objeto de crítica, acción y resistencia por parte de los artistas. Ya no existen las creencias universales e inamovibles (los *grandes relatos*) ni grandes ideales o partidos políticos que ofrezcan garantías de solucionar los problemas que asaltan al hombre actual. No hay bases o fundamentos sobre los que sustentar nuestros actos y ni tan siquiera el poder tiene rostro en este escenario de mercado global y crisis política. Krzysztof Wodiczko, heredero del situacionismo francés, busca en el arte un medio de activar la comunicación dialéctica y crítica de la sociedad, un medio de gestionar las reclamaciones de los que carecen de voz en el flujo de la información: «Personalmente, me interesa la gente que sugiere que el artista es un mediador, alguien que controla el oficio en el área de las prácticas estéticas y utiliza su experiencia para servir de intermediario entre los colectivos sociales y el público. Contribuye a que otros puedan comunicar sus ideas»¹²⁶¹.

El grado de implicación en el terreno de lo social comprende desde el artista como analista¹²⁶² o documentalista –que informa, denuncia y analiza críticamente diversos aspectos de la realidad social a través de la plataforma del arte como espacio de gestión de las imágenes– al artista activista. Éste último alcanza desde ámbitos como la terapia social, arriba expuesta, al activista que propone el colectivismo y la integración en comunidades organizadas en centros sociales, casas ocupadas, etc. desde los que activar la reflexión, la educación, la comunicación o la cooperación. Estas son algunas de las actividades que el artista activista encuentra en el arte, entendido como

¹²⁶⁰ PUELLES ROMERO, Luis: «Entre imágenes...», pp. 138,139.

¹²⁶¹ WODICZKO, Krzysztof; SERRA, Catalina: «La paz no es un concepto pacífico», en *Babelia. Suplemento de El País*, sábado, 14 de julio de 2001, p. 17.

¹²⁶² La información y el análisis son dos de las estrategias heredadas del conceptualismo que retoma el arte activista. LIPPARD, Lucy R.: «Caballos de Troya...», p. 352. Lippard reúne en este artículo las numerosas propuestas activistas que surgen en Estados Unidos en la década de los '80.

medio catalizador, reactivo o transformador social y de crítica social. En el arte activista y socialmente comprometido es donde se encuentran las dosis más concentradas de disolución del artista como hacedor, con la consiguiente democratización y extensión de la creatividad a otros sectores de la sociedad¹²⁶³.

En los '80, colectividades –como la surgida en Gran Bretaña en contra del racismo, ■ Black Audio Film Collective¹²⁶⁴, activo de 1983 a 1998 en Londres– toman el vídeo como un medio documental al que superponer, como un palimpsesto textos, entrevistas y narraciones, a imágenes sobre la actuación racista de la policía británica. La fotografía de prensa adquiere en nuestro tiempo una importancia capital como gestores que administran el mundo en imágenes y lo ofrecen al consumo y reflexión del sujeto estético. Una de las funciones sociales del arte es, para Martha Rosler, artista y curadora del proyecto *If You Lived Here...*, es el de documentar, a modo de *contra-representaciones*, las especificidades y localismos de las verdaderas historias de la ciudad¹²⁶⁵. Artistas involucrados en organizaciones de activismo social y político, grupos comunitarios, okupas, periodistas y gente sin hogar se involucraron en el proyecto en el año 1989. En estos debates y en las cuatro exposiciones que componen el proyecto, se debate la validez y los peligros que puede tener el género documental. La «fotografía de la víctima» es uno de los conceptos que Rosler baraja entre los peligros que rodean el problema de la representación. Este concepto recoge la espectacularización de tales imágenes, el exotismo, o la mirada desde el estatus de superioridad (voyeurismo e imperialismo) hacia *el otro* fotografiado¹²⁶⁶. ■ Atlas Group.

¹²⁶³ *Group Material*, entre los '70 y los '80 se plantea como un grupo activista que pretende romper con los roles de artista y público, la democratización del proceso creativo y el proceso de recepción de la obra de arte. Este colectivo alza la voz para decir «nosotros somos también parte de la audiencia». GUASCH, Anna Maria: *El arte último del siglo XX...*, p. 493, para bibliografía v. nota 66. Surgen otros grupos activistas como *Guerrilla Girls*. v. <<http://www.guerrillagirls.com>>; cfr. FELSHIN, Nina: «¿Pero esto es arte?...», pp. 90,91.

¹²⁶⁴ En la Documenta 11 presentan una película con imágenes de una revuelta en contra de la discriminación racial y el desempleo en la que se analiza quien posee y quien carece de voz en Gran Bretaña. Black Audio Film Collective (John Akomfrah, Reece Auguiste, Eddie George, Lina Gopaul, Avril Jonson, Trevor Mathison, David Lawson). *Handsworth Songs*, 1986. Película de 16mm, color, 58 min., Documenta 11, 2002.

¹²⁶⁵ ROSLER, Martha: «Si vivieras aquí...», p. 192.

¹²⁶⁶ ROSLER, Martha: «Si vivieras aquí...», pp. 194,197.


*Archive Atlas Group*¹²⁶⁷. Walid Ra'ad, artista libanés residente en Nueva York, tiene como pretensión la creación de un archivo colectivo en el que colaboran artistas, historiadores y ciudadanos libaneses. Vídeos, fotografías de archivos recuperados de edificios bombardeados, fotografías de prensa o informes escritos componen el archivo documental de Atlas Group. Herramientas que cuestionan la objetividad del discurso histórico en el marco de la guerra civil en el Líbano que se prolongó desde 1975 a 1991. ■ Lara Almarcegui y Christine Hill retoman los paseos y veladas dada y el *derivé* de los situacionistas para la confección de planos y guías turísticas por espacios públicos que necesitan de reflexión o denuncia social. ■ Mircea Cantor en *Landscape is Changing*¹²⁶⁸ documenta con un vídeo una manifestación protagonizada por las calles de Tirana, Albania. En ella los manifestantes portaban grandes paneles con efecto especular que reflejaba todo el entorno a modo de pancarta política.

Se podría decir que el artista documentalista señala o acota una realidad, colocándola en relación con otras realidades o contextos, ofreciendo un nuevo ámbito de sentido. Más que creaciones, más que un acto de hacer, lo que genera el artista activista es un interrogante con respecto a un contexto, o bien, una propuesta para que el espectador reaccione con sus propios argumentos. Los procesos de trabajo del artista derivan en acciones tales como des-hacer, des-armar, superponer, plegar, quebrar, cortar, diseccionar... y se sustituye el acto creativo por acciones tales como *seleccionar, escoger o combinar*¹²⁶⁹. Thomas Hirschhorn *United Nations Miniature* presenta en maquetas y un gran archivo de información en forma de fotocopias y libros

¹²⁶⁷ Atlas Group (Walid Ra'ad). *Archive Atlas Group*, 1999- ; *We decided to let them say "we are convinced" twice*, 2005. Vista de Beirut durante una explosión; Block de notas Vol.38, *Already Been in a Lake of Fire*, 1999- . 145 pag., 20,5 x 14 cm. Fotografía de dos coches bomba.

¹²⁶⁸ Mircea Cantor. *Landscape is changing (El paisaje está cambiando)*, Tirana, Albania, 2003.

¹²⁶⁹ GUASCH, Anna María: *El arte último del siglo XX...*, p. 382. «De la muerte del autor de significados únicos o, lo que es lo mismo, de la muerte del artista, y de ese sustituir el crear por el combinar, el escoger o el seleccionar derivan algunas de las ideas más pertinentes del pensamiento postmoderno, como la ruptura de los discursos lineales, el cuestionamiento de la idea de progreso y la potenciación de los procesos de relecturas y de recorridos oblicuos a través de la historia del arte. El autor –el artista– ya no crea, sino que, como apostilló Julia Kristeva siguiendo a R. Barthes, produce». GUASCH, Anna María: *El arte último del siglo XX...*, p.382. De la bibliografía de Barthes v. BARTHES, Roland: «La muerte del autor» en BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje. Más allá de la escritura*. (Ed. Orig. *Le bruissement de la langue*. Éditions du Seuil, París, 1984). Traducción de C. Fernández Medrano. 2ª edición. Paidós, Barcelona, 1994, pp. 66-71.

de esas regiones del planeta que están inmersas en conflictos bélicos. Pero es en la publicación  *Swiss Swiss Democracy Journal* donde ofrece un marco de información generado colectivamente. En él se denuncia, a través de la ironía y la protesta, cuestiones de la sociedad actual del primer mundo globalizado y consumista, frente a la de los países sin recursos y sin posibilidad de futuro. Es interesante la manera en que Hirschhorn apela al sujeto estético, no solo le plantea cuestiones a las que ha de dar respuesta, sino que la implicación alcanza una novedosa situación: el artista pide la ayuda de la comunidad estética para comprender las múltiples contradicciones en las que el sujeto occidental actual se encuentra implicado y de las que es igualmente responsable. Apelaciones como las siguientes aparecen en su propuesta *Les Plaintifs, les bêtes, les politiques*: «Por favor, ayúdame: pienso que este póster es bonito, incluso aunque sepa lo que Stalin ha hecho. ¿Qué puedo hacer?», « Por favor, ayúdame. Este póster fue diseñado por los Nazis, pero pienso que es bello. ¿Por qué?»¹²⁷⁰.



Thomas Hirschhorn. *Swiss Swiss Democracy*, 2005

¹²⁷⁰ BUCHLOH, Benjamin H. D.: «Thomas Hirschhorn: lay out sculpture...», pp. 55,56 (traducción de la autora). «De productor de objetos de arte, el artista pasó a manipulador social de signos artísticos, y, a su vez, el espectador dejó el papel de pasivo contemplador estético o consumidor del espectáculo artístico, para convertirse en lector activo de mensajes». GUASCH, Anna Maria: *El arte último del siglo XX...*, p. 476.

La actividad creativa no está en posesión de unos pocos, los artistas, sino que, siendo patrimonio de todo ser humano el desarrollar el pensamiento y acción creativa, la obra de arte se convierte en responsabilidad de sus actos. Por tanto, el artista se convierte en la persona que toma la iniciativa, es quien provee a la sociedad de unas condiciones desplegadas en forma de obra abierta, a partir de las cuales la creatividad se pueda hacer extensiva a todo usuario que quiera participar. El compromiso con la comunidad estética que da entidad a la propuesta convierte al artista en gestor de lo que allí se genera. Para ello, Hirschhorn vive antes y durante la propuesta dentro de la comunidad del barrio, de modo que suceden varios cambios: la identidad del sujeto-artista se da en co-determinación con el resto de la comunidad y sus acciones o fuerzas, asimismo la obra y la propia comunidad son producto de esa compleja red de relaciones de carácter vital, social, política, económica y cultural. La comunidad, es por tanto, una compleja y contingente red de relaciones entre las que se sucede el artista-gestor y su trabajo como acontecimiento eventual.

El trabajo de Hirschhorn excede el trabajo documental, incitando a la colaboración y a la implicación de la comunidad en una autoría diseminada, fruto de un entramado de acciones sin centro y en perpetuo flujo. Una retícula en la que confluyen las acciones y comportamientos de los sujetos estéticos y del contexto, entre otras fuerzas actuantes. La obra no tiene tampoco un centro –ni principio, ni final– y niega el virtuosismo, por lo que es calificado por Falguières como de «producción sin obra»¹²⁷¹. Hirschhorn solicita la colaboración de todo el que lo desee por igual: artistas, pensadores y filósofos y la comunidad vecinal. Si bien es cierto, como hace notar Carlos Basualdo, la contradicción anida en el interior de sus propuestas relacionales, pues uno de los aspectos fundamentales de Hirschhorn es la democratización del impulso creativo sin sacrificar la reafirmación de la centralidad de la tradicional figura del autor¹²⁷². Es decir, sin desvirtuar su estilo formal inconfundible y uso de determinados materiales que son su sello de autoría: cinta marrón de embalar, fluorescentes, paneles de madera, etc. con las que construye sus precarias esculturas.

¹²⁷¹ FALGUIÈRES, Patricia: «Mezclar el mundo...», p. 35.

¹²⁷² BASUALDO, Carlos: «Bataille Monument...», pp. 100,101.

Hirschhorn, como mucho del arte público actual plantea el trabajo plástico como un problema a ser contestado por la comunidad estética. Su trabajo en Kassel, *Bataille Monument*¹²⁷³, desplaza el lugar de exhibición de la Documenta a un espacio marginal, alejado del circuito artístico oficial y cargado de problemáticas sociales, económicas y políticas que brinda a reflexión y actuación. Este brusco desplazamiento de los espacios de la Documenta al barrio de Nordstadt hace que los discursos institucionales y el público de la misma se confronte con la comunidad urbana en la que nace la propuesta, haciéndose aún más compleja si cabe la red de relaciones y antagonismos. El artista niega ser un animador, profesor o trabajador social¹²⁷⁴. Hirschhorn escribe en la documentación entregada en *Bataille Monument*: «No soy un trabajador social; no estoy tratando de reactivar este vecindario; para mí, el arte es una herramienta para conocer el mundo. El arte es una herramienta para hacerme confrontar la realidad; el arte es una herramienta para experimentar el tiempo en el que vivo»¹²⁷⁵. Sus obras son dispositivos que vehiculan las energías críticas del contexto social en el que se ubican y se puede considerar deudor de Beuys: «...son las versiones cheap y laicas de las pilas y transformadores del profeta alemán., una manera de convocar lo irrepresentable que lo une todo con todo, que es la energía del arte»¹²⁷⁶. Este trabajo fue realizado con la colaboración de toda la comunidad del barrio, entre ellos los jóvenes de los bloques de Friedrich Wöhler y otros artistas e intelectuales y la gestión de las visitas también fue llevada a cabo por residentes de la misma. Por lo tanto, se puede afirmar que *Bataille Monument* guarda una intención de activar la vecindad y los contactos, aunque estos sean fruto de un diálogo de confrontaciones. El espacio que propone Hirschhorn se opone al ideal capitalista de los lugares desterritorializados carentes de identidad, de interacción y de conflicto. Es un anti-monumento erigido en honor del pensador y poeta Georges Bataille (1897-1962) compuesto de ocho elementos interconectados entre sí y con la comunidad vecinal que ha colaborado en el

¹²⁷³ Thomas Hirschhorn *Bataille Monument*. Barrio de Nordstadt, Kassel, Documenta 11, 2002.

¹²⁷⁴ BISHOP, Claire: «Antagonism and relational aesthetics...», p. 79.

¹²⁷⁵ HIRSCHHORN, Thomas: «The Bataille Monument», documentación entregada en los recintos de Bataille Monument de la Documenta de Kassel, Paris, Febrero de 2002, p. 2 (traducción de la autora).

¹²⁷⁶ FALGUIÈRES, Patricia: «Mezclar el mundo...», p. 22.

cuidado y construcción del proyecto¹²⁷⁷: consta de bar, biblioteca, videoteca –que refieren a la obra de Bataille con las siguientes categorías: palabra, imagen, arte, deportes y sexo–, una muestra con la obra de Bataille desplegada topográficamente en forma de maqueta acompañada de paneles, talleres con actividades culturales, un gran árbol hecho con cartón, madera, cinta marrón y plástico, un sitio Web¹²⁷⁸ –con fotografías de las Webcam situadas en el recinto día y noche– y un servicio de coches personales y conductores del barrio para transportar a los visitantes de la Documenta al barrio de Nordstadt, donde se ubica *Bataille Monument* y a los residentes de Nordstadt a la Documenta. Este último dato es importante para comprender que el objetivo de Hirschhorn es democratizar el arte y el pensamiento¹²⁷⁹. En este sentido, Jean-Philippe Uzel destaca que las propuestas de Hirschhorn son el ejemplo práctico de cómo la cultura de masas puede coexistir con la cultura intelectual¹²⁸⁰.

La construcción de narrativas colectivas en lugar de la individualización del trabajo plástico es una de las posiciones que toman estos artistas, una forma de colectivismo que promueve la ruptura con las estructuras clásicas del esquema estético. No se presenta el trabajo artístico como una entidad cerrada que se dirige como mensaje al espectador, sino más bien como artefacto activador del pensamiento y medio integrador de las acciones del sujeto estético. Acciones surgidas desde la *experiencia social*, nos dice Marcelo Expósito¹²⁸¹, que ofrecen una experiencia desde la que reproducir nuevas experiencias construidas por los propios individuos de la comunidad. Se trata, por tanto, de un modelo diferente de esquema estético en el que se

¹²⁷⁷ «No puedo producir *Bataille Monument* solo. Yo soy un artista; tengo un proyecto; quiero realizar el proyecto. Sé que realizar *Bataille Monument* requiere de la ayuda, soporte, y tolerancia de los residentes, incluyendo los más jóvenes. Así que yo no digo: haz esto como lo hago yo, sino más bien: haz esto conjuntamente conmigo». HIRSCHHORN, Thomas: «The Bataille Monument...», p. 2. En la biblioteca obtuvo la colaboración del filósofo Uwe Fleckner, en la topografía, mapa y libros de Bataille coparticipó Christophe Fiat, en los workshops la colaboración de Manuel Joseph, Jean-Charles Masséra y Marcus Steinweg, junto con la colaboración de la comunidad de residentes.

¹²⁷⁸ <www.hirschhorn.documenta.de> (12-10-2002) y <www.bataillemonument.de> (12-10-2002).

¹²⁷⁹ «El *Monumento a Bataille* es comprendido para comunicar conocimiento e información; el *Monumento a Bataille* puede permitir conexiones y establecer referencias; El *Monumento a Bataille* puede incluir gente; está hecho para una audiencia no exclusiva». HIRSCHHORN, Thomas: «The Bataille Monument...», p. 2.

¹²⁸⁰ UZEL, Jean-Philippe: «Thomas Hirschhorn and radical democracy». Translation from French by Mark Heffernan, en *Parachute*, N° 111 (July-August-September, 2003), p. 68.

¹²⁸¹ EXPÓSITO, Marcelo: «Vivir en un tiempo...», p. 222.

fomentan *modelos de intercambio*¹²⁸² y de cooperación que fomentan los aspectos relacionales y de colaboración del arte como plataforma de expresión desde la que potenciar la fuerza de sus reivindicaciones. El arte público tiene como cometido la integración e implicación del público y la comunidad en la que se integra la obra en diversos momentos del proceso, tales como la recogida de información, la ejecución y el funcionamiento de la obra, educación de la comunidad, reflexión sobre la identidad de las comunidades y denuncia de las problemáticas locales, etc. En definitiva, un arte cuya función primordial es ser catalizador y activador de la acción comunitaria¹²⁸³. Son propuestas que no sólo han de despertar la visión crítica en la gente fuera y dentro de la comunidad, sino que para que sea satisfactoria su efectividad ha de ofrecer la infraestructura o las herramientas que permitan la autogestión del trabajo por parte de la comunidad hacia la que se dirige y hace referencia¹²⁸⁴.

La labor educativa en forma de talleres ha estado muy presente en la década de los '90 con organizaciones como la de *Artists and Homeless Collaborative*, que desde los '90 trabaja en programas educativos de creación artística, estudio y enseñanza de arte o visita de exposiciones con el objeto de mejorar la autoestima de la comunidad¹²⁸⁵. Arte y compromiso activo confluyen en la labor gestionada por el artista Tim Rollins –ex-alumno de Kosuth y antiguo miembro de *Group Material*– extendió en la década de los '80 y '90 su labor docente a jóvenes discapacitados y

¹²⁸² HOLMES, Brian: «No doblar, desplegar» (Ed. Orig. en *Fuerade*, Nº 6 (septiembre, 2000)). Traducción de Marcelo Expósito y Jordi Claramonte, en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi. *et. al.* (eds.): *Modos de hacer...*, p. 279.

¹²⁸³ Lippard expone en el texto *Caballos de Troya* las funciones más destacables que busca el arte activista de los '80: «La mayoría de los artistas activistas tratan de ser sintetizadores así como catalizadores: intentan aunar la acción social, la teoría social y la tradición de las bellas artes en un espíritu de multiplicidad e integración...». LIPPARD, Lucy R.: «Caballos de Troya...», p. 344. También lo define como un arte de contacto, producto de la comunicación intercultural, orientado al proceso, que se introducen en el interior de la vida misma, en el que las tácticas de organización, enseñanza, comunicación, integración y distribución son en sí mismas la propuesta plástica activista. LIPPARD, Lucy R.: «Caballos de Troya...», pp. 344-347.

¹²⁸⁴ «En estos procesos colaborativos se trata de articular estructuras y modos de intervención que establezcan una serie de modos de relación con las necesidades de los diferentes agentes y sectores sociales implicados, establecer redes de trabajo y colaboración, tramar vínculos, complicidades, explorar formas operativas de incorporación de comunidades, colectivos o grupos reales como parte integral del proceso artístico». Refiérase a la nota del editor en FELSHIN, Nina: «¿Pero esto es arte?...», p. 76, nota 3.

¹²⁸⁵ v. HESS, Elisabeth: «No place like home...», pp. 94-100.

analfabetos del Bronx con los que realizó obras de autoría compartida bajo el nombre de *Tim Rollins + KOS*¹²⁸⁶. En los últimos tiempos el activismo se ha decantado con bastante fuerza por la acción directa en las calles en forma de manifestaciones antiglobalización, antiimperialistas, ecologistas o contra el neoliberalismo –Seattle, Praga, Génova, Milán, Barcelona son algunos de los escenarios– y la difusión comunitaria de información gráfica y videográfica a través de Internet y telefonía móvil¹²⁸⁷.

Otras formas de activismo social encaminan sus acciones hacia la funcionalidad del aparato artístico, como es el caso de la arquitecta Marjetica Potrč. En *Dry toilet*¹²⁸⁸ realiza un estudio sobre un retrete construido en un barrio depauperado de Caracas ofreciendo soluciones a la falta de agua corriente. Su modelo no necesita de agua para funcionar, con lo que se soluciona al mismo tiempo la eliminación de los residuos orgánicos y el problema de las aguas contaminadas presentes en lugares ausentes de canalización de aguas residuales. Los principios auto-sostenibilidad y *hazlo tú mismo* (*Do It Yourself*, D. I. Y.) son la base de sus proyectos de ayuda a comunidades con escasez de recursos. Y el suministro de energía, la comunicación y la infraestructura, los principales objetivos sobre los que incidir en sus soluciones urbanísticas. La cultura del reciclaje, la generación de energías limpias, la recuperación del agua de la lluvia son algunas de las estrategias usadas según las necesidades específicas de cada caso, aprendiendo principalmente de las originales soluciones que los más desfavorecidos toman para construirse una vivienda y sobrevivir a las adversidades. Su proyecto *Power Tools*¹²⁸⁹ engloba gran cantidad de prototipos sumamente útiles: una batería de móvil que se carga manualmente gracias a una manivela, con lo que se salva la carencia de suministro eléctrico; una linterna que no necesita de pilas, o un carrito para

¹²⁸⁶ GUASCH, Anna Maria: *El arte último del siglo XX...*, p. 493.

¹²⁸⁷ v. HOLMES, Brian: «Transparencia y éxodo. Procesos políticos en las democracias mediadas» (Ed. Orig. «(In)visibility», en *OPEN*, N° 8 (mayo, 2005)). Traducción del inglés de Marcelo Expósito, en CORBEIRA, Darío; EXPÓSITO, Marcelo (ed.): *Arte: la imaginación política radical*, Brumaria, Madrid, 2005, pp. 165-178.

¹²⁸⁸ Marjetica Potrč, *Dry Toilet* (Baño seco), La Vega barrio de Caracas, 2003

¹²⁸⁹ Marjetica Potrč, *Hippo Water Roller* (Carrito de agua Hippo), 2001; *Mobile Telephone Charger*, *Power Tools* (Cargador de teléfono móvil, Herramientas con energía), 2001; *Hand-Powered Lamp*, *Power Tools* (Linterna de energía manual, Herramientas con energía), 2001.

transportar agua hecho con un bidón reciclado que rueda por el suelo gracias a una sencilla barra de sujeción. Su preocupación por los recursos naturales le lleva a la propuesta de huertas hidropónicas en la superficie superior de un edificio en Siena. El reciclaje de materiales de construcción y la auto-sostenibilidad con estrategias como la recuperación del agua de lluvia son algunos de los atractivos de este proyecto pensado para las ciudades. ■ Marjetica Potrč. *Siena: Urban Agriculture*, 2003.

■ Rirkrit Tiravanija, siguiendo la lógica del *Do It Yourself* ofrece en una de sus últimas instalaciones relacionales –*Untitled 2005 (the air between the chain-link fence and the broken bicycle wheel)*¹²⁹⁰– las instrucciones necesarias para la construcción de una estación de televisión. Siendo la televisión uno de los mass-media con más capacidad de influencia en las mentes de los consumidores, Tiravanija aprovecha para demostrar que cualquier individuo puede contribuir activamente sobreponiéndose a la vorágine de información mediatizada. Su instalación aprovecha para denunciar las restricciones de libertad a las que se ve sujeta la población estadounidense a través de la *Federal Communications Commission*.

Estas propuestas son ejemplo de que el arte puede constituir un modo muy efectivo de cambio social y el arte crítico que sale a las calles, un modo válido de resistencia. Sin embargo, la sociedad tardo-capitalista encuentra las vías de reapropiarse de sus iniciativas institucionalizándolas y haciendo de ellas objeto de especulación comercial. Parece estar de moda el arte con contenido político, con lo que se ha robado la savia que corría por estas iniciativas y se ha licuado, en ciertos casos, la fuerza de su denuncia. El problema de ser reabsorbido por el entramado comercial o espectacular de los museos o coleccionistas es, para Paloma Blanco, una constante en la historia del arte crítico: «...lo que en un principio se muestra como una crítica a la institución del arte y a sus lenguajes, termina por ser bien recibido en el complejo galería/museo, recuperado como otro ejercicio de vanguardia más, como una mera

¹²⁹⁰ Rirkrit Tiravanija. *Untitled 2005 (the air between the chain-link fence and the broken bicycle wheel)*, 2004.

manipulación en lugar de una transformación activa de signos sociales»¹²⁹¹. El arte que nace con pretensiones ajenas a la industria cultural termina por ser asimilado al aparato comercial y canalizado dentro de discursos de conveniencia económica e ideológica. Es lo que Marcelo Expósito denomina como «el arte en la era de la explotación industrializada de la vida»¹²⁹², un peligro a considerar por todas estas manifestaciones de arte en contra de lo institucionalizado que promueve el «idealismo estético»¹²⁹³. Martí Perán encuentra en el arte actual la convivencia de las dos tendencias, hacia la «disolución» –que parece equivaler a la estetización de la realidad y la des-artistización del arte– y hacia la «distinción» –que significa la pervivencia de la autonomía artística como distinción del arte– en lo que denomina como «contradicción estructural» del arte contemporáneo¹²⁹⁴. Con esta última observación enlazamos con el arte en relación al contexto dentro del aparato expositivo y del marco socio-político en el que actúa.

¹²⁹¹ BLANCO, Paloma: «Explorando el terreno...», p. 48; *cfr.* con el cuadro sintetizado en tres *mediasferas* en DEBRAY, Régis: *Vida y muerte de la imagen...*, pp. 178,179.

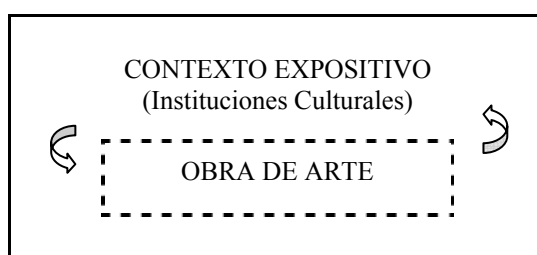
¹²⁹² EXPÓSITO, Marcelo: «Vivir en un tiempo...», p. 222.

¹²⁹³ «Desobediencia: la hipótesis imaginativa», en RAMÍREZ, Juan Antonio; CARRILLO, Jesús (eds.). *Tendencias del arte...*, pp. 168,169.

¹²⁹⁴ v. PERÁN, Martí: «Space invaders...», pp. 157-166.

III.2 INTERTEXTUALIDAD Y CONTEXTO. IMPLICACIONES CON EL MARCO COMO SOPORTE DE LA OBRA DE ARTE

2.1 CONTEXTUALIDAD. IMPLICACIÓN DEL CONTEXTO FÍSICO DE LA OBRA, EL APARATO EXPOSITIVO.



*Este esquema expresa la búsqueda del encuentro y/o confrontación con los límites que enmarcan la obra. Se trata de una reflexión meta-artística que reflexiona y desvela las estrategias políticas e ideológicas de las instituciones culturales. Deconstruyendo, en numerosas ocasiones, la separación entre público y privado, o la propia privacidad del ejercicio de la contemplación estética.

Proveniente de las cabinas de curiosidades y de las colecciones privadas, el museo surge como tal en la revolución de 1789. Desde su origen, el museo viene marcado por un uso como espacio para la contemplación ajeno a los espacios utilitarios, por lo que el reciente cuestionamiento de los espacios expositivos fomenta la disolución de la mirada contemplativa o del mero ejercicio escópico del sujeto estético. El museo burgués se conforma como un espacio ideal acorde a la ideología imperante, que procura la educación de los sentidos y el disfrute cultural de ciertas clases sociales elevadas. A pesar de la carga ideológica sobre la que se alzan los museos éstos han venido considerándose como espacios ajenos a lo social y lo político. Asimismo, se ha pretendido separar la obra de arte de la esfera de lo social a través del discurso de la autonomía de la obra de arte y la distinción de las distintas competencias y disciplinas artísticas. Cuando la práctica y experiencia artística se adscribía a un género artístico y desarrollaba su lenguaje defendiendo su autonomía y especificidad –el formalismo de Greenberg ha defendido estos principios– el ámbito expositivo era el contexto donde se

desarrollaba. En consecuencia, los museos y galerías eran cajas neutras, *white cubes*, con lo que teorizar y crear era como dibujar sobre papel blanco.

El surgimiento de prácticas artísticas activistas comprometidas socialmente en los '80 no son asumidas por los museos hasta principio de los '90¹²⁹⁵. Lo que en sus inicios surge en las calles y en ámbitos culturales marginales, al ser llevado al contexto institucionalizado cae como una bomba que obliga al replanteamiento del papel social de dichas instituciones. La otra cara de la moneda es la industrialización o comercialización de los discursos críticos que fetichiza y superpone dispositivos representacionales que anulan las diferencias y antagonismos¹²⁹⁶. La reflexión artística sobre el propio marco expositivo podría calificarse siguiendo a Román de la Calle como de *creatividad condicional de primer grado o interna*¹²⁹⁷. La creatividad es de tipo intransitiva, es decir, que se proyecta hacia la propuesta plástica como fin en sí mismo: la propuesta plástica como lenguaje a desarrollar, reflexionar o transgredir. La actividad de la propuesta genera una *actividad centrípeta*¹²⁹⁸, un giro hacia sí misma, la autorreflexión o auto-inflexión sobre su propia naturaleza. José Luis Brea identifica el movimiento centrípeta con el *ornamento urbano*, el *consumo de masas*, la *lógica del monumento* y el *conformismo*. Esta observación es acertada en el caso de que la reflexión se restringiese a una cuestión ontológica tautológica. Pero este no es el caso: como opinan muchos artistas plásticos –como Beuys o Wodiczko, colectivos activistas como *Group Material*¹²⁹⁹ o las artistas feministas– el compromiso y la acción social puede ser incluso más efectiva haciendo uso de los canales de difusión y consumo. Si bien es cierto, que muchas otras voces lo entienden como una reivindicación corrompida por las leyes del mercado y una debilitación de su poder trasgresor. Relaciones intrínsecas al lenguaje plástico y moviéndose dentro del ámbito artístico puede entonces encontrar relaciones extrínsecas con el contexto social. Nina Felshin habla del peligro que supone la aceptación de los medios de difusión institucionales, en

¹²⁹⁵ GUASCH, Anna Maria: *El arte último del siglo XX...*, pp. 471-498.

¹²⁹⁶ EXPÓSITO, Marcelo: «Vivir en un tiempo...», pp. 223,224.

¹²⁹⁷ DE LA CALLE, Román: *En torno al hecho artístico...*, pp. 87-91.

¹²⁹⁸ BREA, José Luis: «Ornamento y utopía...», p. 27.

¹²⁹⁹ ASHFORD, Doug: «The exhibition...», p. 28.

concreto el riesgo a que sus críticas sean neutralizadas. Pero al tiempo comprende el valor de las posibilidades que ofrece este marco de actuación: «Si tales artistas entienden que mantener un pie en el mundo del arte es un medio de mantener el otro pie más firmemente plantado en el mundo del activismo político, entonces el arte activista permanecerá en un terreno sólido, asegurando de este modo la viabilidad continua de este vivo fenómeno cultural»¹³⁰⁰.

Con la introducción de otras modalidades de coexistencia¹³⁰¹ entre museo y arte contemporáneo se descorre la tupida cortina que ocultaba la ideología subyacente al aparato expositivo. Es en el momento en que el arte se abre al ámbito vital y a otras disciplinas de conocimiento –política, sociología, antropología– cuando la carga significativa del museo y su poder legitimante se ven desvelados. Las estrategias museísticas y la ideología bajo la que se amparan se convierten en un prolífico campo de reflexión para la práctica artística. Esta apertura conlleva una atención a la posición como lugar de compromiso desde el que atender a una renovada y reactivada relación entre el museo como contexto y la obra de arte. Dos son las direcciones desde las que posicionarse: la mirada hacia el museo es la introspección en los espacios expositivos y su cuestionamiento desde la práctica artística; la mirada desde el museo, es la mirada cultural hacia la realidad, la vinculación a otros espacios y otras problemáticas. Ambas direcciones de la mirada, desde el museo y hacia el museo, se hacen extensivas al sujeto estético con una posición de compromiso (est)ético. La creciente responsabilidad política del arte conlleva la vinculación del museo con la realidad social, cultural y económica. Como consecuencia de la apertura de la práctica artística al contexto expositivo y al ámbito de la realidad, se inicia en el espacio expositivo un proceso de apertura al ámbito vital. Es decir, la práctica artística fuerza a la apertura y democratización de las instituciones a través de la creación de propuestas que abren canales de comunicación directos entre el museo y el contexto. Pues el arte viene

¹³⁰⁰ FELSHIN, Nina: «¿Pero esto es arte?...», p. 93.

¹³⁰¹ v. DAVID, Catherine: «El arte contemporáneo a pesar del museo», en JARAUTA, Francisco (ed.): *Nuevas fronteras / nuevos territorios*. Cuadernos N° 10. Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1996, pp. 113-122.

reclamando lugares expositivos que se adapten a los actuales intereses y nuevos modelos de exhibición en los museos, en caso de que este sea su lugar.

Un caso ejemplar de artista que fuerza al museo o institución a abrirse a la realidad social ha sido la intervención de Tadashi Kawamata sobre el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, dentro del proyecto *Mirades (sobre el Museo)*. ■ *Bridge Walkway*¹³⁰² representa una conexión renovada entre el museo y el entorno en el que se ubica. Es un puente hipotético, pues no une físicamente ambas realidades, es más bien un «mirador» desde el que divisar el museo desde el punto de vista de sus vecinos, y sobre todo un enclave privilegiado desde el que «contemplar» desde muy cerca la degradación socioeconómica del barrio del Raval. Kawamata ofrece una atalaya desde la que el sujeto asiduo a los museos –pertenece en su mayoría a una clase social media-alta– puede observar desde un punto de vista inusual los ruinosos edificios y los humildes hogares de los habitantes de este barrio de la Barcelona antigua.



Tadashi Kawamata. *Bridge Walkway*, 1996

El proyecto, curado por Antonia María Perelló en 1996, constituye una reflexión sobre los espacios del museo y el tejido urbano en el que éste museo se

¹³⁰² Tadashi Kawamata. *Bridge Walkway (Puente Pasarela)*, 1996, Museo d'Art Contemporani de Barcelona.

inserta. Intervenciones como la de Kawamata reflexionan, en palabras de su curadora, sobre «...el impacto social, urbanístico y estético que provoca el edificio del museo, y por los vínculos de todo tipo que establece con su entorno»¹³⁰³. Pero Perelló plantea la inserción del MACBA en el barrio del Raval en términos positivos: *esponjamiento del tejido urbano, mejora de salubridad, aproximación de diversas realidades sociales*, etc. que se añaden a otros proyectos de rehabilitación de la zona –nuevos centros de cultura, bibliotecas, sedes universitarias, edificios oficiales, etc.–. A pesar de aludir a la destrucción de la memoria del barrio, parece no dar cuenta de que el plan de rehabilitación supone una recapitalización y consiguiente *gentrificación*¹³⁰⁴ de la zona, que pasa a ser ocupada por población de clase económica superior que expulsa a sus anteriores inquilinos a barrios alejados del centro.

Artistas y teóricos de lo que se llamó la «crítica institucional», como Martha Rosler¹³⁰⁵, Adrian Piper, Hans Haacke y Michael Asher, toman el museo y todo lo que rodea el ámbito expositivo como lugar o texto de reflexión sobre aspectos sociales y políticos, así como sobre la relación estética bipolar entre sujeto-espectador/obra de arte y los intereses económicos y sociales que esta separación histórica oculta¹³⁰⁶. «Los museos están experimentando una nueva era de credibilidad y responsabilidad con el público. Están haciendo frente a demandas de las comunidades locales y grupos patrocinadores para que atiendan a los intereses del público, faciliten la accesibilidad, provean de materiales didácticos y realicen programaciones educativas, y para que no limiten su papel al de guardián y exhibidor de la cultura... Así, los proyectos artísticos dependientes del espacio –tanto dentro como fuera del museo– y el reciente arte público vinculado al espacio pueden servir de base de valoración para los problemas

¹³⁰³ PERELLÓ, Antonia María: «Mirades (sobre el museo) en el MACBA», en *Revista de Museología*, Nº 17 (Junio. 1999), p. 160.

¹³⁰⁴ Sobre *gentrificación* véase lo que dice Martha Rosler en el subepígrafe dedicado a la espacialización de la obra de arte en el capítulo introductorio, nota 98.

¹³⁰⁵ v. DE ZEGHER, Catherine (ed.): *Martha Rosler: posiciones...*; ROSLER, Martha: «Si vivieras aquí...», pp. 173-203; ROSLER, Martha: «Out of the vox. Martha Rosler on art's activist potential», en *Artforum International*, Vol. 43, Nº 1 (September, 2004), pp. 218,219.

¹³⁰⁶ DEUTSCHE, Rosalyn: «Agorafobia...», p. 318.

que afectan a las relaciones entre institución, el público y el artista»¹³⁰⁷. Entre estas críticas se encuentra la que alude a cuestiones de género, aspecto que ha permanecido hasta los '60 y '70 sin tratar por una historia del arte supuestamente neutral y asexuada. Artistas feministas como Martha Rosler o Barbara Kruger actúan desde el interior de la institución para deconstruir o denunciar sus políticas sexuales, así como para destruir las fronteras entre lo público y lo privado¹³⁰⁸. Porque hacer tal división entre público y privado, significa levantar fronteras que, por un lado, privatizan el espacio público, y por otro, acallan las críticas hechas desde la porosidad que pueda tener el museo con respecto a la esfera pública del arte. «Lo personal es político»¹³⁰⁹, dicen las feministas, con lo que recuperan la mirada personal y lo autobiográfico y lo introducen como arma política dentro de las instituciones. A juicio de Rosalyn Deutsche, la actuación desde el marco institucional a través de la distinción bipolar entre público y privado conlleva la expulsión fuera de la esfera pública del arte de las políticas de representación de crítica feminista¹³¹⁰. La inclusión de estas tendencias volcadas hacia lo social y los discursos críticos dentro de sus espacios expositivos compromete a la propia institución a tomar posturas más abiertas y activas en la sociedad. Si bien, no necesariamente de una manera directa, sino en muchas ocasiones facilitando la difusión de estos discursos y, por tanto, ayudando a que se cumplan sus cometidos¹³¹¹.

El museo es para la curadora Madeleine Grynsztejn «...un organismo vivo, y su definición cambia con el tiempo si hace su trabajo, que es reflejar apropiadamente el

¹³⁰⁷ JACOB, Mary Jane: «Extramuros (outside the loop)». (Ed. Orig. *Cultur in action. A public art program of sculpture Chicago*, Bay Press, Seattle, 1996), en GUASCH, Anna Maria (ed.): *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Akal, Madrid, 2000, p. 273,274.

¹³⁰⁸ DEUTSCHE, Rosalyn: «Agorafobia...», p. 341; «...Martha Rosler convierte la realidad cotidiana en un campo de batalla potencial planteando la cuestión de que en todas partes se puede producir una situación de guerra, incluso en la vida privada de cada uno». GUASCH, Anna Maria: *El arte último del siglo XX...*, p. 475.

¹³⁰⁹ Teóricas feministas realizan un examen de la dimensión pública del ámbito de lo privado. FELSHIN, Nina: «¿Pero esto es arte?...», p. 83. Si bien en muchos casos, como afirma Teresa de Lauretis, lo personal sustituye a lo político. EXPÓSITO, Marcelo: «Vivir en un tiempo...», p. 220, nota 4.

¹³¹⁰ DEUTSCHE, Rosalyn: «Agorafobia...», pp. 341.

¹³¹¹ Lucy Lippard defiende la posibilidad de realizar un arte activista fuera de los marcos institucionales a la vez que dentro de ellos, pues estos son un marco eficaz de distribución. «De hecho, el arte que no se circunscribe a un único contexto bajo el control del mercado y del gusto de la clase dominante es mucho más difícil de neutralizar. Y a menudo es bastante más eficaz cuando opera en el interior de la propia fortaleza del poder al que critica». LIPPARD, Lucy R.: «Caballos de Troya...», p. 347.

desarrollo de las artes visuales»¹³¹². El entramado político-cultural es testigo de cómo el arte le reclama que se conecte y se comprometa con la vida real. «Salir del museo para meterlo en la ciudad, y el artista en la calle. Está claro que el museo ya no es un recinto de exposición, sino un *lugar de vida* (donde cada uno se manifiesta, *de 7 a 77 años*)»¹³¹³, nos dice muy acertadamente Régis Debray. Así curadores como Jérôme Sans y Nicolas Bourriaud promueven un tipo de arte relacional que rompe con el modelo del *white cube* para reconvertir el museo en lo que ellos vienen denominando «laboratorios experimentales»¹³¹⁴, una plataforma de proposiciones abiertas a la colaboración y participación de los asistentes. Para realizar un arte que propone un trabajo, una actividad a realizar por el sujeto estético, que le ayude a reflexionar sobre lo que le rodea y a llenar de significado su vida diaria, lo que Bourriaud en su *Estética relacional* denomina «micro-utopías». Bajo el paradigma del «laboratorio» o del «workshop» (taller o estudio), el espacio expositivo se convierte en un entramado fluido de relaciones y de contactos sociales. El taller del artista se traslada al lugar de la presentación como lugar de trabajo, de laboratorio de ideas abierto a la creatividad del sujeto estético. El proceso de creación se gesta in situ, en el propio espacio donde se interviene. Lo que Dan Cameron llama artistas de «post-estudio»¹³¹⁵. El espacio expositivo se convierte en un lugar de disfrute y relación social, pero también en un lugar de trabajo y reflexión, una plataforma para el pensamiento crítico que fluye como acontecimiento y experiencia.

¹³¹² <<http://www.post-gazette.com/magazine/20000120artfix3.asp>> (14-03-2003), (traducción de la autora).

¹³¹³ DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen...*, p.61.

¹³¹⁴ Jérôme Sans, co-director Palais de Tokio en París abordó este nuevo modelo de museo alternativo en la Mesa de Debate «Colaboración y compromiso», en el *Ciclo de Conferencias On art in Australia now*, en Feria Internacional de Arte ARCO'02 en el 14 de febrero, 2002. Jérôme Sans cura la exposición *Shopping* montada por el CAPC-Musée d'Art Contemporain de Bordeaux en 1995 en la que se proponen intervenciones e instalaciones en negocios de lujo. Thomas Hirschhorn interviene en una lujosa sucursal de banco. v. FLECK, Robert: «Thomas Hirschhorn». Translation by Catherine Schelbert, en *Parkett*, N° 57 (1999), p. 132; Nicolas Bourriaud, curador del CAPC- Musée d'Art Contemporain de Bordeaux. v. BISHOP, Claire: «Antagonism and relational aesthetics...», pp. 51-53.

¹³¹⁵ CAMERON, Dan: «El jardín salvaje...», p. 17.

Algunos ejemplos de contextualidad. Desvelamiento y reflexión sobre los mecanismos del espacio expositivo:

La galería y los espacios expositivos no son neutros, sino que generan significados que han de ser objeto de reflexión. El primero en activar la reflexión sobre las galerías e instituciones de arte fue Duchamp: con sus *readymades*, obras con un alto contenido irónico y crítico con respecto a la aristocracia que estos espacios otorgan a las obras de arte. Pero también con puestas en escena como *Ètant donnés*, que adquiere toda su efectividad enmarcándose dentro del espacio museístico, donde el *voyeur* es sorprendido por la mirada del otro¹³¹⁶. Yves Klein en el año 1958 propone al espectador el reflexionar sobre el espacio de la galería al presentarlo al desnudo, vacío de objetos. La experiencia estética de contemplación se ha de transformar a través de la experiencia en reflexión activa. El minimal introduce también nuevas reflexiones sobre estos espacios. Aunque de manera crítica y combativa lo hacen artistas que se centran en la crítica institucional como Daniel Buren, Martha Rosler, Hans Haacke, Adrian Piper, mucho antes el Surrealismo, la Factoría Warhol, o el Museo de Marcel Broodthaers, insertando la crisis dentro de la propia institución a través del lenguaje expositivo.

Broodthaers se concentra en desvelar el aparato físico sobre el que se soporta la obra de arte. Desnudando el protocolo y las estrategias de presentación de la obra de arte en el museo, así realiza en los años '70 instalaciones inscritas dentro del discurso obra-museo, como *White Room*, de 1975 o *Der Adler vom Oligozän bis heute*, de 1968-72¹³¹⁷ en la que Broodthaers no figura como autor sino como curador o director de un

¹³¹⁶ «Pues Duchamp, sin dejar nada a merced del viejo amigo Azar, dispuso que la escena de *Ètant donnés* se desarrollara en el interior del museo, o lo que es lo mismo, en un espacio inevitablemente público». KRAUSS, Rosalind: *El inconsciente óptico...*, p. 125. «*Ètant donnés* penetra en el sistema del museo sólo para desbaratarlo, *haciéndolo extraño*». KRAUSS, Rosalind: *El inconsciente óptico...*, p. 129.

¹³¹⁷ Marcel Broodthaers. *Der Adler vom Oligozän bis heute*, subtitulada *Marcel Broodthaers zeigt eine experimentelle Ausstellung seines Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1968-72. Compuesta de 266 objetos con la etiqueta «Esto no es una obra de arte» y haciendo referencia a Duchamp, a Magritte y al volumen de Michel Foucault *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, Paris, 1973. v. DE DUVE, Thierry: *Kant after Duchamp...*, pp. 384, 420-423; Anna Maria Guasch ofrece una selección de los textos más notables sobre el artista Marcel Broodthaers en GUASCH, Anna Maria: *El arte último del siglo XX...*, p. 192, nota 84. Dan Cameron

museo ficticio en el que la exposición consta de 266 objetos provenientes de distintos museos y colecciones privadas; objetos que no son obras de arte sino referentes a un tema específico. Se trata de una *mise-en-scène* en la que se reflexiona precisamente sobre las estrategias de presentación y recepción de las obras. Broodthaers re-escribe el discurso de la ex-posición sobre la exposición misma. Es un palimpsesto que más que ocultar la estrategia sobre la que se superpone la evidencia, la acusa. Al igual que otros artistas políticamente comprometidos, acentúa la relación contextual de la obra frente a la obra en sí misma. Mostrando lo inherente que está a la obra el contexto en el que se ubica, reflexionando sobre el contexto de la exposición como parte del proceso de producción de la obra. En definitiva, con esta suerte de palimpsesto delata una serie de convenciones que rodean el ejercicio estético, en el que se incluyen el aparato museístico y sus intereses y el papel separado y ajeno a la significación y producción de la obra que se le asigna al sujeto estético, en este caso espectador. Supone, en definitiva, una crítica a las instituciones a través de la exhibición de sus reglas e intereses sociales y económicos subyacentes en su propio terreno. Más recientemente *Exhibition* de Muntadas se convierte en otro referente sobre la deconstrucción y desenmascaramiento de los mecanismos de contextualidad del aparato museológico, del lenguaje artístico, de la obra de arte como un consumible y del sujeto estético como sujeto del discurso adscrito conscientemente o no a la ideología subyacente a este entramado de relaciones¹³¹⁸.

dice de él: «Se comprometió sobre todo con una interpretación del arte en función de la taxonomía y la semántica, creando así unas cuantas instalaciones que son esenciales para entender la contribución europea de este fenómeno. La imagen del museo como depósito o almacén del lenguaje y la contradicción implícita en esta imagen (entre lo que está fundamentalmente vivo pero ha de estar muerto para ser valorado) se podrían ejemplificar con obras como *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1969, aunque la obra existe en formas muy variadas) y *Le Tapis de sable* (1974), en la que el artista se revela como el principal coleccionista de objetos, un coleccionista que anticipa la necesidad que siente la institución de clasificar y organizar la obra de arte como si de una muestra se tratase. Broodthaers fue un iconoclasta que entendió la separación entre artista y museo como una ficción conveniente». CAMERON, Dan: «El jardín salvaje...», p. 25.

¹³¹⁸ v. MORGAN, Robert C. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*, pp. 101-108. Las instalaciones de Pep Agut despiertan la conciencia crítica sobre nuestras estructuras de pensamiento, que desde el contexto expositivo adquieren el sentido de factor cultural.

Conciencia ecológica desde el ámbito museístico:

■ Olafur Eliasson. *Surroundings surrounded, Wasserfall*, 2001. Las instalaciones de Olafur Eliasson son naturalezas construidas artificialmente en el interior del museo. Necesita de este marco de contextualización para la efectividad de sus propuestas y evitar así ser apreciadas desde un discurso romántico al que el autor no se quiere adscribir. Como contrapunto a este discurso pueden ser de utilidad los dibujos del ■ *Proyecto para un templo de la Naturaleza* de Etienne-Louis Bullée. La obra de Eliasson posee una función ética, en el sentido de que remueve y revivifica ciertos posicionamientos por caminos tan eficaces como la retórica artística. Son caminos no directos en los que el público debe ejecutar el recorrido para que por sus propios pasos, y nunca de manera explícita pues puede provocar el rechazo o la reflexión precipitada y superficial, pueda descubrir poco a poco lo que ésta busca como meta ideológica. «Desde una perspectiva, el trabajo de Eliasson puede ser entendido como una serie de lecciones,... en las que el observador es arrojado a completar. Mientras el trabaja frecuentemente en el reino de lo público, Eliasson sugiere que es precisamente trabajando en los confines exclusivos del museo donde su trabajo es capaz de orquestar la experiencia de *verse a sí mismo viendo*, ya que destruye la experiencia visual de la normativa museológica»¹³¹⁹. No se trata de contraponer site-specific vs. lugar institucionalizado, sino que puede haber un diálogo dialéctico que polemice y reevalúe los parámetros del espacio institucionalizado como un lugar efectivo para la crítica y el arte con contenido ético. Para evitar la mirada domesticada y carente de sentido crítico, instalaciones como las de Eliasson se cuidan de mostrar sin disfraz la maquinaria de puesta en escena. El objeto de ello es el de introducir nuevos modos de ver articulados bajo la crítica y la actitud reflexiva a desarrollar por cada uno de los visitantes¹³²⁰.

¹³¹⁹ MORGAN, Jessica: «Gartensozialismus...», p. 32 (traducción de la autora).

¹³²⁰ Así lo explica el artista: «Nosotros montamos los artefactos, pero mas importante, ponemos en escena la manera en que los artefactos son percibidos.... Así que para eludir la insistencia de los museos de que hay una naturaleza (de que cuanto más tiempo miras mejor para ello), es crucial no solo tener conocimiento de que la experiencia es parte del proceso, pero mas importante, que la experiencia es presentada sin disfraz al espectador. De otra manera, nuestra (...) habilidad para vernos a nosotros

Socialización de la obra, democratización del ámbito expositivo:

No existe un precedente más claro y determinante para posteriores generaciones de arte de compromiso que la intervención de Joseph Beuys en la Documenta VI en los espacios del Museo Fridericianum. En *Honigpumpe am Arbeitsplatz (Bomba de miel en el puesto de trabajo)*¹³²¹ la relación de la pieza con el contexto expositivo y con la comunidad estética creada durante su exhibición es absolutamente imbricada y co-determinante. Beuys vinculó varias salas expositivas y la sala de conferencias que en aquellos momentos abrió debates sobre educación, derechos humanos y problemas sociales en general. Esta instalación, que convirtió al museo en una especie de cuerpo vivo en el que se mostraba su sistema circulatorio, duró los cien días de la Documenta, después fue desmontada al carecer de sentido sin la actividad de los debates y conferencias. El espacio expositivo deja de proponerse como contenedor de obras de arte o como espacio para la contemplación estética. El contacto directo con la obra y la colaboración del sujeto estético en la creación de la obra de arte son algunas de las condiciones que imponen obras instrumentales o relacionales tales como las de Franz Erhard Walther, quien continúa con la ética de la socialización del espacio y del objeto estético promovido por Joseph Beuys. Las rupturas con éste y otros modelos estéticos fuerzan a las instituciones a que éstas se planteen como lugares para el desarrollo de la sensibilidad, la libertad del pensamiento, el ejercicio de la reflexión y de la acción productiva y creativa. Beuys convierte el museo en un lugar de trabajo, en un lugar

mismos mirando, para evaluar y criticarnos a nosotros mismos y nuestra relación con el espacio, habrá fallado, y por eso el museo tiene un potencial socializador». Olafur Eliasson en ELIASSON, Olafur: *Projects 73*. The Museum of Modern Art, New York, 2001, s. p. citado en MORGAN, Jessica: «Gartensozialismus...», pp. 32, 35 (traducción de la autora).

¹³²¹ Joseph Beuys. *Honigpumpe am Arbeitsplatz (Bomba de miel en el puesto de trabajo)*, Documenta VI, Kassel, Alemania, 1977. La articulación de estos espacios se hizo a través de todo un sistema de circulación animada por una bomba eléctrica que impulsaba la miel desde la planta baja hasta la cúpula central del museo y desde este punto recorría el perímetro de la sala donde se liberaba energía a modo de discusión. La pieza continuaba hasta la sala de máquinas, donde una gran masa de grasa o margarina entra en estados de licuación y solidificación provocada por el calor que le transmite el eje de cobre que une los dos motores pertenecientes a la bomba de miel y la presencia imprescindible del fieltro.

donde desarrollar el pensamiento y el diálogo crítico sobre cuestiones hasta entonces consideradas extra-artísticas.

De manera sutil, pero no por ello menos contundente, Wolfgang Laib ha desestabilizado en más de una ocasión las políticas del museo. Pero la actitud que emana de las obras de Wolfgang Laib posee otro tipo de compromiso con la sociedad: Beuys es un chamán, e incluso un alquimista, Laib, un monje, un místico y sus transformaciones en la sociedad son un cuestionamiento sobre el modo de vida y relación con la naturaleza de la cultura occidental actual. La escultura es en Laib una semilla que poliniza sobre la sociedad. Sus obras requieren un compromiso activo, la fragilidad y eventualidad en la que están insertas sus piezas van en contra de la política conservacionista del museo. De manera silenciosa, contemplativa pero tremendamente poderosa, apela a que modifiquemos nuestra relación con los recursos de nuestro entorno natural. Incluso la relación con la obra ha de ser distinta a la habitual: sus obras demandan una extrema calma y tranquilidad, física y espiritual. Cualquier movimiento brusco las puede deteriorar irremediabilmente. A las obras de Laib están inherentemente unidas sus acciones, su actitud respetuosa con la naturaleza llena de paciencia y contemplación: con ellas reclama un cambio en nuestro modo de vida.

La corta vida de las materias naturales que Laib utiliza obliga a que la institución se implique en la reposición de los mismos. El personal de la institución participa del proceso creativo de las piezas, para ello necesita estar en una predisposición muy especial: la de la calma interior, el sosiego y la capacidad de contemplar el universo de lo infinitamente pequeño y de los gestos simples. Por tanto, Laib fuerza a cambios internos en cada una de las personas, sus obras funcionan como un antídoto en contra de la desacralización de la sociedad. Tal es el caso de sus ■ *milkstones*, que necesitan de un mantenimiento sostenido a diario: eliminación de la leche, limpieza de la plancha de mármol y restitución de la leche hasta llenar lentamente el hueco que completa su forma. O el caso de las piezas de polen sobre el suelo, ■ *pollen fields* o montañitas de polen, que periódicamente ha de ser tamizado y limpiado de las partículas de polvo e impurezas que pudiera haberse mezclado con el esencial elemento. Tras la meticulosa depuración, el polen ha de ser nuevamente

dispersado con el mismo cuidado con el que fue colocado originalmente por el artista. Siguiendo el ejemplo del artista, este sujeto ha de inclinarse sobre la pieza con la misma devoción y sacrificio. Ha de insertarse en ese territorio sagrado y cosmizado desde donde re-actualizar el rito de renovación del ciclo de vida-muerte-regeneración eterna en el que están insertos sus trabajos. Se trata de una ardua y laboriosa tarea a realizar por el personal del museo que requiere dedicación, paciencia y calma interior para llevarla a cabo adecuadamente. Esta es una circunstancia que excede las tareas del personal y el presupuesto del museo¹³²². El museo es la base desde la que Laib actúa terapéuticamente para fertilizar y alimentar espiritualmente la sociedad: «Por supuesto, siempre he tenido esta casi inocente creencia de que una pieza de polen, o una piedra de leche, contiene un mensaje que puede cambiar el mundo, y para hacer esto el trabajo ha de ser visto»¹³²³. Toda una *revolución mística* en una sociedad en proceso avanzado de desacralización, «...un alimento espiritual para ser usado por aquellos que se encuentren espiritualmente necesitados»¹³²⁴.

Así como otros artistas consideran el extraestético el único espacio efectivo para el arte de compromiso, Hirschhorn despliega su crítica política indistintamente en la calle y el museo, como espacios susceptibles de ser intervenidos. « Para él, el debate sobre *arte subversivo subvencionado* es irrelevante; un trabajo es tan político dentro como fuera de la institución... Aquí otra vez, está la cuestión de la comunicación lo que cuenta: ¿qué significa para un trabajo llamado subversivo el ser visto solo por unas pocas docenas de personas?»¹³²⁵. La difusión de estas propuestas es requisito indispensable para su efectividad y la efectividad es uno de los valores fundamentales del arte activista, por lo que la inserción de las propuestas dentro del contexto museístico está plenamente justificada. La información, al igual que formalmente lo


¹³²² Como fue el caso de la célebre exposición *Objects of desire: the modern still life*, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en el año 1997, en la que durante los fines de semana la *piedra de leche* permaneció vacía, y por tanto, incompleta de forma y de sentido. v. OTTMANN, Klaus: «The solid and the fluid: perceiving...», p. 19.

¹³²³ LAIB, Wolfgang; SZEEMANN, Harald: «Conversation», p. 152.

¹³²⁴ KUSPIT, Donald: «Wolfgang Laib's mystical revolution...», p. 20 (traducción de la autora).

¹³²⁵ UZEL, Jean-Philippe: «Thomas Hirschhorn and radical democracy...», p. 65 (traducción de la autora).

hace el material, se superpone y se integra en diferentes niveles de lectura, se ramifica en infinitas direcciones y en diferentes estratos de profundización en el discurso. El espacio impoluto de los lugares expositivos es contestado por Hirschhorn con el «menos es menos, más es más»: un exceso de materiales un exceso de ideas, de información. Se trata de una forma de rebelarse contra el arte de elite, dice el artista, y desvelar cuestiones de economía, poder y posición política subyacente al precepto de «menos es más» que los artistas escogen sistemáticamente sin pensar en lo que realmente esto significa: «No acepto la dictadura de lo aislado, lo exclusivo, lo bello, lo superior, lo elitista»¹³²⁶. La belleza armoniosa, la calidad de los materiales y el buen hacer, que aún perpetuaba el minimalismo, es combatido por Hirschhorn con la utilización de elementos que colocan la obra en una extrema precariedad. Incluso el «menos es más» del minimal es contestado con el exceso desorganizado, el amontonamiento, el desbordamiento, la saturación... de elementos, pero también de información. Se lucha así contra la valoración de la obra de arte como objeto de lujo y del lucro. La elección de los materiales obedece a una cuestión económica. Económico, para Hirschhorn, no significa barato, tiene que ver con una cuestión política, con la disponibilidad de este material para cualquier persona¹³²⁷.

Santiago Sierra¹³²⁸ convulsiona todo el aparato museológico con la intervención  *Desmontaje de los cristales de un museo* al desconectar el sistema de vigilancia – alarmas, cámaras de vigilancia CCTV, etc.– y desmontar los cristales del Museo Dhondt-Dhaenens, en Deurle, Bélgica en el 2004 dejándolo desguarnecido ante cualquier posible robo. Esta circunstancia obligó al inmediato traslado de la colección

¹³²⁶ HIRSCHHORN, Thomas: «Less is less, more is more 1995» (Ed. Orig. «Thomas Hirschhorn», Katalog, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 1995). Translated from the German by Michael Robinson, en BUCHLOH, Benjamin H. D.; GINGERAS, Alison M.; BASUALDO, Carlos: *Thomas Hirschhorn...*, p. 122 (traducción de la autora).

¹³²⁷ HIRSCHHORN, Thomas: «Skulptur-Sortier-Station 1997» (Ed. Orig. «Skulptur, projekte in Münster 1997», Katalog, Verlag Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit, 1997, pp. 221-217. Revised 2004). Translated from the German by Michael Robinson, en BUCHLOH, Benjamin H. D.; GINGERAS, Alison M.; BASUALDO, Carlos: *Thomas Hirschhorn...*, p. 132.

¹³²⁸ Santiago Sierra, *Desmontaje de los cristales de un museo*, 2004; *El pasillo de la casa del pueblo*, 2005; *68 personas remuneradas para permanecer bloqueando el acceso a un museo*, 2000; *Wall enclosing a space (Muro cerrando un espacio)*, Pabellón Español, Bienal de Venecia, junio de 2003v. <http://www.santiago-sierra.com/800index_800.htm> (08-01-2006).

del museo a lugar seguro. En ■ *El pasillo de la casa del pueblo* Sierra interviene en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Bucarest, en las que fueron las habitaciones personales del dictador rumano Ceausescu. Y en ■ *68 personas remuneradas para permanecer bloqueando el acceso a un museo* denunciaba el incumplimiento del museo por el pago de una cifra inferior al mínimo estipulado a sus trabajadores. Santiago Sierra con un claro contenido de denuncia en contra de las fronteras que impiden la entrada de inmigrantes en la Unión Europea presenta la obra *Wall enclosing a space* en la Bienal de Venecia de 2003. Tan solo los visitantes de la Bienal que posean la documentación española podrán traspasar el muro y acceder a ese ansiado espacio en el que resulta no haber nada, vacío, ilusión y mentira.

La práctica relacional de Tiravanija busca la erosión de los límites que distinguen entre espacio institucional y espacio social actuando en el propio museo. Así conforma espacios que son en sí mismos lugares de intersección o fusión de ambos espacios. Tal es el caso de su intervención ■ *Untitled (Free)*¹³²⁹ en la *303 Gallery* de Nueva York en el '92, que duró cuatro días. Tiravanija desvela y reflexiona sobre la supuesta neutralidad del espacio expositivo y la política económica que lo soporta al exponer a la vista del público todo el material de las oficinas –inclusive el despacho del director de la galería que ha de trabajar en este ambiente– mezclado con los utensilios de cocina –frigorífico, camping-gas, comida, bebida y los restos–, un desorden de mesas, sillas, olores, ruidos y montones de gente disfrutando de acciones cotidianas de la vida diaria en un mismo espacio. Se trata de una *epojé*, un paréntesis que abre una cuña ideológica dentro del espacio museístico al destruir su lógica higiénica y destapar el secretismo burocrático que soporta este tipo de espacios culturales. La *epojé* no pone en discusión el evento que allí sucede sino lo que está fuera de él, lo que ocurre dentro es armonioso y natural. La aparente amabilidad lúdica de sus propuestas desestabiliza lo que se resiste a integrarse en este modelo de mundo, como son las políticas del museo moderno y el esquema estético tradicional donde el sujeto se resiste a la implicación en el evento y en la construcción del mismo.

¹³²⁹ Rirkrit Tiravanija. *Untitled (Free)*, 303 Gallery, New York, 1992.

Un contenido ético no muy distinto es el que subyace en el trasfondo de las experiencias sensoriales que nos propone Ernesto Neto: el respeto a nuestro ambiente junto con la liberación de los sentidos corporales del corsé mental son algunos de los contenidos críticos y éticos insertos en el espacio del museo que se destilan del comportamiento desinhibido y lúdico del espectador con sus piezas y ambientes¹³³⁰. Por último nos referimos a las propuestas relacionales de Pierre Huyghe que, sin salir del espacio museístico, es capaz de dificultar la transacción comercial de arte contemporáneo, de rehuir el coleccionismo a través de dos estrategias disuasivas: la invasión del museo con políticas de re-negociación y colaboración, es decir, la colaboración entre varios artistas en un mismo proyecto. Y segundo, la eventualización de la obra de arte frente a la espacialización de la misma fuera del ámbito expositivo. Se trata de introducir la cuña y el cambio dentro del propio museo, aprovecharse de sus mecanismos e impulsos de difusión para subvertir su política de consumo cultural.

Podemos entender que el desarrollo de la instalación se ciñe a dos formas de instalarse en el museo que se corresponden a dos momentos ideológicos distintos. La primera, es la «instalación total» que funciona como un lugar simbólico acotado dentro del museo, un espacio que dialoga con el contexto museístico en base a contrastes. Se trata de un lugar utópico, una *epojé* totalizante con un ordenamiento espacial autónomo construido como un modelo de mundo. Una transformación del espacio que utiliza la estrategia de la teatralización con la que envolver al visitante carente de especificidades. Sólo en el caso de mostrar abiertamente la maquinaria constructiva de la pieza o del museo, el ejercicio de contemplación se pone en entredicho. Eliasson es uno de estos casos que se resiste a ocultar las estrategias del museo, pues su función es el de ser un espacio de reflexión no de entretenimiento, arguye el artista¹³³¹.

La segunda forma de instalarse en el museo, que se corresponde a las prácticas artísticas más recientes, se inserta y abre cuña en un espacio heredado, un mundo ya dado en el que realizar humildes transformaciones que mejoren en la práctica la

¹³³⁰ No olvidemos que este artista brasileño se siente «carioca». Son evidentes sus vinculaciones a toda una corriente de arte brasileño que despunta en el panorama artístico internacional desde los años '60 con las obras de Lygia Clark y Hélio Oiticica.

¹³³¹ ROSENBERG, Angela: «Olafur Eliasson. Beyond nordic romanticism...», *s. p.*

realidad en la que se habita. Ofrecen un espacio en el que experimentar pequeños cambios sociales, nuevos modelos de relación con los que se trata de «aprender a habitar mejor el mundo»¹³³². De modo que el campo de acción de la estética relacional sucede en muchos de los casos en el propio tejido del museo, como es el caso de Tiravanija o Gillick, o fuera de él pero en conexión, como sucede con las propuestas de Hirschhorn. Es lo que Bourriaud denomina «microtopias en el presente»: «Althusser decía que siempre nos toca coger el tren del mundo en marcha y Deleuze que *la hierba crece por el centro*, no por abajo ni por arriba: el artista habita las circunstancias que el presente le ofrece, no el fin de transformar el contexto de su vida (su relación con el mundo sensible o conceptual) en un universo duradero. Toma el mundo en marcha: es un *inquilino de la cultura*, por retomar una expresión de Michel de Certeau»¹³³³. Esta transformación del espacio museístico, más humilde en cuanto a cuestiones formales, significa una transformación en la esfera ideológica. No se trata, como en el caso anterior, de una transformación teatral del espacio, sino de una socialización del espacio en el que se solicita del sujeto estético una contestación basada en el modelo de la cooperación, el uso y el encuentro humano. Un espacio socializante que sirve de plataforma para la creación de una comunidad estética de individuos que se relacionan entre sí y que conforman el evento artístico.

La referencia a estas prácticas precedentes ayuda a comprender la evolución hacia un estado de apertura tanto en la estructura que conforma la obra como en la que conforma el ámbito expositivo. Marco cultural y obra de arte se abren al espectador y al espacio público, ambos se abren a la participación y a la experiencia de dicho acontecimiento como medio de reflexión sobre la realidad. Desde el diálogo abierto en el espacio museístico Wolfgang Laib, Krzysztof Wodiczko, Pep Agut, Rirkrit Tiravanija, Thomas Hirschhorn o Marjetica Potrč, entre muchos otros, plantean piezas que generan espacios críticos, como se explica en el siguiente apartado dedicado a la intertextualidad y conciencia social. Pues es posible decir que el espacio museístico es también un espacio político o en el que se puede intervenir políticamente.

¹³³² BOURRIAUD, Nicolas: «Estética relacional...», p. 429.

¹³³³ BOURRIAUD, Nicolas: «Estética relacional...», p. 429.

2.2 INTERTEXTUALIDAD. IMPLICACIÓN DEL MARCO SOCIAL, POLÍTICO Y ECONÓMICO, SOPORTE DE LA OBRA DE ARTE.

El porqué el marco adquiere tanta relevancia en la postmodernidad, lo podemos encontrar en los últimos desarrollos de la espacialidad de la obra de arte. En la medida en que la metáfora espacial va adquiriendo matices sociológicos y/o políticos, el contexto ideológico y social que rodea la obra es la que soporta la carga significativa de la misma. El sistema de relaciones que establece la obra con la realidad que la envuelve y la sustenta ocupa el lugar central de la obra. El valor relacional que adquiere en las propuestas más recientes incide de forma más patente en los espacios de intersección, en el denominado *in-between* del entramado que conforma la obra de arte. Antes matizar que no tomamos la noción de intertextualidad desde el significado que tiene para la literatura –estrategia por la que un texto reescribe, cita, intercala, alude, transforma, plagia... textos que le preceden. Este concepto, del que tratan desde finales de los sesenta teóricos como Julia Kristeva en *Semiótica*, Roland Barthes en *El susurro del lenguaje* y Gerard Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, es aplicado en nuestro caso a la obra de arte, que reescribe y se soporta sobre un plano intertextual que no es otro que el de la realidad socio-política y económica de la obra de arte.

Paloma Blanco ordena el desarrollo espacial del arte público de acuerdo a dos genealogías¹³³⁴: la primera proviene de las vanguardias frías (minimal) y desemboca en la contextualidad, la segunda se inicia en las prácticas más calientes del arte politizado de los '60 y '70 hasta alcanzar la *esfera pública de oposición*, que puede adjetivarse

¹³³⁴ BLANCO, Paloma: «Explorando el terreno...», pp. 23-50. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* es una miscelánea de artículos y extractos de libros de diferentes autores que tratan el arte político en referencia a la esfera pública en las últimas décadas. Recensión de textos ordenados de acuerdo al desarrollo de la espacialidad del arte público. v. BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi. *et. al.* (eds.): *Modos de hacer...*

como de intertextual. Para entender la pervivencia y radicalización de esta tendencia es conveniente enumerar las razones que llevan al arte a esta conducta. En primer lugar, se rescata la corriente que intenta vincular arte y vida. El activismo sociopolítico se acoge a momentos históricos como el de las vanguardias, con el objeto de reconsiderar y retomar discursos críticos no circunscritos al ámbito de lo estrictamente estético y con inclinación por cuestiones políticas y continúa con el post-dadaísmo, fluxus y post-fluxus, que introduce la eventualidad en las propuestas. En Italia el arte povera tiene también connotaciones políticas, y en Alemania es Beuys uno de los padres y profeta del arte vinculado a la política y la sociedad.

En segundo lugar, el land art, el arte ecológico, el arte público y las obras site-specific vinculan la obra al emplazamiento natural o socio-económico donde se ubica. Tercero, esta tipología de obra provoca la expansión del formato a medidas desmesuradas difíciles de ceñir a una forma. Cuarto, la vinculación de la obra a un lugar, unido a la preocupación creciente por cuestiones sociales, lleva al arte de contexto a realizar una crítica al arte a las instituciones museísticas y a la cultura capitalista que sigue los cánones marcados por el mercado del arte. En el arte político de los '60 y '70, los situacionistas y demás artistas del mayo francés, buscan sus alianzas en teóricos de izquierda revolucionaria con objeto de ampliar la práctica artística hacia fines sociales y contestatarios. Pero también buscaron trastocar el esquema estético con la ruptura de la autoría a través de creaciones colectivas en el marco de los *ateliers populaires*, «...a favor de una nueva percepción colectivista del arte»¹³³⁵. Arte conceptual, performance y arte feminista son los primeros en dirigirse hacia estas cuestiones. La degradación medioambiental, la guerra del Vietnam (la primera guerra mediatizada, controlada y desvirtuada), la discriminación racial, la discriminación de género, etc. provocan la movilización de la sociedad descreída ya de los valores de la sociedad occidental. La estética se socializa y el campo de actuación del arte se integra en la estructura social de espacios que antes estaban fuera del terreno artístico. Gracias al arte feminista el ámbito de lo privado se entiende como un espacio

¹³³⁵ GUASCH, Anna Maria: *El arte último del siglo XX...*, p. 120.

conformado por el ámbito de lo público¹³³⁶, y gracias al arte conceptual, el significado de la obra reside en el marco contextual –marco físico, ideológico, social.

Del arte con contenido político crítico de los '70, que analiza y difunde documentación de interés político, se deviene en los '80 en un activismo performativo que reclama acciones y soluciones, en lo que Michel de Certeau designa como *modos de hacer*. Esta apertura e integración de las prácticas artísticas en el tejido social genera la producción de discursos y debates entre artistas, arquitectos, urbanistas, críticos de arte, pensadores, agrupaciones políticas y ONGs. Prácticas artísticas actúan en colaboración con agrupaciones no gubernamentales dentro de lo que se puede llamar «democracia radical». El trampolín estratégico predilecto son los medios de comunicación de masas –televisión, radio, revistas, carteles y marketing publicitarios, teléfonos móviles e Internet¹³³⁷. Debates sobre la posición del arte, su relación con la política, su disolución dentro de un entramado más amplio de prácticas culturales, la redefinición del arte público, etc. acercan cada vez más el arte a movimientos sociales contestatarios que se preocupan por los derechos sociales de los sin techo, inmigrantes y otras minorías, o preocupados por las consecuencias sociales, económicas y ecológicas de la globalización. Ambas vertientes, la sociopolítica y la ecológica, se unen al encontrar en el modelo socio-económico ultraliberal la fuente causante del deterioro social y medioambiental¹³³⁸.

Lo social más que lo económico, dice Hal Foster, toma protagonismo en sus protestas y para ello toma en cuenta las nuevas teorías sobre la posicionalidad: «...el arte político no se concibe ya tanto como representación del sujeto de clase (a la

¹³³⁶ «El arte feminista amplió y profundizó la idea de *arte político* al incorporar el elemento personal, autobiográfico, de toma de conciencia y transformación social, que condujo finalmente a la idea, aún hoy vigente, de *lo político es personal* –es decir, a la comprensión de cómo los acontecimientos locales, nacionales e internacionales afectan a nuestras vidas individuales». LIPPARD, Lucy R.: «Caballos de Troya...», p. 353.

¹³³⁷ v. MOXEY, Keith: «Estética de la cultura visual en el momento de la globalización», en BREA, José Luis (ed.): *Estudios visuales...*, pp. 27-37.

¹³³⁸ HERNANDO, Javier: «Visiones de la naturaleza...», p. 59. Las actuaciones más recientes de arte público y arte colectivista actúan desde la plataforma de movimientos ecologistas como Greenpeace y movimientos antiglobalización: acciones e intervenciones en el espacio público, abordajes a barcos contaminantes, ocupación de espacios emblemáticos, campañas publicitarias de concienciación y denuncia, manifestaciones, etc.

manera del realismo social) sino como crítica de los sistemas de representación social (su posicionamiento respecto al género, los estereotipos étnicos, etc.). Tal transformación implica un cambio de posición y función del artista político»¹³³⁹. Se trata de una lucha por la representación social de minorías sociales que –por raza, género o inclinación sexual– aparecen generalmente sepultadas bajo la normalización y la generalidad. Y continúa: «Desde el punto de vista social, el campo de batalla de estas fuerzas políticas no es tanto los medios de producción como el código cultural de representación, no tanto el *homo economicus* como el *homo significans*»¹³⁴⁰. Pues la estructuración social patriarcal y racista se inserta en los individuos a través de la educación y la cultura –escuelas y medios de comunicación entre otros. Si el campo de batalla deja de estar en lo económico para estarlo en lo cultural es, según Foster, en primer lugar, porque, retomando la crítica de Foucault, es desde este ámbito donde se promueven unos intereses representacionales que entran en conflicto con los localismos y las minorías. Y en segundo lugar, porque lo económico se ha introducido en el signo, en lo cultural, y por lo tanto, se ha de deconstruir el valor de tales representaciones. Los *estudios visuales* son, en este sentido, una nueva corriente de pensamiento de carácter transdisciplinar acorde a las prácticas culturales críticas con el sistema global mundial y respetuoso con el horizonte fragmentado y lleno de localismos de una realidad múltiple y descentrada.



*Este esquema refleja la búsqueda de la disolución de los límites en el que la obra se propone como un espacio dialógico y relacional.

¹³³⁹ FOSTER, Hal: "Recodificaciones...", p. 97.

¹³⁴⁰ FOSTER, Hal: "Recodificaciones...", p. 99.

Las propuestas del arte que se ubican en diálogo con el contexto pueden considerarse, según la terminología tomada de Román de la Calle, como *Creatividad condicional de segundo grado o externa*¹³⁴¹. Como la intencionalidad¹³⁴² se proyecta hacia un fin externo es posible considerarla una creatividad de tipo transitiva. La obra se convierte en medio o instrumento para alcanzar un fin externo a sí mismo perteneciente al ámbito social, político, económico, religioso, etc. El arte se rebela en contra de las preocupaciones que atañen a la estética clásica y se enclava en el terreno perteneciente al mundo real. Deja atrás la autonomía de los géneros y la autorreferencialidad agotada con el formalismo, e introduce discursos volcados a la funcionalidad social. La funcionalidad del arte está en su capacidad de mostrar, de dar a ver en combinación con los *modos de hacer* como forma de intervención y de denuncia de diversos aspectos sociales o políticos de la realidad¹³⁴³. El arte se compromete, y con él compromete al espectador. El arte deja de ser consumo para ser herramienta que muestra y cuestiona su propia identidad en la esfera cultural, las incoherencias de la sociedad contemporánea y el orden mundial en la que está inserta. «El arte público no configura... un nuevo y más justo espacio político, sino que pone en entredicho todo espacio político...»¹³⁴⁴. Lucy Lippard encuentra en la oposición del formalismo a lo

¹³⁴¹ DE LA CALLE, Román: *En torno al hecho artístico...*, pp. 87-91. La modalidad de *creatividad condicional de segundo grado o externa* la encuentra dicho autor en expresiones como la Bauhaus o el diseño en su relación forma/función. Tiene en cuenta expresiones artísticas como el land art, sin embargo, no acepta la incursión del arte en otros ámbitos que considera *extraestéticos*, a pesar de no compartir esta valoración adoptamos su terminología: «La *creatividad condicional* de segundo grado (o externa), de darse, implicaría el abandono de la actitud y experiencia estéticas. Esto es lo que sucede cuando se pasa de la relación estética con el objeto artístico a otros tipos de relaciones, todas ellas extraestéticas. La creatividad condicional de segundo grado es, por tanto, esencialmente extraestética al vincularse a intereses específicos (siendo un valor complementario a la función objetiva propia, aunque no al objeto en cuanto artístico)». DE LA CALLE, Román: *En torno al hecho artístico...*, p. 95.

¹³⁴² La *intencionalidad* tiene su desarrollo en la fenomenología, en tanto que las propuestas plásticas se entienden como objetos intencionales. v. el apartado «Estética y fenomenología en el plano de la intencionalidad» en SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA. Ricardo: «Estética y Fenomenología», en BOZAL, Valeriano (ed.): *Historia de las ideas estéticas...*, Vol. 2, pp. 120-126.

¹³⁴³ «El poder del arte es más subversivo que autoritario y radica en cómo conecta la capacidad de hacer con la capacidad de ver –y en su poder para hacer que otros vean que ellos también pueden hacer algo con lo que ven... y así sucesivamente. El arte potencialmente poderoso es contestatario casi por definición –un tipo de obra que se sale de los cauces establecidos y se muestra bajo una nueva luz». LIPPARD, Lucy R.: «Caballos de Troya...», p. 347.

¹³⁴⁴ DUQUE, Félix: *Arte público y espacio...*, p. 108.

interdisciplinar una forma de tener el mundo del arte bajo control¹³⁴⁵, en consecuencia, el activismo fuerza al museo y a la galería a proyectarse hacia el exterior. La propuesta artística desarrolla una *actividad centrífuga*, es decir, un movimiento volcado hacia el exterior. Esta actividad responde, según el esquema de José Luis Brea, a un *impulso de utopía*, la *no división de fronteras*, a la *eficacia simbólica* y a la *transformación de lo real*¹³⁴⁶. Un vuelco expansivo hacia el ámbito social en el que pretende ejercer acciones de compromiso, reivindicación o transformación social en las comunidades del contexto.

Obra de arte y marco social, económico e ideológico constituyen un entramado de relaciones imbricadas calificado de intertextual¹³⁴⁷. El marco aporta un entramado complejo de sentidos a la obra, y la obra ofrece sentidos nuevos, quizás hasta entonces no manifiestos de manera patente, que arroja una nueva luz sobre la realidad y la transforma. Lippard define el arte activista como una expresión que tiende hacia *fuera* y hacia *dentro*, pues se da en ocasiones dentro del orden establecido y fuera de los contextos institucionalizados¹³⁴⁸. Los límites para la obra de arte no están definidos, en el sentido de que al arte en la contemporaneidad le interesa un sistema poroso de relaciones y afecciones mutuas. Se convierte en un sistema cada vez más abierto y elástico, al que no es posible acotar dentro de unos límites estrictos. Tampoco está prescrito cual ha de ser el lugar desde el que actúe el arte; como dice Juan Antonio Ramírez con respecto a la obra de Rogelio López Cuenca: «...no hay un territorio privilegiado para el arte: la calle vale tanto o más que la galería, y la acción en el espacio público puede ser más interesante que la desarrollada en los ámbitos institucionales acotados para la creación. Ningún prejuicio, pues, a la hora de conjugar el arte con la actuación política»¹³⁴⁹.

También se interesa por identidades sociales y culturales y diversidad de formas de expresión hasta entonces no tenidas en cuenta por la visión universalista y

¹³⁴⁵ LIPPARD, Lucy R.: «Caballos de Troya...», p. 352.

¹³⁴⁶ BREA, José Luis: «Ornamento y utopía...», p. 27.

¹³⁴⁷ Una definición de intertextualidad la ofrece GONZÁLEZ MARÍN, Carmen: «Deconstrucción: ironía e ironistas», en BOZAL, Valeriano. (ed.): *Historia de las ideas estéticas...*, pp. 405-426.

¹³⁴⁸ LIPPARD, Lucy R.: «Caballos de Troya...», p. 344.

¹³⁴⁹ RAMÍREZ, Juan Antonio: «Un neorrealismo pauperista...», p. 13.

globalizadora de la modernidad y por la tendencia tautológica de la autonomía artística que defiende el formalismo de Greenberg y la historia del arte tradicional. Los límites que cercaban lo estético parecen haberse diluido en la realidad, lo que conlleva la consideración de estas relaciones como terreno que forma parte del discurso estético. Las cuestiones estéticas actúan y reflexionan desde otros territorios, haciéndose porosas con respecto a ideologías y políticas. La creatividad es extensiva a todas las esferas, no es ejercicio exclusivo del artista. El activismo cultural que se viene desarrollando en las últimas décadas se caracteriza, según Paloma Blanco, como «...una forma cultural híbrida entre el mundo del arte, el del activismo político y el de la organización comunitaria»¹³⁵⁰. Un «ejercicio de reflexión meta-cultural», como nos dice Jesús Carrillo¹³⁵¹.

El arte que desdibuja sus límites con la realidad, que pierde su identidad como elemento estético en pro de otros propósitos, es concebido por Jordi Claramonte i Arrufat como un arte que anuncia en continuación «la muerte del arte»; una concepción «agónica» de la obra de arte que se esfuerza en fundirse con la vida¹³⁵². Lo artístico viene manifestando incursiones en la vida real y expandiéndose hacia otros ámbitos durante todo el siglo veinte. Nos retrotraemos a Nietzsche para comprender el germen del que surge este cambio en el concepto de creatividad y en el margen de lo artístico: Nietzsche proponía abordar el arte desde la óptica de la vida y la vida entenderla desde el arte¹³⁵³. Nietzsche luchó por que se entendiera el arte desde la vida y no como algo exclusivo y cerrado apartado de la realidad. Arte como «función de la vida», nos dice de Santiago Guervós parafraseando a Nietzsche. Esto supone una posición de compromiso con la vida en todos sus contextos, ya sean políticos o de otra naturaleza. El arte y los valores estéticos fluyen y cambian con la vida ya que están asentados

¹³⁵⁰ BLANCO, Paloma: «Explorando el terreno...», p. 40. Brian Wallis define el «activismo cultural» como un híbrido entre la crítica cultural y el compromiso político, el uso de medios culturales con el objeto de promover cambios sociales de la forma más efectiva y legible. Para bibliografía véase nota 21, p. 41 del artículo de Paloma Blanco.

¹³⁵¹ CARRILLO, Jesús: «Habitar y transitar...», p. 134.

¹³⁵² CLARAMONTE I ARRUFAT, Jordi: «Modos de hacer», en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi. *et. al.* (eds.): *Modos de hacer...*, p. 384.

¹³⁵³ DE SANTIAGO GUERVÓS, Luis E. *Arte y Poder*, pp. 321-345.

sobre ella. Si nuestro concepto del mundo cambia, si nuestro pensamiento se modifica con los tiempos, el arte cambia con ellos. Podría decirse más bien que se adelanta a ellos, como se puede comprobar en los paralelismos realizados en esta investigación entre pensamientos filosóficos y práctica artística contemporánea.

Algunos ejemplos de intertextualidad. De la plástica social al activismo social de la democracia radical:

Joseph Beuys vuelve a ser un referente necesario, pues su vinculación a problemáticas de la sociedad tiene una respuesta inmediata en su impulso de acercarse al público. Un ejemplos son sus debates con el público durante la Documenta VI, su interés por provocar cambios positivos en la comunidad o su implicación como activista creando un partido político o actuando como chamán o sanador. Dicha experiencia la extiende Beuys a una intervención colectiva, es lo que Beuys define como *plástica social*, que afecta fundamentalmente en tres planos sociales: *vida espiritual*, *vida jurídica* y *vida económica* que corresponden a «las cualidades de libertad (autodeterminación), igualdad (democracia) y fraternidad (socialismo)»¹³⁵⁴. Es en la misma sociedad donde Beuys, con el arte como catalizador de energías y fuerzas, quiere luchar apasionadamente. Beuys encuentra en el proceso del arte el potencial dinamizador y la capacidad de interrelacionar contextos, necesario para generar una conciencia social que conduce a la acción transformadora del mundo. Su implicación rebasa los intereses formales y de autonomía de la obra y se insertan como una cuña poderosamente crítica abriendo silenciosas grietas en aspectos de la realidad social, política y cultural del momento. A inicios de los '70 Beuys funda la *Organización para la Democracia Directa a través de Referéndum* (*Die Organisation für Direkte Demokratie durch Volksabstimmung*) con el objetivo de superar la *dictadura de los*

¹³⁵⁴ Refiérase a la escultura social de Beuys en DE MÈREDIEU, Florence. *Histoire matérielle...*, pp. 155,156.

III ESQUEMA ESTÉTICO DEL ARTE: DESLIZAMIENTOS Y RUPTURAS

Intertextualidad y contexto. Implicaciones con el marco como soporte de la obra de arte

Intertextualidad. Implicación del marco social, político y económico, soporte de la obra de arte

*partidos*¹³⁵⁵. Estos son los siguientes aspectos de los que Beuys se preocupa y hacia los que extiende sus acciones artísticas y trabajos plásticos¹³⁵⁶:

crisis de la civilización occidental (capitalismo y comunismo)	alienación del hombre: <i>orden /sumisión /poder /privilegio</i>
carrera armamentística	derroche de energías y materias primas derroche de <i>las facultades creativas del hombre</i>
crisis ecológica	relación de desequilibrio con la naturaleza, crisis energética
crisis económica	leyes del mercado, aumento de las multinacionales: explotación incontrolada de la naturaleza mano de obra barata de los países de tercer mundo
crisis de la educación	ausencia de connotación interna que provoque cambios fundamentales educación estética desgajada del mundo

La fórmula «dinero y/o estado = poder» es la causante de este panorama de destrucción. Beuys propone «la revolución de los conceptos»¹³⁵⁷, –tales como los de la Revolución Francesa: *liberté, égalité, fraternité* desde su significación substancial–, y la creación de la *Universidad Libre Internacional de Creatividad e Investigación Interdisciplinar*, –un centro de investigación, trabajo y comunicación–, en el que llevar a cabo el ejercicio de lo ético desde el campo de lo estético¹³⁵⁸. Es esto lo que entiende Beuys por *obra de arte total*¹³⁵⁹, el concepto ampliado del arte, que se extiende desde lo social y la ecología hasta cada hombre como impulsor creativo y parte integrante de la *obra de arte total*. La actividad del pensamiento y la actividad política son arte en la *plástica social* antropológica de Beuys. Sus obras son, por tanto, instrumentos con los que despertar el diálogo, el pensamiento, la participación del público y hacer extensivo

¹³⁵⁵ « La introducción de una segunda realidad en su mundo sensorial y de imágenes reconvierte en la traducción de un suceder de imágenes lógicas que culmina como transformación en sus palabras: *Intento dejarte (hacerte) libre*». LEUTGEB, Doris. AA. VV: «Joseph Beuys, instalaciones...», p. 147.

¹³⁵⁶ Sobre el interés de Beuys en aspectos como la crisis de la civilización occidental, crisis ecológica y amenaza militar v. SZEEMAN, Harald: «Joseph Beuys, Instalaciones...», pp. 170-175.

¹³⁵⁷ Una definición sobre la «revolución de los conceptos» propuesta por Beuys aparece en GRABER, Beat Christoph: «Beuysnobiscum...», p. 284.

¹³⁵⁸ v. SZEEMAN, Harald: «Instalaciones...», pp. 170-175; SZEEMAN, Harald: «Beuysnobiscum...», p. 265-266.

¹³⁵⁹ Sobre el concepto de «obra de arte total» y «concepto ampliado del arte» v. STÜTTGEN, Johannes: «Joseph Beuys, instalaciones...», pp. 184-186; STÜTTGEN, Johannes: «Beuysnobiscum...», pp. 249,250.

el arte hasta el debate social. ■ Joseph Beuys, *Board I. Spirit - Law – Economics*; ■ *Board III. Capital = Art*¹³⁶⁰.

El grado de compromiso y la forma de afrontarlo tiene distintas expresiones, así como distintos tintes o formas de entender lo que este significa: las propuestas curativas e integradoras de Lygia Clark y Hélio Oiticica ofrecen una mirada alternativa a la moral corporal occidental. Estos ejemplos nos permiten apreciar la riqueza y disparidad de posturas con respecto al compromiso social y/o político del arte y su capacidad de renovar y hacer crítica social. Corroborando que tan efectivo es el arte explícitamente político como el que alcanza su objetivo de forma camuflada eludiendo las diferentes censuras. Artistas como Barbara Kruger o Hans Haacke lo hacen de forma abierta mientras que el dulce caramelo-placebo de Félix González-Torres, los juegos de Lygia Clark y Oiticica, o la deliciosa comida Thai de Tiravanija, han escogido un camino distinto pero igualmente efectivo de declamar una posición política y cultural crítica.

Lygia Clark vincula el arte con la función terapéutica en una fusión entre fenomenología y psicología. Y Oiticica, desde la fenomenología y una orientación antropológica¹³⁶¹, rescata para el arte la ideología carioca, la desinhibición del cuerpo a través de la samba y el carnaval y la organicidad estructural de las favelas. Sus trabajos se adscriben a lo marginal y rebelde a través de la samba y la referencia al mundo de las favelas, muy en contra de la modernidad que pretendía exportar Brasil con la construcción de ciudades como Brasilia. El arte brasileño adscrito a la *nueva objetividad* busca un arte con identidad cultural propia, que no esté bajo la sombra del arte imperante en Europa y Estados Unidos y encuentra en el *manifiesto*

¹³⁶⁰ Joseph Beuys, *Board I. Spirit - Law – Economics (Pizarra I. Espíritu-Ley-Economía)*, 1978; *Board III. Capital = Art (Pizarra III. Capital = Arte)*, 1978.

¹³⁶¹ Catherine David distingue la orientación fenomenológica y psicológica de Clark, y la fenomenológica y antropológica de Oiticica. v. DAVID, Catherine: «Hélio Oiticica: Brazil experiment...», p. 189. Una de las características que aúnan al arte brasileño surgido entre los '60 y los '70, denominado como «nueva objetividad brasileña», es la concienciación y toma de posición del arte con respecto a problemas políticos, sociales y éticos. v. t. OITICICA, Hélio: «Esquema general de la nueva objetividad...», pp. 110-118. Otros son, en opinión de Carlos Basualdo, el problema de la espacialidad y el de la interactividad. BASUALDO, Carlos: «A grammar of exceptions...», p. 5.

*antropofágico*¹³⁶² de Oswald Andrade una vía de defenderse del colonialismo cultural. Aspira a una práctica artística que se mezcle con el mundo, atienda a lo real en toda su dimensión. Es esta una postura crítica contraria al formalismo de Clement Greenberg, que atiende sólo a problemas estrictamente estéticos e impulsa la idea de autonomía de la obra de arte. El arte autorreferencial no sólo distingue entre las áreas que competen a cada disciplina sino que levanta muros de separación entre el mundo de la cultura artística y los ámbitos vitales. Por el contrario el espacio que proponen artistas como Cildo Meireles y Oiticica se vincula de modo natural al entorno social y las implicaciones que ello conlleva¹³⁶³.

Oiticica considera necesaria la participación del arte en los problemas sociales, políticos y éticos, al igual que lo hace la performer cubana Tania Bruguera con su trabajo para Kassel, Alemania. Ciudad totalmente reconstruida pues fue, durante la II Guerra Mundial, objeto de numerosos bombardeos ya que se trataba de un centro de fabricación de armamento. La historia del lugar interesa enormemente a la mirada concienciada de esta artista llevando a cabo la instalación-performance ■ *Untitled (Kassel)* con la que despertar la conciencia del visitante a la Documenta 11 sobre el lugar y la historia del contexto en el que se realiza esta muestra.

El hecho artístico somatiza las enfermedades de la sociedad. A través del arte el problema aflora desde el fondo, desde lo oculto a la superficie y se coloca a la vista de todos. La metáfora es un arma potente, alcanza a cerebros y corazones, incluso de los que no quieren comprender, se introduce silenciosa y lentamente por algún resquicio abierto. El arte con este propósito activa el ejercicio del pensar, despierta la mirada crítica, ofrece espacios para la opinión y el debate. Así Félix González-Torres dulcemente reclama el compromiso del público. Siguiendo la ontología ética de

¹³⁶² Def. de «antropofagia»: «Crónicas y leyendas de la conquista de América reseñan la existencia de la antropofagia –canibalismo– entre los grupos indígenas de algunos países, entre ellos Brasil. En 1924, el poeta Oswald de Andrade utilizó el término *antropofagia* para describir la asimilación y digestión de elementos culturales de Europa y América y americanas por parte de los artistas e intelectuales modernistas en Brasil», en <http://www.coleccionciseros.org/st_writ.asp?IDLlanguage=2&ID=11&Typ2> (03-03-2000); El *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade de 1928 aparece en <<http://www.coleccionciseros.org>> (03-03-2000).

¹³⁶³ v. MARÍ, Bartolomeu: «La insolación...», p. 11.

Emmanuel Levinas, ■ *Untitled (public opinion)*¹³⁶⁴, supone un reclamo de solidaridad y de toma de responsabilidad del yo hacia el *otro*.

El espacio intertextual, o espacio de intersecciones, toma forma de debate sobre el espacio público y los problemas sociales de las minorías, tales como el derecho a la vivienda o a la libre movilidad de las personas sin techo. Tal es el caso de las exposiciones comisionadas por Martha Rosler que propiciaron la creación de una plataforma para el diálogo profundamente aperturista y con pretensiones de encontrar soluciones. Esto último quizás no se alcanzó pero se consiguió dar espacio a una esfera pública de oposición, un espacio *in-between: Home Front (El frente de la vivienda)* sobre la vivienda disputada; *Homeless: the street and other venues (Los sin techo: la calle y otros lugares)* centrado en la gente sin hogar y *City: visions and revisions (La ciudad: visiones y revisiones)* planes urbanísticos, comentarios, utopías y distopías arquitectónicas fueron el ciclo de exposiciones que se llevaron a cabo en el Dia Art Foundation de Nueva York en 1989 englobadas dentro del proyecto *If you lived here...* La exposición incluyó cuatro foros en los que se reflexionaba sobre la crítica situación de los homeless con la participación de artistas, arquitectos, urbanistas, cineastas, escritores, gente sin techo, okupas, comunidades, colegios, activistas, etc. En talleres y mesas de debate organizados por agrupaciones militantes se buscaban soluciones legales para el tema de la infravivienda y se dispuso de una oficina de asesoramiento e información práctica para los homeless. Rosler defiende en este proyecto el documentalismo social como una forma de «...acortar el camino que separa la calle de la galería de arte»¹³⁶⁵. En este proyecto se hizo extensiva al espectador la necesidad de reflexionar y buscar soluciones sobre la supervivencia de los *homeless* en las calles de las grandes ciudades.

¹³⁶⁴ Félix González-Torres. *Untitled (public opinion)*, 1991. caramelo negro con licor envuelto en celofán, peso ideal 700 libras, situado en el suelo en una esquina, dimensiones variables.

¹³⁶⁵ ROSLER, Martha: «Si vivieras aquí...», p. 194. v. t. ALBERRO, Alexander: «La dialéctica de la vida cotidiana...», pp. 107-111.

■ *Homeless Vehicle Project*¹³⁶⁶ de Krzysztof Wodiczko es uno de sus trabajos socialmente más comprometidos. Además de realizar una denuncia en favor de los indigentes, les ofrece simultáneamente una solución funcional, un sistema de vivienda transportable a modo de carrito, a los que consultó sus necesidades para el diseño del habitáculo. Acción política y compromiso social se unen en una acción artística que sale a las calles, fuera del entorno exclusivo de galerías y museos, pero sin dejar de aprovechar los medios de distribución de la información que estas instituciones poseen. Wodiczko no excluye los medios de los que dispone la cultura oficial, sino que es a través de ellos que difunde sus discursos críticos. En palabras del artista «...todavía hay posibilidades de mantener una dimensión crítica en la misma estructura del capitalismo, y evidenciar así sus contradicciones. Para hacer de contrapunto o dar respuesta al aparato del poder necesitas tener acceso a los medios de comunicación y a los medios de distribución... Son las instituciones públicas las que tienen un poco esta obligación democrática de dar voz a estos discursos críticos, porque de otro modo no habrá discurso. En lugar de criticar a los museos, como éste de Barcelona, que abren sus puertas a los artistas que hacen arte político o social, lo que deberíamos hacer es felicitarlos. El silencio del arte o de los museos puede contribuir a la crisis de la democracia y dejaría a la opinión pública en manos de los que tienen medios que pueden controlarla»¹³⁶⁷.

Marjetica Potrč, artista de origen eslovaco lleva a cabo trabajos a medio camino entre la arquitectura, planificación urbanística y la instalación con un claro contenido político y de acción social. Muy en la línea de los diseños de vehículos de Wodiczko para los homeless de Nueva York y de la exposición *City: visions and revisions* perteneciente a *If you lived here...*, Potrč propone sus diseños de favelas o chavolas. El arte se convierte en utensilio de emergencia para las clases más desfavorecidas y en un

¹³⁶⁶ Krzysztof Wodiczko. *Homeless Vehicle Project (Proyecto de vehículo para los sin-techo)*, 1988-89. v. HESS, Elisabeth: «No place like home...», pp. 94-100; v. t. WODICZKO, Krzysztof: «Interview with Krzysztof Wodiczko», en *Pataphysics Magazine*, 1991, en <http://www.paraphysicsmagazine.com/Wodiczko_interview.html> (14-05-2003).

¹³⁶⁷ Su relación con las instituciones culturales y su posicionamiento político es fundamentado por Wodiczko en una entrevista publicada en WODICZKO, Krzysztof; SERRA, Catalina: «La paz no es un concepto pacífico...», s. p.

medio de denuncia social que alerta a las sociedades del primer mundo. En la galería o museo, Potrč presenta a modo de instalación las construcciones acompañadas de documentación fotográfica de su ubicación y contexto físico para la que está diseñada la propuesta. La obra de Potrč contiene la heterogeneidad de materiales reciclados, añadidos unos sobre, otros e inserta en un *work-in-progress* al igual que la arquitectura Merz. El *Merzbau* de Schwitters se inviste de funcionalidad, la recogida de desechos, que en dadá se traslada al terreno del arte, en Potrč adquiere, igualmente, una forma de resistencia al consumismo desenfrenado, pero con el añadido de una funcionalidad social.

Para Wodiczko su vehículo para los sin-techo no es un vehículo postmoderno sino una *post-arquitectura contemporánea*¹³⁶⁸. Es decir, una arquitectura producto de la reestructuración de las ciudades por medio de la expropiación y derribo de viviendas antiguas y desplazamiento de las clases más desfavorecidas. Algo similar sucede a nivel global con la proliferación del chabolismo. *Case Studies* de Potrč son improvisados edificios que dan soluciones a barrios socialmente deprimidos de todo el mundo, trabajando in situ con la comunidad y no en una mesa de dibujo. Edificios con una organización y crecimiento absolutamente orgánico bajo el lema de *hazlo tú mismo* (*do it yourself*) y contruidos con material reciclado.

El paradigma de las *estructuras disipativas* ha abierto importantes campos de debate en su aplicación a la preocupante situación de los países del tercer mundo y de los recursos del planeta¹³⁶⁹. Si aplicamos esta ley al problema por los recursos y las bolsas de pobreza, los siguientes razonamientos científicos cobran un sentido social y ecológico alarmante, que son la raíz de posicionamientos artísticos comprometidos como los de Potrč y Wodiczko. Harold F. Blum, en su libro *Time's arrow and evolution* señala: «la pequeña disminución local de entropía que supone la construcción

¹³⁶⁸ WODICZKO, Krzysztof: «Interview ...», s. p.

¹³⁶⁹ Muchos de los actuales conflictos bélicos son fruto de la disputa por hacerse con los recursos de ese territorio, bien sea petróleo (Países Árabes) o por agua (Latinoamérica). El uso por parte de las multinacionales de mano de obra barata hallada en los países pobres es también una razón por la que interesa la colonización mercantil en dichos países. La venta a estos países de los excedentes agrícolas o armamentísticos es también un factor a considera para llegar a entender el interés por mediar en las guerras que los azotan.

del organismo conlleva un incremento mucho mayor de la entropía del universo»¹³⁷⁰. Y Jeremy Rifkin puntualiza que «...la evolución significa la creación de islas de orden cada vez mayores a expensas del constante crecimiento de los mares de desorden del mundo»¹³⁷¹. Fernández-Galiano distingue, en el marco de la actualidad, una tipología de arquitectura que responde a una interpretación *pesimista* de la entropía. Es decir, que toma medidas ante el panorama problemático actual con un tipo de arquitectura atenta tanto a la «...disipación de la energía como a la degradación de la materia y la información»¹³⁷²: una *arquitectura de rehabilitación* y «...maximización de la captación de energías naturales, recorrida por flujos energéticos fluctuantes, autorregulada a través de procesos similares a los metabólicos, y que no busca su modelo en la máquina industrial sino en el organismo artificial... una arquitectura de rehabilitación tan atenta al proceso de degradación entrópica de la materia como el que afecta a la energía dedicada a la recuperación y al reciclaje tanto del soporte material existente como del contenido informativo incorporado a él, y prioritariamente ocupada con la rehabilitación de lo construido y degradado, el reciclaje de lo fabricado y empleado, la recuperación de lo aprendido y olvidado»¹³⁷³. Potrč ofrece modelos y soluciones de recuperación para que sean rescatados por los habitantes de este tipo de poblaciones con escasos recursos para ser usados libremente. Wodiczko y Potrč dejan la creación de la obra en manos de estas comunidades, al tiempo que recogen de ella sus voces que son trasladadas al ámbito del museo para que alcancen a ser escuchadas.

Procedente de otra latitud del mundo, la croata Sanja Iveković propone al público de la Documenta 11 un trabajo de colaboración como forma de reflexión. ■ *Searching for my mother's number*¹³⁷⁴ contiene documentación real de campos de concentración, diarios y diversa documentación generada por la búsqueda que es

¹³⁷⁰ Harold F. Blum en *Time's arrow and evolution* citado en FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. *El fuego y la memoria...*, pp. 118,119, para bibliografía v. nota 13.

¹³⁷¹ Jeremy RIFKIN en *Entropy*. de los años '80 citado en FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. *El fuego y la memoria...*, p. 119, para bibliografía v. nota 14.

¹³⁷² FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. *El fuego y la memoria...*, p. 127.

¹³⁷³ FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. *El fuego y la memoria...*, p. 125.

¹³⁷⁴ Sanja Iveković. *Searching for my mother's number (Buscando el número de mi madre)*, Museo Fridericianum, Kassel, Documenta 11, 2002.

presentada como propuesta artística para que el sujeto estético construya su propia narración de los hechos y participe de la angustia de la artista. El trabajo de Iveković continúa la tradición del arte conceptual, del situacionismo y del arte activista y de denuncia política. Hal Foster habla de un «impulso archivístico» que atraviesa las prácticas contemporáneas de artistas tales como Thomas Hirschhorn o Tacita Dean: «Entonces Dean habla de su método como *colección*, Durant del suyo como *combinación*, Hirschhorn del suyo como *ramificación*¹³⁷⁵ –y mucho del arte archivista parece ramificarse como un hierbajo o un *rizoma*...»¹³⁷⁶.

Hirschhorn dice no hacer *arte político* sino utilizar el *arte políticamente*¹³⁷⁷. No es tanto un arte con contenido político como un arte fundamentalmente activista. Esta misma distinción, entre el artista político y el artista activista, la hizo en primer lugar Lucy R. Lippard en los '80: el primero se *preocupa* socialmente y el segundo se *implica* socialmente¹³⁷⁸. Suzanne Lacy en los '90 hace una clasificación de los nuevos papeles tomados por el artista político –artista informador, artista analista, artista activista, artista catalizador–, que ya hemos referido en un apartado precedente. El utilizar el arte políticamente es para Hirschhorn la unión entre arte y política, entendiéndose unión no como adición o suma, ni superposición, sino como injerto. La escultura como «virus» supone, a juicio de Falguières, una nueva etapa en la historia de la *escultura social* iniciada por Beuys¹³⁷⁹. En la ética-estética relacional de Hirschhorn la obra se concibe como un virus que se parasita y crece dentro de la propia realidad. Así, las apropiaciones de los discursos de otros, de las imágenes de otros, se reasimilan dentro de un nuevo organismo hecho de heterogeneidades, multiplicando ad infinitum la cantidad de información, los niveles de lectura y los conflictos. Se utiliza el arte

¹³⁷⁵ BUCHLOH, Benjamin H. D: «Cargo and cult...», p. 113.

¹³⁷⁶ FOSTER, Hal: «An archival impulse...», pp. 5,6 (traducción de la autora).

¹³⁷⁷ UZEL, Jean-Philippe: «Thomas Hirschhorn and radical democracy...», p. 69.

¹³⁷⁸ LIPPARD, Lucy R.: «Caballos de Troya...», p. 351.

¹³⁷⁹ FALGUIÈRES, Patricia: «Mezclar el mundo...», pp. 56,57. El concepto de «virus» aparece ya en sus primeras instalaciones, como la titulada *Virus Ausstellung*, Galerie Arndt & Partner, Berlin, 1996. v. ROTTNER, Nadja. «Thomas Hirschhorn», en VV.AA: *Documenta 11- Plattform 5. Exhibition. Short Guide*. Documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungen, Hatje Cantz Verlag Publishers, Germany, 2002, p. 109.

como germen que prolifera y transforma la sociedad, al poner en cuestión su proceso de democratización.

Utilizar el *arte políticamente*, significa en la obra de Hirschhorn el proponer un espacio público que no sólo se propone como esfera pública desde la que debatir y expresar públicamente cuestiones políticas. Significa que el espacio de la política se ha creado con el discurso de todos los residentes del barrio. Una comunidad que, habiendo colaborado en la construcción del *Monumento a Bataille*, crece en conflicto con la comunidad estética que se acerca desde la exposición de la Documenta, a visitar el lugar y entra en sana confrontación. De acuerdo con la *democracia radical*, la diferenciación de ambas comunidades y el conflicto que surge de ello no destruye la esfera pública democrática, sino que son sus condiciones de existencia, según explica Rosalyn Deutsche: «Cuando las exclusiones que gobiernan la constitución del espacio público democrático se naturalizan y la contestación se elimina mediante la fórmula de declarar que determinadas formas de espacios son inherentemente, eternamente o evidentemente públicas, se ha producido un proceso de apropiación del espacio público. Cuando esto ocurre, aunque se presente como equivalente del espacio político, al espacio público se le dota de una fuente de significado político que permite que sea utilizado como un arma en contra de la lucha política, en lugar de poder ser un medio para llegar a la misma»¹³⁸⁰.

Del mismo modo, Hal Foster promueve la visión de la sociedad, no como un sistema total, sino como una «coyuntura de prácticas» heterogéneas y en muchas ocasiones contrapuestas, una arena donde es posible la contestación. Por lo que Foster concibe lo político en el arte contemporáneo occidental como una práctica de resistencias e interferencias¹³⁸¹. Hirschhorn es consciente de que la estructuración de las ciudades, al igual que el de sus eventos mediáticos, tales como la Documenta, impiden el cruce entre las distintas realidades que componen el tejido urbano. Como es el caso de la población inmigrante turca, trabajadores de escasos recursos económicos que se han visto desplazados a un área alejada del centro de la ciudad de Kassel.

¹³⁸⁰ DEUTSCHE, Rosalyn: «Agorafobia...», pp. 311, 312.

¹³⁸¹ FOSTER, Hal: «Recodificaciones...», p. 106.

Apoyándonos en Martha Rosler, podemos decir que a la comunidad turca, al verse relegada a un lugar apartado, se le impide intervenir en la conformación simbólica de la ciudad. Al mismo tiempo, se impiden los cruces entre esta realidad y la ciudad ideal que se pretende proyectar¹³⁸². Es por ello, que Hirschhorn promueve un espacio de encuentro y confrontación entre las distintas realidades de la ciudad, que sino, quedarían ocultas a los ojos del visitante de la Documenta. Con *Bataille Monument* abre una poderosa grieta en la representación simbólica que de la ciudad de Kassel se proyecta al exterior. Una grieta que se abre paso a través de las posibles fronteras invisibles que *aíslan, separan y ocultan*¹³⁸³ las representaciones menos deseables.

Culturización, educación y política se unen con objeto de activar la imaginación crítica en el Monumento a Bataille, llevando la cultura intelectual al cuerpo social al completo, –que abarca de el contexto museístico y la comunidad estética al contexto marginal de zonas deprimidas de la ciudad y la comunidad de habitantes de la misma–, un ideario similar al propuesto en los '70 por Beuys. «Hago monumentos para filósofos [dice Hirschhorn] porque tienen algo que decir. Los filósofos pueden dar el coraje para pensar, el placer de reflexionar... Me gusta la filosofía, incluso cuando no entiendo la tercera parte de su reflexión. No estoy interesado en pensamiento moralista, lógico, político. Estoy interesado en cuestiones éticas. Es por esto por lo que escojo filósofos para hacer monumentos... Spinoza, Deleuze, Gramsci y Bataille son ejemplos de pensadores que infunden confianza en las capacidades reflexivas. Ellos dan fuerzas para pensar. Dan fuerzas para volverse activo... Esta construcción con la documentación sobre los filósofos es una proposición para brindar acceso público a todo el mundo. Para aquellos que nunca han tenido contacto con la filosofía, pero también para aquellos que son profesionales, especialistas, filósofos o amateurs. Quiero dar acceso igualitario a ambos»¹³⁸⁴. Acceso en igualdad de derechos a comunidades y

¹³⁸² ROSLER, Martha: «Si vivieras aquí...», p. 175.

¹³⁸³ «La ciudad está formada por fronteras que separan, aíslan y ocultan tanto o más que por representaciones múltiples coexistentes. Citando a Lefebvre, Rosler piensa que la representación de la ciudad es, en gran medida, monopolio del capitalismo y resultado del desplazamiento de la capacidad representacional de otros grupos». Refiérase a la nota del editor en ROSLER, Martha: «Si vivieras aquí...», p. 175, nota 3.

¹³⁸⁴ HIRSCHHORN, Thomas: «The Spinoza Monument...», p. 5 (traducción de la autora).

personas de identidades heterogéneas, que dialogan de acuerdo a antagonismos, conformando el verdadero espacio público democrático.

El trabajo de Hirschhorn es un trabajo de conexiones inesperadas, críticas de elementos tomados indistintamente de cualquier medio. Estas conexiones son el centro de su proceder: «Conectar lo que no puede ser conectado, este es exactamente lo que es mi trabajo como artista»¹³⁸⁵. La negativa de este artista a hacer arte político se refiere también a que su política no actúa con mayúsculas, sino siempre desde las periferias. Actúa en lo local de cada comunidad a modo de *micropolítica* o *microguerrilla*¹³⁸⁶, pero siempre en consenso y permiso de la comunidad hacia la que se dirige. Hirschhorn hace uso de cartas al vecindario o a la asociación de inquilinos y pide la colaboración de la comunidad en la construcción, cuidado y disfrute de la obra.

Del mismo modo que lleva la «alta cultura» a espacios fuera del circuito cultural, tales como el degradado barrio de Nordstadt, también inserta arquitecturas o monumentos realizados con material de desecho piezas en lugares públicos como el museo o una sucursal de banco. Con el aspecto cutre de sus propuestas –hechas de cartón, plástico y cinta de embalar– introduce en estos espacios higienizados un recuerdo de las consecuencias que genera el capitalismo avanzado. El germen de lo subversivo se introduce en estos espacios al desvelar aspectos que el primer mundo pretende hacer desaparecer de la imagen de la ciudad contemporánea, relegándolos a lugares invisibles y preservar así una visión impoluta y sin conflictos de la sociedad actual, una falacia que Hirschhorn nos recuerda con sus construcciones. Son *anti-monumentos* porque su forma de proceder rompe con la tradición del monumento conmemorativo –que ensalza el espacio público en el que se ubica y se integra en concordancia con él– y con las formas tradicionales de intervenir el espacio público. La práctica de Hirschhorn se encuadraría dentro del «modelo interruptivo u obstructivo»¹³⁸⁷ formulado por Rosalyn Deutsche: una práctica en la que el artista denunciante anima a

¹³⁸⁵ ENWEZOR, Okwui: «Interview...», p. 32.

¹³⁸⁶ FALGUIÈRES, Patricia: «Mezclar el mundo...», p. 60.

¹³⁸⁷ Rosalyn Deutsche distingue dos formas de actuar dentro del paradigma de *site-specificity*: el «modelo asimilativo o integrador» y el «modelo interruptivo u obstructivo». CANDELA, Iria: «¿Paz y prosperidad?...», p. 255.

la comunidad estética y ciudadana a cuestionar el espacio urbano en el que viven y en el que se inserta la pieza, como un toque de atención a la reflexión crítica.

Con respecto al problema de la contextualización de las obras relacionales se ha abierto un controvertido debate. De un lado, la estética de Nicolas Bourriaud que defiende el concepto de «microtopía», del otro, Claire Bishop que, basándose en los escritos de Laclau y Mouffe, se confronta a la estética relacional con el concepto de «antagonismo» relacional. Para la estética relacional la obra no es más que la relación *entre* los distintos elementos del esquema estético, que da lugar a la formación de un evento relacional con sus eventualidades y contingencias. La obra relacional es una *forma social*, una plataforma que induce a la relación social como propuesta estética inserta en lo institucionalizado. Bishop relaciona la estética relacional de Bourriaud con la idea de cultura propuesta por Althusser en *Ideology and ideological state apparatuses* de 1969: Althusser entiende la cultura como una «forma social» que no refleja la sociedad, sino que la produce y Bourriaud argumenta que la estructura de la obra de arte produce relaciones sociales¹³⁸⁸. La estética relacional propone una estructura de relaciones, si bien, no se trata de una estructura estable y fija sino en continua modificación por todas y cada una de las fuerzas.

La capacidad de afección de los eventos relacionales es puesta en entredicho por Bishop, pues bajo la apariencia de una estructura democrática, se esconde un cierto cuidado por ofrecer una comunidad estética ideal, compuesta de público muy determinado, con intereses comunes y ausente de fricciones. Por ello, Bishop califica la «microtopía» de Bourriaud de ser una utopía que, ciertamente, rompe con el espacio expositivo como lugar institucional convirtiéndolo en un espacio social libre. Un espacio que, sin embargo, no da lugar a la confrontación y a la fricción, debido a la homogeneidad de la comunidad estética que lo habita¹³⁸⁹. Bishop soporta su crítico discurso sobre la hipótesis que abre Jerry Saltz: ¿Qué sucedería si se instalara un

¹³⁸⁸ BISHOP, Claire: «Antagonism and relational aesthetics...», p. 63.

¹³⁸⁹ BISHOP, Claire: «Antagonism and relational aesthetics...», pp. 65-69,72, para bibliografía sobre ésta problemática refiéranse a nota 47, p. 68 y nota 49, p. 69.

homeless permanentemente en la pieza de Tiravanija?¹³⁹⁰ A pesar de que las obras relacionales de Tiravanija desmonten algunos preconceptos y actitudes asimiladas en el marco del museo en la relación contemplativa del sujeto estético con respecto a la obra de arte, este artista considerado relacional ofrece un marco ideal para la conformación de una comunidad estética ideal. Bajo la protección del museo, sus instalaciones y eventos buscan, como diría Rosalyn Deutsche, la «eliminación de incertidumbres»¹³⁹¹. Muy a pesar de que el objetivo primordial de Tiravanija sea el de extirpar el elitismo y la exclusión social, este es en la gran mayoría de los casos reforzado por el propio entramado artístico¹³⁹². Como ya hemos referido en otro apartado, este tipo de relacionalidad, no basada en los antagonismos, es tachada por otros artistas con posturas más independientes, como Thomas Hirschhorn, de someter su ideal de arte-vida cotidiana a relaciones donde reinan las armónicas relaciones humanas en un marco de placer y entretenimiento. Las instalaciones relacionales abogan por un espacio indeterminado y abierto. La falta de delimitación, arguye Bishop basándose en las teorías de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe¹³⁹³, obvia e ignora posibles puntos de fricción que revelarían los antagonismos y exclusiones que se dan en la sociedad actual. Según estos mismos autores, se cuestiona la identidad de lo social, es decir, que la sociedad no puede entenderse como una *entidad clausurada*. Es interesante encontrar otras opiniones que refuten los argumentos de Bishop, tales como lo dicho por Rosalyn Deutsche sobre el cuestionamiento de la identidad de lo social: «... a falta de una positividad sustantiva, el campo social se estructura sobre la base de relaciones entre elementos que, en sí mismos, no tienen una identidad esencial. La negatividad aparece de esta forma como un rasgo de toda identidad social, en tanto en cuanto la identidad

¹³⁹⁰ BISHOP, Claire: «Antagonism and relational aesthetics...», p. 68; *cf.* SALTZ, Jerry: «A short history of Rirkrit Tiravanija», en *Art in America* (February, 1996), p. 106.

¹³⁹¹ DEUTSCHE, Rosalyn: «Agorafobia...», p. 304.

¹³⁹² v. MELO, Alexandre: «Guess who's coming to dinner». Translation from the Portuguese by Alfred MacAdam, en *Parkett*, Nº 44 (1995), pp. 104,105.

¹³⁹³ LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal: *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. (Ed. Orig. *Hegemony and socialist strategy: towards a radical democratic politics*, Verso, London, 1985), Siglo XXI, Madrid, 1987; v. t. DEUTSCHE, Rosalyn: «Agorafobia...», pp. 289-356.

surge tan sólo a través de la relación con otro y en consecuencia, no puede ser completa en sí misma»¹³⁹⁴.

Thomas Hirschhorn o Santiago Sierra no pasan por alto el antagonismo y no buscan en sus obras la reconciliación, sino que ponen de relieve este contraste exponiendo las contradicciones y antagonismos existentes. En sus intervenciones se respira la tensión que produce la falta de reconciliación, por lo que contribuye al desmoronamiento de los papeles asignados al artista, participante, visitante, institución y otros que soportan sus relaciones sobre la exclusión social. Las obras relacionales escogidas por Bourriaud, tales como las de Tiravanija y Gillick, se plantean como modelo de adaptación a un mundo. La obra relacional se plantea como la propuesta de un modelo, es decir, un modo de relación transferible a la sociedad. Un «modelo» es una idealización que aspira alcanzar una situación de armonía, no de fricción y problema. Y si es transferible es porque no está entretejida en ella sino en una realidad paralela, como decimos, idealizada y que evita la complejización y heterogeneidad de la naturaleza de relaciones que se puedan llegar a generar de modo improviso. La forma relacional se propone así, como productora de una «microcomunidad» formada en relación con la obra y en la obra misma: «La exposición es el lugar privilegiado donde se instauran tales colectividades instantáneas, regidas por diversos principios: según el grado de participación que el artista exige al espectador, la naturaleza de las obras, los modelos de sociabilidad propuestos o representados, una exposición generará *un dominio de intercambios particular*»¹³⁹⁵.

Es por tanto una obra abierta *open-ended* pero bajo ciertos márgenes de previsibilidad, como puede ser el dirigirla a la comunidad estética bajo el auspicio y protección del espacio museístico. El caso contrario sucede con las obras de Hirschhorn, tan abiertas a lo imprevisible y tan integradas en el tejido social que prevén el añadido de objetos a sus altares como una forma de vandalismo positivo, o también el robo y aniquilación de la construcción, como sucede en alguno de sus pabellones: «Hirschhorn instala sus estructuras esculturales cerca de los receptáculos para la basura

¹³⁹⁴ DEUTSCHE, Rosalyn: «Agorafobia...», p. 295.

¹³⁹⁵ BOURRIAUD, Nicolas: «Estética relacional...», p.433.

pública, como en sus manifestaciones ■ *Jemand Kümmert sich um meine Arbeit*¹³⁹⁶ o ■ *Travaux abandonnés* solicita una forma de participación que genera la paradoja del vandalismo previsto en formas de robo menor, trueque, e intercambio»¹³⁹⁷. La participación es entendida por el antagonismo relacional como una confrontación de fuerzas con la pieza. La intervención de la comunidad es en *trabajos abandonados* una forma de saqueo (de)constructivo gracias al cual la comunidad se inserta en el devenir de la propuesta, que carece de identidad fija. Se producen, así, escisiones, solapamientos, interferencias en las que la comunidad colabora activamente en el proceso abierto. Hay que decir, sin embargo, que en propuestas como la realizada para la Documenta 11 el artista se mantuvo presente en la instalación no como artista, sino como cuidador de su integridad en contra del vandalismo que propició la destrucción de *Deleuze Monument* en Avignon antes del final de la muestra.

¹³⁹⁶ Thomas Hirschhorn. *Jemand Kümmert sich um meine Arbeit (Alguien cuida de mi trabajo)*, 1992. Una fotografía de la que se acompaña este comentario muestra a unos basureros parisinos, inmigrantes africanos, arrojando al camión de la basura una de las esculturas de Hirschhorn. Se trata de una (de)construcción en forma de *dispersión*. v. BUCHLOH, Benjamin H. D.: «Thomas Hirschhorn: lay out sculpture...», p. 47; v. t. FALGUIÈRES, Patricia: «Mezclar el mundo...», pp. 29,30; GINGERAS, Alison M.: «Interview...», pp. 16,17.

¹³⁹⁷ BUCHLOH, Benjamin H. D.: «Cargo and cult...», p. 114.



CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

El estudio emprendido en los capítulos que preceden despeja de forma bastante satisfactoria, desde el punto de vista artístico, una cuestión que se presentaba como dudosa e incierta al inicio de esta investigación: la presencia de una crisis de lo visual entrelazada con la crisis de la representación. A estas alturas, nos encontramos en condiciones de asegurar que la noción de desmaterialización no explica en su totalidad los cambios ocasionados en la escena artística actual. Y que tras ello –y esperamos haber convencido de ello– se encontraba una razón de peso más amplia y profunda, la de la crisis de la metáfora óptica, explicitada en las diferentes estrategias del lenguaje plástico contemporáneo, que enlaza de manera más rotunda con la crisis de la metafísica de la representación.

Son abundantes las conclusiones que surgen tras este estudio, por lo que puede ser útil agruparlas bajo la misma lógica en la que han sido abordadas:

1. La espacialización y corporeización de la propuesta plástica fomentan la inclusión del espectador en el entramado significativo. Así lo demuestran piezas tan heterogéneas como las de Olafur Eliasson, Franz Erhard Walther, Ernesto Neto y Lygia Clark. La inserción del sujeto permite llevar a cabo la revisión de su papel dentro del complejo entramado estético, pero sobre todo la reconsideración de la significación del *mirar* como verbo agente transitivo cargado de ideología. La importancia del cuerpo, la eventualización y la relevancia de los aspectos espacializantes en la experiencia estética son las dimensiones primordiales –bajo las que se ordenan los elementos del lenguaje artístico que fundamentan tal vindicación– que abren una fisura en la estética basada en la contemplación y los regímenes visuales. Y así lo demuestran las tácticas o estrategias plásticas, que poniendo el énfasis en alguna o varias de estas dimensiones, contribuyen al cuestionamiento de lo visual. Para apoyar este planteamiento distinguimos dos agrupaciones de estrategias plásticas vinculadas al cuestionamiento de la visión: unas,

más pasivas, inciden en los actos de ver, sobre todo a través de la implicación del espectador como *voyeur*; otras, más actuantes, niegan o desbordan la primacía de lo visual a través de la sinestesia, agrediendo el acto de ver, cegando o anestesiando la mirada o reclamando otras formas de experimentar el arte vinculándolo al ejercicio del pensar. Ambos grupos desestabilizan el ejercicio inocente de la mirada y obligan al sujeto estético a tomar conciencia de sí como *espectator*:

TÁCTICAS QUE EVIDENCIAN LOS ACTOS DEL VER	TÁCTICAS QUE NIEGAN O DESBORDAN LA MIRADA
<p style="text-align: center;">Mirillas Prismáticos, telescopios Cámaras de vigilancia CCTV y otras tecnologías de la vigilancia Espejos (efecto <i>sutura</i>) Exageración de la perspectiva cartesiana Pedestales, sillas de ruedas y miradores para el <i>espectador</i>, Acusación del <i>voyeur</i> Corporeización de la mirada: Parpadeo del ojo, movimientos sacádicos Vibración de la imagen Contingencia de la imagen etc.</p>	<p style="text-align: center;">Transdisciplinareidad e hibridacionismo Activismo y politización del arte Conceptualismo Desmaterialización Corporeización, eventualización y espacialización Experiencia multisensorial y sinestesia Ceguera (ausencia de luz, espacios ciegos, vendajes) Agresión al ojo y castración de la visión (Exceso de luz, globo ocular cercenado) Saturación de imágenes violentas o abyectas Inclusión de lo <i>in-forme</i> etc.</p>

2. La estructura abierta y aporética de las obras ejemplificadas demuestran que la eventualización es una de las estrategias contra-visuales que desestabilizan la estética de la representación. La eventualización de la obra de arte provoca la dilatación del proceso, englobando la actividad del sujeto estético. Y la eventualización de la experiencia, es decir, la introducción del devenir en el proceso estético de la obra de arte acarrea, como consecuencia, el ensalzamiento del cuerpo y de la presencia sensoria. La introducción de los demás órganos sensoriales en la apreciación estética

favorece el derrocamiento de la mirada: el cuerpo y los sentidos, en su aprehensión de lo mutable, muestran la imposibilidad de representar en una imagen fija o en un concepto lo que presenta una naturaleza contingente. Wolfgang Laib, Rirkrit Tiravanija y Gregor Schneider despiertan la reflexión sobre distintos aspectos de la eventualización de la obra de arte.

3. La experiencia sinestésica de las obras a través de un cuerpo comprendido como unidad corporal, de acuerdo al «esquema corpóreo» merleau-pontyano, va en contra de la aprehensión exclusivamente visual de la experiencia estética, así pues, se convierte en un antídoto en contra de la tiranía del régimen escópico. A más sentidos intervienen en la propuesta, menos representacional es la misma: la densidad de lo sensible desborda cualquier abstracción conceptual del mundo y del propio cuerpo. Lo multisensorial escapa de ser representado en otro medio, como por ejemplo la fotografía, pues imposibilita la reproductividad y reclama la pura experiencia vivencial. El dolor, la temperatura, los sonidos y sabores impiden la contemplación tradicional, pasiva y despegada, pues encauzan el ejercicio estético hacia una aprehensión fenomenológica y corporal del arte. La introducción de otros sentidos corporales elude lo estrictamente visual y facilita la resistencia a la forma, así como la introducción de lo in-forme –cualidad que posee la capacidad de destruir las dualidades forma/contenido y figura/fondo. Los actos de ver se ven desvelados, la construcción de la visión queda al descubierto a través de la multisensorialidad y la agresión al acto mismo de mirar del sujeto percipiente: reflexión, obstrucción, oscurecimiento, agresión o acotamiento de la visión, disonancias entre lo que vemos y cómo lo vemos, autoconciencia del acto mismo de mirar y un largo etcétera de tácticas críticas con el orden de representación.

Aunque de manera general, estas son las conclusivas aportaciones de la multisensorialidad a la crítica del régimen escópico, el acento que las obras ponen en cada uno de los sentidos viene a enriquecer el alcance de los mismos: la introducción del sentido del olfato en la experiencia estética demuestra ser una de las estrategias de resistencia vinculadas a la corriente antioculacentrista del arte, pues se resiste, como ningún otro sentido a la representación icónica de la experiencia. El olor ancla la experiencia estética en lo corpóreo abriendo una poderosa cuña en la percepción

estética primordialmente audiovisual. Su presencia –en las propuestas de Wolfgang Laib, Ann Hamilton, Gregor Schneider, Ernesto Neto o Rirkrit Tiravanija– destruye las fronteras espaciales y temporales: los olores no saben de límites espaciales, no distinguen entre lo intracorpóreo y lo extracorpóreo, e invaden al sujeto estético de forma más persuasiva y perseverante que la experiencia visual. Los sonidos también se escapan a la representación en una imagen, desbancando a la visión de su posición privilegiada y autárquica adquirida tras la larga tradición visual del arte occidental. Los sonidos experimentados en el espacio intracorporal destacan, de acuerdo a la obra de Ann Hamilton, la corporalidad del gesto de escuchar y declamar sonidos. La actividad táctil de las piezas de Ann Hamilton demuestran que el tacto precede a la conciencia, al imposibilitar la objetivación y objetualización de la experiencia soportada sobre el dualismo sujeto/objeto y ofrecer vías de experiencia que desbordan la representación. Lo táctil obedece, al contrario que lo visual, a la lógica de la cercanía, recuperando el quiasmo fenomenológico, es decir los vínculos que entrelazan cuerpo percipiente y objeto percibido. Una relación de co-determinación que se desvela en el acto mismo de tocar, pues implica el acto motriz de ser tocados: (ex)presión e (im)presión sincrónicamente en una acción y una receptividad pasiva. La caricia se convierte en Lygia Clark en una forma de aprehensión estética y en una forma de relación con el *otro* incidiendo en aspectos de identidad. La sensación térmica se demuestra contra-visual desde dos enfoques que se complementan: la inclusión de la temperatura como una de las estrategias de desmaterialización del objeto artístico; y en segundo lugar, como una de las estrategias de corporeización de la experiencia, que coloca al cuerpo sentiente del sujeto estético en el primer plano de la escena estética, como nos proponen Mona Hatoum y Marina Abramović. La presencia del dolor, sobre todo en el accionismo vienés, demuestra la irreductibilidad del cuerpo a la experiencia visual, superando así su hegemonía. La mirada es de nuevo desbordada por el dolor: las imágenes violentas y abyectas asaltan contra el mirar contemplativo y voyeurístico del espectador.

Son múltiples las estrategias plásticas que inciden en la agresión al ojo y la castración de la visión como propuestas contra-visuales. La relación entre luz-ceguera-

dolor de las instalaciones de Tania Bruguera desvela las relaciones de poder ocultas tras la metáfora de la luz y la habilidad para ver. Ante el exceso de luz la mirada no es operativa, pues se trata de una visión sin mirada. Tras la luz se encuentra el sujeto que domina, controla y vigila a través de la mirada. La luz, como un ojo, nos vigila y controla, nos convierte en puntos de fuga y arrebatada al espectador el privilegiado punto de vista al que está acostumbrado. Con las prótesis, como las de Rebecca Horn, Stelarc o las relacionales de Lygia Clark, la primacía de lo visual queda de nuevo derrotada, pues no se trata de ver el objeto estético, sino de que el sujeto estético sienta a través de él. Las diferentes prótesis sustituyen o amplifican las cualidades sensoriales: unas, amplifican la visión y sus efectos, delatando las diferencias de poder que proporciona la escopofilia; otras, subvierten la visión binocular tradicional, alcanzando a cuestionar su naturalización y la contingencia de la imagen re-presentación.

4. Las políticas de la mirada. La importancia manifiesta por el cuerpo y su relación con la posición ocupada por espectador dentro de la pieza y del entramado estético deviene en desarrollos más recientes del arte en una importancia de la «posición», entendida como lugar de compromiso, abordada desde los discursos de género y *queer studies*, discursos postcoloniales, estudios culturales, estudios visuales y *surveillance studies*. Haciendo balance sobre las propuestas plásticas que se entretienen con estas teorías, podemos confirmar que la mirada voyeurística no necesita de una imagen femenina para reafirmar su masculinidad: la política sexual sobre la mirada está ya inscrita en la práctica estética contemplativa y en toda la cultura occidental. Se comprueba a través de la experiencia de estas obras que el ejercicio de la mirada se convierte, en muchas ocasiones, en un abyecto juego de poderes, de posesiones y de diferencias sexuales. De este modo, las políticas de la visión arremeten contra la mirada y denuncian al espectador como *voyeur* partícipe de la objetualización de los cuerpos. La reflexión se desplaza del objeto estético observado a la atención posada sobre el sujeto estético en su posición de dominio. Dos cuestiones salen a colación con el modo de mirar voyeurístico: primero, que la mirada recorta (sutura), secciona, masifica, espía, controla los cuerpos con objeto de definir lo inasible; y segundo, que se deja de alimentar la falacia de la identidad del sujeto, en verdad siempre incompleta, producto

de la diferencia de un entramado de relaciones. Esta situación parece generar un momento de extrañamiento que desmonta la falsa identidad del sujeto, universal, totalizante y represora de las diferencias.

En las obras agrupadas dentro del apartado dedicado a las retóricas de la vigilancia el sujeto estético experimenta sobre sí mismo la mirada como instrumento de *poder*. La práctica artística –Peter Weibel, Julia Scher, Diller & Scofidio y Eduardo Kac, entre otros– desvela los mecanismos de la máquina panóptica poniendo de manifiesto los cambios acaecidos en su aplicación durante la modernidad con respecto a su hiperdesarrollo en el tardocapitalismo. La introducción de nuevas tecnologías, como la opto-electrónica, amplifica el poder de la mirada como instrumento de control y vigilancia. La mirada vigilante en el régimen disciplinario se convierte en la sociedad del capitalismo global en un control de la información al servicio de los intereses del mercado en lo que se puede denominar «capitalismo informacional»– un capitalismo global reforzado por las tecnologías de la información. En primer lugar, la introducción de nuevas tecnologías en la vigilancia desborda lo visual, pues éstas transforman la información no visible a códigos de representación visual. Por lo que podemos confirmar que la metáfora óptica paradójicamente se mantiene vigente y es desvelada por la práctica artística actual. En segundo lugar, y no menos importante, las retóricas de la vigilancia afectan a cuestiones identitarias, pues ser vigilados significa ser desposeídos de nuestra identidad al ser arrojados del ámbito de lo privado al espacio público a través de un ojo múltiple, anónimo y virtual. Vigilar o ser vigilados nos aliena de nosotros mismos por dos razones: por ser *voyeurs* cuyo placer sádico queda al descubierto y por sentirnos objetualizados por la mirada del otro que ejerce una situación de poder.

5. Con la espacialización de la propuesta plástica, la obra deja de ser imagen retiniana y de implicar la predominancia de la mirada en el ejercicio estético. De nuevo, encontramos en la espacialización de la instalación fenomenológica otra estrategia que acoge al espectador en el espacio interno de la obra. La obra deviene en formas no objetuales, digamos que espacializantes. Como resultado, las sensaciones corporales

que se salen de lo estrictamente visual –tales como las sensaciones cenestésicas de su cuerpo *aviando* el espacio de la propuesta– intervienen en el entramado significativo. La *fenomenología de la carne* recupera la relación imbricada entre sujeto percipiente y mundo, proponiendo un sujeto inundado de *mundanidad* que la metafísica de la representación había abstraído; un efecto equivalente alcanza la instalación fenomenológica contra la estética de la contemplación, pues en ella sujeto encarnado y obra comparten el mismo estrato de realidad. Sujeto y obra forman un entramado de relaciones fenoménicas, un lugar común del que surgen sujeto y objeto de la experiencia pretética. La obra se experimenta como correlato del cuerpo y el cuerpo se experimenta porque establece relaciones sensoriales con la obra. Por lo que es posible comparar el espacio *in-between* de las relaciones aplicado a las instalaciones fenomenológicas con el concepto de *quiasmo* fenomenológico.

La estrategia espacial del pliegue, y el intersticio que se genera de él, abren un horizonte de actuación del pensar más acorde a la irreductibilidad de la realidad actual, albergando dentro de sí los antagonismos y las paradojas. El espacio *in-between* anula las polaridades, tales como las de espectador/obra, sujeto/mundo, forma/contenido, ausencia/presencia y causa/efecto de la *metafísica de la presencia*, introduciendo lo informe, lo incoherente, lo inestable, lo perdido, la ruina del ser y la huella de una presencia des-presente; con ello, la obra, muy en especial la de Gregor Schneider y Rachel Whiteread, se experimenta como un entramado de diferencias soportada sobre una estructura aporética. Circunstancias que ayudan a cuestionar la materialidad de la obra y a escindir la identidad del sujeto alojando lo uno en lo *otro* diferente.

La plegadura arquitectónica no acepta dualismos y definiciones fijas, convirtiéndose en una de las estrategias espaciales del lenguaje plástico más efectivas a la hora de resistirse a la estética de la representación. Bisagras, pliegues y arrugas, tachaduras, injertos, yuxtaposiciones, etc. niegan el discurso coherente y totalitario, apostando por lo desmembrado y lo incompleto, en el que conviven el sentido y el sinsentido. Pliegues y fracturas responden a las acciones de yuxtaponer y fragmentar, estrategias que rompen con la continuidad y la homogeneidad espacio-temporal. Asimismo, introducen la ausencia, la incompletitud, conformando una compleja red de acciones superpuestas y plegadas que impiden la comprensión de los sucesos en una

relación de causa/efecto. Esto conlleva la descentralización y la disgregación de referencias como estrategias constructivas que evaden la descripción de la experiencia, es decir, la re-presentación estática en una imagen totalizante propia de la metafísica de la representación. En el intersticio se aloja lo in-forme, cualidad que destruye las oposiciones binarias, así como el espacio homogéneo. Lo in-forme actúa desde dentro de la forma, abriendo en ella una grieta desde la que ir en contra de la forma misma. El intersticio representa lo *otro* del pliegue, lo que no es posible habitar y ni tan siquiera imaginar; es un espacio de potencialidades, pues contiene todo lo que difiere de lo que *es*. Es el remanente inesperado no construido, pues es fruto de la diferencia de fuerzas. Es la identidad deseada o temida, el espacio que resalta la huella de lo ausente, un abismo.

El intersticio social se convierte en el lugar conflictivo desde el que situarse crítica y subversivamente conservando la heterogeneidad, el conocimiento de lo diverso a través de una estética de la resistencia. El camuflaje, el pliegue y la arruga, la apropiación o postproducción, la tachadura y (sobre)escritura, el chiste, el tartamudeo, etc. son tácticas de resistencia del lenguaje plástico que se introducen en los intersticios del sistema de fuerzas para implosionarlo desde el interior. Como nos demuestra el trabajo de Thomas Hirschhorn, las prácticas estéticas y culturales aúnan sus fuerzas con las acciones políticas con el objeto de insertarse como un virus camuflado en el tejido social y realizar cambios a pequeña escala en un *espacio heredado* en lo que podría llamarse un «arte del intervalo». La obra entendida como intersticio social es una obra que pretende insertarse en el espacio institucional cultural con el objeto de hacer uso de su privilegiada plataforma de difusión y desestabilizar en forma de *microrresistencias* los discursos impuestos. La resistencia no es el rechazo y sustitución de un sistema por otro, sino que buscando la adaptación a través de la supervivencia se inserta como un germen reapropiándose o tomando la forma de lo establecido minando o (de)construyendo el sistema desde dentro. La resistencia está en la absorción o adaptación a lo distinto o disyunto, no en el rechazo o aislamiento de lo diferente. El tachón y la (sobre)escritura, al igual que la arruga, son tácticas, que no estrategias, de escritura disidente en la que convive la problemática, la confrontación de discursos. En

mente están los palimpsestos de Susana Mendes Silva y Ann Hamilton, pero sobre todo las publicaciones periódicas de Thomas Hirschhorn y los trabajos sobre la arruga de Elisabeth Diller y los de Thomas Locher sobre la reescritura y la tachadura. El tachón no es ni escritura ni borradura; el borrado oculta el cruce y la yuxtaposición de discursos a través de la supresión. La tachadura, por el contrario, deja a la vista la estructura del discurso, muestra su génesis y se revela en contra del discurso lineal y coherente imposible de mantener en una democracia radical.

6. La obra de arte contemporánea, al igual que la realidad, se convierte en una experiencia fragmentaria que no es posible fijar en una representación, pues es ella y su diferencia. Ésta no se entiende como una entidad cerrada sino como un entramado diferencial de fuerzas, un espacio de confrontaciones e intersecciones. La estructura cambiante y discontinua de estas propuestas impide una geometría racional, universalizante y totalizadora, pues se excluiría lo contingente. Todo intento de sistematizar la práctica artística actual bajo un esquema estético parece convertirse en un trabajo baldío, pues lo dificulta en gran medida el emborronamiento de los límites con otras prácticas no catalogadas de artísticas. No es posible recoger la multiplicidad y heterogeneidad de las prácticas culturales actuales siendo fieles a las contradicciones y paradojas que las constituyen y que conforman un escenario en continua fuga y conflicto imposible de fijar. La porosidad del esquema estético lleva a la reflexión sobre el contexto: la contextualidad responde a un movimiento centrípeto y la intertextualidad a un movimiento centrífugo; son reflejo de una doble vertiente de intereses que llevan, por un lado, a reflexionar sobre su propia naturaleza y en segundo lugar, a insertarse en la realidad hasta alcanzar la (con)fusión con el mundo en un doble movimiento de des-artistización de la obra de arte y estetización creciente de la realidad.

7. El ejercicio estético políticamente comprometido y multisensorial destruye la lógica higiénica ocularcentrista y destapa la estrategia política sobre la que se soportan los espacios culturales institucionales. El museo ha demostrado ser, bajo el régimen escópico, el territorio político desde el que imponer el ejercicio de la visión como único

medio de acceso al juicio estético. Un lugar en absoluto neutro desde el que domeñar el cuerpo y los sentidos de acuerdo a una ideología. El museo se alza como la proyección simbólica que exalta de manera tangencial los ideales políticos y económicos que se ocultan tras el ideal estético de la contemplación y la representación. Se demuestra, por tanto, que en el museo se ejercita el dominio político del cuerpo. La expulsión de los otros sentidos del ámbito del museo esconde no solo el desprecio por los sentidos más corporales, sino también razones económicas y sociales de rechazo hacia el *otro*. La generalización de las identidades, tales como la del «espectador», en una idea universal es una forma de abstraer y, por lo tanto, de reprimir la heterogeneidad de las identidades en una identidad abstracta, normalizada y excluyente. Frente al público ideal de la modernidad, asentado sobre la estética clásica del modelo Ilustrado –un espectador universal, sin especificaciones de raza, pero que se suponía blanco, sin especificaciones de género, pero que se suponía masculino, sin especificaciones de clase social, pero que se suponía de clase media-alta– el arte políticamente comprometido y anti-retiniano comienza a distinguir las singularidades de un público heterogéneo, un público que se sabe institucionalizado y socialmente determinado. Es posible decir que el espacio museístico es un espacio político en proceso de democratización que se puede intervenir políticamente.

Este estudio no ha pretendido en ningún caso imponer esta su visión como la única lógica que recorre el escenario del arte actual. El cuestionamiento y reflexión sobre los presupuestos visuales no es más que una pequeña parcela del arte contemporáneo, ni la única manera de comprender lo visual. Sin embargo, hemos creído necesario adentrarnos en este fenómeno de amplitudes sociales y culturales que nos abre el apetito a seguir explorando en un jugoso y fecundo terreno en la prolongación y profundización en lo que hasta aquí nos ha traído.



BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMOVIĆ, Marina: «Body Art», en DANERI, Anna; DI PIETRENTONIO, Giacinto; VETTESE, Angela (eds.): *Marina Abramović*. Translations by Enmanuela Gini, Chris Martin y Fererico Rahola. Cat. Exp. Fondazione Antonio Ratti, July 21 to September 9, 2001, Charta, Italy, 2002, pp. 27-39.
- ADAMITZ SCRUBE, Mara: «Environment, audience, and public art in the new world (order)», en *Sculpture*, Vol. 19, N° 2 (March, 2000), <<http://www.sculpture.org/documents/scmag00/march00.shtml>> (11/02/2004).
- ADRIANI, Götz (curad.): *Franz Erhard Walther. Arbeiten 1969-1976. 2 Werksatz 1972*. Cat. Exp. XIV Bienal Internacional de São Paulo, 1 de octubre al 18 de diciembre, 1977. República Federal de Alemania, s. f., s. p.
- «Preface», en ADRIANI, Götz (curad.): *Franz Erhard Walther. Arbeiten 1969-1976. 2 Werksatz 1972*. Cat. Exp. XIV Bienal Internacional de São Paulo, 1 de octubre al 18 de diciembre, 1977. República Federal de Alemania, s. f., s. p.
- AGUILAR GARCÍA, M^a Teresa: «Hacia el panóptico total: ley 4/1977, protech y cyborgs», en *38 Congreso de jóvenes filósofos@s: Saber, poder, identidad*, Bilbao (Abril, 2001), <<http://www.camaranet.com/filosofiabilbao/Virtual/ponencias/Taller1Tecnolog%C3%ADa/MTeresaAguilarGarc%C3%ADa.pdf>> (27-12-2005).
- AHRENS, Carsten: «Broken Landscapes of utopia». Translated by George Frederick Takis, en HAENLEIN, Carl (ed.): *Rebecca Horn. The glance of infinity*. Cat. Exp. Kestner Gesellschaft, Hannover, 12 May to 27 July, 1997, Scalo Verlag, Zurich, Berlin, New York, 1997, pp. 299-308.
- ALCOFF, Linda: «Feminismo cultural versus postestructuralismo: la crisis de la identidad de la teoría feminista» (Ed. Orig. en *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, N° 3, Vol. 13 (1988)). Traducción de M. Rosario Martín Ruano, en *Debats* N° 76 (primavera, 2002), <<http://www.alfonselmagnanim.com/debats/76/espaisB.htm>> (03-12-2005).
- ALBERRO, Alexander: «La dialéctica de la vida cotidiana: Martha Rosler y la estrategia del señuelo», en DE ZEGHER, Catherine (ed.): *Martha Rosler: posiciones en el mundo real*. Traducción de Jordi Palou, Cat. Exp. Itinerante. Ikon Gallery, Birmingham, Inglaterra, 5 diciembre, 1998 al 30 enero, 1999; Institut d'Art Contemporain, Lyon-Villeurbanne, Francia, 10 febrero al 30 abril, 1999; Generali Foundation, Viena, Austria, 12 mayo al 8 agosto, 1999; Museo d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, España; New Museum of Contemporary Art, Nueva York, USA, 13 junio al 18 octubre, 2000, MACBA, Barcelona, s. f., pp. 73-112.

- ALBERTAZZI, Liliana: «Wolfgang Laib», en *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, Nº 60 (Verano, 1989), p. 75.
- ALBRECHT, Hans Joachim: *Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística*. (Ed. Orig. *Skulptur in 20 Jahrhundert*. DuMont Buchverlang, Colonia, 1981). Traducción de Diorki. Blume, Barcelona, 1981.
- ALIAGA, Juan Vicente: «My beautiful closet. Fuera y dentro del armario – La oscuridad reveladora», en MARTÍNEZ, Rosa (com.): *Jean-Michel Othoniel*. Cat. Exp. Sala de Exposiciones Rekalde, Bilbao, 20 de diciembre, 1999 al 20 de febrero, 2000; Palacio de los Condes de Gabia, Granada, 16 de marzo al 7 de mayo, 2000. Diputación de Granada y Sala de Exposiciones Rekalde, Diputación Foral de Bizkaia, 1999, p. 45.
- ALLIEZ, Eric; HOLMES, Brian; LAZZARATO, Mauricio: «Construcción vital. Cuando el arte excede a sus gestores» (Ed. Orig. en *Multitudes*, Nº 15 (Invierno, 2004)). Traducción del francés de Marcelo Expósito, en CORBEIRA, Darío; EXPÓSITO, Marcelo (ed.): *Arte: la imaginación política radical*, Brumaria, Madrid, 2005, pp. 165-178.
- AMARAL, Aracy A: «Brazil: woman in the arts», en TOPPING, Brett; LUTZ, Nancy (eds.): *Ultramodern. The art of contemporary Brazil*. The National Museum of Women in the Arts, Washington DC, 1993, pp. 17-33.
- ANDER, Heike; ROTTNER, Nadja (eds.): *Documenta 11_Plattform 5. Exhibition Catalogue*. Documenta und Museum Fridericianum. Veranstaltungs-GmbH, Kassel, June, 8 – September, 15, 2002. Hatje Cantz Publ., Germany, 2002.
- ANDERSSON, Cecilia: «La fotografía: arte, ciencia y multimedia», en *Zehar. Boletín de Arteleku*, Nº 31 (Verano, 1996), pp. 25-27.
- ANDERSON-SPIVY, Alexandra: «The freeze generation and beyond –installations art, various artists, Royal Academy of Art», en *Art Journal*, Vol. 57, Nº 3 (Fall, 1998), pp. 88-91.
- ANTONI, Janine: «Mona Hatoum entrevistada por Janine Antoni, Nueva York, primavera de 1998» (Ed. Orig. en *Bomb* Nº 63 (primavera, 1998)), en ZELICH, Cristina (coord.): *Mona Hatoum*. Cat. Exp. Centro de Arte de Salamanca C.A.S.A., 10 de julio al 1 de septiembre, 2002 y Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela C.G.A.C., 3 de octubre al 5 de enero de 2003. C.A.S.A. y C.G.A.C., 2002, pp. 114-132.
- ARCHER, Michael: «Michael Archer in conversation with Mona Hatoum», en ARCHER, Michael; BRETT, Guy; DE ZEGHER, Catherine. *et. al.: Mona Hatoum*, Phaidon Press Limited, Hon Kong, 1997, pp. 8-30.
- «Richard Wilson», en ARCHER, Michael; MORRISSEY, Simon; STOCKS, Harry: *Richard Wilson*. Merrell Publishers Limited, London, 2001, pp. 8-18.
- ARCHER, Michael; BRETT, Guy; DE ZEGHER, Catherine. *et. al.: Mona Hatoum*. Phaidon Press Limited, Hon Kong, 1997.

- ARCHER, Michael; MORRISSEY, Simon; STOCKS, Harry: *Richard Wilson*. Merrell Publishers Limited, London, 2001.
- ARDENNE, Paul: «Figurar lo humano en el siglo XX», en *Debats*, N° 79 (Invierno, 2002-2003), <<http://www.alfonselmagnanim.com/debats/79/espais02.htm>> (03-12-2005).
- ARGULLOL, Rafael: *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Destino, Barcelona, 1991.
- ARICI, Laura: «The secret block for a secret person in Ireland», en SZEEMAN, Harald (curad.): *Joseph Beuys*. MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, pp. 200-206.
- ARNALDO, Javier: «Ilustración y enciclopedismo», en BOZAL, Valeriano. (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas y contemporáneas*. Vol. 1. Visor, Madrid, 1996, pp. 62-86.
- ARNHEIM, Rudolf: *Arte y percepción visual. Psicología del arte creador*. (Ed. Orig. *Art and visual perception. A psychology of the creative eye*. The New Version, California, 1954) Alianza Editorial, Madrid, 1979.
- *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*. (Ed. Orig. *Toward a Psychology of Art y Entropy and Art*. University of California Press, Berkeley, 1966 y 1971). Alianza Editorial, Madrid, 1980.
- ARNS, Inke: «Social Technologies. Deconstruction, subversión and the utopia of the democratic communication», en *Media Art Net*, <http://medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/society/1/> (14-10-2003).
- ASHFORD, Doug: «The exhibition as an artistic medium», en *Art Journal*, Vol. 57, N° 2 (Summer, 1998), pp. 28-37.
- ASSUNTO, Rosario: *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*. Colección La Balsa de la Medusa, Visor Dis, Madrid, 1989.
- AUGÉ, Marc: *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa, Barcelona, 2001.
- AVGIKOS, Jan: «Dan Graham. Dia Center for the Arts», en *Art Forum International*, Vol. 30, N° 4 (December, 1991), pp. 101,102.
- «Andrea Zittel», en *Art Forum International*, Vol. 32, N° 5 (January, 1994), p. 88.
- «The shape of art at the end of the century», en *Sculpture*, Vol. 17, N° 4 (April, 1998), <<http://www.sculpture.org/documents/scmag98/avgkos/sm-avgik.shtml>> 2004
- ÁVILA CRESPO, Remedios: «El cuerpo y la compasión. Una reflexión metafísica sobre el dolor», en ROMERO DE SOLÍS, Diego; DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, Juan Bosco; LÓPEZ LLORET, Jorge (eds.): *Variaciones sobre el cuerpo*. Universidad de Sevilla Secretariado de Publicaciones, Sevilla, 1999, pp. 11-30.
- AVRILLA, Jean-Marc: «A wax room in the mountains». Traducción del francés al inglés por Stephen Sartarelli, en *Parkett*, N° 39 (1994), pp. 92-101.

- AZNAR, Sagrario: *El Arte de acción*. Nerea, Hondarribia, Guipúzcoa, 2000.
- AZPEITIA, Marta: «Viejas y nuevas metáforas: feminismo y filosofía a vueltas con el cuerpo», en AZPEITIA, Marta; BARRAL, M^aJosé; DÍAZ, Lidia E. *et. al.* (eds.): *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*. Icaria, Barcelona, 2001, pp. 245-290.
- AZPEITIA, Marta; BARRAL, M^aJosé; DÍAZ, Lidia E. *et. al.* (eds.): *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*. Icaria, Barcelona, 2001.
- BACHELARD, Gastón: *La poética del espacio*. (Ed. Orig. *La poétique de l'espace*. Francia, 1957). Traducción de Ernestina de Champourcin. Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
- *El derecho de soñar*. (Ed. Orig. *Le droit de rever*. París, 1970). Traducción de Jorge Ferreiro Santana. Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- *La tierra y los ensueños de la voluntad*. (Ed. Orig. *La terre et les rêveries de la volonté*. París, 1947). Traducción de Beatriz Murillo Rosas. Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- *La poética de la ensoñación*. (Ed. Orig. *La poétique de la rêverie*. París, 1960). Traducción de Ida Vitale. Fondo de Cultura Económica, México, 1997.
- *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Traducción de Ernestina de Champourcin. Fondo de Cultura Económica, México, 1997.
- *La intuición del instante*. (Ed. Orig. *L'intuition de l'instant*. París, 1932) Fondo de Cultura Económica, México, 1999.
- «El Surracionalismo», en *Arte y Parte*, N^o 30 (2000-2001), pp. 60-65.
- BADIA, Montse (com.): *Revolving doors*. Cat. Exp. Fundación Telefónica, 21 de enero al 29 de febrero, 2004. Fundación Telefónica, Madrid, 2003.
- «Revolving doors», en BADIA, Montse (com.): *Revolving doors*. Cat. Exp. Fundación Telefónica, 21 de enero al 29 de febrero, 2004. Fundación Telefónica, Madrid, 2003, pp. 11-15.
- BAKER, George: «An interview with Pierre Huyghe», en *October*, N^o 110 (Fall, 2004), pp. 80-106.
- BAKEWELL, Joan: «Interview. Anish Kapoor», *BBC-Radio 3* (January, 5th, 2001) <http://www.doononline.net/pages/info_features/features_spotlights/spotlights/akapoor/abbcr.htm> (03-05-2003).
- BAL, Mieke: «Invocar a Bernini», en GOROVOY, Jerry; TILKIN, Danielle (curad.): *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura*. Traducciones de Rosa Pilar Blanco, Ana Cristina Crespo, Rafael Sánchez e Inmaculada Sáez Saiz. Aldeasa y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999, pp. 75-85.
- BAL, Mieke: «Conceptos viajeros en las humanidades», en *Estudios Visuales*, N^o 3 (Diciembre, 2005), pp. 28-77.
- BALAKRISHNAN, Paran: «A creative giant», en *Business Standard* (November 20th, 2003), <http://www.doononline.net/pages/info_features/pressroom/press94.htm> (04-11-2004).

- BALER, Pablo: «The doors of expression: The work of art of quantum processing power», en *Sculpture*. Vol. 21, Nº 4 (2002), <<http://www.sculpture.org/documents/scmag02/may02/doors/doors.html>> 2003.
- BALIBAR, Etienne: «Critical reflections –importance of art criticism related on the concept of globalization in art», en *Art Forum International*, Vol. 36, Nº 3 (November, 1997), pp. 100, 101, 130.
- BARAK. Ami: «Rirkrit Tiravanija», en JETZER, Jean-Noël (ed.): *Supermarket. Rirkrit Tiravanija*. Traducciones de Stacy Müller, Belinda Harris, Jean-Noël Jetzer, Martin Kaki. Cat. Exp. Itinerante, Binding Buchbinderei Burkhardt AC, Mönchaltorf, Zurich, 1998, pp. 64-72.
- BARBARITO, Carlos: «La angustiosa aventura de las vanguardias», en *Proyecto Venus*, <<http://www.proyectovenus.org/ramona/home/anunciantes/interferencia/barbarito.html>> (10-05-2004).
- BARCLAY MORGAN, Anne: «From form to formlessness. A conversation with Shiazeh Houshiary», en *Sculpture*, Vol. 19, Nº 6 (July/August, 2000), <<http://www.sculpture.org/documents/scmag00/julaug00/hous/hous.htm>> 2004.
- BARTELIK, Marek: «Wolfgang Laib, Sperone Westwater», en *Art Forum International*, Vol. 34, Nº 5 (January, 1996), p. 82.
- «Ilya Kabakov: The man who never threw anything away», en *Art Forum International*, Vol. 34, Nº 10 (Summer, 1996), pp. 32, 34.
- BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje. Más allá de la escritura*. (Ed. Orig. *Le bruissement de la langue*. Éditions du Seuil, París, 1984). Traducción de C. Fernández Medrano. 2ª edición. Paidós, Barcelona, 1994.
- *The grain of the voice: interviews 1962-1980*. Hill and Wang, New York, 1985.
- «Sabiduría del arte», en VV.AA: *Italia Aperta: Nicola de Maria, Sol Lewitt, Hidoshi Nagasawa, Giulio Paolini, Cy Twombly, Emilio Vedova*. Cat. Exp. Fundación Caixa de Pensiones, Madrid, 1985, pp. 62-70.
- *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. (Ed. Orig. *La chambre claire*, Editions du Seuil, 1980). Traducción de Joaquim Sala-Sanahuja. Paidós, Barcelona, 1989.
- «De la obra al texto». (Ed. Orig. «De l'ouvre au texte», en *Revue d'Esthétique*, Nº 3 (1971), pp. 225-232), en WALLIS, Brian (comp.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. (Ed. Orig. *Art after modernism: rethinking representation*, David R. Godine, Publ., Boston, 1984). Traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles. Akal, Madrid, 2001, pp. 169-174.
- BASSAS VILA, Assumpta: «Cuerpo que te quiero cuerpo. Imágenes del cuerpo y nociones de subjetividad en la producción de artistas contemporáneas. El cuerpo-casa: Eugenia Bancells y

- Eulalia Valldosera», en AZPEITIA, Marta; BARRAL, M^aJosé; DÍAZ, Lidia E. *et. al.* (eds.): *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*. Icaria, Barcelona, 2001, pp. 111-138.
- BASUALDO, Carlos: «A grammar of exceptions», en BASUALDO, Carlos; NETO, Ernesto: *Ernesto Neto. Eighteighthnineeight....* Cat. Exp. Galería Camargo Vilaça, São Paulo, 1998, pp. 3-7.
- «Elective affinities», en BASUALDO, Carlos; NETO, Ernesto: *Ernesto Neto. Eighteighthnineeight....* Cat. Exp. Galería Camargo Vilaça, São Paulo, 1998, pp. 12-15.
- «The thread of the secret», en BASUALDO, Carlos; NETO, Ernesto. *Ernesto Neto. Eighteighthnineeight....* Cat. Exp. Galería Camargo Vilaça, São Paulo, 1998, pp. 16-20.
- «Sonorous permutations», en BASUALDO, Carlos; NETO, Ernesto: *Ernesto Neto. Eighteighthnineeight....* Cat. Exp. Galería Camargo Vilaça, São Paulo, 1998, pp. 24-36.
- «Form as process as form», en BASUALDO, Carlos; NETO, Ernesto: *Ernesto Neto. Eighteighthnineeight....* Cat. Exp. Galería Camargo Vilaça, São Paulo, 1998, pp. 38-42.
- «Cura de sueño», en *Trans*, Vol. 1, N^o 2 (1996), <<http://www.echonyc.com/~trans/lygia/clark1.html>> (15-12-2003).
- «Bataille Monument, Documenta 11, 2002». Translated from the Spanish by Vincent Martin, en BUCHLOH, Benjamin H. D.; GINGERAS, Alison M.; BASUALDO, Carlos: *Thomas Hirschhorn*. Phaidon Press Limited, London, 2004, pp. 96-109.
- BASUALDO, Carlos; NETO, Ernesto: *Ernesto Neto. Eighteighthnineeight....* Cat. Exp. Galería Camargo Vilaça, São Paulo, 1998.
- BATAILLE, Georges: *Historia del ojo*. (Ed. Orig. *Histoire de l'oeil*. Jean-Jacques Puvert, ed., 1967). Prólogo de Mario Vargas Llosa. Tusquets, Barcelona, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean: «La moral de los objetos. Función-signo y lógica de clase», en VV.AA: *La significación del entorno*. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1972, pp. 53-85.
- «La precesión de los simulacros», en WALLIS, Brian (comp.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. (Ed. Orig. *Art after modernism: rethinking representation*, David R. Godine, Publ., Boston, 1984). Traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles. Akal, Madrid, 2001, pp. 253-281.
- BAXANDALL, Michael: *Las sombras y el siglo de las luces*. (Ed. Orig. *Shadows and enlightenment*. Yale University, 1995). Traducción de Amaya Bozal Chamorro. La Balsa de la Medusa, Editorial Visor, Madrid, 1997.
- BENJAMIN, Andrew: «Matter and meaning: on installations», en *Art and Design* (1993), pp. 31-33.
- BENJAMIN, Walter: *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. (Ed. Orig. *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1974). Traducción y prólogo de J. F. Yvars y Vicente Jarque. Península, Barcelona, 1988.

- «La obra de arte en la época de su reproductividad técnica», en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. (Ed. Orig. «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972). Traducción de Jesús Aguirre. Taurus. Madrid, 1989, pp. 18-57.
- BENTHAM, Jeremías: *El panóptico*. Traducción de Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría. Ed. La Piqueta, Barcelona, 1989.
- BERGER, John: *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. (Ed. Orig. Madrid, 1997) Ardora, Madrid, 1998.
- BEST, Susan: «The water works of Robyn Backen», en *Eyeline*, Nº 37 (1998), pp. 23-29.
- BIRNBAUM, Daniel: «Olafur Eliasson. Openings», en *Art Forum International*, Vol. 36, Nº 8 (April, 1998), pp. 106,107.
- «Carsten Höller talks about his slides. A thousand words», en *Art Forum International*, Vol. 37, Nº 7 (March, 1999), pp.102,103.
- «Tate show. Daniel Birnbaum on Tate Modern», en *Art Forum International*, Vol. 38, Nº 8 (April, 2000), pp. 39,40.
- «Daniel Birnbaum in conversation with Olafur Eliasson», en GRZYNSZTEJN, Madeleine; BIRNBAUM, Daniel; SPEAKS, Michael. *et. al.: Olafur Eliasson*. Phaidon Press Limited, London, 2002, pp. 8-33.
- «White on white. the art of Michael Elmgreen & Ingar Dragset», en *Art Forum International*, Vol. 40, Nº 8 (April, 2002), pp. 98-101.
- «Interiority complex. Gregor Schneider's Dead House Ur, 1985-», en *Art Forum International*, Vol. 38, Nº 10 (Summer, 2002), pp. 142-147.
- BISHOP, Claire: «Antagonism and relational aesthetics», en *October*, Nº 110 (Fall, 2004), pp. 51-79.
- BLANCH, Teresa: «Premier trophée. Episodios de tacto y tinieblas», en MARTÍNEZ, Rosa (com.): *Jean-Michel Othoniel*. Cat. Exp. Sala de Exposiciones Rekalde, Bilbao, 20 de diciembre, 1999 al 20 de febrero, 2000; Palacio de los Condes de Gabia, Granada, 16 de marzo al 7 de mayo, 2000. Diputación de Granada y Sala de Exposiciones Rekalde, Diputación Foral de Bizkaia, 1999, p. 21.
- BLANCO, Paloma: «Explorando el terreno», en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi. *et. al. (eds.): Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, pp. 23-50.
- BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi. *et. al. (eds.): Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.
- BLANCO SALGUEIRO, Loreto; HERNÁNDEZ, Jesús; MEANA, Juan Carlos. *et. ali.: Sentidos del mirar*. Grupo de Investigación PI1, Departamento de Pintura, Universidad de Vigo, 2001.

- BLESS, Nancy: «Welcome home. Project row houses», en *Sculpture*, Vol. 19, Nº 5 (June, 2000), <<http://www.sculpture.org/documents/scmag00/june00.shtml>> 2004.
- BLOM, Ina: «Beyond the ambient», en *Parkett*, Nº 64 (2002), pp. 20-23.
- BLOOMER, Jennifer: «Passages impliqués», en GOROVOY, Jerry; TILKIN, Danielle (curad.): *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura*. Traducciones de Rosa Pilar Blanco, Ana Cristina Crespo, Rafael Sánchez e Inmaculada Sáez Saiz. Aldeasa y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999, pp. 87-104.
- BÖHME, Hartmut: «The philosophical light and the light of art», en *Parkett*. Nº 38 (1993), pp. 16-21.
- BÖHME, Gernot; BÖHME, Hartmut: *Fuego, Agua, Tierra, Aire. Una historia cultural de los elementos*. (Ed. Orig. Feuer, Wasser, Erde, Luft.). Traducción de Pedro Madrigal. Herder, Barcelona, 1998.
- BOIS, Yve-Alain: «Lygia Clark», en *Art Forum International*, Vol. 37, Nº 5 (January, 1999), pp. 116,117,134.
- BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind E.: *Formless: a user's guide*. Zone Books, New York, 1997.
- BORDOWITZ, Gregg; LIESE, Jennifer: «Tactics inside and out», en *Artforum International*, Vol. 43, Nº 1 (September, 2004), pp. 212-215,292.
- BOS, Saskia: «Plugging in the woks», en JETZER, Jean-Noël (ed.): *Supermarket. Rirkrit Tiravanija*. Traducciones de Stacy Müller, Belinda Harris, Jean-Noël Jetzer, Martin Kaki. Cat. Exp. Itinerante, Binding Buchbinderei Burkhardt AC, Mönchaltorf, Zurich, 1998, pp. 26,27.
- BOSCH, Eulalia: *El placer de mirar. El museo del visitante*. Actar, Barcelona, 1998.
- BOUCHER, François: *Historia del traje en occidente desde la antigüedad hasta nuestros días* (Ed. Orig. *Histoire du costume*, Flammarion, París, 1965). Traducción de A. de P. Kuhlmann Toman, Montaner y Simon, Barcelona, 1967.
- BOURDIEU, Pierre: «Disposición estética y competencia artística. Sobre la interpretación del arte», en *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, Nº 166 (2000). pp. 34-43.
- BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Louis J. D.: *Respuestas por una antropología reflexiva*. (Ed. Orig. *Responses: pour une anthropologie reflexive*. Éditions du Seuil, 1992). Grijalbo, Mexico, 1995.
- BOURRIAUD, Nicolas: «Relational Aesthetics Glossary» (Ed. Orig. *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, París, 1998), <www.gairspace.org.uk/htm/bourr.htm> (14-11-2005).
- «Estética relacional» (Ed. Orig. cap. 1 y 6 del libro *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, París, 1998). Traducción de Jordi Claramonte, en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi. *et. al.* (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, pp. 427-445.
- BOWLES, Emily: «Marjetica Potrč at Max Protetch», en *Art in America* (January, 2003), <http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_1_91/ai_96126362> 2004.

- BOZAL, Valeriano: «Orígenes de la estética moderna», en BOZAL, Valeriano. (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas y contemporáneas*. Vol. 1. Visor, Madrid, 1996, pp. 17-29.
- «Merleau-Ponty», en BOZAL, Valeriano. (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas y contemporáneas*. Vol. 2, (Ed. Orig. Visor, Madrid, 1996), Visor, Madrid, 1999, pp. 136-139.
- «Arte contemporáneo y lenguaje», en BOZAL, Valeriano. (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas y contemporáneas*. Vol. 2, (Ed. Orig. Visor, Madrid, 1996), Visor, Madrid, 1999, pp. 15-25.
- BRAUDILLARD, Jean: «Telemorphosis» (Ed. Orig. *Télémorphose précédé de l'élevage de poussière*. Sens & Tonka, Paris, 2001). Translated from French by Sarah Clift, en LEVIN, Thomas Y.; FROHNE, Ursula; WEIBEL, Peter. (eds.): *Ctrl [Space]. Rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*. ZKM Center of Art and Media, Germany y MITT Press, Massachusetts Institute of Technology, Austria, 2002, pp. 480-485.
- BREA, Jose Luis: «Por un arte no banal. Manifiesto», en *Proyecto Venus*. (extracto de BREA, Jose Luis. *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*. Mestizo. Murcia, 1996), <<http://www.proyectovenus.org/ramona/home/anunciantes /interferencia /brea.html>> (10-05-2004).
- «Ornamento y utopía: la evolución de la escultura en los años 80 y 90», en *Arte, proyectos e ideas*, Nº 4, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (Diciembre, 1997), pp. 13-30.
- (ed.): *El punto ciego. Arte español de los años 90*. Kunstraum Innsbruck, Junta de Castilla y León y Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999.
- «Saber de(l) arte. El valor de conocimiento de las prácticas artísticas (y de su teoría)», en MORAZA, Juan Luis: *Arte y Saber. Ars Sapiens*. Seminario celebrado en ARTELEKU del 29 de septiembre al 3 de octubre de 2002 y en UNIA. Arte y Pensamiento del 6 al 10 de octubre de 2002. San Sebastián, 2003, pp. 1-31, <<http://www.arteleku.net/secciones/general/programa/programa2/avance2003/brea.pdf>> (22-12-2003).
- «Visualidad y cambio de paradigma (visualidad vs. logocentrismo)», en *I Congreso Internacional de Estudios Visuales 2004*, Madrid (2004), <<http://www.estudiosvisuales.net/>> (01/10/2003).
- «Pep Agut. La más alta de las cimas», en *Acción Paralela*, Nº 4, <<http://www.accpar.org/numero4/agut.htm>> (20-10-2005).
- (ed.): *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal, Madrid, 2005.

- «Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad», en BREA, José Luis (ed.): *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal, Madrid, 2005, pp. 5-14.
- «Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales», en *Estudios Visuales*, Nº 3 (Diciembre, 2005), pp. 8-25.
- BREA, José Luis; COLOMER, Jordi: «Ceguera y visión», en *Zehar. Boletín de Arteleku*, Nº 39 (Primavera de 1999), pp. 38-41.
- BRENSON, Michael: «Fact and fiction. Michael Brenson talks to Madeleine Grynsztejn», en *Art Forum International*, Vol. 38, Nº 1 (September, 1999), pp. 67, 69, 70.
- BRET, Guy: «Life strategies: overview and selection. Buenos Aires/London/Rio de Janeiro/Santiago de Chile, 1960-1980», en SCHIMMEL, Paul (curad.): *Out of actions: between performance and the object 1949-1979*. Cat. Exp. Itinerante: The Museum of Contemporary Art at Geffen Contemporary, Los Ángeles, 8 de febrero al 10 de mayo, 1998, MAK-Austrian Museum of Applied Arts, Vienna, 17 de junio al 6 de septiembre, 1998, Museu d'Art Contemporany, Barcelona, 15 de octubre, 1998 al 6 de enero, 1999, Museum of Contemporary Art, Tokio, 11 de febrero al 11 de abril, 1999. Thames and Hudson, London, 1998, pp. 197-225.
- BRETT, Guy; DAVID, Catherine; DERCON, Chris. *et. al.* (dir.): *Hélio Oiticica*. Cat. Exp. itinerante: Witte de With, Center for Contemporary Art, Róterdam, 22 de febrero al 26 de abril, 1992. Galerie Nationale du Jeu Paume, París, 10 de junio al 23 de agosto, 1992. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1 de octubre al 8 de diciembre, 1992. Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 20 de enero al 20 de marzo, 1993. Walter Art Center, Minneapolis, 31 de octubre, 1993 al 20 de febrero, 1994. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1992.
- BREUBART, Valérie: «Laurent Pariente. Galerie Cent 8», en *Art Forum International*, Vol. 37, Nº 5 (January, 1999), pp. 126,127.
- BRIHUEGA, Jaime: «Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias», en BOZAL, Valeriano. (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas y contemporáneas*. Vol. 2, (Ed. Orig. Visor, Madrid, 1996), Visor, Madrid, 1999, pp. 229-248.
- BRISSAC PEIXOTO, Nelson: «Peripheral modernisms», en HUG, Alfons (curad.): *Die anderen Modernen. Zeitgenössische Kunst aus Africa, Asien und Lateinamerika*. Traducción al inglés de Reinhold Tyrach. Cat. Exp. Hauses der Kulturen der Welt, Berlín, 8 de mayo al 27 de julio, 1997. Verlag Edition Graus, Heidelberg, 1997, pp. 156-159.
- BROUGHNER, Kerry (curad.): *Wolfgang Laib*. Cat. Exp. Kunstmuseum Bonn, 6 de noviembre al 24 de enero, 1993. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 20 de diciembre, 1992 al 7 de febrero, 1993. Buchhandelsausgabe, Edition Cantz, Germany, 1992.

- «Wolfgang Laib and the gold in Malevich's square», en BROUGHER, Kerry (curad.): *Wolfgang Laib*. Cat. Exp. Kunstmuseum Bonn, 6 de noviembre al 24 de enero, 1993. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 20 de diciembre, 1992 al 7 de febrero, 1993. Buchhandelsausgabe, Edition Cantz, Germany, 1992, pp. 28-31.
- BROWNSTONE, Spencer; HARRIS, Susan; GREENE, Carol; HAYE, Christian: «444. Four curators. Four artists. Four weeks», en *Apex Art*, Nueva York, s. f., s. p.
- BRUGUERA, Tania: «Untitled (Kassel 2002)», en ANDER, Heike; ROTTNER, Nadja (eds.): *Documenta 11_Plattform 5. Exhibition Catalogue*. Documenta und Museum Fridericianum. Veranstaltungs-GmbH, Kassel, June, 8 –september, 15, 2002. Hatje Cantz Publ., Germany, 2002, pp. 555-556.
- BRYSON, Norman: *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. (Ed. Orig. *Vision and painting. The logic of the gaze*, New Haven, 1983). Traducción de Consuelo Luca de Tena. Alianza, Madrid, 1991.
- BUCHLOH, Benjamin H. D.: «Una conversación con Martha Rosler», en DE ZEGHER, Catherine (ed.): *Martha Rosler: posiciones en el mundo real*. Traducción de Jordi Palou, Cat. Exp. Itinerante. Ikon Gallery, Birmingham, Inglaterra, 5 diciembre, 1998 al 30 enero, 1999; Institut d'Art Contemporain, Lyon-Villeurbanne, Francia, 10 febrero al 30 abril, 1999; Generali Foundation, Viena, Austria, 12 mayo al 8 agosto, 1999; Museo d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, España; New Museum of Contemporary Art, Nueva York, USA, 13 junio al 18 octubre, 2000, MACBA, Barcelona, s. f., pp. 23-55.
- «Cargo and cult. The displays of Thomas Hirschhorn», en *Art Forum International*, Vol. 40, Nº 3 (November, 2001), pp. 108-115,172,173.
- «Thomas Hirschhorn: lay out sculpture and display diagrams», en BUCHLOH, Benjamin H. D.; GINGERAS, Alison M.; BASUALDO, Carlos: *Thomas Hirschhorn*. Phaidon Press Limited, London, 2004, pp. 42-93.
- BUCHLOH, Benjamin H. D.; CHEVRIER, Jean-François; DAVID, Catherine: «El potencial político del arte». Traducción de Carolina Díaz, en *Acción Paralela* Nº 5, <<http://www.accpa.org/numero5/buchloh2.htm>> (15-03-2004).
- BUCHLOH, Benjamin H. D.; GINGERAS, Alison M.; BASUALDO, Carlos: *Thomas Hirschhorn*. Phaidon Press Limited, London, 2004.
- BUREN, Daniel: «A conversation between Daniel Buren and Chen Zhen», en PACE, Alessandra (curad): *Chen Zhen. Elogio della Magia Nera*. Hopefulmonster, Turín, Italia, 2000, pp. 97-109.
- BÜRGER, P.; GUMBRECHT, H.U.; HOHENDAHL, P.U. et. al.: *Estética de la recepción*. Arco, Madrid, 1987.
- BURGESS, Anthony: *La naranja mecánica*. Traducción de Anibal Leal. Introducción de Ana Quijada. Minotauro, Barcelona, 2002.

- BURKE, Edmund: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Colección de Arquitectura, 19, 1985.
- BURTON, Johanna: «The urmaterial urge», en *Parkett*, N° 70 (2004), pp. 3-7.
- BUTTERFIELD, Jan: *The art of light + space*. Nancy Grubb, Nueva York, 1993.
- CABAÑAS, Kaira M.: «Cildo Meireles: awareness within anaesthesia», en *Parachute*, N° 110 (April-May-June, 2003), pp. 24-38.
- CALLE, Sophie: «El régimen cromático». Traducción de Amanda Schachter, en *Fisuras de la cultura contemporánea*, N° 9 (Enero, 2001), pp. 78-87.
- CALVINO, Italo: *Seis propuestas para el próximo milenio*. (Ed. Orig. *Six memos for the next millenium*, 1988). Traducciones de Aurora Bernárdez y César Palma. Nota preliminar Esther Calvino. Siruela, Madrid, 1998.
- CALZOLARI, Andrea: «The Encyclopedic eye», en *FMR*, N° 6 (November, 1984), pp. 93-95.
- CAMERON, Dan: «El jardín salvaje. El paisaje como metáfora en instalaciones americanas recientes», en ROUSE, Ylva (coord.): *El jardín salvaje*. Traducción de África Vidal y Helena Rouse, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1990, pp. 17-47.
- (curad.): *Cocido y crudo*. Cat. Exp. MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 14 de diciembre de 1994-6 de marzo de 1995, Madrid, 1994.
- CAMERON, Kristi: «Architect-sculptor Marjetica Potrč celebrates the ingenuity of the Shantytown», en *Metropolis Magazine* (August/September, 2001), <http://www.metropolismag.com/html/content_0801/pot/> 2004.
- CAMPO BAEZA, Alberto: *La idea construida. La arquitectura a la luz de las palabras*. Universidad de Palermo, Madrid, 2000.
- CANDELA, Iria: «¿Paz y prosperidad? Sobre la revisión crítica del monumento conmemorativo», en RAMÍREZ, Juan Antonio; CARRILLO, Jesús (eds.): *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 2004, pp. 237-256.
- CARERI, Francesco: «Las fronteras de Shantytown», en TORRES, Ana María (curad.). *Marjetica Potrč. Urban Negotiation*. Cat. Exp. Institut Valencià d'art modern IVAM s. f., Valencia, 2003, pp. 41-49.
- CARNEIRO, Mario (dir.): *Lygia Clark. Memória do corpo*, Rioarte Video-Arte Contemporânea, Río de Janeiro, 1993, 31 min., NTSC, Son. Color, VHS.
- CARRERA, Roland: «Androids», en *FMR*, N° 6 (November, 1984), pp. 75-92.
- CARRILLO, Jesús: «Espacialidad y arte público», en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi. *et. al.* (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, pp. 127-142.

- «Habitar y transitar: reflexiones sobre los espacios de la vida en el arte actual», en RAMÍREZ, Juan Antonio; CARRILLO, Jesús (eds.): *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 2004, pp. 127-155.
- CARTON, Luc; UGIDOS, Antonio; ZÉDERI, Malika. *et. al.*: «Reinventar la educación popular» (Ed. Orig. *Ne pas plier: L'Internationale la plus près de chez vous*, con motivo del encuentro *Un festival pour ne pas plier*, Échirolles, Grenoble, Francia, los días 12, 13 y 14 de noviembre de 1999). Traducción de Marcelo Expósito, en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi. *et. al.* (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, pp. 281-288.
- CARVAJAL, Rina: «The experimental exercise of freedom», en MARTIN, Susan; RUIZ, Alma (eds.): *The experimental exercise of freedom*. Cat. Exp. Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 17 de octubre, 1999 al 23 de enero, 2000. Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 1999, pp. 35-54.
- «Gego: outside in, outside out», en MARTIN, Susan; RUIZ, Alma (eds.): *The experimental exercise of freedom*. Cat. Exp. Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 17 de octubre, 1999 al 23 de enero, 2000. Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 1999, pp. 113-135.
- CASANOVAS BOHIGAS, Anna: «Cibercultura: el cuerpo esfumado», en AZPEITIA, Marta; BARRAL, M^aJosé; DÍAZ, Lidia E. *et. al.* (eds.): *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*. Icaria, Barcelona, 2001, pp. 21-37.
- CASASCO, Guillermina: «Los alrededores, la mirada», en *Visio*, Vol. 7, Nos. 3-4 (Automne, 2002-Hiver, 2003), pp. 131-140.
- CASSIRER, Ernst: *Filosofía de las formas simbólicas III. Fenomenología del reconocimiento*. (Ed. Orig. *Philosophie der symbolischen Formen. Dritter Teil. Phänomenologie der Erkenntnis*. Alemania, 1923-1929) Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- *Los problemas fundamentales de lo estético*. Traducción Eugenio Imaz. Fondo de Cultura Económica, México, 1972.
- CASTRO, Ignacio (ed.): *El aliento de lo local en la creación contemporánea*. Vicedecanato de Cultura de la Facultad de Bellas de Madrid, Editorial Complutense, Madrid, 1998.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando: «Noman's land, bricolage, post-ready-made, antifetichismo. En torno a un cuerpo de alquiler», en *Debats*, N° 79 (Invierno, 2002-2003), <<http://www.alfonselmagnanim.com/debats/79/quadern06.htm>> (03-12-2005).
- CELANT, Germano (ed.): *Marina Abramovi ć. Public Body*. Ed. Charta, Milán, 2001.
- CEREZO GALÁN, Pedro: «Metafísica, Técnica y Humanismo en Heidegger», en NAVARRO CORDÓN, J. M.; RODRÍGUEZ, R. (eds.), *Heidegger o el final de la filosofía*, Universidad Complutense, Madrid, 1993, pp. 59-92.

- *De la subjetividad trascendental al a priori corporal*, en GARCÍA CASANOVA, Juan Francisco; MÍLOVIC, Miroslav. (eds.): *Crítica y Autoridad*. Comares, Granada, 1996, pp. 59-91.
- CESTELLI GUIDI, Anna (com.): *Hans Hemmert*. Cat. Exp. Centro Galego de Arte Contemporánea, 22 de octubre al 13 de diciembre, 1998. CGAC, Xunta de Galicia, Galicia, 1998.
- CHACÓN, José Antonio: «Ludoteca filosófica», en LÓPEZ MORENO, M^a Luisa (Coord.): *Anestésicas (Algologos)*. Juan Luis Moraza, Cat. Exp. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo del 21 de mayo al 19 de julio, 1998, CAAC, Sevilla, 1998, pp. 6,7.
- CHACÓN R., José Luis: «El sentir y la intencionalidad en la experiencia estética. Leer a Merleau-Ponty a propósito de Goodman», en *Visio*, Vol. 8, Nos. 3-4 (automne, 2003-hiver, 2004), pp. 31-35.
- CHARBIT, Hubert; LINGNER, Michael; WALTHER, Franz Erhard. *et al. Franz Erhard Walther*. Cat. Exp. Villa Arson Nice, Centre National d'Art Contemporain, 20 de abril al 20 de mayo, 1990, Centre National d'Art Contemporain, Nice, 1992.
- «Dans l'épreuve du seuil», en CHARBIT, Hubert; LINGNER, Michael; WALTHER, Franz Erhard. *et al.: Franz Erhard Walther*. Cat. Exp. Villa Arson Nice, Centre National d'Art Contemporain, 20 de abril al 20 de mayo, 1990, Centre National d'Art Contemporain, Nice, 1992, pp. 9-14.
- CHAVARRÍA, Javier: *Artistas de lo inmaterial*. Nerea, Guipúzcoa, 2002.
- CIMENT, Michel: «Entrevista Stanley Kubrick», <<http://www.geocities.com/Hollywood/Boulevard/6134/frames.html>> (07-02-2005).
- CIRLOT, Lourdes: «Aspectos Religiosos en las acciones de Joseph Beuys», en VV.AA: *Estética y religión. El discurso del cuerpo y los sentidos*, Er. Revista de Filosofía, España, 1998, pp. 419-433.
- CLARAMONTE I ARRUFAT, Jordi: «Modos de hacer», en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi. *et. al. (eds.): Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, pp. 383-390.
- CLELAND, Kathy: «The e-volution of new media art», en *Artlink. Contemporary Art Quarterly*, Vol. 21, N° 3 (2001), pp. 12,13.
- COFFEY, Mary Katherine: «Histories that Haunt: a conversation with Ann Hamilton», en *Art Journal*, Vol. 60, N° 3 (Fall, 2001), pp.10-23.
- COLE, Ina: «Mapping traces: a conversation with Rachel Whiteread», en *Sculpture*, Vol. 23, N° 3 (April, 2004), <<http://www.sculpture.org/documents/scmag04/april04/WebSpecials/whiteread.shtml>> (20-11-2004).
- COLOMBO, Alba: «Entrevista a Kenneth Rinaldo. Autopoiesis». *Transmediale' 02- Internacional Media Art Festival Berlin*, <<http://www.artszin.net/rinaldo.html>> (06-07-2003).
- COLOMINA, Beatriz: «La arquitectura del trauma», en GOROVOY, Jerry; TILKIN, Danielle (curad.): *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura*. Traducciones de Rosa Pilar Blanco, Ana Cristina

- Crespo, Rafael Sánchez e Inmaculada Sáez Saiz. Aldeasa y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999, pp. 29-51.
- «I dreamt I was a wall», en DENNISON, Lisa; HOUSER, Craig (curad.): *Rachel Whiteread: transient spaces*. Cat. Exp. Deutsche Guggenheim Berlín, 27 de octubre, 2001 al 13 de enero, 2002. Deutsche Bank & Salomón R. Guggenheim Foundation, Nueva York, 2001, pp.71-86.
- «Enclosed by images: architecture in the post-sputnik age», en LEVIN, Thomas Y.; FROHNE, Ursula; WEIBEL, Peter. (eds.): *Ctrl [Space]. Retorics of surveillance from Bentham to Big Brother*. ZKM Center of Art and Media, Germany y MITT Press, Massachusetts Institute of Thecnology, Austria, 2002, pp. 322-337.
- CONNOR, Steven: *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Traducción Amaya Bozal. Akal, Madrid, 1996.
- COOKE, Lynne (curad.): *Ann Hamilton, tropos*. Cat. Exp. Dia Center for the Arts, 7 de octubre, 1993 al 19 de junio, 1994. Dia Center for the Arts, Nueva York, s. f.
- «The viewer, the sitter, and the site: a splintered syntax», en COOKE, Lynne (curad.): *Ann Hamilton, tropos*. Cat. Exp. Dia Center for the Arts, 7 de octubre, 1993 al 19 de junio, 1994. Cat. Exp. Dia Center for the Arts, Nueva York, s. f., pp. 59-87.
- «Horn's sensorium: site and source of desire», en HAENLEIN, Carl (ed.): *Rebecca Horn. The glance of infinity*. Cat. Exp. Kestner Gesellschaft, Hannover, 12 May to 27 July, 1997. Scalo Verlag, Zurich, Berlin, New York, 1997, pp. 21-29.
- «Adiós a la casa de muñecas», en GOROVOY, Jerry; TILKIN, Danielle (curad.): *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura*. Traducciones de Rosa Pilar Blanco, Ana Cristina Crespo, Rafael Sánchez e Inmaculada Sáez Saiz. Aldeasa y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999, pp. 63-72.
- CORBEIRA, Darío; EXPÓSITO, Marcelo (ed.): *Arte: la imaginación política radical*, Brumaria, Madrid, 2005.
- CORBETTA, Caroline: «Casten Höller: Synchro System», en *NU: The Nordic Art Review*, Vol. III, N°1 (2001), pp. 88,89.
- CORRIS, Michael: «Caroline Russel», en *Art Forum International*, Vol. 31, N° 7 (March, 1993), p. 107.
- COTTER, Holand: «Rebecca Horn: delicacy and danger», en *Art in America* (December, 1993), <http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_n12_v81/ai_14637408> (09-07-2004).
- CRIMP, Douglas: «Imágenes». (Ed. Orig. en *October*, N° 8 (Spring, 1979), pp. 75-88), en WALLIS, Brian (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. (ed. Orig. *Art after modernism: rethinking representation*, David R. Godine, Publ., Boston, 1984). Traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles. Akal, Madrid, 2001, pp. 175-187.

- «La redefinición de la especificidad espacial» (Ed. Orig. «Redefining Site Specificity», en *On the Museum's Ruins*, Cambridge Mass., 1993, pp. 150-199). Traducción de Jesús Carrillo, en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi. *et. al.* (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, pp. 143-171.
- CRONE, Rainer; GRAF SCHAESBERG, Petrus: *Louise Bourgeois. The secret of the cells*. Prestel-Verlag, Germany, 1998.
- CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A.; HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A. (ed.): *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Cendeac, Murcia, 2004.
- CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A.; HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A.: «Cartografías del cuerpo. Propuestas para una sistematización», en *Debats* N° 79 (Invierno, 2002-2003), <<http://www.alfonselmagnanim.com/debats/79/quadern01.htm>> (03-12-2005).
- CSASZAR, T.: «Categories, sculptures and installations: installation art in the 90's», en *Sculpture*, Vol. 15, N° 5 (may-june, 1996), pp. 34-39.
- CURIGER, Bice; BURCKHARDT, Jacqueline; VON GRAFFENRIED, Dieter: «Long river-a single line», en JETZER, Jean-Noël (ed.): *Supermarket. Rirkrit Tiravanija*. Traducciones de Stacy Müller, Belinda Harris, Jean-Noël Jetzer, Martin Kaki. Cat. Exp. Itinerante, Binding Buchbinderei Burkhardt AC, Mönchaltorf, Zurich, 1998, pp. 220-227.
- CVORO, Uros: «The present body, the absent body, and the formless –public sculptures by Rachel Whiteread», en *Art Journal*, Vol. 61, N° 4 (Winter, 2002), pp. 54-63.
- DAL LAGO, Francesca: «Space and public: Site Specificity in Beijing», en *Art Journal*, Vol. 59, N° 1 (Spring, 2000), pp.74-87.
- DAMSCH-WIEHAGER, Renate (ed.): *Franz Erhard Walther. Antwort der Körper*. Traducciones de Michael Robinson y Sussane Richardt. Cantz Verlag, Germany, 1993.
- «Antwort der Körper», en DAMSCH-WIEHAGER, Renate (ed.): *Franz Erhard Walther. Antwort der Körper*. Traducciones de Michael Robinson y Sussane Richardt. Cantz Verlag, Germany, 1993, pp. 51-67.
- DANERI, Anna; DI PIETRENTONIO, Giacinto; VETTESE, Angela (eds.): *Marina Abramović*. Translations by Enmanuela Gini, Chris Martin y Fererico Rahola. Cat. Exp. Fondazione Antonio Ratti, July 21 to September 9, 2001, Charta, Italy, 2002.
- DANERI, Anna: «Vital energies», en DANERI, Anna; DI PIETRENTONIO, Giacinto; VETTESE, Angela (eds.): *Marina Abramović*. Translations by Enmanuela Gini, Chris Martin y Fererico Rahola. Cat. Exp. Fondazione Antonio Ratti, July 21 to September 9, 2001, Charta, Italy, 2002, pp. 70-73.
- DANTO, Arthur C.: «Acciones básicas», en *Cuadernos de Crítica*, N° 10 (1981), pp. 5-25.

- *El cuerpo / el problema del cuerpo*. (Ed. Orig. *The body / body problem. Selected essays*). Traducción de Fernando Abad. Síntesis, Madrid, 1999.
- *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. (Ed. Orig. *The transfiguration of the commonplace*. Harvard University Press. Cambridge, 1981). Paidós, Barcelona, 2002.
- «American self-consciousness in politics and art», en *Artforum International*, Vol. 43, N° 1 (September, 2004), pp. 206-209.
- «Arte y perturbación», en *Proyecto Venus*, <<http://www.proyectovenus.org/ramona/home/anunciantes/interferencia/danto2.html>> (10-05-2004).
- DANVILLA, Jose Ramón: «Infante y Kabakov, dos visiones de lo artificial», en *Rekarte*, N° 14 (1995), pp. 14,15.
- DAVID, Catherine: «El arte contemporáneo a pesar del museo», en JARAUTA, Francisco (ed.): *Nuevas fronteras / nuevos territorios*. Cuadernos N° 10. Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1996, pp. 113-122.
- «Hélio Oiticica: Brazil experiment», en MARTIN, Susan; RUIZ, Alma (eds.). *The experimental exercise of freedom*. Cat. Exp. Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 17 de octubre, 1999 al 23 de enero, 2000. Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 1999, pp. 171-201.
- DAVID, Catherine; VIRILIO, Paul: «Alles ferting: se acabó (una conversación)», en *Proyecto Venus*, <<http://www.proyectovenus.org/ramona/home/anunciantes/interferencia/davidvirilio.html>> (10-05-2004).
- DAVIDSON, Kate; DESMOND, Michael: *Islands: contemporary installations from Australia, Asia, Europe and America*. National Gallery of Australia, Australia, 1996.
- DAWEI, Fei: «Asia and Europe. Notes on cultural relations», en HUG, Alfons (curad.): *Die anderen Modernen. Zeitgenössische Kunst aus Africa, Asien und Lateinamerika*. Traducción al inglés de Reinhold Tyrach. Cat. Exp. Hauses der Kulturen der Welt, Berlín, 8 de mayo al 27 de julio, 1997. Verlag Edition Graus, Heidelberg, 1997, pp. 153-155.
- DE BARAÑANO, Cosme: «Marjetica Potrč: marginalia y arquitectura», en TORRES, Ana María (curad.): *Marjetica Potrč. Urban Negotiation*. Cat. Exp. Institut Valencià d'art modern IVAM s. f., Valencia, 2003, pp. 9-11.
- DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos, Valencia, 2000.
- DEBRAY, Régis: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. (Ed. Orig. *Vie et mort d'image. Une histoire du regard en occident*. Editions Gallimard, París, 1992) Paidós Ibérica, Barcelona, 1994.
- DE CERTEAU, Michel: «De las prácticas cotidianas de oposición». (Extractos de la introducción y cap. 5 y en su integridad cap. 3 y 6 de la Ed. Orig. *L'invention du quotidien*. Union générale d'editions, París, 1980 y Gallimard, París, 1990), en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús;

- CLARAMONTE, Jordi. *et. al.* (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, pp. 391-425.
- DE DIEGO, Estrella (curad.): *A vueltas con los sentidos*. Traducciones de Nigel Williams y GIT. Cat. Exp. Casa de América, 29 de enero al 7 de marzo, 1999, Casa de América y Ediciones del Umbral, Madrid, 1999.
- «A vueltas con los sentidos», en DE DIEGO, Estrella (curad.): *A vueltas con los sentidos*. Traducciones de Nigel Williams y GIT. Cat. Exp. Casa de América, 29 de enero al 7 de marzo, 1999, Casa de América y Ediciones del Umbral, Madrid, 1999, pp. 15-26.
- DE DUVE, Thierry: «Ex Situ», en *Art and Design* (1993), pp. 25-30.
- «Echoes of the readymade: critique of pure modernism», en *October*, N° 70 (Fall, 1994), pp. 61-97.
- *Kant after Duchamp*. MITT Press, Cambridge, Massachusetts, 1998.
- DEITCHER, David: «Art on the installation plan», en *Art Forum International*. Vol. 30, N° 5 (January, 1992), pp. 78-84.
- DE LA CALLE, Román: *En torno al hecho artístico*. Fernando Torres-Editor, Valencia, 1981.
- DE LAIGLESIA, Juan Fernando: *Teoría bruta de la forma frágil. Escritos adverbiales de arte, estética y enseñanza*. Edicions do Castro, La Coruña, 1999.
- DE LAIGLESIA GONZÁLEZ, Juan Fernando; TOLOSA MARÍN, José Luis; MARÍN VIADEL, Ricardo: *La investigación en Bellas Artes. Tres aproximaciones a un debate*. Grupo Editorial Universitario, Granada, 1998.
- DELEUZE, Gilles: *El pliegue*. (Tít. Orig. *Le pli. Leibniz et le baroque*. Les Éditions de Minuit. París, 1988). Traducción de José Vázquez y Umbelina Larraceta. Paidós, Barcelona, 1989.
- *Lógica del sentido*. (Ed. Orig. *Logique du sens*. Les Éditions de Minuit. París, 1989), prólogo y traducción de Miguel Morey. Paidós, Barcelona, 1989.
- *Conversaciones 1972-1990*. (Ed. Orig. *Pourparlers*. Editions de Minuit. Paris, 1995) Editorial Pre-Textos, Valencia, 1999.
- «Postscripts on control societies» (Ed. Orig. Gilles Deleuze, *Negotiations 1972-1990*, Columbia University Press, New York, 1995, p. 177-182), en LEVIN, Thomas Y.; FROHNE, Ursula; WEIBEL, Peter. (eds.): *Ctrl [Space]. Rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*. ZKM Center of Art and Media, Germany y MITT Press, Massachusetts Institute of Technology ed., Austria, 2002, pp. 317-321.
- DELGADO, Manuel: «De la estructura del acontecimiento. El dentro y el fuera en la sociedad contemporánea», en BADIA, Montse (com.): *Revolving doors*. Cat. Exp. Fundación Telefónica, 21 de enero al 29 de febrero, 2004. Fundación Telefónica, Madrid, 2003, pp. 17-23.
- DELIGNY, Fernand: *Los vagabundos eficaces* (Ed. Orig. *Les vagabonds efficaces*, Maspero, París, 1970), Laia, Barcelona, 1980.
- DE MÈREDIEU, Florence: *Histoire matérielle & inmatérielle del'art moderne*. Bordas, París, 1994.

- DEMOS, T.J.: «Duchamp's labyrinth: first papers of surrealism, 1942», en *October*, Nº 97 (Summer, 2001), pp. 91-119.
- «Rethinking site-specificity», en *Art Journal*, Vol. 62, Nº 3 (Summer, 2003), pp. 98-100.
- DENNISON, Lisa: «A house is not a home: the sculpture of Rachel Whiteread», en DENNISON, Lisa; HOUSER, Craig (curad.). *Rachel Whiteread: transient spaces*. Cat. Exp. Deutsche Guggenheim Berlín, 27 de octubre, 2001 al 13 de enero, 2002. Deutsche Bank & Salomón R. Guggenheim Foundation, Nueva York, 2001, pp. 31-38.
- DENNISON, Lisa; HOUSER, Craig (curad.): *Rachel Whiteread: transient spaces*. Cat. Exp. Deutsche Guggenheim Berlín, 27 de octubre, 2001 al 13 de enero, 2002. Deutsche Bank & Salomón R. Guggenheim Foundation, Nueva York, 2001.
- DENNY, Ned: «Spaced out. Rachel Whiteread exhibition», en *New Statesman* (July, 9, 2001), <http://www.findarticles.com/articles/mi_m0FQP/is_4545_130/ai_77059350> (25-09-2004).
- DE OLIVEIRA, Nicolás; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael: «On Installation», en *Art and Design* (1993), pp. 7-11.
- *The Installation Art*. Thames and Hudson Ltd. Londres, 1996.
- DERRIDA, Jacques: *Márgenes de la filosofía*. (Ed. Orig. Marges de la philosophie. Les Editions de Minuit, 1988). Traducción de C. González Marín. Cátedra, Madrid, 1989.
- DERRIDA, Jacques; BRUNETTE, Peter; WILLS, David: «Las artes espaciales. Una entrevista con Jacques Derrida» 1ª parte, en *Acción Paralela*, <<http://www.accpa.org/numero1/derrida1.htm>> (19-06-2004).
- DERRIDA, Jacques; BRUNETTE, Peter; WILLS, David: «Las artes espaciales. Una entrevista con Jacques Derrida» 2ª parte, en *Acción Paralela*, <<http://www.accpa.org/numero2/derrida2.htm>> (19-06-2004).
- DE SANTIAGO GUERVÓS, Luis E.: *Gadamer*. Ediciones del Orto, Madrid, 1997.
- *Arte y Poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Trotta, Madrid, 2004.
- DEUTSCHE, Rosalyn: «Agorafobia» (Ed. Orig. «Agoraphobia», en *Evictions. Art and Spatial Politics*, MITT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996). Traducción de Marcelo Expósito y Jesús Carrillo, en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi. *et. al.* (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, pp. 289-356.
- DEVINE, John: «Wolfgang Laib: a retrospective», en *Artlies* (Fall, 2001), p. 64.
- DEWEY, John: *El arte como experiencia*. (Ed. Orig. *Art as experience*. NY., 1934) Prólogo y versión española de Samuel Ramos. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1949.
- DEZEUZE, Anna: «Tactile dematerialization, Sensory politics: Hélio Oiticica's Parangolés», en *Art Journal*, Vol. 63, Nº 2 (Summer, 2004), pp. 58-71.

- DE ZEGHER, Catherine (ed.): *Martha Rosler: posiciones en el mundo real*. Traducción de Jordi Palou, Cat. Exp. Itinerante. Ikon Gallery, Birmingham, Inglaterra, 5 diciembre, 1998 al 30 enero, 1999; Institut d'Art Contemporain, Lyon-Villeurbanne, Francia, 10 febrero al 30 abril, 1999; Generali Foundation, Viena, Austria, 12 mayo al 8 agosto, 1999; Museo d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, España; New Museum of Contemporary Art, Nueva York, USA, 13 junio al 18 octubre, 2000, MACBA, Barcelona, s. f.
- «Passionate signals: las flores de Martha Rosler en el campo visual», en DE ZEGHER, Catherine (ed.): *Martha Rosler: posiciones en el mundo real*. Traducción de Jordi Palou, Cat. Exp. Itinerante. Ikon Gallery, Birmingham, Inglaterra, 5 diciembre, 1998 al 30 enero, 1999; Institut d'Art Contemporain, Lyon-Villeurbanne, Francia, 10 febrero al 30 abril, 1999; Generali Foundation, Viena, Austria, 12 mayo al 8 agosto, 1999; Museo d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, España; New Museum of Contemporary Art, Nueva York, USA, 13 junio al 18 octubre, 2000, MACBA, Barcelona, s. f., pp. 267-280.
- DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, Juan Bosco: «El pintor del cuerpo. Notas sobre la modernidad de Gustave Courbet», en ROMERO DE SOLÍS, Diego; DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, Juan Bosco; LÓPEZ LLORET, Jorge (eds.): *Variaciones sobre el cuerpo*. Universidad de Sevilla Secretariado de Publicaciones, Sevilla, 1999, pp. 45-68.
- DI BARTOLOMEO, Massimiliano: «Dan Graham, artist, maybe architect». Translated form the Italian by Rodney Stringer, en *Parkett*, N° 68 (2003), pp. 114-117.
- DIDEROT, Denis: «Diderot on Greuze», en *FMR*, N° 6 (November, 1984), pp. 98-110.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial, Buenos Aires, 1997.
- «El punto de vista anacrónico» (Introducción al texto Ed. Orig. «La resemblance par contact. Archeologie, anachronisme et modernité de l'empreinte», en DIDI-HUBERMAN, Georges (ed.): *L'Empreinte*. Cat. Exp. Centre Georges Pompidou, Paris, 1997). Traducción de Crispín Salvatierra, en *Revista de Occidente*, N° 213 (Febrero, 1999), pp. 25-40.
- DIEHL, Carol: «Wolfgang Laib at Sperone Westwater», en *Art in America* (November, 1998), p. 126.
- «Wolfgang Laib: Transcendent Offerings», en *Art in America* (March, 2001), pp. 88-95.
- DILLER, Elisabeth: «Bad Press», en *Zehar. Boletín de Arteleku*, N° 44. (2000), pp. 20-25.
- DILLER + SCOFIDIO: «Jump cuts». Traducción de Amanda Schachter, en *Fisuras de la cultura contemporánea*, N° 5 (Diciembre, 1997), pp. 108-111.
- «Edificio Seagram». Traducción del ingles de Amanda Schachter, en *Fisuras de la cultura contemporánea*, N° 9 (Enero, 2001), pp. 90,91.
- «Indigestión». Traducción del ingles de Amanda Schachter, en *Fisuras de la cultura contemporánea*, N° 9 (Enero, 2001), pp. 102-113.
- «Indigestión». Traducción del ingles de Amanda Schachter, en *Fisuras de la cultura contemporánea*, N° 10 (Marzo, 2001), pp. 154-167.

- DI PIETRENTONIO, Giacinto: «Ars sana in corpore sano», en DANERI, Anna; DI PIETRENTONIO, Giacinto; VETTESE, Angela (eds.): *Marina Abramović*. Translations by Enmanuela Gini, Chris Martin y Fererico Rahola. Cat. Exp. Fondazione Antonio Ratti, July 21 to September 9, 2001, Charta, Italy, 2002, pp. 78-80.
- DISERENS, Corinne: «Gordon Matta Clark», en *Art and Design* (1993), pp. 37-41.
- DORFLES, Gilo: *Últimas tendencias del arte de hoy*. Alianza Editorial, Madrid, 1976.
- DROBNICK, Jim: «Reveries, assaults and evaporating presences: olfactory dimensions in contemporary art», en *Parachute*, N° 89 (January-February-March, 1998), pp. 10-19.
- DUCHAMP, Marcel: «The creative act», Convention of the American Federation of Arts, Houston, Texas, April, 1957, <<http://members.aol.com/mindwebart3/marcel.htm>> (02-03-2003).
- DUQUE, Félix: *El mundo por de dentro. Octotecnología de la vida cotidiana*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1995.
- *Arte público y espacio político*. Arte y Estética. Akal, Madrid, 2001.
- DURAND, Gilbert: *La imaginación simbólica*. (Ed. Orig. *L'Imagination symbolique*. Francia, 1964) Amorrortu editores, Buenos Aires, 1971.
- DUFRENNE, Mikel: *Fenomenología de la experiencia estética*. Vol. I. *El objeto estético*. (Ed. Orig. *Phénoménologie de l'expérience esthétique. I. L'objet esthétique*. Presses Universitaires de France, Paris, 1953) Proemio de Román de la Calle. Fernando Torres Editor, Valencia, 1982.
- *Fenomenología de la experiencia estética*. Vol. II. *La percepción estética*. (Ed. Orig. *Phénoménologie de l'expérience esthétique. II. La perception esthétique*. Presses Universitaires de France, Paris, 1953). Fernando Torres Editor, Valencia, 1983.
- ECHEVERRÍA, Javier: *Los señores del aire: telépolis y el tercer entorno*, Destino, Barcelona, 1999.
- «Cuerpo electrónico e identidad», en HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo (ed.): *Arte, cuerpo, tecnología*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2003, pp. 13-30.
- ECHEVARRÍA, Ricardo: «É(st)éticas orbitales», en *Zehar. Boletín de Arteleku*, N° 44 (2000), pp. 52-57.
- ECO, Umberto: *Obra abierta*. (Ed. Orig. *Opera aperta*. Casa Editrice Valentino Bompiani & C.S.p.A., 1962 y 1967). Traducción Roser Berdagué. Ariel, Barcelona, 1990.
- *De los espejos y otros ensayos*. Traducción de Cárdenas Moyano. Revisión de Elena Lozano. Lumen, Barcelona, 1988.
- EDELSZTEIN, Sergio: «Envoltorio de plumas – camisa de fuerza desgarrada. Representaciones de papeles para cuerpos animados e inanimados», en FERNÁNDEZ-CID, Miguel (com.): *Rebecca Horn*. Traducciones de Adan Kovacsis, Luis Miralles y Sergio Edelsztein. Cat. Exp. Centro Galego de Arte Contemporánea, del 9 de junio al 10 de septiembre, 2000. IFA Institut für beziehungen e.V y CGAC Centro Galego de Arte Contemporánea, Stuttgart, 2000, pp. 69-75.

- EIBLMAYR, Silvia: «Los personajes de Martha Rosler», en DE ZEGHER, Catherine (ed.): *Martha Rosler: posiciones en el mundo real*. Traducción de Jordi Palou, Cat. Exp. Itinerante, Ikon Gallery, Birmingham, Inglaterra, 5 diciembre, 1998 al 30 enero, 1999; Institut d'Art Contemporain, Lyon-Villeurbanne, Francia, 10 febrero al 30 abril, 1999; Generali Foundation, Viena, Austria, 12 mayo al 8 agosto, 1999; Museo d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, España; New Museum of Contemporary Art, Nueva York, USA, 13 junio al 18 octubre, 2000, MACBA, Barcelona, s. f., pp. 153-164.
- ELIADE, Mircea: *Lo sagrado y lo profano*. (Ed. Orig. *Das Heilige und das Profane. Von Wesen des Religiösen*. Hamburgo, 1957) Paidós, Barcelona, 1998.
- ELKINS, James: «El final de la teoría de la mirada», en *Debats*, N° 79 (Invierno, 2002-2003), <<http://www.alfonselmagnanim.com/debats/79/quadern02.htm>> (08-011-2005).
- ENGUITA MAYO, Nuria: «Lugares de divagación. Una entrevista a Cildo Meireles», en ENGUITA MAYO, Nuria; TODOLÍ, Vicente (com.): *Cildo Meireles*. Cat. Exp. IVAM Centre del Carme, 2 de febrero al 23 de abril, 1995. IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 1995, pp. 13-34.
- (curad.): *Sombras y señales. Renée Green*. Cat. Exp. Fundació Antoni Tàpies, 21 de enero al 26 de marzo, 2000. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2000.
- ENGUITA MAYO, Nuria; TODOLÍ, Vicente (com.): *Cildo Meireles*. Cat. Exp. IVAM Centre del Carme, 2 de febrero al 23 de abril, 1995. IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 1995.
- ENWEZOR, Okwui: «Interview», en ROSSEN, Susan F. (ed.): *Thomas Hirschhorn. Jumbo spoons and big cake/World airport*. Cat. Exp. «World airport», The Renaissance Society, University of Chicago, 16 de enero al 24 de febrero, 2000. Exp. «Jumbo spoons and big cake», Art Institute of Chicago 23 de enero al 9 de abril, 2000. Art Institute of Chicago, Chicago, 2000, pp. 26-35.
- ERASO, Miren: «Marcel.lí Antúnez entre la tecnoperformática y el tecnoobjeto», en *Zehar. Boletín de Arteleku*, N° 31 (Verano, 1996). pp. 4-7.
- ERASO, Miren; MORAZA, Juan Luis: «O el aburrir de la verdad o un encuentro con lo real», en *Zehar. Boletín de Arteleku*, N° 40 (1999). pp. 4-11.
- ESPUELAS, Fernando: *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*. Colección Arquítesis, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1999.
- EXPÓSITO, Marcelo: «Vivir en un tiempo y un lugar y (acaso) representar nuestra lucha. Para introducir (y problematizar) la relación entre esfera pública y prácticas antagonistas», en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi. *et. al.* (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, pp. 217-225.

- «Desobediencia: la hipótesis imaginativa», en RAMÍREZ, Juan Antonio; CARRILLO, Jesús (eds.). *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 2004, pp. 167-197.
- FALGUIÈRES, Patricia: «Mezclar el mundo», en JUNCOSA, Helena (curad.): *Thomas Hirschhorn. United nations miniature*. Cat. Exp. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 20 de septiembre al 16 de noviembre, 2003. CACMálaga, Málaga, 2003, pp. 17-69.
- FAIRBROTHER, Trevor: «Ghost», en *Parkett*, Nº 42 (1994), pp. 90-93.
- FAIRS, Marcus: «Anish Kapoor», en *Icon Magazine* (May, 2003), <<http://www.iconmagazine.co.uk/issues/may/Kapoor.html>> 2004.
- FARMER, John Alan: «The experimental exercise of freedom: A conversations with Rina Carvajal and Alma Ruiz», en *Art Journal*, Vol. 59, Nº 1 (Spring, 2000), pp. 22-31.
- «Through the labyrinth: An interview with Cildo Meireles», en *Art Journal*, Vol. 59, Nº 3 (Fall, 2000), pp. 35-43.
- FARROW, Clare: «Wolfgang Laib: more than myself», en *Parkett*, Nº 39 (1994), pp. 77-81.
- FELSHIN, Nina: «¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo» (extracto de la Introducción al libro FELSHIN, Nina (ed.): *But is it art? the spirit of art as activism*, Bay Press, Seattle, 1995). Traducción de Paloma Blanco, en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi. *et. al.* (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, pp. 73-93.
- FERGUSON, Bruce W.: «Dangerous liaisons and the value of things», en HAENLEIN, Carl (ed.): *Rebecca Horn. The glance of infinity*. Cat. Exp. Kestner Gesellschaft, Hannover, 12 May to 27 July, 1997. Scalo Verlag, Zurich, Berlin, New York, 1997, pp. 31-45.
- FERNÁNDEZ, María Luisa: «Y después del laberinto, ¿qué?», en *Zehar. Boletín de Arteleku*, Nº 31 (Verano, 1996), pp. 36-38.
- FERNÁNDEZ ARENAS, José (coord.): *Arte efímero y espacio estético*. Anthropos, Barcelona, 1988.
- FERNÁNDEZ-CID, Miguel (com.): *Rebecca Horn*. Traducciones de Adan Kovacsis, Luis Miralles y Sergio Edelsztein. Cat. Exp. Centro Galego de Arte Contemporánea, del 9 de junio al 10 de septiembre, 2000. IFA Institut für beziehungen e.V y CGAC Centro Galego de Arte Contemporánea, Stuttgart, 2000.
- «Rebecca Horn en el CGAC», en FERNÁNDEZ-CID, Miguel (com.): *Rebecca Horn*. Traducciones de Adan Kovacsis, Luis Miralles y Sergio Edelsztein. Cat. Exp. Centro Galego de Arte Contemporánea, del 9 de junio al 10 de septiembre, 2000. IFA Institut für beziehungen e.V y CGAC Centro Galego de Arte Contemporánea, Stuttgart, 2000, pp. 8-11.
- «Esculturas delgadas», en PEREIRA, Cecilia (curad.): *Ernesto Neto, o corpo, nu tempo*. Cat. Exp. Centro Galego de Arte Contemporánea CGAC, 10 de octubre, 2001 al 6 de enero, 2002. Xunta

- de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación y Turismo y Centro Galego de Arte Contemporánea, Galicia, 2002, pp. 23-25.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis: *El fuego y la memoria. Sobre arquitectura y energía*. Alianza, Madrid, 1991.
- FERNÁNDEZ OSTOLAZA, Julio: «Vida artificial, arte y tecnología», en *Zehar. Boletín de Arteleku*, Nº 31 (Verano, 1996), pp. 28-32.
- FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: *Formas de mirar en el arte actual*. Edilupa, España, 2004.
- FERRIS, Alison: «Disembodied spirits: spirit photography and Rachel Whiteread's Ghost», en *Art Journal*, Vol. 62, Nº 3 (Fall, 2003), pp.45-53.
- FIAT, Christophe: «Thomas Hirschhorn. The experience of violence in sacrifice». Translated from the French by Simon Pleasance, en ANDER, Heike; ROTTNER, Nadja (eds.): *Documenta 11_Plattform 5. Exhibition Catalogue*. Documenta und Museum Fridericianum. Veranstaltungs-GmbH, Kassel, June, 8 –september, 15, 2002. Hatje Cantz Publ., Germany, 2002, pp. 564-567.
- FLECK, Robert: « Thomas Hirschhorn». Translation by Catherine Schelbert, en *Parkett*, Nº 57 (1999), pp. 131-133.
- FLEISSING, Peter: «Lèche-Vitrine», en *Parkett*, Nº 35 (1993), pp. 102-109.
- FLOOD, Richard; STEINER, Rochelle: «En route», en *Parkett*, Nº 44 (1995), pp. 114-119.
- FORSTER, Kurt. W.: «A word in the giant's ear», en *Parkett*, Nº 69 (2004), pp. 121-125.
- FOSTER, Hal: *El retorno de lo real. La Vanguardia a finales de siglo*. (Ed. Orig. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Massachusetts Institute of Thecnology, 1996 y 1999). Akal, Madrid, 2001.
- «Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo». (Ed. Orig. «For a Concept of the political in contemporary art» y «Readings in cultural resitence», en FOSTER, Hal: *Recordings. Art, spectacle and politics*. Bay Press, Seatle, 1985, pp.121-139 y 139-157. El primero íntegro, el segundo extractado). Traducción de Jesús Carrillo y Jordi Claramonte, en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi. *et. al.* (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, pp.95-124.
- «An archival impulse», en *October*, Nº 110 (Fall, 2004), pp. 3-22.
- FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (Ed. Orig. *Surveiller et punir*, Éditions Gallimard, París, 1975). Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Ed. Siglo XXI, Madrid, 1978.
- «El ojo del poder» (Ed. Orig. *L'oeil du pouvoir*, Editions Pierre Belfond, 1979), en BENTHAM, Jeremías: *El panóptico*. Traducción de Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría. Ed. La Piqueta, Madrid, 1989, pp. 9-26.

- *Microfísica del poder*. (Ed. Orig. *Microphysique du pouvoir*). (Compilación). Colecc. Genealogía del Poder. Edición y traducción J. Varela, y F. Álvarez-Uría, La Piqueta, Madrid, 1992.
- «Poder-cuerpo» (Ed. Orig. «Pouvoir-corps», en *Quel corps*, N° 2 (septiembre, 1975), pp. 2-5), en FOUCAULT, Michel: *Microfísica del poder*. (Ed. Orig. *Microphysique du pouvoir*). (Compilación). Colecc. Genealogía del Poder. Edición y traducción J. Varela, y F. Álvarez-Uría, La Piqueta, Madrid, 1992, pp. 103-110.
- «Las relaciones de poder penetran en los cuerpos» (Ed. Orig. «Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps» entrevista realizada por L. Finas, en *La Quinzaine Littéraire*, N° 247 (1 al 15 de enero, 1977), pp. 4-6), en FOUCAULT, Michel: *Microfísica del poder*. (Ed. Orig. *Microphysique du pouvoir*). (Compilación). Colecc. Genealogía del Poder. Edición y traducción J. Varela, y F. Álvarez-Uría, La Piqueta, Madrid, 1992, pp. 153-162.
- *Estética, Ética y Hermenéutica. Obras esenciales, Volumen III*. (Ed. Orig. *Dits et écrits. Tomo III*. Éditions Gallimard, París, 1994). Traducción de Ángel Gabilondo, Paidós, Barcelona, 1999.
- «El sujeto y el poder», en WALLIS, Brian (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. (Ed. Orig. *Art after modernism: rethinking representation*, David R. Godine, Publ., Boston, 1984). Traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles. Akal, Madrid, 2001, pp. 421-436.
- FRANKE, Marieta. S. T. sobre la obra *Silla grasienta I* de Joseph Beuys, en SZEEMAN, Harald (curad.): *Joseph Beuys*. MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, pp. 8-11.
- FRANKEL, David: «James Casebere», en *Art Forum International*, Vol. 40, N° 7 (march, 2002), pp.109-113.
- FRASER, Marie: «Jana Sterbak. Democracy's dizzying struggle». Translated from French by Timothy Barnard, en *Parachute*, N° 111 (July-August-September, 2003), pp. 12-26.
- FROHNE, Ursula: «Screen tests: media narcissism, theatricality, and the internalized observer», en LEVIN, Thomas Y.; FROHNE, Ursula; WEIBEL, Peter. (eds.): *Ctrl [Space]. Retorics of surveillance from Bentham to Big Brother*. ZKM Center of Art and Media, Germany y MITT Press, Massachusetts Institute of Thecnology, Austria, 2002, pp. 253-277.
- FRYER, David: «The ghost in the machine», en *FMR*, N° 6 (November, 1984), pp. 66-74.
- FUENTES FEO, Javier: «Relax. A propósito de una obra de Carsten Höller», en <<http://www.artszin.net/vol1/relax.html>> 2001.
- GADAMER, Hans-Georg: *Verdad y método I*. (Ed. Orig. *Wahrheit und Methode*. J.B.C. Mohr, Tübingen, 1975). Traducción de Ana Agud y Rafael Agapito. Sígueme, Salamanca, 1999.
- *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. (Ed. Orig. *Die Aktualität des Schönen*. Stuttgart, 1977). Introducción de Rafael Argullol. Paidós, I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1999.

- *Verdad y método II*. (Ed. Orig. *Wahrheit und Methode. Ergänzungen*. J.B.C. Mohr, Tübingen, 1986). Traducción de Manuel Olasagasti. Sígueme, Salamanca, 2000.
- *Acotaciones hermenéuticas*. (Ed. Orig. *Hermeneutische Entwürfe*. Tübingen, 2000). Traducción de Ana Agud y Rafael Agapito. Trotta, Madrid, 2002.
- GAGE, John: *Color y cultura: la práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción*. Siruela, Madrid, 1993.
- GALLOWAY, David: «Pollen alert», en *Art News* (October, 2000), pp.166-169.
- GARAGALZA, Luis: *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Presentación de Andrés Ortiz-Osés. Editorial Antrophos, Barcelona, 1990.
- GARCÍA DEL POZO, Rosario: «Sugerencias teóricas de una genealogía del cuerpo actual: historia, saber, poder», en ROMERO DE SOLÍS, Diego; DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, Juan Bosco; LÓPEZ LLORET, Jorge (eds.): *Variaciones sobre el cuerpo*. Universidad de Sevilla Secretariado de Publicaciones, Sevilla, 1999, pp. 69-78.
- GARCÍA LEAL, José: *Arte y experiencia*. Comares, Granada, 1995.
- GARCÍA GIL, Fernanda: «Aproximación al concepto de Cesia en la imagen artística. Estudio de los factores físicos y ambientales en la visualización de las superficies y fluidos», en *Actas IV Congreso Nacional del Color*. Universidad de Extremadura, Jarandilla de la Vega (1997), pp. 105,106.
- GARDEN CASTRO, Jan: «Louise Bourgeois. Turning myths inside out», en *Sculpture*. International Sculpture Center (ed.). Vol. 20, N° 1 (January-February, 2001), <<http://www.sculpture.org/documents/scmag01/janfeb01/bourg/bourg.shtml>> (04-02-2003).
- GAUSA, Manuel: «Una bella prótesis contemporánea», en *Fisuras de la cultura contemporánea*, N° 8 (Enero, 2000), pp. 45-47.
- GELDIN, Sherri: «You have to think about how to undermine the situation before it undermines you», en JETZER, Jean-Noël (ed.): *Supermarket. Rirkrit Tiravanija*. Traducciones de Stacy Müller, Belinda Harris, Jean-Noël Jetzer, Martin Kaki. Cat. Exp. Itinerante, Binding Buchbinderei Burkhardt AC, Mönchaltorf, Zurich, 1998, pp. 22,23.
- GENETTE, Gerard: *La obra del arte. La relación estética*. Vol. II. Traducción de Juan Vivanco. Editorial Lumen, Barcelona, 2000.
- GIANNETTI, Claudia: «Arte e hipermedia: proyecto y proceso creativo», en *Zehar. Boletín de Arteleku*, N° 31 (Verano, 1996), pp. 33-35.
- (ed.): *Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética*. Associació de Cultura Contemporània L'Angelot y Goethe Institut Barcelona, Barcelona, 1997.
- GIBBONS, Luke: «Narratives of no return. James Coleman's guaire», en *Art Forum International*, Vol. 32, N° 4 (December, 1993), pp. 50,51,101,105.
- GIEDION, Sigfrid. *El presente eterno: los comienzos del arte*. Alianza, Madrid, 1981.

- GILLICK, Liam; TIRAVANIJA, Rirkrit: «Forget about the ball and get on with the game», en *Parkett*, N° 44 (1995), pp. 106-108.
- GINGERAS, Alison M.: « Thomas Hirschhorn's transvaluation machine», en *Parkett*, N° 57 (1999), pp. 136-137.
- «Interview. Alison M. Gingeras in conversation with Thomas Hirschhorn». Translated from the French by Shaum Whiteside, en BUCHLOH, Benjamin H. D.; GINGERAS, Alison M.; BASUALDO, Carlos: *Thomas Hirschhorn*. Phaidon Press Limited, London, 2004, pp. 8-39.
- GINTZ, Claude: «Beyond the looking glass. Dan Graham, installation art», en *Art in America* (May, 1994), <http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_n5_v82/ai_15406236> (09-02-2004).
- GLENCROSS, Jo: «Mona Hatoum entrevistada por Jo Glencross, Londres, verano 1999» (Ed. Orig. «Entretien avec Jo Glencross», Cat. Exp. *Le Creux de L'Enfer*, Centre d'Art Contemporain, Thiers, 1999), en ZELICH, Cristina (coord.): *Mona Hatoum*. Cat. Exp. Centro de Arte de Salamanca C.A.S.A., 10 de julio al 1 de septiembre, 2002 y Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela C.G.A.C., 3 de octubre al 5 de enero de 2003. C.A.S.A. y C.G.A.C., 2002, pp. 65-79.
- GOETHE, Johan Wolfgang von: *Teoría de los colores*. Colegio de Arquitectos de la Universidad de Murcia, Valencia, 1992.
- *Escritos de arte*. Traducción de Miguel Salmerón. Síntesis, Madrid, 1999.
- GOLDBERG, Roselee: «Dreaming in Cuban. Tania Bruguera», en *Parkett*, N° 73 (2005), pp. 148-153.
- GOLDSTEIN, E. Bruce: *Sensación y percepción*. (Ed. Orig. *Sensation and perception*. Wadsworth Publishing Company, California, 1984). Traducción de Julio Lillo Jover. Editorial Debate, Madrid, 1993.
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio: *Iluminaciones filosóficas*. Siruela, Madrid, 2001.
- GONZÁLEZ CAMARGO, Adrián: «Recuerdo de Buñuel», en *Acento*, Año IX, N° 511 (4 de Diciembre, 2002), <<http://kubernesis.voznet.com.mx/acento/columnas/ojo/511.htm>> (06-07-2005).
- GONZÁLEZ MARÍN, Carmen: «Deconstrucción: ironía e ironistas», en BOZAL, Valeriano. (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas y contemporáneas*. Vol. 2, (Ed. Orig. Visor, Madrid, 1996), Visor, Madrid, 1999, pp. 405-426.
- GOODMAN, Nelson: *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.
- GOROVOY, Jerry; TILKIN, Danielle (curad.): *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura*. Traducciones de Rosa Pilar Blanco, Ana Cristina Crespo, Rafael Sánchez e Inmaculada Sáez Saiz. Aldeasa y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999.

- «Nada mejor que el hogar», en GOROVOY, Jerry; TILKIN, Danielle (curad.): *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura*. Traducciones de Rosa Pilar Blanco, Ana Cristina Crespo, Rafael Sánchez e Inmaculada Sáez Saiz. Aldeasa y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999, pp. 15-17.
- GRAHAM, Anne: «Memory and things», en *Art Journal*, <<http://www.artjournal.net /graham.html>> (10-02-2004).
- GRAHAM, Dan: «Mis obras para páginas de revista (una historia del arte conceptual)», en *Acción Paralela*, <<http://www.accpa.org/numero1/graham.htm>> (12-02-2004).
- GREEN, Renée: «Partially buried in three parts: extract. Site-specificity unbound: considering participatory mobility», <<http://cepa.buffnet.net/exhibits/EXHIBIT.19981999/ruinsinreverse/RIR.2000.gallery.green.html>> (08-07-2004).
- «Excerpt from the video script Partially buried continued. 1997», <<http://cepa.buffnet.net/exhibits/EXHIBIT.19981999/ruinsinreverse/RIR.2100.gallery.greenvid.html>> (08-07-2004).
- «Standardized octagonal units for imagined and existing systems: preliminary proposal», en ANDER, Heike; ROTTNER, Nadja (eds.): *Documenta 11_Plattform 5. Exhibition Catalogue*. Documenta und Museum Fridericianum. Veranstaltungs-GmbH, Kassel, June, 8 – september, 15, 2002. Hatje Cantz Publ., Germany, 2002, p. 563.
- GREENBLATT, Stephen: «Liminal states and transformations», en MORGAN, Stuart; MORRIS, Frances (curad.). *Rites of passage. Art of the end of the century*. Cat. Exp. Tate Gallery, London, 15 de junio al 3 de septiembre, 1995. Tate Gallery Publications, London, 1995, pp. 28-30.
- GREGORY, R. L: *Ojo y cerebro. Psicología de la visión*. (Ed. Orig. *Eye and Brain. The Psychology of Seeing*). Traducción de Dr. J.A. Valtueña. Guadarrama, Madrid, 1965.
- GROYS, Boris: «Ilya Kabakov. Answers for an experimental group», en *Art Forum International*, Vol. 33, N° 1 (September, 1994), pp. 76, 77.
- GROYS, Boris; ROSS, David A.: *Ilya Kabakov*. Phaidon Press Limited, London, 1998.
- GROYS, Boris; KABAKOV, Ilya: «With Russia on your back: a conversation between Ilya Kabakov and Boris Groys». Translation from Russian by Cynthia Martin, en *Parkett*, N° 34 (1992), pp. 35-39.
- GRUNDBERG, Andy: «Wolfgang Laib: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden», en *Art Forum International*, Vol. 39, N° 1 (January, 2001), p. 134.
- GRÜNER, Eduardo: «Introducción. El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Žižek», en JAMESON, Fredric; ŽIŽEK, Slavoj: *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Introducción de Eduardo Grüner. Traducción de Moira Irigoyen. Paidós, Argentina, 1998, pp. 11-64.

- GRYNSZTEJN, Madeleine: «Attention universe: the work of Olafur Eliasson», en GRYNSZTEJN, Madeleine; BIRNBAUM, Daniel; SPEAKS, Michael. *et. al.: Olafur Eliasson*. Phaidon Press Limited, London, 2002. pp. 36-97.
- GRYNSZTEJN, Madeleine; BIRNBAUM, Daniel; SPEAKS, Michael. *et. al.: Olafur Eliasson*. Phaidon Press Limited, London, 2002.
- GUASCH, Anna María (ed.): *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Akal, Madrid, 2000.
- *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza, Madrid, 2001.
- «Los estudios visuales, Un estado de la cuestión», en *Estudios Visuales*, Nº 1 (Noviembre, 2003), pp. 8-16.
- «Los cuerpos del arte de la posmodernidad», en CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A.; HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A. (ed.): *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Cendeac, Murcia, 2004, pp. 60-75.
- «Doce reglas para una nueva academia: la nueva historia del arte y los estudios audiovisuales», en BREA, José Luis (ed.): *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal, Madrid, 2005, pp. 59-74.
- GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, Manuel: «El sueño de los sentidos», en DE DIEGO, Estrella (curad.): *A vueltas con los sentidos*. Traducciones de Nigel Williams y GIT. Cat. Exp. Casa de América, 29 de enero al 7 de marzo, 1999, Casa de América y Ediciones del Umbral, Madrid, 1999, pp. 27-42.
- HABER, John: «About suffering», en *New York City* <<http://www.haberarts.com/marina.htm>> 2002.
- HAENLEIN, Carl (ed.): *Rebecca Horn. The glance of infinity*. Cat. Exp. Kestner Gesellschaft, Hannover, 12 May to 27 July, 1997. Scalo Verlag, Zurich, Berlin, New York, 1997.
- «Ottanta due», en HAENLEIN, Carl (ed.): *Rebecca Horn. The glance of infinity*. Cat. Exp. Kestner Gesellschaft, Hannover, 12 May to 27 July, 1997. Scalo Verlag, Zurich, Berlin, New York, 1997, pp. 7-13.
- «A conversation with Rebecca Horn». Translated by Matthew Partridge, en HAENLEIN, Carl (ed.): *Rebecca Horn. The glance of infinity*. Cat. Exp. Kestner Gesellschaft, Hannover, 12 May to 27 July, 1997, Scalo Verlag, Zurich, Berlin, New York, 1997, pp. 15-19.
- «Time goes by (El tiempo pasa)», en FERNÁNDEZ-CID, Miguel (com.): *Rebecca Horn*. Traducciones de Adan Kovacsis, Luis Miralles y Sergio Edelsztein. Cat. Exp. Centro Galego de Arte Contemporánea, del 9 de junio al 10 de septiembre, 2000. IFA Institut für beziehungen e.V y CGAC Centro Galego de Arte Contemporánea, Stuttgart, 2000, pp. 12-16.
- HAERDTER, Michael: «Michael Haerdter from the pinnacle of the history to the expanse of the world. Notes on the history of modernism in art», en HUG, Alfons (curad.): *Die anderen Modernen. Zeitgenössische Kunst aus Africa, Asien und Lateinamerika*. Traducción al inglés de Reinhold

- Tyrach. Cat. Exp. Hauses der Kulturen der Welt, Berlín, 8 de mayo al 27 de julio, 1997. Verlag Edition Graus, Heidelberg, 1997, pp. 144-152.
- HALL, Edward T.: *La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio*. Ed. Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1973.
- HALL, Emily: «Wolfgang Laib's material meditations at the Henry», en *The Stranger* (8 de marzo de 2001), <<http://www.thestranger.com/2001-03-08/art2.html>> (05-06-2003).
- HALLEY, Peter: «Llegará un día en que usted podrá ir a una fiesta en la que será en único asistente. Notas sobre la realidad virtual», en *Zehar. Boletín de Arteleku*, Nº 40 (1999), pp. 20-23.
- HAMMOND, Pamela: «Maria Nordman», en *Art News* (1994), pp.176.
- HANRU, Hou: «Thomas Hirschhorn», en *Flash Art*, Vol. 1, Nº 192 (January-February, 1997), p. 88.
- HARRIS, Jane: «Psychedelic, baby: An interview with Pipilotti Rist», en *Art Journal*, Vol. 59, Nº 4 (Winter, 2000), pp.68-79.
- HARRISON, Ross: «Jeremy Bentham», en HONDERICH, Ted (ed.), *The Oxford Companion to Philosophy*, Oxford, 1995, pp. 85-88, <<http://www.utilitarian.net/bentham/about/1995.htm>> (08-011-2005).
- HAUPTMAN, Jodi: «¿Público o virtual? El viaje en el espacio de Martha Rosler» (extracto de HAUPTMAN, Jodi: «Imagining cities», en *Léger*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1998, pp. 97-104), en DE ZEGHER, Catherine (ed.): *Martha Rosler: posiciones en el mundo real*. Traducción de Jordi Palou, Cat. Exp. Itinerante. Ikon Gallery, Birmingham, Inglaterra, 5 diciembre, 1998 al 30 enero, 1999; Institut d'Art Contemporain, Lyon-Villeurbanne, Francia, 10 febrero al 30 abril, 1999; Generali Foundation, Viena, Austria, 12 mayo al 8 agosto, 1999; Museo d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, España; New Museum of Contemporary Art, Nueva York, USA, 13 junio al 18 octubre, 2000, MACBA, Barcelona, s. f., pp. 251-257.
- HAYNES, Deborah J.: «On the needs for ethical aesthetics: or, where I stand between neo-ludities and cyberians- electronic tools and the artist», en *Art Journal*, Vol. 56, Nº 3 (Fall, 1997), pp.75-82.
- HEARTNEY, Eleanor: «Marjetica Potrč at the Guggenheim Museum», en *Art in America* (July, 2001), <http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_7_89/ai_76333012> (25-11-2004).
- HEARTNEY, Eleanor: «Rebecca Horn at Sean Kelly», en *Art in America* (May, 2003), p. 144.
- HEIDEGGER, Martin: *Carta sobre el humanismo*. (Ed. Orig. *Über den Humanismus*. Berna, 1947) Taurus, Madrid, 1970.
- *Arte y poesía*. (Ed. Orig. *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1952). Traducción y prólogo de Samuel Ramos. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1999.
- *Conferencias y artículos*. (Ed. Orig. *Vorträge und Aufsätze*, 1994). Traducción de Eustaquio Barjau. Serbal, Barcelona, 1994.

- *Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio. El arte y el espacio*. Introducción y notas de Félix Duque. Traducción al castellano de Mercedes Sarabia, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2003.
- HEISER, Jörg: «Secrets of sentence building». Translation by Fiona Elliott, en *Parkett*, N° 72 (2004), pp. 48-53.
- HELFENSTEIN, Josef: «Louise Bourgeois: arquitectura como ensayo de la memoria», en GOROVOY, Jerry; TILKIN, Danielle (curad.): *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura*. Traducciones de Rosa Pilar Blanco, Ana Cristina Crespo, Rafael Sánchez e Inmaculada Sáez Saiz. Aldeasa y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999, pp. 19-27.
- HELFERT, Heike: «Technological constructions of space-time. Aspects of perception», en *Media Art Net*, <http://medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/perception/1/> (21-12-2004).
- HERBERT, Martin: «Material witness. Santiago Sierra», en *Artforum International*, Vol. 43, N° 1 (September, 2004), pp. 210,211.
- HERKENHOFF, Paulo: «The contemporary art of Brazil: theoretical constructs», en TOPPING, Brett; LUTZ, Nancy (eds.): *Ultramodern. The art of contemporary Brazil*. The National Museum of Women in the Arts, Washington DC, 1993, pp. 34-109.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á.: «El procedimiento ceguera», en *Proyecto Venus*, <<http://www.proyectovenus.org/ramona/home/anunciantes/interferencia/HNavarro.html>> (03-04-2004).
- «Epistemología de los estudios visuales», en *I Congreso Internacional de Estudios Visuales 2004*, <<http://www.estudiosvisuales.net/>> (01/10/2003).
- HERNÁNDEZ PEZZI, Carlos: «Conocer, fluir, gozar. Hipótesis de construcción de un espacio igualitario», en *Zehar. Boletín de Arteleku*, N° 44 (2000), pp.33-39.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo (ed.): *Arte, cuerpo, tecnología*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2003.
- HERNANDO, Javier: «Visiones de la naturaleza: el arte y la sensibilidad ecológica», en RAMÍREZ, Juan Antonio; CARRILLO, Jesús (eds.): *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 2004, pp. 53-84.
- HESS, Elisabeth: «No place like home», en *Art Forum International*, Vol. 30, N° 2 (October, 1991), pp.94-100.
- HIRSCHHORN, Thomas: «The Spinoza Monument (a document)», en *Point d'ironie*, N° 23 (October, 2001), pp. 1-8.
- «The Bataille Monument», documentación entregada en los recintos de Bataille Monument de la Documenta de Kassel, Paris, Febrero de 2002, pp. 1-2.

- «Artist's choice. Emergency Library, 2003». Translated from the Germany by Michael Robinson, en BUCHLOH, Benjamin H. D.; GINGERAS, Alison M.; BASUALDO, Carlos: *Thomas Hirschhorn*. Phaidon Press Limited, London, 2004, pp. 112-117.
 - «Letter to Thierry 1994» (Ed. Orig. «Thomas Hirschhorn», Katalog, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 1995). Translated from the French by David Wharry, en BUCHLOH, Benjamin H. D.; GINGERAS, Alison M.; BASUALDO, Carlos: *Thomas Hirschhorn*. Phaidon Press Limited, London, 2004, pp. 120-121.
 - «Less is less, more is more 1995» (Ed. Orig. «Thomas Hirschhorn», Katalog, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 1995). Translated from the German by Michael Robinson, en BUCHLOH, Benjamin H. D.; GINGERAS, Alison M.; BASUALDO, Carlos: *Thomas Hirschhorn*. Phaidon Press Limited, London, 2004, pp. 122-123.
 - «Regarding political correctness 1995» (Ed. Orig. «Thomas Hirschhorn, 2», Erweiterte Auflage Katalog, Fri-Art, Fribourg, 1995). Translated from the French by David Wharry, en BUCHLOH, Benjamin H. D.; GINGERAS, Alison M.; BASUALDO, Carlos: *Thomas Hirschhorn*. Phaidon Press Limited, London, 2004, p. 124.
 - «Skulptur-Sortier-Station 1997» (Ed. Orig. «Skulptur, projekte in Münster 1997», Katalog, Verlag Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit, 1997, pp. 221-217. Revised 2004). Translated from the German by Michael Robinson, en BUCHLOH, Benjamin H. D.; GINGERAS, Alison M.; BASUALDO, Carlos: *Thomas Hirschhorn*. Phaidon Press Limited, London, 2004, pp. 128-132.
 - «Text for Flugplatz/World Airport» (Ed. Orig. *La Biennale di Venezia, 48a Esposizione Internazionale d'Arte, d'APERTutto* (cat.), Marsilio Editore, Venice, 1999. Revised 2004). Translated from the French by David Wharry, en BUCHLOH, Benjamin H. D.; GINGERAS, Alison M.; BASUALDO, Carlos: *Thomas Hirschhorn*. Phaidon Press Limited, London, 2004, pp. 133-135.
 - «Letter to Laurence and Hans Ulrich Obrist 2000». Translated from the French by David Wharry, en BUCHLOH, Benjamin H. D.; GINGERAS, Alison M.; BASUALDO, Carlos: *Thomas Hirschhorn*. Phaidon Press Limited, London, 2004, p. 136.
 - «Letter to Véronique 2000». Translated from the French by David Wharry, en BUCHLOH, Benjamin H. D.; GINGERAS, Alison M.; BASUALDO, Carlos: *Thomas Hirschhorn*. Phaidon Press Limited, London, 2004, pp. 138-140.
 - «About the work: Pole-self 2001». Translated from the French by David Wharry, en BUCHLOH, Benjamin H. D.; GINGERAS, Alison M.; BASUALDO, Carlos: *Thomas Hirschhorn*. Phaidon Press Limited, London, 2004, pp. 142-143.
- HIRVI, Maria: «Art in the domain of appearances», en *NU: The Nordic Art Review*, Vol. III, N°1 (2001), pp. 82-85.

- HOLMES, Brian: «No doblar, desplegar» (Ed. Orig. en *Fuerade*, Nº 6 (septiembre, 2000)). Traducción de Marcelo Expósito y Jordi Claramonte, en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi. *et. al.* (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, pp. 273-281.
- «Transparencia y éxodo. Procesos políticos en las democracias mediadas» (Ed. Orig. «(In)visibility», en *OPEN*, Nº 8 (mayo, 2005)). Traducción del inglés de Marcelo Expósito, en CORBEIRA, Darío; EXPÓSITO, Marcelo (ed.): *Arte: la imaginación política radical*, Brumaria, Madrid, 2005, pp. 165-178.
- HOUSER, Craig: «If walls could talk: an interview with Rachel Whiteread», en DENNISON, Lisa; HOUSER, Craig (curad.): *Rachel Whiteread: transient spaces*. Cat. Exp. Deutsche Guggenheim Berlín, 27 de octubre, 2001 al 13 de enero, 2002. Deutsche Bank & Salomón R. Guggenheim Foundation, Nueva York, 2001, pp. 47-62.
- HUG, Alfons (curad.): *Die anderen Modernen. Zeitgenössische Kunst aus Africa, Asien und Lateinamerika*. Traducción al inglés de Reinhold Tyrach. Cat. Exp. Hauses der Kulturen der Welt, Berlín, 8 de mayo al 27 de julio, 1997. Verlag Edition Graus, Heidelberg, 1997.
- «The other modernisms», en HUG, Alfons (curad.): *Die anderen Modernen. Zeitgenössische Kunst aus Africa, Asien und Lateinamerika*. Traducción al inglés de Reinhold Tyrach. Cat. Exp. Hauses der Kulturen der Welt, Berlín, 8 de mayo al 27 de julio, 1997. Verlag Edition Graus, Heidelberg, 1997, pp. 141-143.
- HUYGHE, Pierre; FROHNE, Ursula: «Remake», en LEVIN, Thomas Y.; FROHNE, Ursula; WEIBEL, Peter. (eds.): *Ctrl [Space]. Rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*. ZKM Center of Art and Media, Germany y MITT Press, Massachusetts Institute of Thecnology, Austria, 2002, pp. 282-285.
- IBÁÑEZ LANGLOIS, Jose Miguel: *Sobre el estructuralismo*. EUNSA, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1985.
- ILES, Chrissie: «Thinking in Film. Eija-Liisa Ahtila in conversation with Chrissie Iles», en *Parkett*, Nº 68 (2003), pp. 56-64.
- INSKEEP, Steve: «Sculpture Marsyas», en *NPR* (January 5th, 2003), <http://www.doononline.net/pages/info_features/features_spotlights/spotlights/akapoor/anpr.htm> (07-09-2003).
- JACOB, Mary Jane: «Extramuros (outside the loop)». (Ed. Orig. *Cultur in action. A public art program of sculpture Chicago*, Bay Press, Seattle, 1996), en GUASCH, Anna Maria (ed.): *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Akal, Madrid, 2000, pp. 272-284.
- «The public in Public Art», <<http://www.undo.net/cgi-bin/openframe.pl?x=/Pinto/Eng/fjacob.htm>> (25-04-2003).

- JACOB, Mary Jane; KÖNIG, Kasper; KREMEIER, Ulrike: «Unfrage. Learning from Documenta», en *Parkett*, N° 64 (2002), pp.161-208.
- JAMESON, Fredric: *Teoría de la postmodernidad*. (Ed. Orig. *Postmodernism, or the cultural logic of the late capitalism*. Duke University Press, 1991). Traducción de Celia Montolio y Ramón del Castillo. Editorial Trotta, Madrid, 1996.
- «Sobre los estudios culturales». (Ed. Orig. «On cultural studies», en *Social Text* 34, vol. 11, N° 1 (1993), pp. 1752), en JAMESON, Fredric; ŽIŽEK, Slavoj: *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Introducción de Eduardo Grüner. Traducción de Moira Irigoyen. Paidós, Argentina, 1998, pp. 69-136.
- JAMESON, Fredric; ŽIŽEK, Slavoj: *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Introducción de Eduardo Grüner. Traducción de Moira Irigoyen. Paidós, Argentina, 1998.
- JARAUTA, Francisco (ed.): *Nuevas fronteras / nuevos territorios*. Cuadernos N° 10. Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1996.
- (ed.): *Poéticas / políticas: Crítica y utopías*. Actas VII Seminario Internacional de análisis de tendencias Poéticas / políticas: crítica y utopías, Arteleku del 7 al 11 de septiembre de 1998, Cuadernos N° 15, Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 2001.
- JARQUE, Vicente: «Martin Heidegger», en BOZAL, Valeriano. (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas y contemporáneas*. Vol. 2, (Ed. Orig. Visor, Madrid, 1996), Visor, Madrid, 1999, pp. 33-38.
- JAY, Martin: *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century french thought*. University of California Press, Los Angeles, 1994.
- *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. (Ed. Orig. *Force Fields. Between history and cultural critique*. Routledge, New York, 1993) Traducción de Alcira Bixio. Paidós, Buenos Aires, 2003.
- «Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo». (Ed. Orig. «Returning the Gaze: the American response to the French Critique of ocularcentrism», en VV.AA. *Definitions of visual culture II. Modernist utopias and pure visibility*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1996, pp. 29-46). Traducción de Miguel Á. Hernández-Navarro, en *Estudios Visuales*, N° 1 (Noviembre, 2003), pp. 60-81.
- JENCKS, Charles (ed.): *What is post-modernism?*. Academy Ed., London, 1989.
- JETZER, Jean-Noël (ed.): *Supermarket. Rirkrit Tiravanija*. Traducciones de Stacy Müller, Belinda Harris, Jean-Noël Jetzer, Martin Kaki. Cat. Exp. Itinerante, Binding Buchbinderei Burkhardt AC, Mönchaltorf, Zurich, 1998.
- JIMÉNEZ, José (ed.): *El nuevo espectador*. Colección Debates sobre Arte, Fundación Argentaria-Visor Dis, Madrid, 1998.

- «El cosmos en la piel», en PEREIRA, Cecilia (curad.): *Ernesto Neto, o corpo, nu tempo*. Cat. Exp. Centro Galego de Arte Contemporánea CGAC, 10 de octubre, 2001 al 6 de enero, 2002. Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación y Turismo y CGAC Centro Galego de Arte Contemporánea, Galicia, 2002, pp. 203-205.
- JIMÉNEZ, Ariel (curad.): *Paralelos. Arte Brasileira da segunda metade do século XX em contexto*. Traducción de Héctor Olea. Cat. Exp. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 23 de marzo al 16 de junio, 2002, Fundación Cisneros y Museo de Arte Moderna de São Paulo, s. f.
- JOLLES, Claudia: «Kabakov's twinkle». Translation by Catherine Schelbert, en *Parkett*, Nº 34 (1992), pp. 66-70.
- JONES, Stephen: «Towards a philosophy of virtual reality: Issues implicit in consciousness reframed», en *Leonardo Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology*, Vol. 33, Nº 2 (2000), pp.125-132.
- JOOS, Jean-Ernest: «Being among others: the uniqueness of the artist in the face of anonymity». Translated by Timothy Barnard, en *Parachute*, Nº 109 (January-February-March, 2003), pp.73-91.
- JOSELIT, David: «Commanding view. David Joselit on the televised war in Iraq», en *Artforum International*, Vol. 42, Nº 5 (January, 2004), p. 45.
- JUNCOSA, Enrique (curad.): *Olafur Eliasson. Funcionamiento silencioso*. Traducciones de Rafael Carrasco, Francis C. Lee y Tony Maxwell. Cat. Exp. Palacio de Cristal de Madrid, 30 de enero al 19 de mayo, 2003, MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2003.
- «Funcionamiento silencioso (Cuénteme por qué le interesaría ir al Edén)», en JUNCOSA, Enrique (curad.): *Olafur Eliasson. Funcionamiento silencioso*. Traducciones de Rafael Carrasco, Francis C. Lee y Tony Maxwell. Cat. Exp. Palacio de Cristal de Madrid, 30 de enero al 19 de mayo, 2003, MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2003, s. p.
- «El entorno artificial», en JUNCOSA, Enrique (curad.): *Olafur Eliasson. Funcionamiento silencioso*. Traducciones de Rafael Carrasco, Francis C. Lee y Tony Maxwell. Cat. Exp. Palacio de Cristal de Madrid, 30 de enero al 19 de mayo, 2003, MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2003, s. p.
- «Espacios de jardinería de Olafur. Sobre nuestra perspectiva espacial de los jardines históricos», en JUNCOSA, Enrique (curad.): *Olafur Eliasson. Funcionamiento silencioso*. Traducciones de Rafael Carrasco, Francis C. Lee y Tony Maxwell. Cat. Exp. Palacio de Cristal de Madrid, 30 de enero al 19 de mayo, 2003, MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2003, s. p.
- «Exótico pero cercano», en JUNCOSA, Enrique (curad.): *Olafur Eliasson. Funcionamiento silencioso*. Traducciones de Rafael Carrasco, Francis C. Lee y Tony Maxwell. Cat. Exp. Palacio

- de Cristal de Madrid, 30 de enero al 19 de mayo, 2003, MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2003, *s. p.*
- JUNCOSA, Helena (curad.): *Thomas Hirschhorn. United nations miniature*. Cat. Exp. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 20 de septiembre al 16 de noviembre, 2003. CACMálaga Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Málaga, 2003.
- KABAKOV, Ilya: *Installations 1983-1995*. Centre Georges Pompidou, Paris, 1995.
- KABAKOV, Ilya; TUPITSYN, Margarita; TUPITSYN, Victor: «About Installlation –conversation», en *Art Journal*, Vol. 58, Nº 4 (Winter, 1999), pp.62-73.
- KAC, Eduardo: «El arte transgénico». Traducción de Gillian Hodges, en MOLINA, Ángela; LANDA, Kepa. (eds.): *Futuros emergentes. Arte, interactividad y nuevos medios*. Diputació de Valencia e Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2000, pp. 59-66.
- KAPLAND, Janet A: «The quiet in the land: every life, contemporary art, and the Shakers: a conversation with Janet A. Kaplan», en *Art Journal*, Vol. 57, Nº 2 (Summer, 1998), pp. 4-27.
- KATTI, Christian: «Systematically observing surveillance: paradoxes of observation according to Niklas Luhmann's systems theory». Translated from German by Andrew Homan, en LEVIN, Thomas Y.; FROHNE, Ursula; WEIBEL, Peter. (eds.): *Ctrl [Space]. Retorics of surveillance from Bentham to Big Brother*. ZKM Center of Art and Media, Germany y MITT Press, Massachusetts Institute of Thecnology, Austria, 2002, pp. 50-63.
- KEEFER, Donald: «The rebellion of art/the art of rebellion», en *Spring'91 Colloquium, Images of power, images of rebellion*, <<http://faculty.risd.edu/faculty/dkeefer/web/rebel.html>> (08-02-2005).
- KELLER, Sean: «Spatial psychology», en *Art Journal*, Vol. 60, Nº 4 (Winter, 2001), pp.109-111.
- KESTER, Grant H: «Aesthetics after the end of art: an interview with Susan Buck-Morss-Aesthetics and the body politic», en *Art Journal*, Vol. 56, Nº 1 (Spring, 1997), pp.38-45.
- KLIMOVSKY, Gregorio: *Las desventuras del conocimiento científico. Una introducción a la epistemología*. A Z Editora, Argentina, 1995.
- KLOCKER, Hubert: «Gesture and the object. Liberation as Aktion: a European component of performative art», en SCHIMMEL, Paul (curad.): *Out of actions: between performance and the object 1949-1979*. Cat. Exp. Itinerante: The Museum of Contemporary Art at Geffen Contemporary, Los Ángeles, 8 de febrero al 10 de mayo, 1998, MAK-Austrian Museum of Applied Arts, Vienna, 17 de junio al 6 de septiembre, 1998, Museu d'Art Contemporany, Barcelona, 15 de octubre, 1998 al 6 de enero, 1999, Museum of Contemporary Art, Tokio, 11 de febrero al 11 de abril, 1999. Thames and Hudson, London, 1998, pp. 159-195.
- KONTOVA, Helena; POLITI, Giancarlo: «Allan Kaprow. Happens to be an artist», en *Flash Art*, Vol. 25, Nº 162 (January-February, 1992), pp. 92-95.

- KOREN, Leonard: *Wabi-Sabi para artistas, diseñadores, poetas y filósofos*. (Tit. Orig. *Wabi Sabi for artist, designers, poets & philosophers*). Ed. Hipotesis-Renart Edicions, Barcelona, 1997.
- KOSKELA, Hille: «Cam Era –the contemporary urban Panopticon», en *Surveillance & Society*, Vol. 1, Nº 3, pp. 292-313, <[http://www.surveillance-and-society.org/articles1\(3\)/camera.pdf](http://www.surveillance-and-society.org/articles1(3)/camera.pdf)> 2005.
- KOSUTH, Joseph; WALTHER, Franz Erhard: «Dix questions de Joseph Kosuth à Franz Erhard Walther. Dix réponses de Franz Erhard Walther à Joseph Kosuth» (Ed. Orig. Franz Erhard Walther, Works 1963-86, Jon Weber Gallery, New York, 1988), en CHARBIT, Hubert; LINGNER, Michael; WALTHER, Franz Erhard. *et al.: Franz Erhard Walther*. Cat. Exp. Villa Arson Nice, Centre National d'Art Contemporain, 20 de abril al 20 de mayo, 1990, Centre National d'Art Contemporain, Nice, 1992, p. 114.
- KOTZ, Liz: «Lenguaje between performance and photography», en *October*, Nº 111 (Winter, 2005), pp. 3-21.
- KRAUSS, Rosalind. E.: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Ed., Madrid, 1996.
- *El inconsciente óptico*. (Ed. Orig. *The optical unconscious*, Massachusetts Institute of Technology, 1993). Traducción de J. Miguel Esteban Cloquell. Tecnos, Madrid, 1997.
 - *Pasajes de la escultura moderna*. (Ed. Orig. *Passages in modern sculpture*, 1977). Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Akal, Madrid, 2002.
 - «La X señala el lugar», en TARANTINO, Michael (curad.): *Rachel Whiteread*. Cat. Exp. Palacio Velázquez, 11 de febrero al 22 de abril, 1997. MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y The British Council, Madrid, 1997, pp. 37-43.
 - «La escultura en el campo expandido», en FOSTER, Hal (ed.). *La posmodernidad*. Kairós, Barcelona, 1998, pp. 59-74.
 - «Corpus delicti» (Ed. Orig. «Corpus delicti», en *October*, Nº 33 (Summer, 1985)). Traducción de Miguel Ángel Hernández, en *Debats*, Nº 79 (Invierno, 2002-2003), <<http://www.alfonselmagnanim.com/debats/79/espais03.htm>> (03-12-2005).
- KRISTEVA, Julia; PENWARDEN, Charles: «On word and flesh. An interview with Julia Kristeva», en MORGAN, Stuart; MORRIS, Frances (curad.): *Rites of passage. Art of the end of the century*. Cat. Exp. Tate Gallery, London, 15 de junio al 3 de septiembre, 1995. Tate Gallery Publications, London, 1995, pp. 21-27.
- KUBLER, George: *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*. (Ed. Orig. *The shape of time*. Yale University Press, 1962) Prólogo de Antonio Bonet Correa. Introducción de Thomas F. Reese. Traducción de Jorge Luján Muñoz. Nerea, Madrid, 1988.
- KULCHITSKY, Miroslav: «Interview of Miroslav Kulchitsky with Nicolas Bourriaud», en *Boiler Art Magazine*, Nº 1 (1999), <<http://www.boiler.odessa.net/english/raz1/n1r1s02.htm>> (17-09-2005).

- KUSPIT, Donald: «Wolfgang Laib's mystical revolution», en BROUGHER, Kerry (curad.): *Wolfgang Laib*. Cat. Exp. Kunstmuseum Bonn, 6 de noviembre al 24 de enero, 1993. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 20 de diciembre, 1992 al 7 de febrero, 1993. Buchhandelsausgabe, Edition Cantz, Germany, 1992, pp. 18-21.
- KUZMA, Marta: «La matriz escenificada», en *Manifesta*. (Junio de 2004), <<http://www.manifesta.es/cas/prensa/notasdeprensa/manifesta5extractomartakuzma.htm>> 2004.
- KWON, Miwon: «One place after another. Notes on site specificity», en *October*, N° 80 (Spring, 1997), pp. 85-111.
- «The wrong place», en *Art Journal*, Vol. 59, N° 1 (Spring, 2000), pp. 32-43.
- *One place after another: site-specific art and locational identity*. MIT Press, Cambridge Mass., 2002.
- LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal: *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. (Ed. Orig. *Hegemony and socialist strategy: towards a radical democratic politics*, Verso, London, 1985), Siglo XXI, Madrid, 1987.
- LAIB, Wolfgang; SZEEMANN, Harald: «Conversation», en OTTMAN, Klaus (curad.): *Wolfgang Laib. A retrospective*. Cat. Exp. Itinerante: Hirschhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C., 26 de octubre, 2000 a 22 de enero, 2001; Henry Art Gallery, Seattle, 1 febrero al 6 de mayo, 2001; Dallas Museum of Art, Dallas, 29 mayo al 2 de septiembre, 2001; Scottsdale Museum of Contemporary Art, Scottsdale, Arizona, 5 de octubre al 30 de diciembre, 2001; San Diego Museum of Contemporary Art, La Jolla y San Diego, 25 de enero al 21 de Abril, 2002; Haus der Kunst, Munich, 8 de octubre, 2002 al 5 de enero, 2003. American Federation of Arts y Hatje Cantz Publishers, Germany, 2000, pp. 149-153.
- LAIB, Wolfgang; OTTMANN, Klaus: «Wolfgang Laib», en *Journal of Contemporary Art* (2001), <<http://www.jca-online.com/laib.html>> (05-04-2002).
- LAÍN ENTRALGO, Pedro: *El cuerpo humano. Teoría actual*. Espasa, Madrid, 1989.
- LAKOFF, George; JONSON, Mark: *Metáforas de la vida cotidiana* (Ed. Orig. *Metaphors we live by*. Chicago, 1980). Cátedra, Madrid, 1991.
- LARRAÑAGA, Josu: *Instalaciones*. Nerea. Hondarribia, Guipúzcoa, 2001.
- LEBRERO STALLS, José: «Cirugías digitales», en *Zehar. Boletín de Arteleku*, N° 31 (Verano, 1996), pp. 16-21.
- LECOQ, Anne-Marie; LANG, Andrew; COLONNA, Francesco: «An enigmatic education», en *FMR*, N° 32 (May-June, 1988), pp. 15-42.
- LERUP, Lars: «(Art) Objects are conservative and processes are radical», en MORGAN, Jessica (curad.): *Olafur Eliasson. Your only real thing is time*. Cat. Exp. Institute of Contemporary Art, Boston, January, 24 –April, 1, 2001. Institute of Contemporary Art, Boston, Hatje Cantz Publishers, Germany, 2001, 62-67.
- «Crash course in architectural matter», en *Parkett*, N° 72 (2004), pp. 32-35.

- LEUNG, Simon: «Contemporary returns to conceptual art: Renée Green, Silvia Kolbowski, and Stephen Prina», en *Art Journal*, Vol. 60, Nº 2 (Summer, 2001), pp. 54-71.
- LEVI, Alexander: «Violencia y luz», en *Via Arquitectura. Luminiscencias*. Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana (ed.), Nº 7 (Marzo, 2000), pp. 22-25.
- LEVIN, Thomas Y.; FROHNE, Ursula; WEIBEL, Peter. (eds.): *Ctrl [Space]. Retorics of surveillance from Bentham to Big Brother*. ZKM Center of Art and Media, Germany y MITT Press, Massachusetts Institute of Thecnology, Austria, 2002.
- LEVINAS, Emmanuel: *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. (Ed. Orig. *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*. Martinus Nijhoff Boeckhandel, La Haye, 1961). Traducción de Daniel E. Guilloit. Sígueme, Salamanca, 1999.
- *De la existencia al existente*. (Ed. Orig. *De l'existence à l'existant*. Librairie Philosophique J. Vrin, 1947, 1986). Suplemento y traducción Patricio Peñalver. Arena Libros, Madrid, 2000.
- LEYRA, Ana María: *La mirada creadora. De la experiencia artística a la filosofía*. Península, Barcelona, 1993.
- LICHT, Jennifer: *Spaces*. The Museum of Modern Art, New York, 1969.
- LINGNER, Michael: «Instruments visibles ou instruments de vision?» (Ed. Orig. «Instruments visibles ou instruments de vision?», en *Galleries Magazine*, Nº 30 (avril-mai, 1989), en CHARBIT, Hubert; LINGNER, Michael; WALTHER, Franz Erhard. *et al.: Franz Erhard Walther*. Cat. Exp. Villa Arson Nice, Centre National d'Art Contemporain, 20 de abril al 20 de mayo, 1990, Centre National d'Art Contemporain, Nice, 1992, pp. 116,117.
- «Verbal art communication. Theoretical and practical models», en *Jan van Eyck Akademie*, Maastricht, 1995, <http://ask23.hfbk-hamburg.de/draft/archiv/ml_publicationen/mlkt_h-a_95_de_en.html> 2004.
- LINGNER, Michael; WALTHER, Franz Erhard: «Questions by Michael Lingner to answers by Erhard Walther», en DAMSCH-WIEHAGER, Renate (ed.): *Franz Erhard Walther. Antwort der Körper*. Traducciones de Michael Robinson y Sussane Richardt. Cantz Verlag, Germany, 1993, pp. 103-111.
- LINGWOOD, James (ed.): *Rachel Whiteread. House*. Phaidon Press Limited, London, 1995.
- LIPPARD, Lucy R.: *Seis años, la desmaterialización del objeto de arte*. Studio Vista, Londres, 1973.
- *The lure of the local: the sense of place in a multicentered society*, New Press, New York, 1997.
- «Caballos de Troya: arte activista y poder», en WALLIS, Brian (comp.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. (Ed. Orig. *Art after modernism: rethinking representation*, David R. Godine, Publ., Boston, 1984). Traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles. Akal, Madrid, 2001, pp. 344-361.
- «Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar» (Ed. Orig. «Looking around: where we are, where we could be», en LACY, Suzanne (ed.): *Mapping the terrain. New genre public*

- art*, Bay Press, Seattle, 1995, pp. 114-130), en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi. *et. al.* (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, pp. 51-71.
- LOERS, Veit: «Definition on non-definition. Fragar Schneider's house ur», en SCHNEIDER, Gregor; PRZYWARA, Andrzej; SZYMCZYK, Adam (eds.): *Gregor Schneider. Totes Haus ur/Dead Haus ur/Martwy Dom ur. 1985-1997*. Cat. Exp. Itinerante: Portikus Frankfurt a. Main, 30 de agosto al 8 de septiembre, 1997; Galeria Foksal Warszawa, 19 de diciembre, 1997 al 15 de febrero, 1998; Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, 8 de marzo al 5 de abril, 1998. Traducciones de Fiona Elliott, Barbara Ostrowska, Shaun Whiteside y Artur Zapalowski. Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, Portikus Frankfurt a. Main, Galeria Foksal Warszawa, Bielsko-Biala, 1997, pp. 75,76.
- LOOCK, Ulrich: «...positively killed off economy...», en SCHNEIDER, Gregor; PRZYWARA, Andrzej; SZYMCZYK, Adam (eds.): *Gregor Schneider. Totes Haus ur/Dead Haus ur/Martwy Dom ur. 1985-1997*. Cat. Exp. Itinerante: Portikus Frankfurt a. Main, 30 de agosto al 8 de septiembre, 1997; Galeria Foksal Warszawa, 19 de diciembre, 1997 al 15 de febrero, 1998; Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, 8 de marzo al 5 de abril, 1998. Traducciones de Fiona Elliott, Barbara Ostrowska, Shaun Whiteside y Artur Zapalowski. Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, Portikus Frankfurt a. Main, Galeria Foksal Warszawa, Bielsko-Biala, 1997, pp. 131, 132.
- «The dead House ur» traducción de Fiona Elliott, en *Parkett*, N° 63. (2001), pp. 138-149.
- LÓPEZ ANAYA, Jorge: «Una humanidad fatigada», en *Obra por obra*, <<http://www.obraporobra.com/Bienales/Venecia/2001/Prologo.asp>> (05-01-2004).
- LÓPEZ LLORET, Jorge: «La fiesta urbana en la definición de los cuerpos cívicos», en ROMERO DE SOLÍS, Diego; DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, Juan Bosco; LÓPEZ LLORET, Jorge (eds.): *Variaciones sobre el cuerpo*. Universidad de Sevilla Secretariado de Publicaciones, Sevilla, 1999, pp. 79-101.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Mario: «El cerco del sentido», en BAZÁN de HUERTA, Moisés (coord.): *Happening, fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX*, Actas del Congreso realizado por el Consorcio Museo Vostell Malpartida y Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura, Editora Regional de Extremadura. Mérida, 2001, pp. 195-200.
- LÓPEZ MORENO, M^a Luisa (Coord.): *Anestésicas (Algologos)*. Juan Luis Moraza, Cat. Exp. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo del 21 de mayo al 19 de julio, 1998, CAAC, Sevilla, 1998.
- LÓPEZ ORTEGA, Joseba: «Creación y nuevas tecnologías: Interactividad», en *Rekarte*, N° 9 (1994), pp.14,15.

- LÓPEZ ROJO, Alfonso: «Juan Luis Moraza. Verbimágenes, constelaciones de complejidad», en *Lápiz Revista Internacional de Arte*, Nº 164 (2000), pp. 20-35.
- LOZANO SALMERÓN, Asunción: *La luz en el espacio del arte del siglo XX. De la era mecánica a la era electrónica*. Arte y Ediciones Galería Virtual, Granada, 1995.
- LUCIE-SMITH, Edward: *Movimientos en el arte desde 1945*. Editorial Emecé, Buenos Aires, 1979.
- LYON, David: «Surveillance Studies: understanding visibility, movility and the phonetic fix», en *Surveillance & Society*, Vol. 1, Nº 1, pp. 1-7, <<http://www.surveillance-and-society.org/articles1/editorial.pdf>> (04/01/2005).
- LYOTARD, Jean-François: *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. (Ed. Orig. *La condition postmoderne*, Minuit, París, 1979). Traducción de Mariano Antolín Rato, Cátedra, Madrid, 1994.
- MADLENER, Carmen Elisa (ed.): *Brazil projects*. PS.1, The Institute for the Art and Urban Resources, Inc., Sociedade Cultural Arte Brazil, s. f.
- MADOFF, Steven Henry; STORR, Robert; SIEGEL, Elliot. *et al.*: «All's Fair», en *Art Forum International*, Vol. 38, Nº 1 (September, 1999), pp. 145,146,149,150,153,154,184,190.
- MADOFF, Steven Henry: «Towers of London», en *Art Forum International*, Vol. 38, Nº 10 (Summer, 2000), pp. 162-165.
- MAILLARD, Chantal: «Estética y mística. La doble función de la palabra en la tradición India», en VV.AA: *Estética y religión. El discurso del cuerpo y los sentidos*, Er. Revista de Filosofía, España, 1998, pp. 199-209.
- MANN, Steve; FUNG, James; FEDERMAN, Mark. *et. al.*: «PanopDecon: deconstructing, decontaminating, and decontextualizing panopticism in the postcyborg era», en *Surveillance & Society*, Vol. 1, Nº 3, pp. 375-398, <[http://www.surveillance-and-society.org/articles1\(3\)/PanopDecon.pdf](http://www.surveillance-and-society.org/articles1(3)/PanopDecon.pdf)> 2005.
- MANSOOR, Jaleh: «Piero Manzoni: we want to organicize disintegration», en *October*, Nº 95 (Winter, 2001), pp. 29-54.
- MANZINI, Enzo: *Artefactos. Hacia una ecología del ambiente artificial*. (Ed. Orig. *Artefatti. Verso una nuova ecología dell'ambiente artificiale*). Prólogo de Francisco Jarauta. Traducción de Cristina Ordóñez y Pierluigi Cattermole. Celeste, Madrid, 1996.
- *La materia de la invención. Materiales y proyectos*. (Ed. Orig. *La materia dell'invenzione*. Milán, 1986). Ceac, Barcelona, 1993.
- MAQUET, Jacques: *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*. (Ed. Orig. *The aesthetic experience. An anthropologist looks at the visual arts*. Yale University Press, 1986). Traducción y prólogo a la edición española: Javier García Bresó. Celeste, Madrid, 1999.
- MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*. (Ed. Orig. 1972). Akal, Madrid, 1997.

- *La historia del cubo. Minimal Art y fenomenología*. Diputación Foral de Vizcaya y Sala de Exposiciones Rekalde, Bilbao, 1994.
- MARÍ, Bartolomeu: «La insolación. Los horizontes verticales», en ENGUITA MAYO, Nuria; TODOLÍ, Vicente (com.): *Cildo Meireles*. Cat. Exp. IVAM Centre del Carme, 2 de febrero al 23 de abril, 1995. IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 1995, pp. 9-12.
- «El arte de lo intangible», en TARANTINO, Michael (curad.): *Rachel Whiteread*. Cat. Exp. Palacio Velázquez, 11 de febrero al 22 de abril, 1997. MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y The British Council, Madrid, 1997, pp. 27-35.
- MARÍ, Bartolomeu; GROENENBOOM, Roland (com.): *Frederik Kiesler 1890-1965. En el interior de la Endless House*. Cat. Exp. IVAM, Valencia, 1997.
- MARINETTI, Filippo: «El manifiesto de la cocina futurista». Traducción de Amanda Schachter, en *Fisuras de la cultura contemporánea*, N° 9 (Enero, 2001), pp. 12-16.
- MARTIN, Susan; RUIZ, Alma (eds.): *The experimental exercise of freedom*. Cat. Exp. Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 17 de octubre, 1999 al 23 de enero, 2000. Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 1999.
- MARTÍNEZ, César: «PerforMANcena», en DE DIEGO, Estrella (curad.): *A vueltas con los sentidos*. Traducciones de Nigel Williams y GIT. Cat. Exp. Casa de América, 29 de enero al 7 de marzo, 1999. Casa de América y Ediciones del Umbral, Madrid, 1999, pp. 72,73.
- «Comemos los unos a los otros», en *Fisuras de la cultura contemporánea*, N° 9 (Enero, 2001), pp. 54-63.
- MARTÍNEZ, Rosa (com.): *Jean-Michel Othoniel*. Cat. Exp. Sala de Exposiciones Rekalde, Bilbao, 20 de diciembre, 1999 al 20 de febrero, 2000; Palacio de los Condes de Gabia, Granada, 16 de marzo al 7 de mayo, 2000. Diputación de Granada y Sala de Exposiciones Rekalde, Diputación Foral de Bizkaia, 1999.
- «Jean-Michel Othoniel. La red, los rituales, el ojo y la pared», en MARTÍNEZ, Rosa (com.): *Jean-Michel Othoniel*. Cat. Exp. Sala de Exposiciones Rekalde, Bilbao, 20 de diciembre, 1999 al 20 de febrero, 2000; Palacio de los Condes de Gabia, Granada, 16 de marzo al 7 de mayo, 2000. Diputación de Granada y Sala de Exposiciones Rekalde, Diputación Foral de Bizkaia, 1999, pp. 11,12.
- «The wishing wall. Un gesto justo en un lugar preciso», en MARTÍNEZ, Rosa (com.): *Jean-Michel Othoniel*. Cat. Exp. Sala de Exposiciones Rekalde, Bilbao, 20 de diciembre, 1999 al 20 de febrero, 2000; Palacio de los Condes de Gabia, Granada, 16 de marzo al 7 de mayo, 2000. Diputación de Granada y Sala de Exposiciones Rekalde, Diputación Foral de Bizkaia, 1999, p. 33.

- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Ángel: «El cuerpo imaginado de la modernidad», en *Debats*, N° 79 (Invierno, 2002-2003), <<http://www.alfonselmagnanim.com/debats/79/espais01.htm>> (03-12-2005).
- MARTÍNEZ GORRIARÁN, Carlos: «Burke y Schiller. Sobre el sujeto de la historia y los vericuetos de lo sublime», en *Bitarte*, N° 9 (agosto, 1996), pp. 145-167.
- MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando: *Estudio de las relaciones conciencia-corporalidad desde Merleau-Ponty*. Ed. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1991.
– *Merleau-Ponty (1908-1961)*. Ediciones del Orto, Madrid, 1995.
- MASSEY, Doreen: «House. Space-time and the politics of location», en LINGWOOD, James (ed.): *Rachel Whiteread. House*. Phaidon Press Limited, London, 1995, pp. 36-49.
- MAYAYO, Patricia: «La reinención del cuerpo», en RAMÍREZ, Juan Antonio; CARRILLO, Jesús (eds.): *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 2004, pp. 85-125.
- MAYER-FOULKES, Benjamin: «Looking after visibility», en *Visio*, Vol. 7, Nos. 3-4 (Automne, 2002-Hiver, 2003), pp. 141-149.
- McCALL, Anthony; KASTNER, Jeffrey: «Anthony McCall Talks about his solid light films», en *Artforum International*, Vol. 42, N° 10 (Summer, 2004), pp. 218,219.
- McDONOUGH, Tom: «No Ghost», en *October*, N° 110 (Fall, 2004), pp. 107-130.
- McEVILLEY, Thomas: «Medicine man: Proposing a context for Wolfgang Laib's work», en *Parkett*, N° 39 (1994), pp. 104-109.
- MEANA, Juan Carlos: «Después de Narciso...», en BLANCO SALGUEIRO, Loreto; HERNÁNDEZ, Jesús; MEANA, Juan Carlos. *et. ali.: Sentidos del mirar*. Grupo de Investigación P11, Departamento de Pintura, Universidad de Vigo, 2001, pp. 63-81.
- MELO, Alexandre: «Guess who's coming to dinner». Translation from the Portuguese by Alfred MacAdam, en *Parkett*, N° 44 (1995), pp. 101-105.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción*. (Ed. Orig. *Phénoménologie de la perception*. Editions Gallimard, París, 1945). Traducción de Jem Cabanes, Península, Barcelona, 1997.
- MERLO LILLO, Vicente: «El sabor místico de la experiencia estética», en VV.AA: *Estética y religión. El discurso del cuerpo y los sentidos*, Er. Revista de Filosofía, España, 1998, pp. 363-375.
- MESQUITA, Ivo: «Cartas a Estrella», en DE DIEGO, Estrella (curad.): *A vueltas con los sentidos*. Traducciones de Nigel Williams y GIT. Cat. Exp. Casa de América, 29 de enero al 7 de marzo, 1999. Casa de América y Ediciones del Umbral, Madrid, 1999, pp. 53-56.
- METZ, Christian: *El significante imaginario: psicoanálisis y cine* (Ed. Orig. *The imaginary signifier: psychoanalysis and the cinema*. Macmillan, London, 1982). Paidós, Barcelona, 2001.
- MEYER, James: «Antagonism», en *Artforum International*, Vol. 40, N° 3 (November, 2001), p.142.

- «No more scale. The experience of size in contemporary sculpture», en *Artforum International*, Vol. 42, Nº 10 (Summer, 2004), pp. 220-228.
- MICHALAK, Kaiarzyna: «Performing life, living art: Abramovic/Ulay and Kwiekulik», en *Afterimage* (November, 1999), <http://WWW.findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_3_27/ai_58470200> (25-04-2001).
- MICHAUD, Yves: «¿Qué son los criterios estéticos?» (Extracto abreviado Ed. Orig. *Critères esthétiques et jugement de goût*, Editions Jacqueline Chambon, Nimes, 1999). Traducción de Iñigo Darrigade, en *Revista de Occidente*, Nº 213 (febrero, 1999), pp. 41-58.
- MICHELSON, Annette: «La solución del rompecabezas», en DE ZEGHER, Catherine (ed.): *Martha Rosler: posiciones en el mundo real*. Traducción de Jordi Palou, Cat. Exp. Itinerante, Ikon Gallery, Birmingham, Inglaterra, 5 diciembre, 1998 al 30 enero, 1999; Institut d'Art Contemporain, Lyon-Villeurbanne, Francia, 10 febrero al 30 abril, 1999; Generali Foundation, Viena, Austria, 12 mayo al 8 agosto, 1999; Museo d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, España; New Museum of Contemporary Art, Nueva York, USA, 13 junio al 18 octubre, 2000, MACBA, Barcelona, s. f., pp. 181-192.
- MILES, Christopher: «Olafur Eliasson», en *Art Forum International*, Vol. 37, Nº 7 (March, 1999), p. 119.
- MILLAR, Jeremy: «Genius Loci», en *Parkett*, Nº 62 (2001), pp. 22-26.
- MIRZOEFF, Nicholas: *Una introducción a la cultura visual*. (Ed. Orig. *An introduction to visual culture*, Routledge, London & New York, 1999). Traducción de Paula García Segura. Paidós, Barcelona y Buenos Aires, 2003.
- «Libertad y cultura visual: plantando cara a la globalización», en BREA, José Luis (ed.): *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal, Madrid, 2005, pp. 161-172.
- MITCHELL, W. J. T.: «Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual» (Ed. Orig. en HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith (eds.), Vol. *Art History, Visual Studies*, Sterling & Francine Clark Art Institute, Mass., 2002). Traducción de Pedro A. Cruz Sánchez, en *Estudios Visuales*, Nº 1 (Noviembre, 2003), pp. 17-40.
- «No existen medios visuales». Traducción de Laia Sanz y Yaiza Hernández, en BREA, José Luis (ed.): *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal, Madrid, 2005, pp. 18-25.
- MOLESWORTH, Helen: «Work avoidance: The everyday life of Marcel Duchamp's ready-mades», en *Art Journal*, Vol. 57, Nº 4 (Winter, 1998), pp. 50-61.
- MOLINA, Ángela; LANDA, Kepa. (eds.): *Futuros emergentes. Arte, interactividad y nuevos medios*. Diputació de Valencia e Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2000.
- MOLINUEVO, José Luis: *La experiencia estética moderna*. Editorial Síntesis, Madrid, 1998.

- *A qué llamamos arte. El criterio estético*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.
- MONLEÓN, Mau: *La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*. Institució Alfons el Magnànim y Diputació de Valencia, Valencia, 1999.
- MÖNTMANN, Nina: «Art and economy», en *Parachute*, N° 110 (April-May-June, 2003), pp. 110-121.
- MOODY, Tom: «Secondary structures», en *Sculpture*, Vol. 19, N° 5 (June, 2000), <<http://www.sculpture.org>> (24-07-2004).
- MORAIS, Maria; VON GUSTORF, Oliver Koerner: «Cultural history, not natural history. An interview with Olafur Eliasson», <<http://www.deutsche-bank-kunst.com/06/e/magazin-eliassoninterview.php>> (15-06-2002).
- MORAZA, Juan Luis: «Otra territorialidad (instalaciones, asentamientos, demarcaciones, espacios)», en *Proyecto Venus*. (1995), <<http://www.proyectovenus.org/ramona/home/anunciantes/interferencia/moraza.html>> (03-04-2004).
- «Templo portátil. Tiempo. Fuego», en *Journal de l'Institut Français de Bilbao*, N° 7 (Juin, 1997), pp. 9-29.
- «Anestésicas (Algologos)», en LÓPEZ MORENO, M^a Luisa (Coord.): *Anestésicas (Algologos)*. Juan Luis Moraza, Cat. Exp. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo del 21 de mayo al 19 de julio, 1998, CAAC, Sevilla, 1998, pp. 9-14.
- *Interpasividad*. Diputación Foral de Vizcaya. Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2000.
- «A+S arte y saber», en MORAZA, Juan Luis: *Arte y Saber. Ars Sapiens*. Actas seminario, Arteleku del 29 de septiembre al 3 de octubre de 2002 y en UNIA, Arte y Pensamiento del 6 al 10 de octubre de 2002. San Sebastián, 2003, pp. 1-92, <<http://www.arteleku.net/secciones/general/programa/programa2/avance2003/moraza.pdf>> (27-12-2004).
- MORENO LÓPEZ, Esther: «Orlan: la carne hecha verbo», en AZPEITIA, Marta; BARRAL, M^aJosé; DÍAZ, Lidia E. et. al. (eds.): *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*. Icaria, Barcelona, 2001, pp. 205-221.
- MORGAN, Robert C.: *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. (Ed. Orig. *Art into ideas. Essays on conceptual art*. Cambridge University Press, 1996). Traducción de M^a Luz Rodríguez Olivares. Akal, Madrid, 2003.
- «The reversal of form as pure space», en *Sculpture*, Vol. 19, N° 6 (July/August, 2000), <<http://www.sculpture.org/documents/scmag00/julaug00.shtml>> (12-10-2004).
- MORGAN, Jessica (curad.): *Olafur Eliasson. Your only real thing is time*. Cat. Exp. Institute of Contemporary Art, Boston, January, 24 –April, 1, 2001. Institute of Contemporary Art, Boston, Hatje Cantz Publishers, Germany, 2001.
- «Gartensozialismus», en *Parkett*, N° 64 (2002), pp. 32-37.

- MORGAN, Stuart: «Louise Bourgeois», en MORGAN, Stuart; MORRIS, Frances (curad.): *Rites of passage. Art of the end of the century*. Cat. Exp. Tate Gallery, London, 15 de junio al 3 de septiembre, 1995. Tate Gallery Publications, London, 1995, pp.54-57.
- «Joseph Beuys», en MORGAN, Stuart; MORRIS, Frances (curad.): *Rites of passage. Art of the end of the century*. Cat. Exp. Tate Gallery, London, 15 de junio al 3 de septiembre, 1995. Tate Gallery Publications, London, 1995, pp.42-45.
- «Rachel Whiteread», en TARANTINO, Michael (curad.): *Rachel Whiteread*. Cat. Exp. Palacio Velázquez, 11 de febrero al 22 de abril, 1997. MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y The British Council, Madrid, 1997, pp. 19-24.
- MORGAN, Stuart; MORRIS, Frances (curad.): *Rites of passage. Art of the end of the century*. Cat. Exp. Tate Gallery, London, 15 de junio al 3 de septiembre, 1995. Tate Gallery Publications, London, 1995.
- MORGAN, Stuart; MORRIS, Frances: «Rites of passage. Art of the end of the century», en MORGAN, Stuart; MORRIS, Frances (curad.): *Rites of passage. Art of the end of the century*. Cat. Exp. Tate Gallery, London, 15 de junio al 3 de septiembre, 1995. Tate Gallery Publications, London, 1995, pp. 12-20.
- MORRIS, Frances: «Jana Sterbak», en MORGAN, Stuart; MORRIS, Frances (curad.): *Rites of passage. Art of the end of the century*. Cat. Exp. Tate Gallery, London, 15 de junio al 3 de septiembre, 1995. Tate Gallery Publications, London, 1995, pp. 122-129.
- MORIN, Edgar: *El método I. La naturaleza de la naturaleza*. (Ed. Orig. *La méthode. La nature de la nature*. Seuil, Paris, 1977). Cátedra, Madrid, 1981.
- *El método. Las ideas*. (Ed. Orig. *La Méthode. 4. Les Idées. Leur habitat, leur vie, leurs moeurs, leur organisation*. Editions du Seuil, 1991). Cátedra, Madrid, 1998.
- *La mente bien ordenada*. (Ed. Orig. *La tête bien faite. Repenser la réforme. Réformer la pensée*. Editions du Seuil, 1999). Seix Barral, Barcelona, 2001.
- MORIN, France: «The quiet in the land: resistance and healing through art», en MORIN, France; ALAN FARMER, John (eds.): *The quiet in the land, everyday life, contemporary art and projeto Axe*. Cat. Exp. Museu de Arte Moderna da Bahía, Salvador, 7 de Julio al 20 de agosto, 2000. Traducciones de H. Sabrina Gledhill, Lavinia Sobreira de Magali, Alejandro Reyes y Nadine Fajerman. Museo de Arte Moderna de Bahía, Salvador de Bahía, 2000, pp. 28-41.
- MORIN, France; ALAN FARMER, John (eds.): *The quiet in the land, everyday life, contemporary art and projeto Axe*. Cat. Exp. Museu de Arte Moderna da Bahía, Salvador, 7 de Julio al 20 de agosto, 2000. Traducciones de H. Sabrina Gledhill, Lavinia Sobreira de Magali, Alejandro Reyes y Nadine Fajerman. Museo de Arte Moderna de Bahía, Salvador de Bahía, 2000.
- MORRIS, Robert: «Anti-Form», en *Artforum International*, Vol. 6, (April, 1968), pp. 33-35.
- «Solecisms of sight: specular speculations», en *October*, N° 103 (Winter, 2003), pp. 31-41.

- MORRISSEY, Simon: «London's lost riverscape», en ARCHER, Michael; MORRISSEY, Simon; STOCKS, Harry: *Richard Wilson*. Merrell Publishers Limited, London, 2001, pp. 20-29.
- MOSEBACH, Martin: «Del objeto en movimiento a la imagen en movimiento. Rebecca Horn y el cine», en FERNÁNDEZ-CID, Miguel (com.): *Rebecca Horn*. Traducciones de Adan Kovacsis, Luis Miralles y Sergio Edelsztein. Cat. Exp. Centro Galego de Arte Contemporánea, del 9 de junio al 10 de septiembre, 2000. IFA Institut für beziehungen e.V y CGAC Centro Galego de Arte Contemporánea, Stuttgart, 2000, pp. 97-103.
- MOXEY, Keith: «Estética de la cultura visual en el momento de la globalización», en BREA, José Luis (ed.): *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal, Madrid, 2005, pp. 27-37.
- MULVEY, Laura: «Placer visual y cine narrativo». (Ed. Orig. en *Screen*, Nº 16, Vol. 3 (otoño, 1975), pp. 6-18), en WALLIS, Brian (comp.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. (Ed. Orig. *Art after modernism: rethinking representation*, David R. Godine, Publ., Boston, 1984). Traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles. Akal, Madrid, 2001, pp. 365-393.
- MUNSTER, Anna: «Collaboration, intersection or hybridisation? Interacting art, science and new media», en *Artlink. Contemporary Art Quarterly*. Vol. 21 Nº 3 (2001), pp. 19-23.
- MUNTADAS, Antoni: «El arte político solo tiene valor testimonial», en *El Mundo*. (Nov. de 2002), en *Proyecto Venus*, <<http://www.proyectovenus.org/ramona/home/anunciantes/interferencia/muntadas.html>> (03-04-2004).
- MYZELEV, Alla: «The uncanny memories of architecture: architectural works by Rebecca Horn and Rachel Whiteread», pp. 59-65, en <http://www.fsu.edu/~arh/events/athanor/athxix/AthanolXIX_myzelev.pdf> (14-02-2005).
- NAVARRO, Ginés: *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*. Anthropos, Barcelona, 2002.
- NEELY, Lisa: «Alimentando el cuerpo industrializado: del coche de caballos al automat». Traducción del inglés de Luis Valdivieso, en *Fisuras de la cultura contemporánea*, Nº 10 (Marzo, 2001), pp. 182-190.
- NEGRI, Antonio: *Arte y multitud. Ocho cartas*, prólogo, edición y traducción de Raúl Sánchez. Trotta, Madrid, 2000.
- NESBITT, Judith: «On entering mneme», en NESBITT, Judith; WAKEFIELD, Neville (curad.): *Ann Hamilton: mneme*. Cat. Exp. Tate Gallery Liverpool, 21 de enero al 6 de marzo, 1994, Tate Gallery Publications, London, 1994, pp.29-38.
- NESBITT, Judith; WAKEFIELD, Neville (curad.): *Ann Hamilton: mneme*. Cat. Exp. Tate Gallery Liverpool, 21 de enero al 6 de marzo, 1994, Tate Gallery Publications, London, 1994.

- NESBIT, Molly: «Casting out», en DENNISON, Lisa; HOUSER, Craig (curad.): *Rachel Whiteread: transient spaces*. Cat. Exp. Deutsche Guggenheim Berlín, 27 de octubre, 2001 al 13 de enero, 2002. Deutsche Bank & Salomón R. Guggenheim Foundation, Nueva York, 2001, pp. 133-148.
- NESS, Kee; YHO, Suoi: «Diccionario por fascículos», en *Fisuras de la cultura contemporánea*, N° 5 (Diciembre, 1997), pp. 78-83.
- «Diccionario por fascículos V», en *Fisuras de la cultura contemporánea*, N° 10 (Marzo, 2001), pp. 148-153.
- NIETO ALCAIDE, V.: *La luz, símbolo y sistema visual*. Cátedra, Madrid, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Estética y teoría de las artes*. Prólogo, selección y traducción de Agustín Izquierdo. Tecnos, Madrid, 1999.
- NIEVERS, Knut: «Ideas on works-invoked», en DAMSCH-WIEHAGER, Renate (ed.): *Franz Erhard Walther. Antwort der Körper*. Traducciones de Michael Robinson y Sussane Richardt. Cantz Verlag, Germany, 1993, pp. 80-91.
- NOBLE, Richard: «Mona Hatoum: a living between», en *Parachute*, N° 108 (October-November-December, 2002), pp.178-192.
- NOCHLIN, Linda: «Objects of desire: modern still life. MoMA», en *Art Forum International*, Vol. 36, N° 2 (October,1997), pp. 91,92.
- NORDMAN, María: *Maria Nordman. De sculpture: works in the city. Some ongoing questions*. Schirmer/ Mosel, Munich, 1986.
- OBRIST, Hans-Ulrich; HANRU, Hou: «Hans-Ulrich Obrist and Hou Hanru in conversation with Navin Rawanchaikul and Rirkrit Tiravanija on the occasion of Cities on the movie», en JETZER, Jean-Noël (ed.): *Supermarket. Rirkrit Tiravanija*. Traducciones de Stacy Müller, Belinda Harris, Jean-Noël Jetzer, Martin Kaki. Cat. Exp. Itinerante, Binding Buchbinderei Burkhardt AC, Mönchaltorf, Zurich, 1998, pp. 79-87.
- OCAMPO, Estela; PERÁN, Martí: *Teorías del arte*. (1ª ed., 1991) Icaria, Barcelona, 1993.
- OITICICA, Hélio: «Bases fundamentales para una definición del parangolé» (Ed. Orig. «Bases fundamentals para uma definição do Parangolé», en *Opiniãõ 65*, Cat. Exp. 12 agosto-12 de septiembre, 1965, Museo de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1965), en BRETT, Guy; DAVID, Catherine; DERCON, Chris. *et. al.* (dir.): *Hélio Oiticica*. Cat. Exp. itinerante: Witte de With, center for contemporary art, Róterdam, 22 de febrero al 26 de abril, 1992. Galerie nationale du Jeu Paume, París, 10 de junio al 23 de agosto, 1992. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1 de octubre al 8 de diciembre, 1992. Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 20 de enero al 20 de marzo, 1993. Walter Art Center, Minneapolis, 31 de octubre, 1993 al 20 de febrero, 1994. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1992, pp. 85-88.
- «Notas sobre el parangolé» (Ed. Orig. «Anotações osbre o Parangolé», en *Opiniãõ 65*, 12 agosto-12 de septiembre, 1965, Museo de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1965), en BRETT, Guy; DAVID,

- Catherine; DERCON, Chris. *et. al.* (dir.): *Hélio Oiticica*. Cat. Exp. itinerante: Witte de With, center for contemporary art, Róterdam, 22 de febrero al 26 de abril, 1992. Galerie nationale du Jeu Paume, París, 10 de junio al 23 de agosto, 1992. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1 de octubre al 8 de diciembre, 1992. Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 20 de enero al 20 de marzo, 1993. Walter Art Center, Minneapolis, 31 de octubre, 1993 al 20 de febrero, 1994. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1992, pp. 93-96.
- «Esquema general de la nueva objetividad» (Ed. Orig. *Nova Objetividade Brasileira*, Museo de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1967), en BRETT, Guy; DAVID, Catherine; DERCON, Chris. *et. al.* (dir.): *Hélio Oiticica*. Cat. Exp. itinerante: Witte de With, center for contemporary art, Róterdam, 22 de febrero al 26 de abril, 1992. Galerie nationale du Jeu Paume, París, 10 de junio al 23 de agosto, 1992. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1 de octubre al 8 de diciembre, 1992. Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 20 de enero al 20 de marzo, 1993. Walter Art Center, Minneapolis, 31 de octubre, 1993 al 20 de febrero, 1994. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1992, pp. 110-118.
- OKARIZ, Itziar: «El cerebro es un músculo», en *Zehar. Boletín de Arteleku*, Nº 54 (2004), pp. 11-16, <<http://www.arteleku.net/4.1/articulo/adjuntos/135.pdf>> (26-06-2005).
- ORTIZ-OSÉS, Andrés: *Metafísica del sentido. Una filosofía de la implicación*. Publicaciones de la Universidad de Deusto, Bilbao, 1989.
- OSBORNE, Peter (ed.): *From an aesthetic point of view. Philosophy, art and the senses*. Serpent's Tail, London, 2000.
- OSTHOFF, Simone: «Lygia Clark and Hélio Oiticica: a legacy of interactivity and participation for a telematic future», en *Leonardo. Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology*, Vol. 30, Nº 4 (1997), pp. 279-289.
- OTEIZA, Jorge: *Ley de los cambios*. Tristán-Deche Arte Contemporáneo, Zarautz. España, 1990.
- OTTMANN, Klaus: «The solid and the fluid. Bartlett, Laib, Kiefer», en *Flash Art*, Vol. 5, Nº 123 (Summer, 1985), pp. 48,49.
- (curad.): *Wolfgang Laib. A retrospective*. Cat. Exp. Itinerante: Hirschhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C., 26 de octubre, 2000 a 22 de enero, 2001; Henry Art Gallery, Seattle, 1 febrero al 6 de mayo, 2001; Dallas Museum of Art, Dallas, 29 mayo al 2 de septiembre, 2001; Scottsdale Museum of Contemporary Art, Scottsdale, Arizona, 5 de octubre al 30 de diciembre, 2001; San Diego Museum of Contemporary Art, La Jolla y San Diego, 25 de enero al 21 de Abril, 2002; Haus der Kunst, Munich, 8 de octubre, 2002 al 5 de enero, 2003. American Federation of Arts y Hatje Cantz Publishers, Germany, 2000.
- «The solid and the fluid: perceiving Laib», en OTTMANN, Klaus (curad.): *Wolfgang Laib. A retrospective*. Cat. Exp. Itinerante: Hirschhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C., 26 de octubre, 2000 a 22 de enero, 2001; Henry Art Gallery, Seattle, 1 febrero al 6 de

- mayo, 2001: Dallas Museum of Art, Dallas, 29 mayo al 2 de septiembre, 2001; Scottsdale Museum of Contemporary Art, Scottsdale, Arizona, 5 de octubre al 30 de diciembre, 2001; San Diego Museum of Contemporary Art, La Jolla y San Diego, 25 de enero al 21 de Abril, 2002; Haus der Kunst, Munich, 8 de octubre, 2002 al 5 de enero, 2003. American Federation of Arts y Hatje Cantz Publishers, Germany, 2000, pp. 11-23.
- «Chronology», en OTTMANN, Klaus (curad.): *Wolfgang Laib. A retrospective*. Cat. Exp. Itinerante: Hirschhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C., 26 de octubre, 2000 a 22 de enero, 2001; Henry Art Gallery, Seattle, 1 febrero al 6 de mayo, 2001; Dallas Museum of Art, Dallas, 29 mayo al 2 de septiembre, 2001; Scottsdale Museum of Contemporary Art, Scottsdale, Arizona, 5 de octubre al 30 de diciembre, 2001; San Diego Museum of Contemporary Art, La Jolla y San Diego, 25 de enero al 21 de Abril, 2002; Haus der Kunst, Munich, 8 de octubre, 2002 al 5 de enero, 2003. American Federation of Arts y Hatje Cantz Publishers, Germany, 2000, pp. 163-184.
- «Spiritual materiality: contemporary sculpture and the responsibility of forms», en *Sculpture*, Vol. 21, N° 3 (April, 2002), <<http://www.sculpture.org>> (15-04-2004).
- OWENS, Craig: «El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad». (Ed. Orig. en *October*, N° 12 (primavera, 1980), pp. 67-86, y N° 13 (verano, 1980), pp. 59-80), en WALLIS, Brian (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. (Ed. Orig. *Art after modernism: rethinking representation*, David R. Godine, Publ., Boston, 1984). Traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles. Akal, Madrid, 2001, pp. 202-235.
- PACE, Alessandra (curad): *Chen Zhen. Elogio della Magia Nera*. Hopefulmonster, Turín, Italia, 2000.
- PACE, Giovanni Maria; PACE, Alessandra; ZHEN, Chen: «A conversation about the praise of Black Magic», en PACE, Alessandra (curad): *Chen Zhen. Elogio della Magia Nera*. Hopefulmonster, Turín, Italia, 2000, pp. 45-51.
- PAGÉ, Suzanne: «Interview of Wolfgang Laib», en SZEEMANN, Harald (ed.): *Wolfgang Laib*. ARC, Musée de la Ville de Paris, Paris, 1986, pp. 1-21.
- PANIKKAR, Raimon: «Religión y cuerpo», en VV.AA: *Estética y religión. El discurso del cuerpo y los sentidos*, Er. Revista de Filosofía, España, 1998, pp. 11-48.
- PANOFISKY, Erwin: *El significado de las artes visuales*. Alianza, Madrid, 1991.
- PARÉ, André-Louis; ARDENNE, Paul: «Arte contemporáneo y política: una relación tensa y ambivalente, entrevista a Paul Ardenne». (Ed. Orig. en *Esse*. (Septiembre, 2003)). Traducción de Miguel A. Hernández-Nava, en *Proyecto Venus*, <<http://www.proyectovenus.org/ramona/home/anunciantes/interferencia/pare.html>> (10-05-2004).
- PARIS, Jean: *El espacio y la mirada*. (Ed. Orig. *L'espace et le regard*. Editions du Seuil, París). Traducción de Eduardo Rincón. Taurus, Madrid, 1967.

- PAZ, Octavio: *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Alianza Editorial, España, 1998.
- PEDROSA, Adriano: «Esculturas íntimas», en PEREIRA, Cecilia (curad.): *Ernesto Neto, o corpo, nu tempo*. Cat. Exp. Centro Galego de Arte Contemporánea CGAC, 10 de octubre, 2001 al 6 de enero, 2002. Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación y Turismo y Centro Galego de Arte Contemporánea, Galicia, 2002, pp. 63-70.
- PELKA, Kai: «Sin título», en *Fisuras de la cultura contemporánea*, N° 10 (Marzo, 2001), pp. 142-147.
- PERÁN, Martí: «Instaladores en el museo (la instalación como dispositivo y como episodio en la historia institucional del arte)», <<http://www.arte-net.org>> (26-09-2005).
- «Space invaders (o el arte entre la disolución y la distinción)», en RAMÍREZ, Juan Antonio; CARRILLO, Jesús (eds.): *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 2004, pp. 157-166.
- PEREIRA, Cecilia (curad.): *Ernesto Neto, o corpo, nu tempo*. Cat. Exp. Centro Galego de Arte Contemporánea CGAC, 10 de octubre, 2001 al 6 de enero, 2002. Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación y Turismo y Centro Galego de Arte Contemporánea, Galicia, 2002.
- «La fragilidad del mundo. Cecilia Pereira entrevista a Ernesto Neto», en PEREIRA, Cecilia (curad.): *Ernesto Neto, o corpo, nu tempo*. Cat. Exp. Centro Galego de Arte Contemporánea CGAC, 10 de octubre, 2001 al 6 de enero, 2002. Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación y Turismo y Centro Galego de Arte Contemporánea, Galicia, 2002, pp. 277-288.
- PERELLÓ, Antonia María: «Mirades (sobre el museo) en el MACBA», en *Revista de Museología*, N° 17 (Junio. 1999), pp. 158-161.
- PÉREZ, Javier: «Javier Pérez», en *Journal de l'Institut Français de Bilbao*, N° 7 (Juin, 1997), pp. 30-39.
- PÉREZ CARREÑO, Francisca: «El formalismo y el desarrollo de la historia del arte», en BOZAL, Valeriano. (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas y contemporáneas*. Vol. 2, (Ed. Orig. Visor, Madrid, 1996), Visor, Madrid, 1999, pp. 255-267.
- «Estética analítica», en BOZAL, Valeriano. (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas y contemporáneas*. Vol. 2, (Ed. Orig. Visor, Madrid, 1996), Visor, Madrid, 1999, pp. 92-105.
- «Nelson Goodman», en BOZAL, Valeriano. (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas y contemporáneas*. Vol. 2, (Ed. Orig. Visor, Madrid, 1996), Visor, Madrid, 1999, pp. 106-111.
- *Arte Minimal. Objeto y sentido*. La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 2003.
- PERNIOLA, Mario: «El origen del arte y lo neoantiguo», en *Creación. Estética y teoría de las artes*. Traducción de Flavia Puppo. Instituto de Estética y Teoría de las Artes (Octubre, 1992), pp. 20-27.

- *La estética del siglo veinte*. (Ed. Orig. *L'estetica del Novecento*. Bolonia, 1997). La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 2001.
- *El arte y su sombra*. (Ed. Orig. *L'arte el la sua ombra*. Giulio Einaudi Editore. Turín, 2000). Traducción de Mónica Poole. Cátedra, Madrid, 2002.
- *Enigmas. Egipto, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*. (Ed. Orig. *Enigmi. Il momento egizio nolla società e nell'arte*). Traducción de Javier García Melenchón. Cendeac, Murcia, 2006.
- PETTS, James: «Edificios comestibles. Cultivar encima, dentro y en los alrededores de los edificios». Traducción del inglés de Luis Valdivieso, en *Fisuras de la cultura contemporánea*, Nº 10 (Marzo, 2001), pp. 214-223.
- PEYSER, Jonathan: «Declaring, defining, dividing space: a conversation with Richard Serra», en *Sculpture*, Vol. 21, Nº 8 (October, 2000), <<http://www.sculpture.org>> (05-04-2004).
- PHILLIPS, Patricia C.: «Maria Nordman. Marian Goodman Gallery», en *Artforum International*, Vol. 31. Nº 6 (February, 1993), pp. 98, 99.
- «Creating democracy: a dialogue with Krzysztof Wodiczko», en *Art Journal*, Vol. 62, Nº 4 (Winter, 2003), pp. 32-47.
- PICAZO, Gloria (curad.): *Orientalismos. Una aproximación contemporánea*. Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 1998.
- (curad.): *El instante eterno. Arte y espiritualidad en el cambio del milenio*. Cat. Exp. Espai d'Art Contemporani de Castelló, 1 de febrero al 25 de marzo, 2001. Espai d'Art Contemporani de Castelló, Castelló, 2001.
- PIERANTONI, Ruggero: *El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión*. Paidós Comunicació, Barcelona, 1984.
- PIERCE, Julianne: «Australian new media, an active circuit», en *Artlink*, Vol. 21, Nº 3 (2001), pp. 14-18.
- PIRSON, Jean Francois: *La estructura y el objeto. Ensayos, experiencia y aproximaciones*. Promociones y publicaciones Universitarias, Barcelona, 1988.
- PLUMMER, Henry: «Luz pálida y sombras transitorias. El arte japonés de ser más que de ver», en *Via Arquitectura. Luminiscencias*. Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana (ed.), Nº 7 (2000), pp. 14-21.
- POLITI, Giancarlo: «The Venice Biennale», en *Flash Art*, Vol. 32, Nº 208 (October, 1999), pp. 76-80.
- POLLACK, Barbara: «Chromosomes and the sublime», en *Art News* (December, 2000), pp.132-135.
- POPPER, Frank: *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. (Ed. Orig. *Art, action et participation. L'artiste et la créativité aujourd'hui*. 1980). Akal, Madrid, 1989.

- POTRČ, Marjetica: «Cinco caminos hacia la independencia urbana», en TORRES, Ana María (curad.): *Marjetica Potrč. Urban Negotiation*. Cat. Exp. Institut Valencià d'art modern IVAM s. f., Valencia, 2003, pp. 27-35.
- POWER, Kevin (curad.): *James Lee Byars*. Instituto de América de Santa Fé, Granada, 2001.
- «James Lee Byars: tan grande como la vida misma...», en POWER, Kevin (curad.): *James Lee Byars*. Instituto de América de Santa Fé, Granada, 2001, pp. 9-20.
 - «El sol, la luna y las estrellas...», en POWER, Kevin (curad.): *James Lee Byars*. Instituto de América de Santa Fé, Granada, 2001, pp. 9-20.
 - «Trabajando dentro, no fuera de los límites», en *Proyecto Venus*, <<http://www.proyectovenus.org/ramona/home/anunciantes/interferencia/power.html>> (10-05-2004).
- PRADA, Juan Martín: «El Net.art, o la definición social de los nuevos medios», en *Aleph*, <http://aleph-arts.org/pens/definición_social.html> (10-05-2004).
- «Mediación estética y pragmática del saber artístico», en MORAZA, Juan Luis: *Arte y Saber. Ars Sapiens*. Actas Seminario, Arteleku del 29 de septiembre al 3 de octubre de 2002 y en UNIA. Arte y Pensamiento del 6 al 10 de octubre de 2002. San Sebastián, 2003, pp. 1-41, <<http://www.arteleku.net/secciones/general/programa/programa2/avance2003/prada.pdf>> (27-12-2004).
- PRADES, José Luis: «Ludwig Wittgenstein», en BOZAL, Valeriano. (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas y contemporáneas*. Vol. 2, (Ed. Orig. Visor, Madrid, 1996), Visor, Madrid, 1999, pp. 26-32.
- PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle: *La nouvelle alliance*. Gallimard, Paris, 1979
- PRINCENTHAL, Nancy: «All that is solid», en *Art in America* (July, 1995), <http://www.findarticles.com/articles/mi_m1248/is_n7_v83/ai_17309686> (25-11-2004).
- PROTETCH, Max; KRIMKO, Stuart: «Marjetica Potrč: conceptualista urbana», en TORRES, Ana María (curad.): *Marjetica Potrč. Urban Negotiation*. Cat. Exp. Institut Valencià d'art modern IVAM s. f., Valencia, 2003, pp. 37-39.
- PUELLES ROMERO, Luis: *La estética de Gastón Bachelard. Una filosofía de la imaginación creadora*. Prólogo de Francisco Vázquez. Verbum, Madrid, 2002.
- «Entre imágenes: experiencia estética y mundo versátil», en *Estudios Visuales*, Nº 3 (Diciembre, 2005), pp. 128-151.
- PUIG, Xavier: «Contra el clasicismo: más allá de lo sublime», en *Bitarte*, Nº 8 (abril, 1996), pp. 125-143.
- «Lo sublime contemporáneo y su representación plástica: un ensayo acerca de lo liminar», en *Bitarte*, Nº 12 (agosto, 1996), pp. 155-163.
- PUVOGEL, Renate: «Negative spatial sculpture». Traducción de Fiona Elliott, en *Parkett*, Nº 63. (2001), pp. 124-129.

- QUARONI, Grazia: «Priere de toucher. Les sens en éveil dans l'œuvre de Lygia Clark» traducción de Isabel Violante, <<http://www.synesthesie.com/syn07/clark.html>> (02-02-2003).
- RAMÍREZ, Juan Antonio: «Ludosofía mecanártica», en LÓPEZ MORENO, M^a Luisa (Coord.): *Anestésicas (Algologos)*. Juan Luis Moraza, Cat. Exp. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo del 21 de mayo al 19 de julio, 1998, CAAC, Sevilla, 1998, pp. 16-22.
- «Aprendiendo de la arquitectura postmoderna», en BOZAL, Valeriano. (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas y contemporáneas*. Vol. 2, (Ed. Orig. Visor, Madrid, 1996), Visor, Madrid, 1999, pp. 427-433.
- «Sentir, no sentir, negar la verdad», en DE DIEGO, Estrella (curad.): *A vueltas con los sentidos*. Traducciones de Nigel Williams y GIT. Cat. Exp. Casa de América, 29 de enero al 7 de marzo, 1999, Casa de América y Ediciones del Umbral, Madrid, 1999, pp. 43-52.
- *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1999.
- «Un neorrealismo pauperista. La contra-arqueología lingüística de Rogelio López Cuenca», en VILLAESPESA, Mar (com.): *Obras. Rogelio López Cuenca*. Cat. Exp. Palacio Condes de Gabia, 25 de enero al 11 de marzo de 2001. Diputación de Granada, Granada, 2000, pp. 11-30.
- *Edificios–cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones*. Siruela, Madrid, 2003.
- «El arte en España: tres escenarios del 2003», en RAMÍREZ, Juan Antonio; CARRILLO, Jesús (eds.): *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 2004, pp. 257-301.
- RAMÍREZ, Juan Antonio; CARRILLO, Jesús (eds.): *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Cátedra, Madrid, 2004.
- RAMPLEY, Matthew: «La amenaza fantasma: ¿la cultura visual como fin de la historia del arte?», en BREA, José Luis (ed.): *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal, Madrid, 2005, pp. 39-57.
- RAQUEJO, Tonia: *Land Art*. Nerea, Guipúzcoa, 1998.
- RASHID, Hani; COUTURE, Lise Anne: «Asymptote. The architecture of convergences. Hani Rashid and Lise Anne Couture», en *Parachute*, N° 96, pp. 59-61.
- REBENTISCH, Juliane: «Monica Bonvicini's fetish art». Translation from German by Christopher Jenkin-Jones, en *Parkett*, N° 72 (2004), pp. 26-30.
- REGAN, Margaret: «The reconstruction of a nation's identity enters artistic debate in a new show at Elisabeth Cherry Contemporary Art», en <http://weeklywire.com/ww/07-19-99/tw_review.html> (25-04-2003).
- REQUENA HIDALGO, Jesús: «De la sociedad disciplinaria a la sociedad de control: la incorporación de nuevas tecnologías a la policía», en *Scripta Nova, Revista electrónica de Geografía y*

- Ciencias Sociales*, Vol. VIII, Nº 170 (1 de agosto, 2004), <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-170-43.htm>> (05/01/2005).
- RICHARD, Frances: «Wolfgang Laib: Sperone Westwater», en *Art Forum International*, Vol. 37, Nº 2 (October, 1998), p. 125.
- «Louise Bourgeois. Cheim & Read», en *Art Forum International*, Vol. 40, Nº 6 (February, 2002), p. 129.
- «Gregor Schneider: Barbara Gladstone Gallery, New York», en *Art Forum International* (February, 2004), <http://www.findarticles.com/p/articles/mi_6_42/ai_113389515> (25-11-2004).
- RICO, Pablo J. (curad.): *The bridge/ El puente. Marina Abramovic. Exposición retrospectiva*. Cat. Exp. The Hunt, Sala La Gallera, Valencia, 16 de junio al 14 de agosto, 1998; Biography, Teatro Rialto, Valencia, 18 de junio, 1998; Artisti body public, Lonja del pescado, Alicante, 20 de junio al 27 de junio, 1998; Video-anthology of performances with Ulay, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 17 de junio al 18 de junio, 1998. Traducciones de Agustín Nieto y Brendan Lambe. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Cimal, Valencia, 1998.
- RICOEUR, Paul: *El discurso de la acción*. (Ed. Orig. *Le discours de l'action*. Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1977). Traducción de Pilar Calvo. Cátedra, Madrid, 1988.
- ROBERTS, James: «A room with a view», en *Art and Design* (1993), pp. 4-6
- RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María: «¿Feminización de la cultura?», en *Debats* Nº 76 (primavera, 2002), <<http://www.alfonselmagnanim.com/debats/76/espaisA.htm>> (03-12-2005).
- ROFES, Octavi: «Martí Guixé. Food Tags», en *Fisuras de la cultura contemporánea*, Nº 10 (Marzo, 2001), pp. 168-177.
- ROLNIK, Suely: «Molding a contemporary soul: the empty-full of Lygia Clark». Traducido por Clifford Landers, en MARTIN, Susan; RUIZ, Alma (eds.): *The experimental exercise of freedom*. Cat. Exp. Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 17 de octubre, 1999 al 23 de enero, 2000. Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 1999, pp. 59-108.
- ROMERO DE SOLÍS, Diego: *La impaciencia del deseo y otros ensayos de estética*. Alfar, Sevilla, 1991.
- ROMERO DE SOLÍS, Diego; DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, Juan Bosco; LÓPEZ LLORET, Jorge (eds.): *Variaciones sobre el cuerpo*. Universidad de Sevilla Secretariado de Publicaciones, Sevilla, 1999.
- RONDEAU, James: «Jumbo spoons and big cake at The Art Institute of Chicago», en ROSSEN, Susan F. (ed.): *Thomas Hirschhorn. Jumbo spoons and big cake/World airport*. Cat. Exp. «World Airport», The Renaissance Society, Univ. Chicago, 16 de enero al 24 de febrero, 2000. Exp. «Jumbo spoons and big cake», Art Institute of Chicago 23 de enero al 9 de abril, 2000. Art Institute of Chicago, Chicago, 2000, s. p.

- ROSALES MATEOS, Emilio: «El arte y la muerte: el cuerpo», en ROMERO DE SOLÍS, Diego; DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, Juan Bosco; LÓPEZ LLORET, Jorge (eds.): *Variaciones sobre el cuerpo*. Universidad de Sevilla Secretariado de Publicaciones, Sevilla, 1999, 199-216.
- ROSCHER, Wolfgang: «Audi, filia et vide, et inclina... Acerca de la búsqueda de sentido mediante los sentidos en el arte», en VV.AA: *Estética y religión. El discurso del cuerpo y los sentidos*, Er. Revista de Filosofía, España, 1998, pp. 75-86.
- ROSEN, Margit: «Peter Weibel. Observing observation. The guard as bandit. The panoptic society or Immortally in love with death», en LEVIN, Thomas Y.; FROHNE, Ursula; WEIBEL, Peter. (eds.): *Ctrl [Space]. Rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*. ZKM Center of Art and Media, Germany y MITT Press, Massachusetts Institute of Thecnology, Austria, 2002, pp. 74-75.
- ROSENBERG, Angela: «Olafur Eliasson. Beyond nordic romanticism», en *Flash Art*, N° 228 (January-February, 2003), <<http://www.flashartonline.com/issues/230internacional/eliasson.asp>> (23-12-2003).
- ROSLER, Martha: «Espectadores, compradores, marchantes y creadores: reflexiones sobre el público», en WALLIS, Brian (comp.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. (Ed. Orig. *Art after modernism: rethinking representation*, David R. Godine, Publ., Boston, 1984). Traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles. Akal, Madrid, 2001, pp. 311-341.
- «El arte de la cocina. Un diálogo entre Julia Chile y Craig Claiborne». Traducción de Amanda Schachter, en *Fisuras de la cultura contemporánea*, N° 9 (Enero, 2001), pp. 20-39.
- «Si vivieras aquí» (versión revisada de Ed. Orig. «Fragments of a Metropolitan viewpoint», en WALLIS, Brian (ed.): *If you lived here. The city in art, theory and social activism. A project by Martha Rosler*, Bay Press y Dia Art Foundation, Seattle y Nueva York, 1991, pp. 15-45). Traducción de Jesús Carrillo, en BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi. *et. al.* (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, pp. 173-203.
- «Out of the vox. Martha Rosler on art's activist potential», en *Artforum International*, Vol. 43, N° 1 (September, 2004), pp. 218,219.
- ROSS, Christine: «Vision and insufficiency at the turn of the millenium: Rosemarie Trockel's distracted eye», en *October*, N° 96 (Spring, 2001), pp. 87-110.
- ROSS, Kristin: «Premises: invested spaces in visual arts, architecture, and design from France, 1958-1998», en *Art Forum International*, Vol. 37, N° 6 (February, 1999), pp. 94,95.
- ROSS, Toni: «The trouble with spectator-centered criticism», en *Eyeline*, N° 35 (Summer, 1997-1998), pp. 27-33.

- ROTTNER, Nadja: «Renée Green», en ANDER, Heike; ROTTNER, Nadja (eds.): *Documenta 11_Plattform 5. Exhibition Catalogue*. Documenta und Museum Fridericianum. Veranstaltungs-GmbH, Kassel, June, 8 – September, 15, 2002. Hatje Cantz Publ., Germany, 2002, p. 563.
- «Thomas Hirschhorn», en VV.AA: *Documenta 11- Plattform 5. Exhibition. Short Guide*. Documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs, Hatje Cantz Verlag Publishers, Germany, 2002, pp. 108,109.
- ROUSE, Ylva (coord.): *El jardín salvaje*. Traducción de África Vidal y Helena Rouse. Cat. Exp. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1990.
- ROUTH, Shelagh; ROUTH, Jonathan: *Notas de cocina de Leonardo da Vinci*. (Ed. Orig. *Leonardo's kitchen note books. Leonardo da Vinci's notes on cookery and table etiquette*, William Thomson Collection, 1987). Traducción de Marta Heras. Ediciones Temas de Hoy, Madrid, 1996.
- ROWELL, Margit: «Modest propositions», en OTTMANN, Klaus: *Wolfgang Laib. A retrospective*. Cat. Exp. Itinerante: Hirschhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C., 26 de octubre, 2000 a 22 de enero, 2001; Henry Art Gallery, Seattle, 1 febrero al 6 de mayo, 2001; Dallas Museum of Art, Dallas, 29 mayo al 2 de septiembre, 2001; Scottsdale Museum of Contemporary Art, Scottsdale, Arizona, 5 de octubre al 30 de diciembre, 2001; San Diego Museum of Contemporary Art, La Jolla y San Diego, 25 de enero al 21 de Abril, 2002; Haus der Kunst, Munich, 8 de octubre, 2002 al 5 de enero, 2003. American Federation of Arts y Hatje Cantz Publishers, Germany, 2000, pp. 25-39.
- RUBIO, Consuelo: «El cuerpo en el cine dirigido por mujeres: de Cléo a Onwurah», en *Debats* N° 79 (Invierno, 2002-2003), <<http://www.alfonselmagnanim.com/debats/79/quadern07.htm>> (03-12-2005).
- RUDOLF REUST, Hans: «On differens in the place of the work», en *Parkett*, N° 35. (1993), pp. 153-156.
- RUGOFF, Ralph: «Gregor Schneider's museum of home», en <http://www.eyestorm.com/feature/ED2n_article_id=115> (14-08-2004).
- RUIZ, Alma: «Open up: an introduction», en MARTIN, Susan; RUIZ, Alma (eds.): *The experimental exercise of freedom*. Cat. Exp. Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 17 de octubre, 1999 al 23 de enero, 2000. Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 1999, pp. 18-31.
- SÁEZ RUEDA, Luis: *Movimientos filosóficos actuales*. Colección Estructuras y Procesos. Serie Filosofía. Editorial Trotta, Madrid, 2001.
- *El conflicto entre continentales y analíticos. Dos tradiciones filosóficas*. Prólogo de Juan José Acero. Editorial Crítica, Barcelona, 2002.
- SAINT-SIMON, Duke of; LAURENT, Charles: «Il faut cultiver notre jardin», en *FMR*, N° 16 (November, 1985), pp. 79-100.

- SALTZ, Jerry: «A short history of Rirkrit Tiravanija», en *Art in America* (February, 1996), p. 106.
- SALZSTEIN, Sônia: «Mira Schendel», en MARTIN, Susan; RUIZ, Alma (eds.): *The experimental exercise of freedom*. Cat. Exp. Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 17 de octubre, 1999 al 23 de enero, 2000. Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 1999, pp. 205-233.
- SAMAJA, Juan: *Epistemología y metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica*. Eudeba, Argentina, 1993.
- SÁNCHEZ, José A.: *Dramaturgias de la imagen*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1999.
- SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica: «Los límites de la instalación. Una perspectiva desde el paradigma de la complejidad», en RAMÍREZ, Juan Antonio; CARRILLO, Jesús (eds.): *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 2004, pp. 199-215.
- SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, Ricardo: «La recepción de la obra de arte», en BOZAL, Valeriano (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas y contemporáneas*. Vol. 2, (Ed. Orig. Visor, Madrid, 1996), Visor, Madrid, 1999, pp. 213-228.
- «Gadamer», en BOZAL, Valeriano. (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas y contemporáneas*. Vol. 2, (Ed. Orig. Visor, Madrid, 1996), Visor, Madrid, 1999, pp. 130-135.
- «Estética y fenomenología», en BOZAL, Valeriano. (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas y contemporáneas*. Vol. 2, (Ed. Orig. Visor, Madrid, 1996), Visor, Madrid, 1999, pp. 118-129.
- SÁNCHEZ, Osvaldo: «Mathías Goeritz: the ministries of space», en MARTIN, Susan; RUIZ, Alma (eds.): *The experimental exercise of freedom*. Cat. Exp. Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 17 de octubre, 1999 al 23 de enero, 2000. Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 1999, pp. 139-167.
- SANZIO, Societas Raffaello: «What the body can do», en DANERI, Anna; DI PIETRENTONIO, Giacinto; VETTESE, Angela (eds.): *Marina Abramović*. Translations by Enmanuela Gini, Chris Martin y Fererico Rahola. Cat. Exp. Fondazione Antonio Ratti, July 21 to September 9, 2001, Charta, Italy, 2002, pp. 139-148.
- SANDERS, Joel: «Frames of mind», en *Art Forum International*, Vol. 38, N° 3 (November, 1999), pp. 126-131.
- SAN MARTÍN, Francisco Javier: *Arte del siglo XX*. Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1987.
- «Del flujo a la materialización. Actitudes y comportamentales y construcción en las primeras vanguardias», en BAZÁN de HUERTA, Moisés (coord.): *Happening, fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX*, Actas del Congreso realizado por el Consorcio Museo Vostell Malpartida y Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 2001, pp. 99-103.

- «La escultura en la época de las vanguardias, un objeto fuera de lugar», en RAMÍREZ, Juan Antonio; CARRILLO, Jesús (eds.): *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 2004, pp. 13-52.
- «Thomas Hirschhorn, la otra Suiza», en *Arte y Parte*, N° 59 (Octubre-Noviembre, 2005), <<http://www.revistas.culturales.com/articulosLeer.php?cod=440&pag=1>> (15-01-2006).
- SAN MARTÍN, Javier: *La Fenomenología de Husserl como utopía de la razón*. Anthropos, Barcelona, 1987.
- SANTEN, Joost van: «Viendo la luz», en *Via Arquitectura. Luminiscencias*. Edita Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, N° 7 (2000), pp. 22-25.
- SANZ, Juan Carlos: *El libro del color*. Alianza Editorial, Madrid, 1993.
- *El libro de la imagen*. Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- SARTRE, Jean-Paul: *El ser y la nada*. (Ed. Orig. *L'etre et le néant*. París, 1943). Traducción Juan Valmar. RBA, Barcelona, 2004.
- SAUQUILLO, Julián: «Foucault», en BOZAL, Valeriano. (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas y contemporáneas*. Vol. 2, (Ed. Orig. Visor, Madrid, 1996), Visor, Madrid, 1999, pp. 415-426.
- SCHER, Julia: «Superdesk», en LEVIN, Thomas Y.; FROHNE, Ursula; WEIBEL, Peter. (eds.): *Ctrl [Space]. Rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*. ZKM Center of Art and Media, Germany y MITT Press, Massachusetts Institute of Thecnology, Austria, 2002, pp. 286-291.
- SCHIMMEL, Paul (curad.): *Out of actions: between performance and the object 1949-1979*. Cat. Exp. Itinerante: The Museum of Contemporary Art at Geffen Contemporary, Los Ángeles, 8 de febrero al 10 de mayo, 1998, MAK-Austrian Museum of Applied Arts, Vienna, 17 de junio al 6 de septiembre, 1998, Museu d'Art Contemporany, Barcelona, 15 de octubre, 1998 al 6 de enero, 1999, Museum of Contemporary Art, Tokio, 11 de febrero al 11 de abril, 1999. Thames and Hudson, London, 1998.
- SCHLEGEL, Amy Ingrid: «The Kabakov phenomenon», en *Art Journal*, Vol. 58, N° 4 (Winter, 1999), pp.98-101.
- SCHMITZ, Rudolf: «The curbed monumentality of the invisible». Translation from German by Catherine Schelbert, en *Parkett*, N° 42 (1994), pp. 100-102.
- SCHMIDT-BURKHARDT, Astrit: «The all-seer: God's eye as proto-surveillance». Translated from German by June Klinger, en LEVIN, Thomas Y.; FROHNE, Ursula; WEIBEL, Peter. (eds.): *Ctrl [Space]. Rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*. ZKM Center of Art and Media, Germany y MITT Press, Massachusetts Institute of Thecnology, Austria, 2002, pp. 17-31.
- SCHNEIDER, Gregor; PRZYWARA, Andrzej; SZYMCZYK, Adam (eds.): *Gregor Schneider. Totes Haus ur/Dead Haus ur/Martwy Dom ur. 1985-1997*. Cat. Exp. Itinerante: Portikus Frankfurt a.

- Main, 30 de agosto al 8 de septiembre, 1997; Galeria Foksal Warszawa, 19 de diciembre, 1997 al 15 de febrero, 1998; Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, 8 de marzo al 5 de abril, 1998. Traducciones de Fiona Elliott, Barbara Ostrowska, Shaun Whiteside y Artur Zapalowski. Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, Portikus Frankfurt a. Main, Galeria Foksal Warszawa, Bielsko-Biala, 1997.
- SCHNEIDER, Gregor; LOOCK, Ulrich: «...I never throw anything away, I just go on...», en SCHNEIDER, Gregor; PRZYWARA, Andrzej; SZYMCZYK, Adam (eds.): *Gregor Schneider. Totes Haus ur/Dead Haus ur/Martwy Dom ur. 1985-1997*. Cat. Exp. Itinerante: Portikus Frankfurt a. Main, 30 de agosto al 8 de septiembre, 1997; Galeria Foksal Warszawa, 19 de diciembre, 1997 al 15 de febrero, 1998; Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, 8 de marzo al 5 de abril, 1998. Traducciones de Fiona Elliott, Barbara Ostrowska, Shaun Whiteside y Artur Zapalowski. Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, Portikus Frankfurt a. Main, Galeria Foksal Warszawa, Bielsko-Biala, 1997, pp. 23-59.
- SCHOR, Mira: «You can't leave home without it», en *Art Forum International*, Vol. 30, Nº 2 (October, 1991), pp.114-119.
- SCHRENK, Klaus: «The invisible concealed within the visible», en BROUGHER, Kerry (curad.): *Wolfgang Laib*. Cat. Exp. Kunstmuseum Bonn, 6 de noviembre al 24 de enero, 1993. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 20 de diciembre, 1992 al 7 de febrero, 1993. Buchhandelsausgabe, Edition Cantz, Germany, 1992, pp. 10-12.
- SCHWENDENER, Martha: «Wolfgang Laib at Sperone Westwater», en *Flash Art*, Vol. 28, Nº 185 (November-December, 1995), pp. 127,128.
- SEMIN, Didier: «A piece by Wolfgang Laib at Centre Pompidou», en *Parkett*, Nº 39 (1994), pp. 74-76.
- SHONE, Richard: «A cast in time», en LINGWOOD, James (ed.): *Rachel Whiteread. House*. Phaidon Press Limited, London, 1995, pp. 52-61.
- SHOTTKIRK, Dena: «Maria Nordman at Marian Goodman», en *Art in América* (1993), pp. 107,108.
- SIEGEL, Katy: «1999 Carnegie International», en *Art Forum International*, Vol. 38, Nº 5 (January, 2000), pp.104-107.
- «Wolfgang Laib: a retrospective. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden», en *Art Forum International*, Vol. 39, Nº 1 (September, 2000), p. 51.
- SIMON, Joan: *Ann Hamilton*. Harry N. Abrams, Inc. Publishers, Nueva York, 2002.
- «Bodies of work, matters of time», en SIMON, Joan: *Ann Hamilton*. Harry N.Abrams, Inc. Publishers, Nueva York, 2002, pp. 11-21, 249-250.
- «Inscribing place», en SIMON, Joan: *Ann Hamilton*. Harry N.Abrams, Inc. Publishers, Nueva York, 2002, pp. 23-.206, 250-255.

- «The return of panopticism: supervision, subjection and the new surveillance», en *Surveillance & Society*, Vol. 3, Nº 1, pp. 1-20, <[http://www.surveillance-and-society.org/Articles3\(1\)/return.pdf](http://www.surveillance-and-society.org/Articles3(1)/return.pdf)> (04/01/2005).
- SMOLIK, Noemi: «Gregor Schneider», en <<http://www.postmedia.net/01/schneider.htm>> (03-04-2004).
- SOBCHACK, Vivian: «From space to place», en *Art Forum International*, Vol. 32, Nº 3 (November, 1993), pp.70-74,122,128.
- SOBRINO FREIRE, Iria: «El manifiesto artístico: una aproximación al estudio de su funcionamiento en el campo de producción cultural», en *Proyecto Venus*, <<http://www.proyectovenus.org/ramona/home/anunciantes/interferencia/sobrino.html>> (03-04-2004).
- SOLANA, Guillermo: «Teorías de la pura visualidad», en BOZAL, Valeriano. (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas y contemporáneas*. Vol. 2, (Ed. Orig. Visor, Madrid, 1996), Visor, Madrid, 1999, pp. 274-292.
- SOLÁNS, Piedad: *Accionismo vienés*. Nerea, Hondarribia, Guipúzcoa, 1999.
- SPECTOR, Nancy: «Félix González-Torres: travelogue», en *Parkett*, Nº 39 (1994), pp. 24-26.
- (com.): *Félix González Torres*. Cat. Exp. Itinerante: Salomon R. Guggenheim Museum, 3 de marzo al 10 de mayo, 1995; Centro Galego de Arte Contemporáneo, 12 de diciembre, 1995 al 13 de marzo, 1996; ARC-Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 18 de abril al 16 de junio, 1996; Kunst-Werke, Berlín, otoño, 1996. Xunta de Galicia, Conselleria de Cultura y CGAC Centro Galego de Contemporáneo, Cantz, Germany, 1995.
- SPIEKER, Sven: «Archivos vivos», en *Proyecto Venus*, <<http://www.proyectovenus.org/ramona/home/anunciantes/interferencia/spieker.html>> (10-05-2004).
- STAHEL, Urs: «Hybrid worlds», en *Cimal. Arte Internacional. Arte Público*, Nº 54 (2001), pp. 7-13.
- STEIN, Edith: *Sobre el problema de la empatía*. (Ed. Orig. *Zum Problem der Einfühlung*. Verlagsgesellschaft Gerhard Kaffke mbH, München, 1917), prefacio. Traducción y notas de José Luis Caballero Bono. Trotta, Madrid, 2004.
- STEINER, George: *Heidegger*. (Ed. Orig. *Martin Heidegger*. 1978) Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2001.
- *Presencias reales*. (Ed. Orig. *Real Presences*. 1989) Destino, Barcelona, 2001.
- «Interpretar es juzgar (1ª parte)», en *Proyecto Venus*. <<http://www.proyectovenus.org/ramona/home/anunciantes/interferencia/steiner.html>> (10-05-2004).
- STEINWEG, Marcus: «Reason in conflict. The war of différance II». Translation by Gino Fittucci, en *Parkett*, Nº 57 (1999), pp. 136-137.
- STEIR, Pat: «Mortal elements. Pat Steir talks with Louise Bourgeois», en *Art Forum International*, Vol. 31, Nº 10 (Summer, 1993), pp. 86,87,127.

- STELARC: «Visiones parásitas. Experiencias alternativas, íntimas e involuntarias», en *Fisuras de la cultura contemporánea*, N° 8 (Enero, 2000), pp. 60-79.
- STEVENS, Mark: «Wolfgang Laib: Beeeing and Nothingness», en *New York Magazine*. (8 June, 1988), pp. 104,105.
- STICH, Sidra: *Yves Klein*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 24 de mayo-29 de agosto, 1995, MNCARS, Madrid, 1995.
- STIKKER, Marleen: «The Society for Old and New Media», en *Conference on a New Space for Culture and Society. New Ideas in Science and Art* (Nov. 1996), <<http://archives.cicy.fr/council/intro.html>> 2000.
- STORR, Robert: «Ilya Kabakov. The architect of emptiness», en *Parkett*, N° 34 (1992), pp. 42-45.
- «Prince of tides. Robert Storr talks with Harald Szeemann», en *Art Forum International*, Vol. 37, N° 9 (May, 1999), pp.160-165,194.
- STORR, Robert; HERKENHOFF, Paulo; SCHWARTZMAN: *Louise Bourgeois*. Phaidon Press, London, New York, 2003.
- SZEEMAN, Harald (curad.): *Joseph Beuys*. Cat. Exp. MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 15 de marzo-6 de junio de 1994, Madrid, 1994.
- «Joseph Beuys. La máquina...», en SZEEMAN, Harald (curad.): *Joseph Beuys*. Cat. Exp. MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 15 de marzo-6 de junio de 1994, Madrid, 1994, pp. 8-11.
- SZTULMAN, Paul: «Lygia Clark», en *Documenta X- Short Guide*. Documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungen, Hatje Cantz Verlag Publishers, Germany, 1997, en <<http://www.universes-in-universe.de/english.htm>> (03-03-2000).
- SZYMCZYK, Adam: «Schneider: the work's progress». Traducción de Artur Zapatoski, en SCHNEIDER, Gregor; PRZYWARA, Andrzej; SZYMCZYK, Adam (eds.): *Gregor Schneider. Totes Haus ur/Dead Haus ur/Martwy Dom ur. 1985-1997*. Cat. Exp. Itinerante: Portikus Frankfurt a. Main, 30 de agosto al 8 de septiembre, 1997; Galeria Foksal Warszawa, 19 de diciembre, 1997 al 15 de febrero, 1998; Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, 8 de marzo al 5 de abril, 1998. Traducciones de Fiona Elliott, Barbara Ostrowska, Shaun Whiteside y Artur Zapalowski. Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, Portikus Frankfurt a. Main, Galeria Foksal Warszawa, Bielsko-Biala, 1997, pp. 109,110.
- TALLMAN, Susan: «Wolfgang Laib at Sperone Westwater», en *Art in America* (June, 1991), pp. 137,138.
- «Félix González-Torres: social works», en *Parkett*, N° 39 (1994), pp. 64-66.
- TANIZAKI, Junichiro: *El elogio de la sombra*. (Ed. Orig. *Éloge de l'ombre*. Japón, 1993.). Traducción Julia Escobar. Siruela, Madrid, 1997.

- TARANTINO, Michael (curad.): *Rachel Whiteread*. Cat. Exp. Palacio Velázquez, 11 de febrero al 22 de abril, 1997. MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y The British Council, Madrid, 1997.
- «El espacio que hay entre las cosas», en TARANTINO, Michael (curad.): *Rachel Whiteread*. Cat. Exp. Palacio Velázquez, 11 de febrero al 22 de abril, 1997. MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y The British Council, Madrid, 1997, pp. 11-17.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. (Ed. Orig. *Dzieje sześciu pojec*. Warszawa, 1976). Presentación de Bohdan Dziemcok y traducción de Francisco Rodríguez Martín. Tecnos, Madrid, 1987.
- TAZZI, Pier Luigi: «Anish Kapoor biography», <http://www.doonline.net/pages/info_features/features_spotlights/spotlights/akapoor/apier.htm> (24-02-2004).
- TERRIBAS, Mónica: «La teatralización de la esfera privada y la hibridación de los géneros televisivos», en BADIA, Montse (com.): *Revolving doors*. Cat. Exp. Fundación Telefónica, 21 de enero al 29 de febrero, 2004. Fundación Telefónica, Madrid, 2003, pp. 25-28.
- TERRISSE, Christiane: «Louise Bourgeois: una mujer en acción», en GOROVOY, Jerry; TILKIN, Danielle (curad.): *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura*. Traducciones de Rosa Pilar Blanco, Ana Cristina Crespo, Rafael Sánchez e Inmaculada Sáez Saiz. Aldeasa y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999, pp. 53-60.
- TEYSSOT, Georges: «Body-building. Hacia un nuevo organicismo», en *Fisuras de la cultura contemporánea*, N° 8 (Enero, 2000), pp. 156-183.
- THIEBAUT, Carlos: «La mal llamada postmodernidad (o las contradanzas de lo moderno)», en BOZAL, Valeriano. (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas y contemporáneas*. Vol. 2, (Ed. Orig. Visor, Madrid, 1996), Visor, Madrid, 1999, pp. 377-393.
- THORN-PRIKKER, Jan: «Ilya Kabakov. On lies and other truths». Translation by David Britt, en *Parkett*, N° 34 (1992), pp. 52-55.
- TIRAVANIJA, Rirkrit; BOONMA, Montien: «Untilted 2000 (let go)», en MORIN, France; ALAN FARMER, John (eds.): *The quiet in the land, everyday life, contemporary art and projeto Axe*. Cat. Exp. Museu de Arte Moderna da Bahía, Salvador, 7 de Julio al 20 de agosto, 2000. Traducciones de H. Sabrina Gledhill, Lavinia Sobreira de Magali, Alejandro Reyes y Nadine Fajerman. Museo de Arte Moderna de Bahía, Salvador de Bahía, 2000, pp. 92-98.
- TJERMAN LUKKAS, Lynn: «Oculus: Crossing boundaries in cyberspace, art, and consciousness», en *Art Journal*, Vol. 59, N° 4 (Winter, 2000), pp.14-20.
- TOMAS, David: «Sensations & dickheads», en *Parachute*, N° 89 (January-February-March, 1998), pp.28-34.
- TOPPING, Brett; LUTZ, Nancy (eds.): *Ultramodern. The art of contemporary Brazil*. The National Museum of Women in the Arts, Washington D.C., 1993.

- TORRES, Ana María (curad.): *Marjetica Potrč. Urban Negotiation*. Cat. Exp. Institut Valencià d'art modern IVAM s. f., Valencia, 2003.
- «Marjetica Potrč: negociación urbana», en TORRES, Ana María (curad.): *Marjetica Potrč*. Cat. Exp. *Urban Negotiation*. Institut Valencià d'art modern IVAM s. f., Valencia, 2003, pp. 13-25.
- TOSATTO, Guy (curad.): *Wolfgang Laib. Ailleurs*. Traducción de Brian Holmes. Cat. Exp. Carré d'Art, Musée d'Art Contemporain de Nimes, 6 de marzo al 30 de mayo, 1999. Carré d'Art y Musée d'Art Contemporain de Nimes, Alemania, 1999.
- «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 de marzo al 30 de mayo, 1999. Carré d'Art y Musée d'Art Contemporain de Nimes, Alemania, 1999, pp. 7-33.
- «Wolfgang Laib. The room of certitudes», <<http://www.crousel.com/laib/certitudes.html>> (015-01-2003).
- TREBOLLE BARRERA, Julio: «Estética e historia en la hermenéutica de lo religioso», en VV.AA: *Estética y religión. El discurso del cuerpo y los sentidos*, Er. Revista de Filosofía, España, 1998, pp. 535-539.
- TRÍAS, Eugenio: *Metodología del pensamiento mágico*. Prólogo de Gustavo Bueno. Ed La gaya ciencia, Edhasa, Barcelona, 1970.
- *La memoria perdida de las cosas*. (Ed. Orig. Oslo, 1978) Mondadori, Madrid, 1988.
- *Los límites del mundo*. Ariel, Barcelona, 1985.
- *La lógica del límite*. Destino, Barcelona, 1991.
- *El hilo de la verdad*. Destino, Madrid, 2004.
- TONCY, Eric: «The first time I worked with Rirkrit», en JETZER, Jean-Noël (ed.): *Supermarket. Rirkrit Tiravanija*. Traducciones de Stacy Müller, Belinda Harris, Jean-Noël Jetzer, Martin Kaki. Cat. Exp. Itinerante. Binding Buchbinderei Burkhardt AC, Mönchaltorf, Zurich, 1998, pp. 30,31.
- UZEL, Jean-Philippe: «Thomas Hirschhorn and radical democracy». Translation from French by Mark Heffernan, en *Parachute*, N° 111 (July-August-September, 2003), pp.58-71.
- VAN DER GRINTEN, Hans: «Joseph Beuys ante la tradición...», en SZEEMAN, Harald (curad.): *Joseph Beuys*. MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, pp. 12,13.
- VAN DER GRINTEN, Franz: «Sustancias, caracteres, parábolas...», en SZEEMAN, Harald (curad.): *Joseph Beuys*. MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, pp. 16-19.
- VARGAS LLOSA, Mario: «El placer glacial», en BATAILLE, Georges: *Historia del ojo*. (Ed. Orig. *Histoire de l'oeil*. Jean-Jacques Puvert, ed., 1967). Prólogo de Mario Vargas Llosa. Tusquets, Barcelona, 1997, pp. 9-48.
- VERGNE, Philippe: «Thomas Hirschhorn, you are so annoying». Translated from the French by Warren Niesluchowski, en *Parkett*, N° 57 (1999), pp. 138-140.

- VETTESE, Angela: «Energy clothes: performance accomplished», en DANERI, Anna; DI PIETRENTONIO, Giacinto; VETTESE, Angela (eds.): *Marina Abramović*. Translations by Enmanuela Gini, Chris Martin y Fererico Rahola. Cat. Exp. Fondazione Antonio Ratti, July 21 to september 9, 2001, Charta, Italy, 2002, pp. 49-56.
- VIDAL, Carlos: «El arte en la era de su rematerialización. Arte, materia y virtualidad», en *Lápiz Revista Internacional de Arte*, N° 169/170 (2001), pp. 59-65.
- VILDER, Anthony: «A dark space», en LINGWOOD, James (ed.): *Rachel Whiteread. House*. Phaidon Press Limited, London, 1995, pp. 64-72.
- «Architecture's expanded field», en *Art Forum International*, Vol. 42, N° 8 (April, 2004), pp. 142-147.
- VILLAESPESA, Mar (com.): *Obras. Rogelio López Cuenca*. Cat. Exp. Palacio Condes de Gabia, 25 de enero al 11 de marzo de 2001. Diputación de Granada, Granada, 2000.
- VIRILIO, Paul: *La máquina de visión*. (Tit. Orig. *The vision machine*). Cátedra, Madrid, 1989.
- *El procedimiento silencio*. Introducción de Andrea Giunta. (Ed. Orig. *La Procédure silence*. Editions Galilée, París, 2000). Paidós, Barcelona, 2001.
- «The visual crash» (Ed. Orig. «Le krach visual», en *La télévision fragmentée. Mile chaines en bodquets. Actes du colloque des Xèmes rencontres*, del 4 al 7 de diciembre de 1997, Edition le crac, Valence, 1998) Tranlated from French by Bernard G. Prusak, en LEVIN, Thomas Y.; FROHNE, Ursula; WEIBEL, Peter. (eds.): *Ctrl [Space]. Reticors of surveillance from Bentham to Big Brother*. ZKM Center of Art and Media, Germany y MITT Press, Massachusets Institute of Thecnology, Austria, 2002, pp. 108-113.
- VISER, Vianca: «El arte contemporáneo en sociedad. Una entrevista con Franck Larcade», en www.artszin.net/consosni.html. 2004
- VOGEL, Carl: «Foreword to the catalogue of works», en ADRIANI, Götz (curad.): *Franz Erhard Walther. Arbeiten 1969-1976. 2 Werksatz 1972*. Cat. Exp. XIV Bialn Internacional de São Paulo, 1 de octubre al 18 de diciembre, 1977. República Federal de Alemania, s. f., s. p.
- «Notes on the works: 1969-1976», en ADRIANI, Götz (curad.): *Franz Erhard Walther. Arbeiten 1969-1976. 2 Werksatz 1972*. Cat. Exp. XIV Bialn Internacional de São Paulo, 1 de octubre al 18 de diciembre, 1977. República Federal de Alemania, s. f., s. p.
- VOLK, Gregory: «Gregor Schneider at Barbara Galdstone, New York. Art Exhibition», en *Art in America* (April, 2004), <http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_4_92/ai_114924501> (25-11-2004).
- VON DRATHEN, Doris: «On the edges of place and time». Translated by George Frederick Takis and Mathew Partridge, en HAENLEIN, Carl (ed.): *Rebecca Horn. The glance of infinity*. Cat. Exp. Kestner Gesellschaft, Hannover, 12 May to 27 July, 1997. Scalo Verlag, Zurich, Berlin, New York, 1997, pp. 279-291.

- «Les délices des évêques and other scenes of the crime». Translated by Mathew Partridge, en HAENLEIN, Carl (ed.): *Rebecca Horn. The glance of infinity*. Cat. Exp. Kestner Gesellschaft, Hannover, 12 May to 27 July, 1997. Scalo Verlag, Zurich, Berlin, New York, 1997, pp. 338-341.
- «En el punto cero de las turbulencias. Informe de un viaje», en FERNÁNDEZ-CID, Miguel (com.): *Rebecca Horn*. Traducciones de Adan Kovacsics, Luis Miralles y Sergio Edelsztein. Cat. Exp. Centro Galego de Arte Contemporánea, del 9 de junio al 10 de septiembre, 2000. IFA Institut für beziehungen e.V y CGAC Centro Galego de Arte Contemporánea, Stuttgart, 2000, pp. 125-143.
- VON GUSTORF, Oliver Koerner: «It's important to show the machine», <<http://www.deutsche-bank-kunst.com/06/e/magazin-eliassoninterview.php>> (18-05-2002).
- VV.AA: *Yves Klein now: sixteen views*. Hayward Gallery, The south Bank Centre, London, 1995.
- VV.AA: *De la obra al espectador. Bilbao/Bordeaux*. Universidad del País Vasco, Guipúzcoa, 1998.
- VV.AA: *Documenta 11- Plattform 5. Exhibition. Short Guide*. Documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungen, Hatje Cantz Verlag, Germany, 2002.
- VV.AA: *Italia Aperta: Nicola de Maria, Sol Lewitt, Hidoshi Nagasawa, Giulio Paolini, Cy Twombly, Emilio Vedova*. Cat. Exp. Fundación Caixa de Pensiones, Madrid, 1985.
- VV.AA: «Redefinición de las prácticas artísticas en el siglo XXI (LSA47). La Societé Anonyme», en *Aleph*, <<http://aleph-arts.org/pens/>> (11/02/2004).
- WAKEFIELD, Neville: «Ann Hamilton: between words and things», en NESBITT, Judith; WAKEFIELD, Neville (curad.): *Ann Hamilton: mneme*. Cat. Exp. Tate Gallery Liverpool, 21 de enero al 6 de marzo, 1994, Tate Gallery Publications, London, 1994, pp. 9-26.
- «Rachel Whiteread: separation anxiety and the art of release», en *Parkett*, N° 42 (1994), pp. 76-82.
- WALKER, Sydney: «Art making in an age of visual culture: vision and visuality», en *Visual Art Research*, Vol 30, N° 2, Issue 59 (2004), pp. 23-37.
- WALLIS, Brian (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. (Ed. Orig. *Art after modernism: rethinking representation*, David R. Godine, Publ., Boston, 1984). Traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles. Akal, Madrid, 2001.
- «Excavating the 1970's. Installation art, Renée Green, travelling exhibition», en *Art in America* (September, 1997), <http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_n9_v85/ai_19785379> (25-11-2004).
- WALTHER, Franz Erhard: «Contrasting pairs and distinctions in the work», en ADRIANI, Götz (curad.): *Franz Erhard Walther. Arbeiten 1969-1976. 2 Werksatz 1972*. Cat. Exp. XIV Bienal Internacional de São Paulo, 1 de octubre al 18 de diciembre, 1977. República Federal de Alemania, s. f., s. p.

- «L'autre conception de l'œuvre» (Ed. Orig. ROMAIN, Lothar (ed.): *Bis jetzt, Von der Vergangenheit zur Gegenwart, Plastik im Außenraum der Bundesrepublik*, Himmer Verlag, Munich, 1990), en CHARBIT, Hubert; LINGNER, Michael; WALTHER, Franz Erhard. *et al.: Franz Erhard Walther*. Cat. Exp. Villa Arson Nice, Centre National d'Art Contemporain, 20 de abril al 20 de mayo, 1990, Centre National d'Art Contemporain, Nice, 1992, p. 115.
- WALTHER, Franz Erhard; LINGNER, Michael: «Entretien entre Franz Erhard Walther et Michael Lingner sur les Formations murales (Wandformationen)», en CHARBIT, Hubert; LINGNER, Michael; WALTHER, Franz Erhard. *et al.: Franz Erhard Walther*. Cat. Exp. Villa Arson Nice, Centre National d'Art Contemporain, 20 de abril al 20 de mayo, 1990, Centre National d'Art Contemporain, Nice, 1992, pp. 108-113.
- WARK, McKenzie: «To the vector the spoils», en LEVIN, Thomas Y.; FROHNE, Ursula; WEIBEL, Peter. (eds.): *Ctrl [Space]. Rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*. ZKM Center of Art and Media, Germany y MITT Press, Massachusetts Institute of Thecnology, Austria, 2002, pp. 396-401.
- WARNING, Rainer (ed.): *Estética de la recepción*. (Ed. Orig. *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. Rainer Warning, Hrsg. Wilhelm Fink Verlag, Manchen, West-Germany, 1979). Visor, Madrid, 1989.
- WATNEY, Simon: «In purgatory: the work of Félix González-Torres», en *Parkett*, N° 39 (1994), pp. 38-44.
- «About the House», en *Parkett*, N° 42 (1994), pp. 104-107.
- WEIBEL, Peter: «Pleasure and the panoptic principle». Translated from German by Lisa Rosenblatt, en LEVIN, Thomas Y.; FROHNE, Ursula; WEIBEL, Peter. (eds.): *Ctrl [Space]. Rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*. ZKM Center of Art and Media, Germany y MITT Press, Massachusetts Institute of Thecnology, Austria, 2002, pp. 206-223.
- WEIGEL, Sigrid: *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*. (Ed. Orig. *Body-and image-space. Re-reading Walter Benjamin*. Routledge, Londres, 1996). Traducción de José Amícola. Paidós, Argentina, 1999.
- WEIL, Benjamin: «Remarks on installations and changes in time dimensions», en *Flash Art*, Vol. 25, N° 162 (January-February, 1992), pp. 104-109.
- WIGLEY, Mark: «Man-plus», en *Fisuras de la cultura contemporánea*, N° 8 (Enero, 2000), pp. 17-45.
- WILLET, John (ed.): *Brecht on Theatre*. Hill and Wang, Nueva York, 1984.
- WILSON, Ellen S: «Experiencing art in the digital age», en *Carnegie Magazine* (1999), <http://www.carnegiemuseums.org/cmag/bk_issue/1999/novdec/feat2.html>2003.
- WITFIELD, Sarah: «The private life of hot-water bottles: Rachel Whiteread at the Tate», en *New Statesman* (September, 20, 1996), <http://www.findarticles.com/articles/mi_m0FQP/is_n4301_v125/ai_18717535> (25-11-2004).

- WODICZKO, Krzysztof: «Interview with Krzysztof Wodiczko», en *Pataphysics Magazine*, 1991, en <http://www.paraphysicsmagazine.com/Wodiczko_interview.html> (14-05-2003).
- WODICZKO, Krzysztof; SERRA, Catalina: «La paz no es un concepto pacífico», en *Babelia. Suplemento de El País*, sábado, 14 de julio de 2001, p. 17.
- OLFS, Rein: «The social capital today», en JETZER, Jean-Noël (ed.): *Supermarket. Rirkrit Tiravanija*. Traducciones de Stacy Müller, Belinda Harris, Jean-Noël Jetzer, Martin Kaki. Cat. Exp. Itinerante, Binding Buchbinderei Burkhardt AC, Mönchaltorf, Zurich, 1998, pp. 18,19.
- WORRINGER, W.: *Abstracción y naturaleza*. Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
- XIRAU, Ramón; SOBRERILLA, David (eds.): *Estética*. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía, Editorial Trotta, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2003.
- YAR, Majid: «Panoptic power and the pathologisation of vision: critical reflections on the Foucauldian thesis», en *Surveillance & Society*, Vol. 1, Nº 3, pp. 254-271, <[http://www.surveillance-and-society.org/articles1\(3\)/pathologisation.pdf](http://www.surveillance-and-society.org/articles1(3)/pathologisation.pdf)> (04/01/2005).
- YOOD, James: «Rachel Whiteread –Museum of Contemporary Art, Chicago», en *Art Forum International*, Vol. 32, Nº 5 (January, 1994), p. 94.
- ZAFRA, Remedios: «Habitar en (punto)net», en *Proyecto Venus*, <<http://www.proyectovenus.org/ramona/home/anunciantes/interferencia/zafra.html>> (10-05-2004).
- ZAMBRANO, María: *Hacia un saber del alma*. (Ed. Orig. Madrid, 1987) Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- ZBIKOWSKI, Dörte: «The listening ear: phenomena of acoustic surveillance». Translated from German by June Klinger, en LEVIN, Thomas Y.; FROHNE, Ursula; WEIBEL, Peter. (eds.): *Ctrl [Space]. Retorics of surveillance from Bentham to Big Brother*. ZKM Center of Art and Media, Germany y MITT Press, Massachusetts Institute of Thecnology, Austria, 2002, pp. 32-49.
- «The officer's left leg». Translated form German by Jeremy Gaines, en LEVIN, Thomas Y.; FROHNE, Ursula; WEIBEL, Peter. (eds.): *Ctrl [Space]. Retorics of surveillance from Bentham to Big Brother*. ZKM Center of Art and Media, Germany y MITT Press, Massachusetts Institute of Thecnology, Austria, 2002, pp.358-361.
- ZELICH, Cristina (coord.): *Mona Hatoum*. Cat. Exp. Centro de Arte de Salamanca C.A.S.A., 10 de julio al 1 de septiembre, 2002 y Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela C.G.A.C., 3 de octubre al 5 de enero de 2003. C.A.S.A. y C.G.A.C., 2002.
- «Mona Hatoum», en ZELICH, Cristina (coord.): *Mona Hatoum*. Cat. Exp. Centro de Arte de Salamanca C.A.S.A., 10 de julio al 1 de septiembre, 2002 y Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela C.G.A.C., 3 de octubre al 5 de enero de 2003. C.A.S.A. y C.G.A.C., 2002, s. p.

- ZHEN, Chen: «Beyond the vulnerability», en MORIN, France; ALAN FARMER, John (eds.): *The quiet in the land, everyday life, contemporary art and projeto Axe*. Traducciones de H. Sabrina Gledhill, Lavinia Sobreira de Magali, Alejandro Reyes y Nadine Fajerman. Cat. Exp. Museu de Arte Moderna da Bahía, Salvador, 7 de Julio al 20 de agosto, 2000. Museo de Arte Moderna de Bahía, Salvador de Bahía, 2000, pp. 52,53.
- ŽIŽEK, Slavoj: «Multiculturalismo, o la lógica cultural del capitalismo multinacional». (Ed. Orig. «Multiculturalism, or the cultural logia of multinacional capitalism», en *New Left Review*, N° 225 (September-October, 1997), pp. 28-29), en JAMESON, Fredric; ŽIŽEK, Slavoj: *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Introducción de Eduardo Grüner. Traducción de Moira Irigoyen. Paidós, Argentina, 1998, pp. 137-188.
- «Big brother, or, the triumph of the gaze over the eye», en LEVIN, Thomas Y.; FROHNE, Ursula; WEIBEL, Peter. (eds.): *Ctrl [Space]. Rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*. ZKM Center of Art and Media, Germany y MITT Press, Massachusetts Institute of Thecnology, Austria, 2002, pp. 224-227.

DICCIONARIOS

- ALVAR EZQUERRA, Jaime (dir.): *Diccionario Espasa. Mitología universal*. Espasa Calpe, Madrid, 2000.
- BONNEFOY, Ives (dir.): *Diccionario de las mitologías*. Vol. II. Jaime Pórtulas y Maite Solana editores del volumen II. Traducción de Maite Solana. Ed. Destino, Barcelona, 1996.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. (Ed. Orig. *Diccionario de símbolos tradicionales*. Barcelona, 1958.) Siruela, Madrid, 1997.
- COLIN SMITH. *Collins Diccionario Español-Inglés. Inglés-Español*. (Ed. Orig. *The Collins Spanish Dictionary*. Glasgow, 1971) Grijalbo. Barcelona, 2000.
- DE AZÚA, Félix. *Diccionario de las Artes*. Planeta, Barcelona, 1999.
- FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía*. Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía de bolsillo* Vol. I y II. (Ed. Orig. en El libro de bolsillo, 1983) Compilado por Priscilla Cohn. Biblioteca de consulta. Alianza Editorial, Madrid, 1999.
- GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. (Ed. Orig. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Presses Universitaires de France, París, 1951). Paidós, Barcelona, 1994.
- MAILLARD, Robert (ed.): *Diccionario Universal del arte y de los artistas*. Vol. I, II y III. (Ed. Orig. Hernand Hazan, Paris, 1967). Traducción de Juan-Eduardo Cirlot. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1970.
- MOLINER, María. *Diccionario del Uso Español*. Vol. I y II. Gredos, Madrid, 1998.
- OESTERREICHER-MOLLWO, Marianne. *Diccionarios Rioduero símbolos*. (Ed. Orig. *Herder Lexikon. Symbole*. Freiburg, 1978) Edic. Rioduero Católica. Madrid, 1983.
- O'NEILL, Charles; DOMÍNGUEZ, Joaquín M^a (dir.): *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*. Biográfico-temático. Ed. Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, 2001.
- ORTEGA CAVERO, David. *Thesaurus. Gran Sopena de sinónimos, antónimos y asociación de ideas*. *Diccionario analógico de la lengua española*. Vol. I y II. Editorial Ramón Sopena, Barcelona, 2000.
- ORTIZ-OSÉS, Andrés; LANCEROS, Patxi (eds.). *Diccionario de hermenéutica. Una obra interdisciplinar para las ciencias humanas*. Universidad de Deusto, Bilbao, 1997.

SORIAU, Etienne. *Diccionario AKAL de estética*. (Ed. Orig. *Vocabulaire d'Esthétique*. Francia, 1990).
Traducción de I. Graza Ade, X. Meilán Piza, C. Mercadal, A. R. Samaniego. Akal, Madrid,
1998.