LA PRÁCTICA ARTÍSTICO-CONECTIVA:

UNA EXPERIENCIA ESTÉTICA Y PLÁSTICA DEL DERECHO

AUTORA

ISABEL AÑINO GRANADOS

DIRECTORA

MAR GARRIDO ROMÁN

PROGRAMA DE DOCTORADO

HISTORIA Y ARTES

2024/2025

Escuela Internacional de Posgrado

UNIVERSIDAD DE GRANADA

PROGRAMA DE DOCTORADO

HISTORIA Y ARTES

2024/2025





Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Isabel Añino Granados
ISBN: 978-84-1195-793-9
URI: https://hdl.handle.net/10481/103833

A Isabel Granados Baca, mi madre.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a todas las personas que han hecho posible este trabajo.

En primer lugar, mi profundo agradecimiento a mi directora de tesis, María del Mar Garrido Román, por su constante apoyo, su apertura generosa a mis propuestas y su valiosa contribución a lo largo de esta investigación. Su entusiasmo, calidez y colaboración incansable han sido esenciales para el desarrollo de este trabajo. En realidad, todas las palabras me resultan débiles para expresar el valor que para mí ha tenido su respaldo. Ha sido un privilegio poder trabajar con Mar.

Asimismo, quiero mostrar mi gratitud a todas las personas que participaron y colaboraron en los procesos artísticos que hemos diseñado, y que forman parte de este estudio, sin cuya presencia y contribución no hubiera sido posible llevarlos a cabo.

Finalmente, extiendo mi agradecimiento a las profesoras Maria Muhle y Marina Martínez Mateo, por facilitar mi estancia de investigación en la Akademie der Bildenden Künste München.

ÍNDICE

RESUMEN. 15
PALABRAS CLAVE. 17
ABSTRACT. 17
KEY WORDS. 19
FUNDAMENTOS DE LA TESIS. 19
I. HIPÓTESIS DE TRABAJO. 19
II. MOTIVACIÓN. 21
III. OBJETIVOS. 22
3.1.- OBJETIVOS EN INVESTIGACIÓN. 22
3.2.- OBJETIVOS ARTÍSTICOS. 22
3.3.- OBJETIVOS SOCIALES. 22
IV. METODOLOGÍA. 23
INTRODUCCIÓN. 24
PRIMERA PARTE 37
FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y ARTÍSTICOS. 37
1.1. INTRODUCCIÓN. 39
1.2. LA ESTÉTICA COMO CIENCIA DEL CONOCIMIENTO SENSIBLE. 43
1.3. LA REVISIÓN DEL CONCEPTO DE ESTÉTICA DE CHRISTOPH MENKE. 53
1.3.1. PRIMERA PARADA: LA ESTÉTICA COMO FUERZA. 54
1.3.2. SEGUNDA PARADA O DEL ANTIGUO DEBATE ENTRE LA FILOSOFÍA Y EL ARTE (LA POESÍA). 55
1.3.3. TERCERA PARADA: ESTÉTICA Y LIBERTAD. 56
1.3.4. CUARTA PARADA: LA VINCULACIÓN DE LA ESTÉTICA CON LA ÉTICA. 59
1.4. EL CONCEPTO DE ESTÉTICA CONECTIVA: HACIA UN CAMBIO DE PARADIGMA ESTÉTICO Y SOCIAL. 63
1.5. LA ESTÉTICA CONECTIVA COMO ESTÉTICA RELACIONAL. 73
1.6. EL CONCEPTO DE ARTE AMPLIADO. 89
1.6.1. CONCEPTO. 89
1.6.2. RELACIÓN ENTRE EL CONCEPTO DE PLÁSTICA SOCIAL Y EL DERECHO. 97
1.6.3. OBRAS CLAVE. 104
1.6.3.1. EL PRECURSOR: JOSEPH BEUYS. 104
1.6.3.2. ESTADO DEL CONCEPTO DE ARTE AMPLIADO Y LA PLÁSTICA SOCIAL EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA ACTUAL. 108
1.7. CONCLUSIONES CAPITULARES. 117

SEGUNDA PARTE 123
IMAGINACIÓN, ATENCIÓN Y RESPONSABILIDAD COMO FUNDAMENTOS PARA UNA SOCIEDAD ADULTA Y LIBRE 123
2.1. INTRODUCCIÓN. 125
2.2. LO ATMOSFÉRICO: CIERTOS ESCENARIOS QUE LO DESCRIBEN Y EXPLICAN. 127
2.3.- LA IMAGINACIÓN. 135
2.3.1 LA IMAGINACIÓN COMO CAPACIDAD HUMANA: UN ÓRGANO DE CONOCIMIENTO, CREACIÓN Y TRANSFORMACIÓN. 136
2.3.2 LA RELEVANCIA DE LA IMAGINACIÓN COMO REFLEJO DE LA REALIDAD PSICOLÓGICA DE LA SOCIEDAD. 141
2.3.3 LA IMAGINACIÓN COMO PROCESO DE INDIVIDUACIÓN. 156
2.3.4 MÉTODOS Y TÉCNICAS ARTÍSTICAS DE APERTURA Y ESTIMULACIÓN DE LA IMAGINACIÓN. 167
2.3.4.1 LA APORTACIÓN SURREALISTA. 167
2.3.4.2 LA APORTACIÓN LITERARIA DE GASTON BACHELARD. 194
2.3.4.3 LA APORTACIÓN DE MARÍA ZAMBRANO: LA RAZÓN POÉTICA. 200
2.3.4.4 EL ENFOQUE DESDE LA PLÁSTICA SOCIAL: EL TALLER INTERIOR. 206
2.4.- LA ATENCIÓN. 211
2.5.- LA RESPONSABILIDAD Y EL COMPROMISO ÉTICO HACIA EL OBJETO OBSERVADO. 225
2.6. CONCLUSIONES CAPITULARES. 233
TERCERA PARTE 239
LA ESTETIZACIÓN DEL DERECHO. UNA CONCEPCIÓN DEL DERECHO COMO FENÓMENO ARTÍSTICO: DERECHO CÁLIDO O DERECHO CORDIAL. 239
3.1. INTRODUCCIÓN. 241
3.2.- LA FORMA DE UN DERECHO DESPROVISTO DE ARTE. 243
3.2.1. LA INACCESIBILIDAD DEL DERECHO. 243
3.2.2. LA NATURALEZA VIOLENTA DEL DERECHO. 248
3.2.3. DESOBEDIENCIA LEGÍTIMA Y RESISTENCIA: EL RETORNO A LA UNIÓN PERDIDA DEL DERECHO Y EL ARTE. 253
3.3. LA ESTETIZACIÓN DEL DERECHO: UNA CONSIDERACIÓN DEL DERECHO COMO FENÓMENO ARTÍSTICO. 263
3.4. PROPUESTAS PRÁCTICAS DE UN DERECHO ESTETIZADO: INICIATIVAS JURÍDICO-ARTÍSTICAS. 271
3.4.1. APROXIMACIONES SENSORIALES AL MUNDO DEL DERECHO. 271
3.4.1.1. EL DERECHO Y LOS SENTIDOS. 271
3.4.1.2. DERECHO MULTISENSORIAL. VISUAL-CINESTÉSICA Y TÁCTIL-CINESTÉSICA. 277
3.4.2. JUSTICIA TERAPÉUTICA. 283
3.4.3. JUSTICIA RESTAURATIVA. 285

3.4.4. MEDIACIÓN TRANSFORMATIVA. 286
3.4.5. SHARING LAW. 287
3.4.6. DERECHO DE LA TIERRA. 287
3.4.7. CAMINANDO POR EL PAISAJE LEGAL. 289
3.4.8. *ART/LAW* NETWORK. 290
3.4.9. LOS CONTRATOS CONSCIENTES COMO ESCULTURA SOCIAL. 292
3.5.- PROPUESTAS PRÁCTICAS DE UN DERECHO ESTETIZADO: INICIATIVAS ARTÍSTICO-JURÍDICAS. 299
3.5.1. ADELITA-HUSNI-BEY. 299
3.5.2. JACK TAN. 301
3.5.3. CAREY YOUNG. 303
3.5.4. SANTIAGO CIRUGEDA. 307
3.5.5. LA FIAMBRERA OBRERA. 309
3.6. DERECHO CÁLIDO O DERECHO CORDIAL. 313
3.6.1. LA PLÁSTICA CÁLIDA: FLUIDO, CAOS, MOVIMIENTO Y FORMA. 313
3.6.2. EL CONCEPTO DE DERECHO CÁLIDO O DERECHO CORDIAL. 328
3.6.2.1. INTRODUCCIÓN. 328
3.6.2.2. ALGUNOS ASPECTOS PRELIMINARES. 329
3.6.2.3. DERECHO CÁLIDO O DERECHO CORDIAL = ARTE-VIDA-JURÍDICA+SOL-CORAZÓN. 331
3.7. CONCLUSIONES CAPITULARES. 335
CUARTA PARTE 341
LA PUESTA EN PRÁCTICA DEL CONCEPTO DE DERECHO CÁLIDO A TRAVÉS DE PROCESOS ARTÍSTICOS ESTÉTICO-CONECTIVOS DE CREACIÓN PROPIA. 341
4.1. INTRODUCCIÓN. 343
4.2. PROPUESTAS BASADAS EN LA VÍDEO PERFORMANCE Y EN LA FOTOGRAFÍA. 345
4.2.1. CARIÁTIDE. 349
4.2.2. CONCIERTO *A CAPPELLA* PARA ESCRITURA DE HIPOTECA. 351
4.2.3. EL SARCÓFAGO O BAGAJE CULTURAL A MEDIDA. 353
4.2.4. CONVERSACIONES CON LA PARED. 355
4.2.5. MENSAJE *SOTTOVOCE*. 359
4.2.6. *CLEANING THE HEADQUARTERS I Y II*. 359
4.2.7. LA RED SOCIAL. 364
4.2.8. ELMÉTODOAÑINO. 365
4.2.9. úNETe. 375
4.3. PROPUESTAS BASADAS EN LA ESTÉTICA CONECTIVA: IMPLEMENTACIÓN ARTÍSTICA DEL CONCEPTO DE DERECHO CÁLIDO. 379

4.3.1. PROYECTO *ARTECERCACERCARTE*. 380
4.3.1.1. INTRODUCCIÓN. 380
4.3.1.2. DESARROLLO DEL PROYECTO. 381
4.3.1.2.I) *ARTECERCACERCARTE* PERSONAS. 381
4.3.1.2.II) *ARTECERCACERCARTE* ORGANIZACIONES. 382
4.3.1.2.III) *ARTECERCACERCARTE* EDUCACIÓN. 385
4.3.1.3. PORFOLIO DEL PROYECTO *ARTECERCACERCARTE*. PROPUESTAS IMPLEMENTADAS. 390
4.3.1.3.I) CONVERSACIONES EN CÍRCULO. 390
4.3.1.3.II) *GANAR LA FORMA HUMANA* UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA SOBRE LA POSIBILIDAD DE PENSAR LA CIUDAD DESDE EL CUERPO HUMANO. 410
4.3.2. SERIE DE PROCESOS ESTÉTICO-CONECTIVOS TITULADA *MICROACCIONES.* 428
4.3.2.1 INTRODUCCIÓN. 428
4.3.2.2. MICROACCIÓN 1: *CONVERSACIONES CON LA PARED*. 428
4.3.2.3. MICROACCIÓN 2: *LABORATORIO DE CALIDEZ*. 434
4.3.2.4. MICROACCIÓN 3: *CÁSCARA DE NARANJA*. 438
4.3.2.5. MICROACCIÓN 4 *THE HUMAN WARMTH GENERATOR* (EL GENERADOR HUMANO DE CALIDEZ). 443
4.3.3. PROCESO ESTÉTICO-CONECTIVO *CONVERSACIONES CON EL PLANETA*..... 444
4.3.3.1. INTRODUCCIÓN. 445
4.3.3.2. LA GENERACIÓN. 445
4.3.3.3. SÍNTESIS. 448
4.3.3.4. DESCRIPCIÓN. 449
4.3.3.4.1. ELEMENTOS DE LA FORMA. 449
4.3.3.4.2 METODOLOGÍA Y TOMA DE DECISIONES, DIFICULTADES Y SOLUCIONES... 460
4.3.3.4.3 RETROALIMENTACIÓN Y EXPERIENCIAS COMPARTIDAS POR LAS PERSONAS PARTICIPANTES. 461
4.3.3.4.3.I) RETROALIMENTACIÓN RECIBIDA EN EL *OPEN SPACE* EN OXFORD (REINO UNIDO). 463
4.3.3.4.3.I) RETROALIMENTACIÓN RECIBIDA EN EL "ESPACIO ABIERTO" EN CÁDIZ (ESPAÑA). 468
4.3.3.5. CONCLUSIONES. 471
4.3.4. PROCESO ESTÉTICO-CONECTIVO *CONFERENCIAS DE DERECHO CÁLIDO*. 472
4.3.5. PROYECTO ESTÉTICO-CONECTIVO *PARAKLETOS*. 475
4.3.6. PROYECTO ESTÉTICO-CONECTIVO *E-SPIRAL*. 481
4.4. CONCLUSIONES CAPITULARES. 483
CONCLUSIONES 487

CONCLUSIONS 489
ANEXOS: 491
BIBLIOGRAFÍA 495

> Llenas de expectación, las miradas del filósofo y las del hombre de mundo permanecen fijas sobre el escenario político, donde ahora, según se cree, se discute el magno destino de la humanidad. ¿No denota una reprobable indiferencia frente al bien de la sociedad, no intervenir en este diálogo general? (...) Espero persuadiros de que esta materia es mucho menos ajena a la penuria que al gusto de la época, más aún, de que, para resolver aquel problema político en el campo de la experiencia, hay que tomar el camino que pasa por lo estético, porque es por la belleza por donde uno va hacia la libertad. Pero esto no puede demostrarse sin traeros antes a la memoria los principios por los que se conduce la razón en general cuando se trata de una legislación política.[1]

RESUMEN.

La semilla que ha dado lugar a esta tesis nace de la propia práctica artística. Es el arte el que nos ha mostrado la necesidad de que se le involucre en temas que, habitualmente, se consideran radicalmente ajenos a su ámbito, como los asuntos jurídicos. La necesidad de este estudio y de sus propuestas se nos manifiesta en el curso de diversos trabajos y proyectos artísticos que hemos venido desarrollando desde 2012 hasta la actualidad.

Nuestra formación y experiencia en ambas disciplinas nos han facultado para identificar la necesidad de trabajar en el campo del derecho desde una perspectiva artística. Por este motivo, fuimos conscientes de que el derecho, como cualquier otra creación humana, es una materia plástica, susceptible de ser rediseñada y remodelada.

En la actualidad, el sistema legal se genera de manera intelectual, abstracta y teórica. No se crea ni evoluciona en conexión con los fenómenos concretos que aborda. Como resultado, crece alienado con respecto a los mismos y, por tanto, falto de armonía. Esto obstaculiza el desarrollo de un sistema legal equilibrado y lo inclina cada vez más hacia un enfoque científico-matemático, reforzado por la exclusividad de su creación en manos de aquellas personas reconocidas como expertas y por un desarrollo basado en intereses meramente económicos. Acercándonos al pensamiento crítico legal de la mano de juristas como Philippopoulos-Mihalopoulos, Douzinas, Gearey y Finchett-Maddock y de la mano otros autores como el filósofo

[1] Friedrich Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre en una serie de cartas de lo sublime sobre lo sublime*, traducción de Martín Zubiría (Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras - Ediciones Biblioteca Digital UNCuyo, 2019), 58-59.

Josep María Esquirol, proponemos desvincular tanto al derecho como al arte de las dinámicas de producción y consumo, para que sirvan de herramientas de resistencia frente a estos procesos homogeneizadores y nihilizadores que estamos sufriendo.

Al objeto de poder fundir arte y derecho en una práctica artístico-jurídica, hemos revisitado el concepto de arte ampliado propuesto por el artista alemán Joseph Beuys, las dos visiones del concepto de estética conectiva aportadas por la profesora y escultora social Shelley Sacks y la autora y crítica de arte Suzi Gablik, unidas a la idea de estética relacional del historiador y crítico de arte, Nicolas Bourriaud.

Iniciamos esta investigación haciendo un recorrido desde la teoría estética desde sus inicios, es decir, desde la idea presentada por el filósofo Alexander Gottlieb Baumgarten, al que se le conoce como el padre de la estética, hasta propuestas más actuales, como las que hemos citado. Partimos, de la mano de Sacks, del sentido etimológico del término estética que la define como "darse cuenta", es decir, una estética desde la que identificamos nuestra capacidad de respuesta ante aquello que acontece a nuestro alrededor, como lo contrario de lo que nos entumece, de lo anestésico, en el sentido que le otorgan Sacks y Wolfgang Welsch.

Analizamos, a su vez, los fundamentos de una sociedad responsable, es decir, consciente de su capacidad de respuesta y que, como conocedora de ella, renuncia a delegarla; que se ocupa de los asuntos que le afectan, que es adulta y capaz de entender al ser humano como individuo libre. Una sociedad de estas características da lugar al sujeto moral que describe la profesora Adela Cortina. Un sujeto que cuestiona los conceptos que le vienen dados como los de democracia y libertad, que hoy en día resultan cruciales para la evolución de la sociedad.

Partiendo del análisis del comportamiento de un derecho desvinculado del arte, como el que conocemos, llegamos a la idea de un derecho estetizado y presentamos diversas iniciativas que parten de especialistas en el campo del derecho, quienes intentan acercar el arte al ámbito jurídico. Asimismo, analizamos propuestas artísticas que han utilizado el derecho como material o temática, que abren sorprendentes avenidas de exploración a quienes se dedican al derecho.

Surge de este estudio un nuevo concepto de derecho, que hemos denominado 'derecho cálido', el cual proponemos como una nueva disciplina jurídica que busca integrar la estética y la sensibilidad en la concepción y aplicación del derecho. Esta disciplina tiende un puente entre

la ley y las personas a las que se les aplica, desembocando en la participación de estas en su generación y desarrollo, y en la observación, por parte del legislador, del impacto que causan las leyes tanto en la sociedad como en los individuos que deben acatarla.

Esta tesis sigue el modelo de aquellas que están basadas en la práctica, por lo que además del estudio teórico que hemos anunciado, finaliza con un detallado recorrido que estudia cómo surge el "derecho cálido" en la práctica artística y cómo se ha ido desarrollando hasta hoy.

PALABRAS CLAVE.

Estética; escultura social; arte relacional; derecho (disciplina); imaginación; responsabilidad; diálogo; democracia; comunidad.

ABSTRACT.

The seed that gave rise to this thesis was sown in the practice of art itself. It is art that has revealed to us the necessity of involving it in issues that are typically considered radically outside its realm, such as legal matters. The need for this study and its proposals became evident to us through the course of various artistic projects and endeavors we have been developing from 2012 to the present.

Our training and experience in both disciplines have enabled us to identify the need to approach the field of law from an artistic perspective. For this reason, we became aware that law, like any other human creation, is a malleable material, capable of being redesigned and reshaped.

Currently, the legal system is generated in an intellectual, abstract, and theoretical manner. It is not created or evolved in connection with the concrete phenomena it addresses. As a result, it becomes alienated from them and, therefore, lacks harmony. This hinders the development of a balanced legal system and increasingly pushes it toward a scientific-mathematical approach, reinforced by its creation being the exclusive domain of those

recognized as experts, and by a development driven purely by economic interests. By engaging with critical legal thinking through the work of jurists such as Philippopoulos-Mihalopoulos, Douzinas, Gearey, and Finchett-Maddock, as well as other thinkers like the philosopher Josep María Esquirol, we propose to detach both law and art from the dynamics of production and consumption so that they may serve as tools of resistance against the homogenizing and nihilistic processes we are currently experiencing.

In order to merge art and law into an artistic-legal practice, we revisited the concept of expanded art proposed by the German artist Joseph Beuys, along with the two visions of connective aesthetics provided by the professor and social sculptor Shelley Sacks, and the author and art critic Suzi Gablik, combined with the idea of relational aesthetics by the art historian and critic Nicolas Bourriaud.

We began this research by tracing a path through aesthetic theory from its inception, starting with the concept presented by the philosopher Alexander Gottlieb Baumgarten, who is known as the father of aesthetics, to more contemporary proposals, such as those previously mentioned. Guided by Sacks, we start from the etymological meaning of the term aesthetics, which she defines as "awareness," that is, an aesthetics through which we recognize our capacity to respond to what happens around us, as opposed to what numbs us, in the sense given by Sacks and Wolfgang Welsch.

We also analyze the foundations of a responsible society, that is, one that is aware of its capacity to respond and, as such, refuses to delegate it; a society that attends to the matters that affect it, that is mature and capable of understanding the human being as a free individual. A society of these characteristics gives rise to the moral subject described by Professor Adela Cortina. A subject who questions the concepts handed down to them, such as democracy and freedom, which are crucial today for the evolution of society.

Starting from the analysis of the behavior of a law disconnected from art, as we know it, we arrive at the idea of an aestheticized law and present various initiatives led by specialists in the field of law, who attempt to bring art closer to the legal sphere. Additionally, we analyze artistic proposals that have used law as material or theme, opening surprising avenues of exploration for those dedicated to law.

From this study emerges a new concept of law, which we have called "warm law," a new legal discipline that seeks to integrate aesthetics and sensitivity into the conception and application of law. This discipline bridges the gap between the law and the people to whom it applies, leading to their participation in its creation and development, and prompting lawmakers to observe the impact that laws have on both society and the individuals who must adhere to them.

This thesis follows the model of practice-based research, and therefore, in addition to the theoretical study we have outlined, it concludes with a detailed examination of how "warm law" emerges in artistic practice and how it has developed to this day.

KEY WORDS.

Aesthetics; social sculpture; relational art; law (discipline); imagination; responsibility; attention; dialogue; democracy; community (social groups).

FUNDAMENTOS DE LA TESIS.

I. HIPÓTESIS DE TRABAJO.

La hipótesis en la que se fundamenta esta tesis entiende la estética como lo contrario de anestesia, es decir, como aquella energía que activa un impulso interior en los seres humanos (la motivación) que les hace conscientes y, por tanto, capaces de darse cuenta de aquello que sucede a su alrededor y de su capacidad de intervención, transformación y remodelación. Se trata, por tanto, como decimos, de una estética que conecta con la ética. Nos proponemos analizar los posibles efectos resultantes de una mirada estético-conectiva en el campo del derecho.

Partiremos, así, de cuestiones como la posibilidad de entender el ordenamiento jurídico como una estructura plástica capaz de ser remodelada por las personas a las que les afecta en su vida cotidiana. ¿Podríamos observar esta estructura como las personas dedicadas al arte

observan su obra? ¿Quizás como si se tratara de una escultura? Surgen entonces preguntas como cuál sería la estructura interna de esa escultura, cuál sería su base, cuáles serían sus elementos y cómo podrían componerse de forma armónica. Nos interesa investigar si, a través de una mirada estético-conectiva, es decir, una mirada impregnada de una profunda sensibilidad estética, podríamos identificar aquellas estructuras sociales y políticas que han quedado rígidas, atrofiadas, congeladas, con el objeto de suministrarles calor para volver a darles vida, movimiento y flexibilidad.

A lo largo de nuestra tesis nos proponemos explorar si, en una sociedad víctima de la hiperestesia producida por una sobreestimulación sensorial que los descarta como receptores válidos de los estímulos exteriores, aún es posible afinarlos al objeto de que nos permitan darnos cuenta de aquello que es necesario cambiar para poder crear una sociedad coherente y sostenible. Indagaremos en aquellas teorías que aún se apoyan en la fenomenología y en la adquisición de conocimiento a través de los sentidos y en aquellas otras que defienden que la sobreestimulación sensorial que sufrimos en la actualidad descarta la percepción sensorial como vía de aprendizaje y de toma de conciencia. En este sentido nos proponemos poner estas teorías a prueba desde la práctica artística a través de procesos artísticos conectivos de escultura social.

Hasta ahora hemos delegado la generación de las estructuras que organizan y gobiernan nuestra sociedad en personas consideradas expertas, tanto aquellas profesionales del derecho como aquellas dedicadas a la política. Sin embargo, los resultados no parecen satisfactorios. El área del derecho resulta normalmente arcana, árida e inaccesible para todas aquellas personas que no conocen su lenguaje. La pregunta que surge es si se podrían encontrar modos a través de procesos artísticos de desencriptar las estructuras legales y acercarlas, hacerlas accesibles a las personas de modo que éstas tengan un papel activo en su generación y desarrollo. Nos proponemos indagar si de esta forma las estructuras legales progresarían de acuerdo con las necesidades reales del momento, tanto sociales como medioambientales. ¿Podrían entonces las personas expertas aprender también de las legas en esta área? ¿Tienen estas últimas también algo que aportar? ¿Nos acercaríamos de este modo a planteamientos de democracia directa? ¿Puede facilitar el arte este recorrido?

Las prácticas artísticas que trabajan desde la estética conectiva están dirigidas a despertar la responsabilidad de todo ser humano. Desde este campo del arte se trabaja para desarrollar capacidades como la intuición, la imaginación y la sensibilidad (entendida como ampliación de aquello que somos capaces de percibir con nuestros sentidos) como cualidades

inherentes a los humanos. El planteamiento de esta tesis es, por tanto, práctico. Por ello, nos basamos en procesos artísticos estéticos conectivos de escultura social como "Conversaciones con el planeta" y "Conversaciones en círculo", entre muchos otros que vamos a estudiar. Todos ellos han sido implementados en la práctica con la participación de numerosas personas que nos han obsequiado con su retroalimentación.

Los procesos artísticos que presentamos ponen en práctica un nuevo concepto jurídico que proponemos y que hemos denominado "derecho cálido". Este concepto es la síntesis entre la ciencia jurídica y la escultura social. Resulta de trabajar, percibir, sentir, entender y vivir el derecho desde un concepto de arte ampliado.

II. MOTIVACIÓN.

La motivación para hacer este trabajo parte de nuestros años de experiencia en la práctica en el asesoramiento jurídico de empresas de ámbito nacional e internacional, que puso de manifiesto la necesidad de introducir la creatividad en el ámbito jurídico, a la vez que demostró la desconexión de esta área con las personas a las que les afecta, con las necesidades contemporáneas, tanto sociales como ecológicas.

La necesidad de llevar a cabo esta tesis surgió durante el Máster en Escultura Social que llevamos a cabo en la Unidad de Investigación de Escultura Social de la Universidad Oxford Brookes en Reino Unido y cuyo trabajo fin de máster, "Conversaciones con el Planeta" y otros trabajos artísticos previos, constituyen la base de la que parte. Durante su elaboración nos fuimos al bosque a tratar de desconectar de los múltiples estímulos con los que el mundo civilizado entumece nuestros sentidos y reconectar con la naturaleza. Ingenuamente habíamos pensado que en el entorno natural quedaríamos libres de todas las estructuras creadas por el ser humano. Sin embargo, durante aquellos largos paseos el ordenamiento jurídico se hizo visible allí donde aparentemente sólo reinaba el orden natural.

La práctica artística nos ha demostrado que los procesos artísticos basados en la estética conectiva son capaces de crear consciencia acerca de estas necesidades y de la capacidad de todas las personas de intervenir en la creación de un ordenamiento jurídico sostenible.

III. OBJETIVOS.

El objetivo general al que pretende llegar esta tesis es a una ampliación o extensión del concepto de estética que la conecta con la ética, en el sentido de la identificación de la propia responsabilidad que cada ser humano puede desplegar en su entorno y en el momento histórico en el que le toca vivir.

Este objetivo general se despliega y se concreta a través de los siguientes objetivos específicos:

3.1.- OBJETIVOS EN INVESTIGACIÓN.

- Investigación y análisis teórico de los referentes pertinentes en las diversas áreas involucradas.
- Investigación y análisis de propuestas artísticas de escultura social y de estética conectiva.

3.2.- OBJETIVOS ARTÍSTICOS.

- Contextualización de las prácticas estéticas conectivas en el marco del arte contemporáneo.
- Puesta en práctica de los procesos estético-conectivos de creación propia, al objeto de recabar información y apoyo a nuestro estudio.
- Recopilación y análisis de los resultados obtenidos a través de la retroalimentación de las personas que han participado.

3.3.- OBJETIVOS SOCIALES.

- Motivar al sistema educativo a introducir áreas artísticas en los planes educativos al objeto de posibilitar una formación integral basada en capacidades del ser humano adicionales al pensamiento racional de las que actualmente carece: imaginación, creatividad e intuición que darán lugar al desarrollo de una sociedad nueva más capaz de hacerse cargo de las acuciantes necesidades actuales.

- Poner en valor facultades humanas como la imaginación y la creatividad, trabajando con las personas que participen en nuestros procesos artísticos conectivos al objeto de que puedan reconocer estas capacidades y de responder y ocuparse, haciendo uso de ellas, de los asuntos que les afectan. Particularmente, es nuestro objetivo crear un puente hacia un área tan crucial como es la vida jurídica que compete a todas las personas.
- Hacer patente la importancia del arte como capacidad inherente a todo ser humano que es útil y necesaria en cualquier actividad que desarrollemos en nuestra vida cotidiana y en la que, por tanto, deberíamos formarnos, educarnos y cultivarnos, otorgándole un carácter prioritario en los planes de estudio.

IV. METODOLOGÍA.

La metodología que hemos utilizado en este trabajo es la investigación práctica (*practice-based*), por haberla considerada como idónea para la exploración artística que hemos llevado a cabo. En este sentido consiste, por un lado, en una investigación teórica de los conceptos fundamentales y de los referentes en los que se apoya y, por otro lado, en una investigación práctico-artística derivada de los procesos artístico-conectivos de creación propia ya elaborados y de los que puedan surgir de esta investigación, y del análisis teórico de los resultados que arroje la puesta en práctica de dichos procesos.

Al objeto de dar continuidad a esta investigación, hemos llevado a cabo una actividad de movilidad para prácticas en el marco del Programa Erasmus+ con una duración de tres meses (del día 1 de mayo al 31 de julio de 2022) en la Akademie der Bildenden Künste de Múnich (Alemania) en el Departamento de Filosofía y Teoría Estética, bajo la supervisión de la profesora Dr. María Muhle.

Parte de esta investigación ha sido desarrollada en forma de publicaciones, habiéndose publicado un artículo en la Revista Artilugio de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Otro artículo de los que hemos preparado ha sido aceptado para su publicación en mayo de 2025 por la Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Por otro lado, hemos dado a conocer nuestra investigación a través de nuestra participación a través de una comunicación en el III Congreso Internacional "Docencia universitaria, Derecho y Artes. Literatura, Cine, Pintura...", celebrado los días 7 y 8 de noviembre de 2023 en Santiago de Compostela y organizado por la Facultad de Dereito de la Universidade de Santiago de Compostela.

Hemos elegido el estilo Chicago para citas y referencias, ya que permite el uso de notas al pie, lo que facilita la lectura al mantener la información relevante en la misma página donde se menciona.

Finalmente, hemos intentado hacer uso de un lenguaje inclusivo en la redacción de esta investigación siguiendo la Recomendación CM/REC 2019 del Comité de Ministros del Consejo de Europa para prevenir y combatir el sexismo, adoptada el 27 de marzo de 2019, que aborda en el apartado II.A el lenguaje y la comunicación como componentes esenciales de la igualdad de género y afirma que «[I]la comunicación no estereotipada es una buena forma de educar, sensibilizar y prevenir comportamientos sexistas». Asimismo, hemos tenido en cuenta la *Guía del uso no sexista del lenguaje* de la Universidad de Granada, Vicerrectorado de Igualdad, Inclusión y Sostenibilidad Unidad de Igualdad y Conciliación (2023).[2]

INTRODUCCIÓN.

Este trabajo surge de la necesidad de poner en evidencia formas alternativas de entender las interrelaciones entre el arte y el derecho que favorecen la evolución de ambas disciplinas, expandiendo la práctica artística hacia un campo que habitualmente se considera ajeno o muy alejado de la misma o de cualquier actividad creativa y concediendo al derecho cualidades que normalmente se atribuyen al mundo del arte y que permiten a las personas no iniciadas en el campo del derecho, acceder al mismo y encontrar su capacidad de respuesta a las cuestiones relativas a este área. La intención es posibilitar un desarrollo legal conectado con las necesidades reales de la vida cotidiana en sociedad y del entorno natural en el que humanos y no humanos tenemos nuestro hogar.

[2] Universidad de Granada, Vicerrectorado de Igualdad, Inclusión y Sostenibilidad, Unidad de Igualdad y Conciliación, *Guía del uso no sexista del lenguaje* (Granada: Universidad de Granada, 2023), https://viics.ugr.es/sites/vic/viics/public/inline-files/Guia%20de%20Lenguaje.%20Maquetado.pdf

En nuestro día a día, no somos conscientes de cómo las estructuras legales nos siguen allá donde vamos, y cómo, si prestamos atención, nos daremos cuenta de que nos acompañan tanto en los confines más remotos de la tierra hasta más allá de la atmósfera terrestre. Incluso si aún afináramos más nuestros sentidos, podríamos notar cómo éstas habitan incluso en el interior de nuestros cuerpos, sobre y debajo de nuestra propia piel. Teniendo en cuenta esta realidad, la ley no debe parecernos algo abstracto, alejado, cuyo desarrollo y aplicación podamos simplemente delegar en las personas consideradas expertas o competentes, sino que es un campo que debemos interesarnos por conocer y por desarrollar un juicio crítico al respecto, de modo que seamos capaces de influenciar en su generación, crecimiento, desarrollo y evolución.

Para que todo ser humano pueda darse cuenta de esto resulta necesario un profundo desarrollo de la sensibilidad estética. Un entendimiento de la estética más allá de aquello que nos resulta bello. Una estética que tiene que ver con una toma de conciencia de nuestra responsabilidad entendida como habilidad de respuesta.

Del mismo, se intenta acercar el arte a todas las personas y alejarlo del concepto de artista modernista como un romántico genio incomprendido aislado del resto de la sociedad la cual percibe desde la soledad de su estudio. El arte, como resultado de la puesta en práctica de capacidades humanas como la imaginación y la creatividad, es una facultad humana que nos ayuda a disfrutar de la diversidad de perspectivas, de aquello otro, distinto que impide que se nos estandarice. Por este motivo, no podemos permitirnos que se entienda como perteneciente a una élite, ni que sirva a intereses económicos al asimilarlo a una mera mercancía.

Más allá del clásico debate sobre la posibilidad, la conveniencia y la inconveniencia de una función social del arte, se trata aquí de reconocer que el arte ha sido, desde sus primitivas manifestaciones, la cualidad inherente al ser humano que, por excelencia, le capacita para descubrir, aprender, entender, conocer, organizar, codificar, relacionarse, comunicar y, en definitiva, para todo aquello que abarca desde la mera supervivencia hasta la transformación y la evolución de la especie humana. La falta de reconocimiento de esta cualidad, en su sentido más amplio, está teniendo consecuencias devastadoras. Al ignorar las facultades artísticas propias de los seres humanos que tenemos la oportunidad de desplegar en nuestro encuentro con el mundo, estamos mermando nuestras posibilidades de evolución y, por tanto, de supervivencia. El punto de referencia para nuestro desarrollo, como sociedad y como especie, se ha tornado cada vez más mecanicista y reduccionista, valorando exclusivamente lo racional y

dejando de lado, incluso negando o denostando profundamente, otras capacidades, igualmente válidas, e incluso superiores, como la intuición, la imaginación y la creatividad. De este modo, en nuestra relación con la vida, con nuestro entorno social y natural, y en nuestro afán controlador y cuantificador propio de seres desconfiados y miedosos, hemos perdido la conexión con la realidad, con la inmediatez de lo que nos rodea y del ser humano como parte de los ecosistemas que conforman, generan y sostienen la vida en nuestro planeta.

En este sentido, podemos recuperar la reflexión de Goethe en su "Teoría de la naturaleza" cuando se refiere precisamente a esta supremacía de la razón y al rechazo de las demás cualidades humanas:

> Sabemos bastante bien que en las naturalezas humanas singulares se impone habitualmente el predominio de una facultad o capacidad cualquiera y que necesariamente se genera de ello un modo unilateral de representarse las cosas, puesto que el hombre conoce el mundo sólo a través de sí mismo y, por tanto, con ingenua presunción, cree que el mundo está construido según él y sus deseos. De ahí viene que el hombre ponga en la cúspide de todo, sus principales capacidades y que casi quiera negar completamente y suprimir de su propia totalidad lo que en él se encuentra de inferior. Quien no está convencido de que todas las manifestaciones del ser humano (sensibilidad y razón, imaginación y entendimiento) deben formarse en una decidida unidad -cualquiera que sea la cualidad de éstas que predomine en él-, se atormentará continuamente en una infeliz limitación, y no comprenderá nunca por qué tiene tantos y tan obstinados enemigos, y por qué a veces se encuentra teniendo que enfrentarse consigo mismo como un puntual adversario.
>
> Así, un hombre nacido y formado en las llamadas ciencias exactas no comprenderá fácilmente, desde la altura de su razón sólo razonante, que pueda haber también una fantasía sensible exacta, sin la cual no es pensable el arte.[3]

En el campo del derecho esto se manifiesta en la manera en que generamos las leyes que pretenden organizar y regular nuestra forma de vida y nuestra relación con el planeta, con lo humano y con lo no humano. La observación de la ley desde una mirada artística pone inmediatamente de manifiesto que no se está desarrollando de acuerdo con las necesidades del ser humano como ser social ni de éste como parte de los ecosistemas terrestres, sino que, cada vez más se desarrolla a partir de los resultados arrojados por hojas de cálculo que maximizan las

[3] Johann Wolfgang von Goethe, *Teoría de la naturaleza*, 2ª ed., traducido por Diego Sánchez Meca (Madrid: Editorial Tecnos, Grupo Anaya, S.A., 2007; reimp. 2013), 218-219.

posibilidades de un crecimiento económico infinito, explotador y, por tanto, destructivo. La mera idea de lo infinito en un mundo finito ya muestra la incoherencia en su propia base. Este paradigma económico reduccionista se refleja en todos los aspectos de nuestra vida. Lo vemos claramente en todo tipo de legislación, desde la que se ocupa de la educación, la sanidad, la legislación laboral, etc. En el modelo vigente, absolutamente todo es entendido como recurso, y, por tanto, como susceptible de ser explotado: desde los recursos humanos, culturas y poblaciones, hasta las profundidades de los océanos y de la tierra, los bosques, los animales, los alimentos, el aire, el agua, etc... Todo es explotable sin excepción, aún poniendo en riesgo la continuidad de su existencia y, por ende, de la nuestra. Lo que más se valora es lo que más produce en menor tiempo a menor coste (desde el punto de vista del dinero entendido como fin último y no como medio) y, por tanto, lo que potencialmente generará mayor crecimiento económico. La actitud actual de negación ha llegado hasta tal punto que parece adecuado cuestionarse si realmente este paradigma se apoya, como normalmente se afirma, en una visión antropocentrista del mundo y de la vida. ¿Cómo creer que un ser que se está autodestruyendo lo hace pensando solamente en sí mismo? Estas son las cotas de absurdo que ya hemos coronado.

Las estructuras que generamos según el modelo actual, que están formadas por nuestras normas de convivencia y de subsistencia, son rígidas, reduccionistas, anquilosadas, inflexibles e ineficientes, porque carecen de toda la información que negamos, aquella que no interesa a ese crecimiento económico ilimitado. Resulta cuanto menos chocante que nuestra, bajo nuestro punto de vista, sobrevalorada racionalidad no sea capaz de reconocer las consecuencias de esta mentalidad, que incluso niegue evidencias tan patentes y que afectan de forma directa a nuestro día a día como el cambio climático, la pobreza y la desigualdad, las guerras y la violencia, por citar algunas, y por último, la pandemia de COVID-19 que, de forma fulminante e inesperada, se apoderó de todo el planeta. Si con todo esto no despertamos a la realidad de un mundo en el que todo forma parte de una red de interconexiones que generan y sostienen su vida, quizás no tengamos otra oportunidad.

Trataremos de mostrar cómo el arte les puede devolver la flexibilidad, al inyectar en ellas la plasticidad que han perdido y un punto de vista más amplio, más coherente y accesible para cualquier persona, más atrevido porque no teme al error que de hecho es muy importante en el quehacer artístico y, en definitiva, más flexible, maleable y adaptable a las necesidades coyunturales reales.

Esta tesis sugiere un acercamiento artístico al derecho desde la escultura social como concepto de arte ampliado, como capacidad creativa universal que se manifiesta en cada campo de la actividad humana, siguiendo la propuesta del artista alemán Joseph Beuys. En palabras del jurista Philippopoulos-Mihalopoulos, el arte empuja a los cuerpos, no sólo a los humanos, sino de cualquier clase, como al cuerpo legal, para entrar en lo distinto y moverse hacia su cambio interior. En esta línea el profesor sostiene que el conocimiento no conduce necesariamente a la creatividad, a menos que sus propios vacíos sean cubiertos por una reterritorialización artística, un proceso diferente y nuevo de devenir, de transformarse al pasar a otras formas de identidad, incluso las más inesperadas[4] En este sentido, esta investigación observará a las personas que trabajan con la ley como artistas; como fuerza transformadora que puede ser capaz de desencadenar el proceso de identificación de las estructuras sociales en estado de necrosis, inyectándoles el calor y el fluido vital que favorecerá su evolución hacia otras nuevas y llenas de vida.

El ordenamiento jurídico es generado, por tanto, en la actualidad de una forma intelectual, abstracta y teórica. Ni es generado ni está evolucionando de acuerdo con los fenómenos que trata de regular. Por ello crece de forma inarmónica y alienada. Esto impide el desarrollo de un ordenamiento jurídico equilibrado y le empuja, cada vez más, hacia una visión científico-matemática lo que se refuerza porque dejamos su creación en manos de "expertos" y jamás, se consulta a las personas afectadas por aquello que la ley trata de regular. Lo hemos visto en estos meses de pandemia de forma muy clara en las áreas de educación y sanidad, por ejemplo. Por ello, propongo entender el papel de las personas que trabajan con la ley, sea generándola, sea aplicándola como agentes internos que la acerquen a la realidad. Separando a estos "agentes" de ese concepto de "experto", entendido como aquellas personas que son las únicas que tienen los conocimientos de forma exclusiva y que por ello se instituyen en únicas responsables y en autoridades en los asuntos legales. Como "agentes internos" las personas que trabajan con la ley son responsables de acercar el ordenamiento jurídico a las personas de la calle, para evitar su deshumanización, para conectarlo con las necesidades actuales tanto sociales, políticas, institucionales y medioambientales, y finalmente, para despertar la responsabilidad de las todas las personas con respecto al campo del derecho, porque a todas ellas les afecta aquello que la ley establece.

[4] Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, *Milieu, Territory, Atmosphere: New Spaces of Knowledge* (Berlin Heidelberg: Springer-Verlag, 2016), 87.

En esta línea de investigación emergen algunas cuestiones como si las personas que trabajan con la ley fueran capaces de observarla como el/la artista mira su obra. ¿Cuál serían la base y el vástago de esta escultura?, ¿cómo podrían tornar las estructuras legales en una sustancia maleable?, ¿podría servir la propuesta husserliana que propone poner entre paréntesis o *epoché*, el juicio y los conocimientos previos para poder aprender más de aquello que observamos?, ¿sería útil el empirismo delicado goethiano en el sentido de una obligación responsiva ética a lo observado?, ¿o sería más apropiado un acercamiento ontológico?, ¿cómo pueden las personas que trabajan con la ley tornarse en "agentes internos"?, ¿cómo podrían estas personas aprender de aquellas que no son consideradas expertas?, ¿qué formas podemos crear y qué procesos artísticos serán los adecuados para generar ese movimiento interior que nos hace conscientes de nuestra responsabilidad? Estas cuestiones, entre otras, son las que guiarán y serán el hilo conductor de este trabajo.

Quizás no resulte inmediatamente evidente deducir de lo elaborado hasta ahora, que no se está sugiriendo un acercamiento al ordenamiento jurídico desde una perspectiva crítica, sino que más bien, el interés descansa en confrontar su energía fundacional a la realidad de los fenómenos de los que se ocupa, a los efectos de descubrir aquello que es necesario cambiar. Tanto las relaciones humanas como la vida en nuestro planeta son ámbitos vivos y en constante cambio y transformación. Por ello, no pueden ser enmarcados ni encorsetados dentro de estructuras estáticas, rígidas, preconcebidas y/o categóricas, como advierten los profesores Douzinas y Gearey cuando afirman que el racionalismo y el positivismo, la doctrina y el dogma han reemplazado la inmersión humanista en el texto legal.[5]. El pensamiento teórico legal debería ser combinado y complementado con las prácticas artístico-conectivas que indagan en la imaginación humana, activando las habilidades creativas de las personas. Las estructuras sociales y legales han sido diseñadas y construidas por los seres humanos y, por tanto, es a nosotros/as a quienes les corresponde cambiarlas y quienes somos capaces de ello.

Hemos identificado las prácticas estético-conectivas como aquellas que son capaces de generar los procesos artísticos necesarios a estos efectos porque nos empujan más allá de nuestra zona de confort, permitiéndonos percibir la realidad, de acuerdo con Philippopoulos-Mihalopoulos, al objeto de escapar de la ilusión de la centralidad humana e identificar nuestra

[5] Costas Douzinas y Adam Gearey, *Critical Jurisprudence: The Political Philosophy of Justice* (Portland, OR: Hart Publishing c/o International Specialized Book Services, 2005), 4.

responsabilidad. Esta es la nueva responsabilidad de lo humano: ir en contra de su propio ímpetu de autogobierno.[6] Es hora de reconocer que la ley no puede continuar siendo generada separada del arte.

Imaginemos un camino, una metodología, donde las estructuras establecidas no sean impuestas sin fin y extendidas hacia un futuro sino preparadas como un suelo apto para la transformación.

A los efectos de desarrollar y demostrar esta tesis la hemos dividido en cuatro partes:

- En la **primera parte** titulada "**Fundamentos teóricos y artísticos."** En esta primera parte de la tesis, revisaremos el concepto de estética, un tema antiguo que merece ser reconsiderado debido a su impacto en el desarrollo social actual. Aunque arte y estética siempre han estado interrelacionados, el término "estética" suele asociarse con la belleza, lo que limita nuestra comprensión del arte a meros objetos bellos. A pesar de los esfuerzos de los artistas del siglo pasado por desvincular el arte de la belleza, el lenguaje y la mentalidad social siguen sin cambiar. Esto ha llevado a una percepción del arte como una herramienta superficial, tanto en el contexto de la decoración como de la inversión, haciéndolo a menudo incomprensible y rechazado por el público general.

  Esta tesis argumenta que una interpretación de la estética desvinculada de la ética contribuye a la consideración del arte como algo prescindible. El arte, visto solo como un producto de consumo o inversión, pierde su conexión con las necesidades sociales y se convierte en un privilegio de las élites, exacerbando su inaccesibilidad y desinterés general. Pierre Bourdieu ha explorado cómo la cultura funciona como "capital simbólico", reforzando las distinciones sociales a través del conocimiento y el acceso a ciertas formas de arte.

  Nuestro estudio busca demostrar que el arte es esencial y debe ser entendido como una herramienta fundamental para construir una sociedad solidaria y sostenible.

[6] Philippopoulos-Mihalopoulos, Andreas. "Withdrawing from Atmosphere: An Ontology of Air Partitioning and Affective Engineering." *Environment and Planning D: Society and Space* (2015). https://doi.org/10.1177/0263775815600443, 14.

Propondremos un enfoque del arte vinculado a la responsabilidad y al respeto, que nace del contexto social y busca intervenir en él positivamente.

Para entender cómo la estética se ha relacionado con la ética y el arte comprometido, comenzaremos con las propuestas de Baumgarten, el padre de la estética, y exploraremos sus seguidores y críticos. Finalmente, estudiaremos propuestas artísticas participativas, como el concepto de arte ampliado de Joseph Beuys y la estética relacional de Nicolas Bourriaud.

- La **segunda parte** de este trabajo la hemos titulado: **"Imaginación, atención y responsabilidad como fundamentos para una sociedad adulta y libre"**. En esta sección de la tesis, examinamos los fundamentos de la plástica social, definida, siguiendo a Beuys y a Sacks, como una filosofía de libertad. Identificamos tres pilares clave: imaginación, atención y responsabilidad.

  Estos pilares destacan la relevancia de la plástica social como herramienta de transformación social en el contexto actual.

- La **tercera parte** que hemos titulado "**La estetización del derecho. Una concepción del derecho como fenómeno artístico: derecho cálido o derecho cordial."** En este bloque, exploraremos la idea de un derecho intrínsecamente estético, que denominamos "derecho cálido" o "derecho cordial". Proponemos que este concepto de derecho, concebido como fenómeno artístico, solo puede surgir en una sociedad transformada a través del desarrollo de sus capacidades artísticas, ya que una sociedad rígida y anclada en modelos exactos carecería de la flexibilidad necesaria.

- La **cuarta parte** de la tesis se titula **"La puesta en práctica del concepto de derecho cálido a través de procesos artísticos estético-conectivos de creación propia."** En este cuarto capítulo, revisaremos el trayecto de la investigación a través de trabajos artísticos propios en vídeo-performance y fotografía. Examinaremos cómo estas prácticas participativas de estética conectiva y relacional han integrado arte y derecho, creando una nueva disciplina y espacios para la participación social.

La metodología de este trabajo consistirá, por tanto, como hemos indicado, en una **investigación teórica de los conceptos fundamentales** en los que se apoya y en una investigación práctico-artística que se desarrollará en la tercera parte de este.

Para finalizar, se conjugarán y desarrollarán las conclusiones resultantes de ambas investigaciones.

PRIMERA PARTE

FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y ARTÍSTICOS.



Documéntese y haga comentarios inteligentes.

el método AÑINO

PRIMERA PARTE

FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y ARTÍSTICOS.

> La experiencia estética es la experiencia según la cual existe una libertad con respecto a la libertad práctica que no es la subordinación a la superioridad de un poder extraño, una libertad que es la liberación para un despliegue distinto de las propias fuerzas. La última palabra de la estética es la libertad humana.[7]

[7] Christoph Menke, *Fuerza: Un concepto fundamental de la antropología estética*, trad. Maximiliano Gonnet, rev. José F. Zúñiga (Granada: Editorial Comares, S.L., 2020), 111.

1.1. INTRODUCCIÓN.

En esta primera parte de la tesis[8], nos vamos a ocupar de revisar el concepto de estética que, a pesar de su antigüedad, conviene retomar debido al impacto en el desarrollo social que conlleva la interpretación que del mismo hagamos en la actualidad. Los conceptos de arte y de estética han ido de la mano desde siempre afectándose y transformándose mutuamente. En el lenguaje común, la palabra "estética" todavía evoca la idea de belleza, hasta el punto de que, en muchas ocasiones, ambos conceptos se utilizan casi como sinónimos o, por lo menos, como si el uno no pudiera ser concebido sin el otro. Entender el concepto de estética meramente como relativo a la belleza, da lugar a un entendimiento del arte que, para ser considerado como tal, debe contar entre sus características la de ser bello. El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española confirma lo hasta ahora expuesto al contemplar las siguientes definiciones de estética:

> 3. adj. Perteneciente o relativo a la percepción o apreciación de la belleza. Placer estético.
> 4. adj. Artístico, de aspecto bello y elegante. Una casa con balcones estéticos.
> 5. f. Disciplina que estudia la belleza y los fundamentos filosóficos del arte.[9]

A pesar de los esfuerzos de gran parte de los y las artistas del pasado siglo por desvincular el arte de la belleza, el lenguaje no ha cambiado, de lo que se podría deducir que tampoco lo ha hecho la mentalidad de la sociedad contemporánea. En realidad, estos y estas artistas fueron mucho más allá. Fueron conscientes de la energía transformadora del arte y quisieron demostrarlo a la sociedad de su época. Esta fue, nos dice Gablik[10] la implicación radical y evolutiva del término *avant-garde*. Sin embargo, el desencanto sufrido tras la Primera Guerra Mundial dio lugar a que, a partir de mediados de los años 70, se pensara que el arte no es capaz de cambiar el mundo. Así, en el posmodernismo, el heroísmo y el arte comprometido se consideraron como pasados de moda[11].

En este estudio, **trataremos de demostrar cómo una interpretación de la estética desvinculada de la ética repercute socialmente en una consideración del arte como algo**

[8] Algunos pasajes de esta primera parte de la tesis han sido extraídos parcialmente del siguiente artículo de nuestra autoría: Isabel Añino Granados y Mar Garrido Román. En prensa. "Estética y responsabilidad: una experiencia artística conectiva." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 126.

[9] Real Academia Española, s.f., definiciones 3, 4 y 5, en *Diccionario de la lengua española*. https://dle.rae.es/est%C3%A9tico. Recuperado el 12 de agosto de 2024.

[10] Todas las traducciones de textos originales en el artículo son de la autora.

[11] Suzi Gablik, *Has Modernism failed?* (New York: Thames and Hudson Inc., 1984), 74.

prescindible. Si el arte es entendido sólo como una herramienta de las dinámicas capitalistas de producción y consumo, identificándose, bien con objetos destinados a la decoración de espacios públicos o privados, bien con productos destinados a la inversión, termina en ocasiones, siendo incomprensible para el gran público y produciendo rechazo. En este sentido, Gablik comenta como la obra de Richard Serra *Tilted Arc* fue retirada de la Federal Plaza de Manhattan precisamente por este motivo[12]. Por otro lado, como inversión privada, el arte resulta inasequible para la mayor parte de la sociedad.



Richard Serra. *Tilted Arc*. Fuente: "Clarín".

A menudo se atribuye la falta de comprensión del arte a la carencia de conocimientos artísticos derivada de un desinterés por la mayor parte de las personas. Sin embargo, si abandonáramos la dinámica del reproche, podríamos argumentar que el ser humano es lo suficientemente sensible para notar cuando algo ha sido hecho sin tenerle en cuenta. Por este motivo, no es capaz de encontrar vínculo alguno. Respecto al déficit de conocimientos artísticos, nos parece lógico pensar que se derive de una escasa educación artística, atribuible a la paulatina desaparición de ésta de los planes de estudio. Cabe preguntarse si esto será consecuencia de la consideración del arte como innecesario y, por tanto, no digno de ser tenido en cuenta en los presupuestos destinados a educación. El arte parece conservar un halo de privilegio y sofisticación, quedando limitado a las élites que se lo pueden permitir y a la "oferta cultural", incluidas las visitas a museos de los recorridos turísticos. ¿Pero denotan los museos, visitados en domingos y festivos, el despertar de un interés o un aprendizaje de lo que es el arte? ¿Llega alguien así a darse cuenta de su inconmensurable potencial? Bourdieu ha explorado la

[12] Suzi Gablik, *The Reenchanment of Art.* (New York: Thames and Hudson Inc., 1991), 63.

concepción de la cultura como "capital simbólico", es decir, como herramienta de distinción que aglutina las actitudes, características y conocimientos que garantizan pertenecer a la élite considerada culta. El autor explica que en una sociedad escrupulosamente dividida en clases es imprescindible conocer estas clasificaciones, para evidenciar la pertenencia a un grupo privilegiado. En este sentido. nos dice:

> En un universo donde todo está clasificado -universo enclasante, por tanto-, los lugares, por ejemplo, donde hay que ser visto, restaurantes chic, certámenes hípicos, conferencias, exposiciones, los espectáculos que es preciso haber visto, Venecia, Florencia, Bayreuth, los ballets rusos (en fin, los sitios de acceso restringido), salones y clubes chic, es indispensable un dominio perfecto de las clasificaciones (que los árbitros de elegancia se apresuran a dejar "fuera de moda" cuando se divulgan demasiado), para obtener el mejor rendimiento de las inversiones mundanas y para al menos evitar ser identificado con grupos poco cotizados.[13]

En este estudio, nos proponemos demostrar que el arte es fundamental, radical, en el sentido de base, de punto de partida, de orientación, de método y, por tanto, de camino. Por esta razón, no nos podemos permitir entenderlo como algo superfluo porque significaría desaprovechar una de nuestras mayores facultades de cara al diseño de una sociedad solidaria y sostenible. A estos efectos, vamos a tratar de un **arte vinculado con la responsabilidad y con el respeto**, un arte que nace dentro de un contexto y que tiene vocación de intervenir en él, aportando todas sus cualidades.

Al objeto de entender los orígenes y la evolución del concepto de estética hasta llegar a su vinculación con la ética y, por lo tanto, con un arte comprometido socialmente, vamos a hacer un recorrido que iniciaremos con las propuestas de Alexander Gottlieb Baumgarten, conocido como el padre de la estética, explorando su línea de pensamiento y de la algunos de sus seguidores y detractores. A este fin seguiremos a Menke quien diferencia entre una línea de pensamiento que relaciona la estética con un poder (*Können*), con una capacidad que se desarrolla a través del ejercicio, de la práctica y del entrenamiento, donde estarían enmarcadas las propuestas de autores como Leibniz, Baumgarten y Hume. Por otro lado, estarían aquellos pensadores que parten de un momento anterior al sujeto, de algo oscuro y oculto en el alma. Estos autores describen la estética como una fuerza (*Kraft*), como un juego que no se rige por

[13] Pierre Bordieu, *Las estrategias de la reproducción social*, trad. Alicia Beatriz Gutiérrez (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2011), 204.

ninguna ley ni tiene fin alguno. Entre ellos, se encuentran Herder de la mano de Sulzer, Mendelssohn y Burke, entre otros.

Finalizaremos nuestro recorrido desembocando en propuestas artísticas participativas tan relevantes en este sentido, como el concepto de arte ampliado, también conocido como escultura o plástica social, acuñado por el artista alemán Joseph Beuys y con un entendimiento de la estética desde una perspectiva relacional, formulada por el historiador y crítico de arte Nicolas Bourriaud.

1.2. LA ESTÉTICA COMO CIENCIA DEL CONOCIMIENTO SENSIBLE.

Al objeto de presentar y aclarar el concepto de estética que fundamenta esta tesis, resulta imprescindible comenzar por el primer autor que lo propone para referirse a la teoría de la sensibilidad o del conocimiento sensible[14]. Nos referimos a Alexander Gottlieb Baumgarten, y al sentido que da al concepto en su *Aesthetica* (1750), particularmente en el *Prolegomena* § 1, Baumgarten elabora la definición inicial del término que ya había presentado en su tesis *Meditationes Philosophicae de Nonnulis ad Poema Pertinentibus* de 1735, describiéndola como la ciencia del conocimiento sensorial: *Aesthetica est scientia cognitionis sensitivae*.

Nos interesa aquí, por tanto, el concepto de estética de Baumgarten en cuanto a esta idea de **comprensión a través de los sentidos** que introduce y no entramos a discutir la advertencia que, siguiendo a Martín Prada, hace Cassirer en su Antropología Filosófica cuando afirma que no fue Baumgarten, sino Kant el primero que consiguió demostrar la autonomía del arte[15], puesto que, en definitiva, no parece que haya consenso general en esta afirmación de Cassirer, como se deduce de la defensa que desarrolla Del Valle de la perspectiva estética de Baumgarten:

> Se puede decir que la Estética, además de la sensibilidad individual, es una filosofía de la temporalidad y del cambio. No puede, por tanto, ni debe, por ser una perspectiva distinta, amoldarse a los criterios de las ciencias demostrativas. Es desde aquí, sin duda, que puede considerarse como fallida e ilusa la perspectiva estética. Pero sería fallida solo si se mantiene la premisa de que solo es posible el saber si es que este es, exclusivamente, claro y distinto. La pretensión de una ciencia del conocimiento sensible (*scientia cognitionis sensitiuae*, tal como la denomina Baumgarten en el primer párrafo de la Aesthetica) es ciertamente la madre de la discordia. A esta pretensión responde Kant, en la Crítica de la razón pura, desde las premisas que para él debe cumplir la disciplina científica. Desde este punto de vista, la pretensión estética no alcanza a ser ciencia, pues sería meramente empírica y no alcanzaría, por tanto, a establecer leyes a priori. No ver, sin embargo, la especificidad estética a la que apela Baumgarten es una muestra de unilateralidad racional de la que cojea, a mi juicio, a menudo,

[1414] Este apartado está basado en los estudios sobre estética que tuvimos el privilegio de recibir del profesor Juan Luis Martín Prada durante nuestros estudios de Máster, cuyo TFM se encuentra publicado en el Repositorio Rodin de la Universidad de Cádiz: Isabel Añino Granados, "La Educación Estético-Conectiva: Una Propuesta Práctica para su Implementación en las Aulas" (Trabajo fin de máster, Universidad de Cádiz, 2018), https://rodin.uca.es/bitstream/handle/10498/20665/TFM%20Isabel%20A%C3%B1ino%20Granados.pdf?sequence=4&isAllowed=y.

[15] Juan Martín Prada, "Alexander G. Baumgarten y la estética como disciplina filosófica autónoma," *Miriadax*, 2015, 6, http://juanmartinprada.net/imagenes/transcripcion_videopresentaciones_sobre_baumgarten.pdf (consultado el 12 de agosto de 2024).

> la filosofía. Kant lo llegó a ver después, en la Crítica de la facultad de juzgar, con la osada diferencia que establece entre juicios determinantes y juicios reflexivos.[16]

Por su parte, Ludueña Romandini en el prólogo al *Pequeño tratado de inestética* de Badiou, comenta la injusticia que, en su opinión, han cometido los autores posteriores con respecto a la propuesta de Baumgarten. El autor, tras constatar, la interpretación aquí recogida acerca del concepto de estética de Baumgarten,

> Como escribe con suma claridad Baumgarten, la estética busca la "perfectio cognitionis sensitivae qua talis" (Aesthetica, 14). Es decir que antes de ser una ciencia de lo sensible en cuanto bello, la estética es la ciencia primordial de la sensación y de lo sensible, permaneciendo, de este modo, fiel a su designio etimológico: *aísthesis*, sensación.[17]

nos explica el equívoco al que nos conduce Kant cuando reprocha a Baumgarten

> haber querido fundar una ciencia crítica de lo bello a partir de fuentes meramente empíricas que desconocían las condiciones trascendentales de posibilidad del juicio del gusto. Sin embargo, tal reproche (que sólo tiene sentido en los términos del idealismo trascendental) es del todo injusto si conservamos en mientes la idea primigenia de Baumgarten, esto es, que el gusto, como tal, es una región ontológica de lo sensible.[18]

Sin embargo, nos advierte, el autor no es tanto Kant como Hegel el responsable de la confusión existente acerca del concepto de estética de Baumgarten. Ya que, según Ludueña, es el segundo autor "quien produjo el divorcio irremediable entre la estética y la ciencia de lo sensible (...) Hegel manifiesta su incomodidad ante el hecho de que el arte bello sea tratado por la estética, es decir, por una ciencia del sentir"[19]. La influencia de esta separación del arte de la ciencia del sentir perdura hasta nuestros días y, según el autor, ninguna otra teoría ha conseguido refutarla.

Por otro lado, Goethe ya nos advirtió sobre el error de separar las facultades humanas en inferiores y superiores, las inferiores serían las sensoriales y las superiores las intelectuales.

---

[16] Julio Del Valle, "La dignidad de la imaginación. Alexander Baumgarten y el contexto de nacimiento de la Estética," *Areté: Revista de Filosofía 23*, no. 2 (2011): 328, 303–328.
[17] Fabián Javier Ludueña Romandini en Alain Badiou, *Pequeño tratado de inestética*, trad. G. Molina, L. Vogelfang, J. L. Caputo y M. G. Burello (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009), 11.
[18] Ibíd.
[19] Ibíd.

De este modo, hemos llegado a la convicción de que exclusivamente a través de las capacidades intelectuales, es decir, de la razón, seremos capaces de llegar al conocimiento. En esta línea de pensamiento, la propuesta de Baumgarten queda en efecto denostada puesto que desde este enfoque es impensable una ciencia del conocimiento sensible:

> En el espíritu humano, como en el universo, no hay nada arriba o abajo, todo exige con igual derecho un centro común que manifieste su secreta existencia a través de la relación armónica de todas las partes respecto a él. (...) Quien no está convencido de que todas las manifestaciones del ser humano (sensibilidad y razón, imaginación y entendimiento) deben formarse en una decidida unidad (...), se atormentará continuamente en una infeliz limitación.[20]

Aunque partamos de una vinculación de la estética con el arte, entendido como aquella área de la actividad humana que da lugar a objetos bellos, en realidad, a donde pretende llegar esta tesis es a una **ampliación** o extensión **del concepto de estética que la conecta con la ética**, en el sentido de la **identificación de la propia responsabilidad que cada ser humano** puede desplegar en su entorno y en el momento histórico en el que le toca vivir. En este sentido, Goethe afirma: "El arte fue mucho antes plástico que bello y se hizo un arte verdadero y grande, a menudo más verdadero y más grande que el bello"[21] lo cual conlleva, siguiendo a Martín Prada, a "la apertura a una perspectiva "antropológica" de la estética".[22] En esta línea Beuys, afirma que: "Como concepto antropológico, el término arte se refiere a las habilidades creativas universales. Éstas se manifiestan en medicina o en agricultura, del mismo modo que lo hacen en educación, derecho, económicas o administración".[23] De este modo, se expande, a su vez, la idea de arte y de sensibilidad estética más allá de lo bello para vincularla con otras capacidades del ser humano relacionadas con cualquier campo de su actividad cotidiana. En este sentido, nos parece interesante por su carácter innovador en una época tan temprana y por las puertas que abrió el pensamiento de Schlegel en este campo de la estética, quien expande, a su vez, el concepto de artista cuando nos dice: "Artista es aquel para quien el fin y el medio de la existencia es cultivar su sensibilidad."[24]

---

[20] Johann Wolfgang von Goethe, *Teoría de la naturaleza*, trad. Diego Sánchez Meca (Madrid: Editorial Tecnos, Grupo Anaya, S.A., 2007; reimp. 2013), 218.
[21] Johann Wolfgang von Goethe, en Juan Martín Prada, "La nueva sensibilidad *Sturm und Drang*," transcripción de las vídeopresentaciones © Juan Luis Martín Prada, 2015, 4 (consultado el 12 de agosto de 2024).
[22] Ibíd.
[23] Heiner Stachelhaus, *Joseph Beuys.* (Düsseldorf: claassenVerlag GmbH, 1991), 61-62
[24] Canal de Estética y Teoría del arte (materiales docentes) de Juan Martín Prada, "Friedrich Schlegel y la estética romántica" YouTube video, publicado el 23 de diciembre de 2014, minutos 5:37 a 6:20, https://www.youtube.com/watch?v=59zHa91gEbI.

Lo visto anteriormente no implica que el arte que sea bello y que no esté involucrado con ninguna actividad práctica que los seres humanos desarrollan en su día a día, pierda pertinencia o relevancia. El arte sin aparente función sea bello o no, es igualmente una cualidad inherente al ser humano, que algunas personas pueden tener más desarrolladas que otras, que forma parte de la evolución del ser humano como especie y que en todas las etapas a lo largo de la historia época ha sido coartífice, testigo y mensajero de esta evolución.

Siguiendo esta línea de pensamiento que traíamos, parece relevante detenerse a contemplar un aspecto que resulta cuanto menos interesante en Baumgarten. La inquietud que parece generar su idea de estética es la **búsqueda** por las diversas y posibles **destrezas de que dispone el ser humano para adquirir conocimiento**, aparte de las intelectuales. Sabemos que, para este pensador, como también nos aclara Martín Prada: "la belleza es la perfección percibida a través de los sentidos en vez de a través del puro intelecto"[25]. Esta afirmación, unida a la preocupación por las diversas capacidades propias del ser humano para comprenderse a sí mismo y al mundo que le rodea, recuerda a la posterior propuesta de Goethe en su empeño por elevar a la categoría de ciencia su método de observación y estudio de los fenómenos que llamó *zarte Empirie* (como la posibilidad de entender el ordenamiento jurídico como una estructura plástica capaz de ser remodelada por las personas a las que les afecta) a través de una facultad humana que él denominó: *exacte sinnliche Phantasie*, es decir, imaginación sensorial exacta.[26] Nos parece, por tanto, que **Baumgarten siembra la semilla de ese intento de elevar la estética a ciencia**, si bien, no consiguiera desplegar todo el potencial de su idea en vida.

Para continuar, resulta relevante analizar la **concepción estética propuesta por David Hume**. Existen pasajes que nos parecen clave en este autor a la hora de entender cómo funciona el proceso de sensibilización estética que, si bien parece que en él surgen a partir de una búsqueda de los principios universales del gusto, abre nuevas avenidas de indagación acerca del proceso de sensibilización estética que más tarde serán recorridas por otros autores. En este sentido, Hume argumenta que:

> (...) las emociones más nobles de la mente son de una naturaleza muy tierna y delicada, y requieren de la convergencia de muchas circunstancias favorables para la exactitud de su juego, en conformidad con sus principios generales y establecidos. La menor obstrucción exterior de tales pequeños resortes o el menor desorden interno alteran el movimiento y subvierten la

[25] Martín Prada, "Alexander G. Baumgarten y la estética," 6.
[26] Goethe, *Teoría de la naturaleza*, 219.

> operación de la máquina en su totalidad. (...) Una perfecta serenidad de la mente, una calma evocación del pensamiento, una debida atención al objeto: la carencia de cualquiera de estas circunstancias haría falaz a nuestro experimento, y nos hallaríamos incapaces de juzgar la belleza universal."[27]

Si bien Hume nos presenta estas cualidades mentales delicadas y tiernas y esta forma atenta y serena de observar, como el modo adecuado para poder juzgar la belleza, autores como Goethe y Husserl nos hablan de dichas cualidades mentales, de una forma determinada de prestar atención y de observar desde un estado de serenidad mental para poder evitar estorbos exteriores, no tanto al objeto de poder juzgar la belleza, sino como elementos del proceso cognitivo esenciales para poder aprender algo nuevo en un diálogo transformativo con el fenómeno observado. Me estoy refiriendo a los conceptos ya mencionados de **"empirismo delicado" propuesto por Goethe y al concepto husserliano de *epoché*.** Con respecto al primero, nos recuerda Heller que Goethe llama su estilo de indagación sagrada "empirismo delicado" (*zarte Empirie*), que el poeta alemán contrastó con la penumbra de la cámara de tortura empírico-mecánico-dogmática de la ciencia de Newton.[28] Asimismo, nos dice Robbins que el empirismo de Goethe es "delicado" hasta el punto de entregarse a una obligación éticamente sensible hacia lo observado.[29] Tenemos aquí una forma de observación que requiere un compromiso ético con respecto a aquello que vamos a observar. Goethe nos habla, además, como hemos visto, de lo que él llama una **imaginación sensorial exacta** (*eine exakte sinnliche Phantasie*). En este sentido, Robbins nos indica que Goethe persigue procurar a su empirismo delicado la precisión necesaria para poder ser llamado ciencia.[30] Goethe llegó a hablar de un nuevo órgano que crece en las personas a través de la observación de un fenómeno: "El hombre se conoce a sí mismo sólo en la medida en que conoce el mundo, del cual toma conciencia sólo en sí mismo como toma conciencia de sí sólo en él. Cada objeto nuevo, bien contemplado, inaugura en nosotros un nuevo órgano."[31]

---

[27] David Hume, "Del criterio del gusto," en *De la tragedia y otros ensayos sobre el gusto*, ed. Macarena Marey (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2003), 53.

[28] Eliot S. Heller, *Patterns of Discovery* (Cambridge: Cambridge University Press, 1952), 18.

[29] B. D. Robbins, "New Organs of Perception: Goethean Science as a Cultural Therapeutics," *Janus Head* 8, no. 1 (2005): 118, 113–126.

[30] B. D. Robbins, New Organs of Perception: Goethean Science as a Cultural Therapeutics, Janus Head 8, no. 1 (2005): 120–121, 113–126.

[31] Goethe, *Teoría de la naturaleza*, 211–212.

La aplicación de este tipo de observación a cualquier área de aprendizaje no sólo sería beneficiosa, sino que nos mantendría en conexión con el objeto de nuestro estudio.

En esta tesis nos ocupamos de observar el derecho desde una mirada estética. En este sentido, pensamos que la ley debería observar los fenómenos que trata de regular del modo propuesto por estos autores, al objeto de evitar la generación de normas que no están fundamentalmente relacionadas con los mismos, y que, en muchas ocasiones, resultan perjudiciales por puro desconocimiento del fenómeno en sí, de su naturaleza y de sus circunstancias concretas reales. Sería necesario utilizar estos procesos de cognición alternativos que están muy relacionados con el modo en que el arte se acerca a los fenómenos con los que trabaja.

Esta especie de ritual de observación recuerda, a su vez, a lo que propuso Hume quien defendía que para poder juzgar la belleza de un objeto: "(...) deberíamos elegir con cuidado un momento y lugar adecuados, y colocar nuestra inclinación en una situación y disposición también adecuadas. Una perfecta serenidad de la mente, una calma evocación del pensamiento, una debida atención al objeto."[32]

Con respecto al segundo autor, nos dice Simms que entendió que el observador fenomenológico debe liberarse de los prejuicios culturales sedimentados, un proceso que Husserl llamó *epoché*[33] y continúa explicando que Husserl describió el proceso de ir más allá del examen objetivo, externo del mundo como *Innenbetrachtung*, esto es, una contemplación intensificada y profunda de las estructuras del mundo tal y como se manifiestan en un fenómeno particular.[34] Por su parte, Hume afirma que "(...) para capacitar a un crítico de la manera más plena para llevar a cabo esta tarea, debe preservar su mente libre de todo prejuicio y no permitir que nada entre en su consideración más que el objeto sometido a examen".[35] El crítico al que se refiere Hume es el crítico de arte. En nuestra tesis este papel sería el del experto o experta en la materia en la que se esté trabajando. Hume afirma entonces que estas personas deben **abordar el estudio del fenómeno de que se trate con la mente vacía de prejuicios** y, por tanto, de conocimientos previos, de ese entrenamiento que sólo nos deja percibir un sector limitado de aquello con lo que estamos trabajando y que necesitamos comprender.

[32] Hume, *De la tragedia y otros ensayos sobre el gusto*, 53.
[33] Eva María Simms, "Goethe, Husserl, and the Crisis of the European Sciences," Janus Head 8, no. 1 (2005): 160, 160–172.
[34] Simms, "Goethe, Husserl, and the Crisis of the European Sciences", 170.

[35] Juan Martín Prada, "David Hume y el juicio estético," *Revista de Filosofía* 73 (2017): 274, 259-279.

En definitiva, queda patente que esta forma de **observación propuesta por Hume y continuada por Goethe y Husserl, delicada, atenta, ética, respetuosa**, que no vuelca prejuicios, que no juzga ni se deja interrumpir por elementos externos, que dedica el tiempo y busca las condiciones adecuadas, derivan en una **ampliación de la conciencia y del entendimiento**, siguiendo la terminología utilizada por el primero, y por tanto, en un **desarrollo integral del ser humano** que no sólo será capaz de apreciar una obra de arte sino de entender, conocer, emocionarse y transformarse con aquello que capte su interés en el transcurrir de su vida cotidiana. Como veremos más adelante, **cuando el ser humano alcanza una relación** tan **estrecha con el fenómeno observado**, en nuestro caso nos vamos a referir al ordenamiento jurídico que además es obra suya, **toma conciencia de sus capacidades para transformarlo y otorgarle armonía y equilibrio.**

Hume parece afirmar que **el arte nos reconecta con nuestro ser** alejándonos, en definitiva, de una existencia inauténtica y transformándonos en seres generosos y amorosos: "De modo que "suaves y delicadas emociones" (*soft and tender*) excitadas por las artes serían capaces de apartar nuestra mente del "apresuramiento de los negocios y el interés personal"[36] y fomentar la reflexión y al predisponernos a un estado de tranquilidad, suscitadora de "una agradable melancolía que, de todas las disposiciones de la mente, es la más apropiada para el amor y la amistad",[37] Una persona que ha alcanzado este grado de sensibilidad estética, nos dice a su vez Hume, la verá reducida en referencia a asuntos superfluos: "muchas cosas que complacen o afligen a otros nos parecerán demasiado frívolas para merecer nuestra atención".[38] Además, nuestra mente devendría "incapaz de emociones más rudas y turbulentas".[39]

Hume, a su vez, **identifica esta forma o proceso de observación transformativa** de la que hemos hablado y que hemos encontrado también en Goethe, **con la forma de observación del o de la artista**. En este sentido, a la hora de desarrollar el gusto Hume nos dice que: "nada contribuye de manera más eficaz a aumentar y perfeccionar este talento como la práctica de un arte particular."[40] Hume además afirma que una persona que haya desarrollado la sensibilidad estética será en consecuencia una persona con "sólido entendimiento". Esta idea de **desarrollo integral del ser humano a través de la sensibilización estética** también es defendida por otros autores como Schiller: "un gusto cultivado irá unido, casi sin excepción, a un entendimiento

[36] Martín Prada, "David Hume y el juicio estético", 268.
[37] Ibíd.
[38] Martín Prada, "David Hume y el juicio estético", 267.
[39] Ibíd.
[40] Hume, *De la tragedia y otros ensayos sobre el gusto*, 58.

claro."[41] De Schiller hemos aprendido que el proceso de sensibilización estética no puede ser en ningún caso forzado porque, en ese caso, se desvincularía por completo de lo estético.

En esta línea el artista alemán Joseph Beuys que bebió de Schiller y al que nos referimos en la introducción afirma que: "(...) el arte es el medio para que los hombres se desarrollen."[42] Beuys afirmó: "Toda capacidad precede de la capacidad artística del ser humano, es decir de ser activo creativamente."[43] En este sentido, Schiller había propuesto al artista como educador ya que consideraba que era una necesidad apremiante que se educara la sensibilidad. Sin embargo, veía que éste corría peligro de contaminarse del espíritu práctico y materialista de la época. Para Schiller es responsabilidad del artista contribuir a satisfacer las necesidades reales del momento histórico que le toque vivir, sin dar a la sociedad aquello que ésta solicite.

Schiller, asimismo, denunció que se ignoraran las capacidades espirituales del ser humano. En este sentido defendió que **sólo es posible abrir el entendimiento desde el corazón**. Así un corazón rígido es fruto de una imaginación limitada. En este sentido, Beuys también da mucha importancia en su trabajo y pensamiento a la energía cálida proveniente del corazón: "Así Beuys designó el corazón, o Mercurio, como el lugar central entre los polos de calor y frío, entre caos y forma, entre sulfuro y sal."[44]

Por este motivo, como veremos, la **propuesta de escultura social de Beuys** que en gran parte está influida por las enseñanzas de este autor, **es la filosofía, el entendimiento y la práctica de la libertad.** Así, "El objeto bello ha de ser autónomo, determinado por sí mismo, es decir, no verse afectado por la heteronomía, o lo que es lo mismo, el objeto no debe estar determinado externamente."[45] De este modo, nos dice Schiller "si un jardinero poda un árbol hasta lograr una figura circular (...) nos disgusta la violencia a la que se lo somete y nos complace ver cómo el árbol, en virtud de su libertad interna, destruye la técnica que se le ha impuesto."[46]

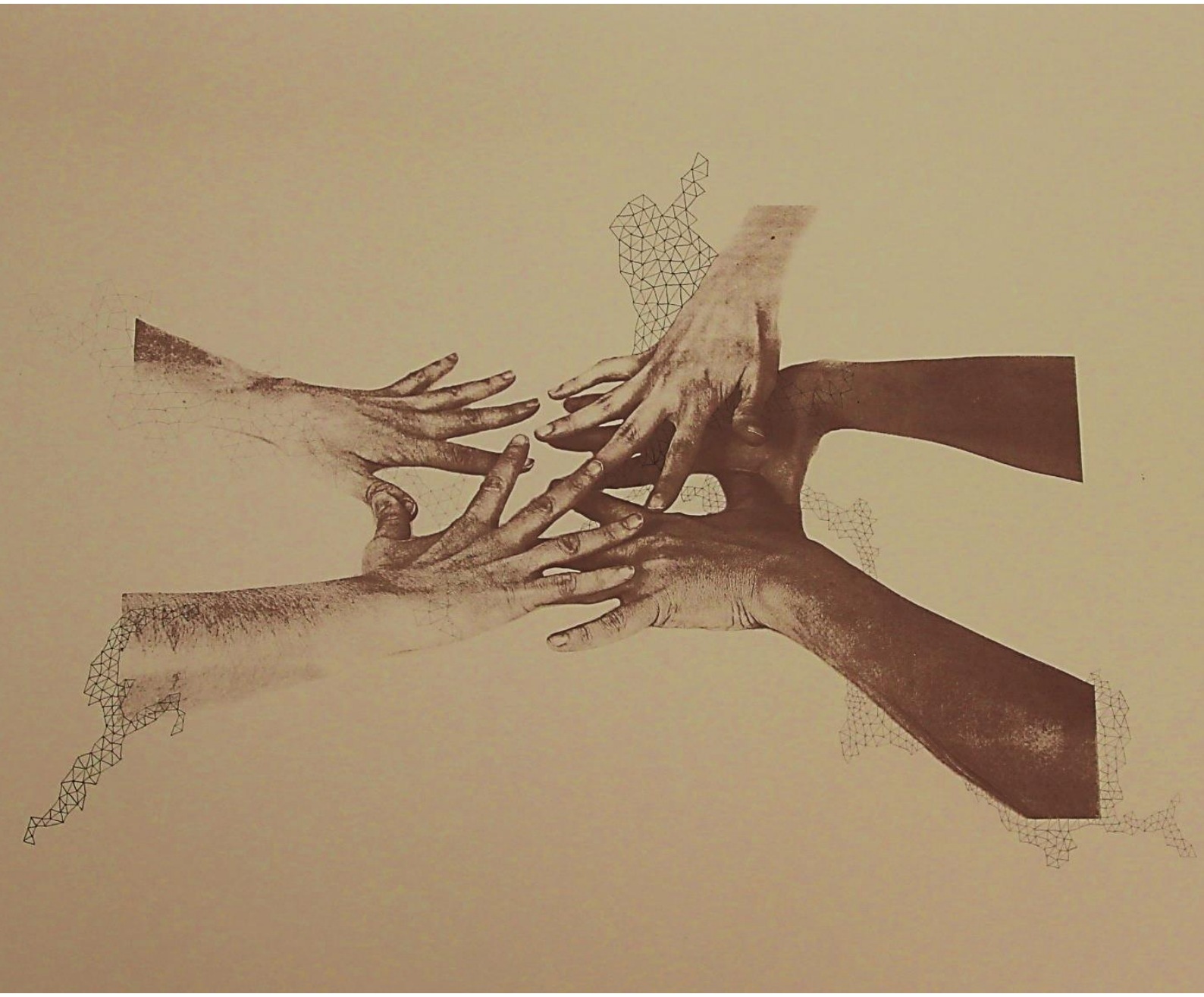
Esta es una de las claves o pilares fundamentales del concepto de estética en el que se basa esta tesis: la sensibilidad estética desencadena la activación de un impulso interior en los

[41] Juan Martín Prada, *Schiller: Cartas sobre la educación estética del hombre* (1ª parte), transcripción de las vídeo presentaciones © Juan Luis Martín Prada, 2015, 17.
[42] Clara Bodenmann-Ritter, *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista* (Boadilla del Monte - Madrid: A. Machado Libros, S.A., 2005), 59.
[43] Bodenmann-Ritter, *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*, 71.
[44] V. Harlan, *What is Art? Joseph Beuys* (Forest Row: Clearview Books, 2007), 96.
[45] Juan Martín Prada, *Friedrich Schiller y su obra Kallias* (parte 1ª), transcripción de las vídeo presentaciones © Juan Luis Martín Prada, 2015, 8.
[46] Martín Prada, *Friedrich Schiller y su obra Kallias* (parte 1ª), 9.

seres humanos por la propia toma de conciencia de aspectos nuevos que puede conocer gracias a esa expansión de su sensibilidad. Las acciones u omisiones que el individuo lleve a cabo a partir de esa toma de conciencia serán llevadas a cabo en el pleno ejercicio de su libertad individual.

En este sentido, y bebiendo de esta fuente, Joseph Beuys declaró que para él el arte es la ciencia de la libertad: "Los hombres de hoy desconocen la esencia de las cosas. Han perdido la relación con el sentido de la vida y de la creación del mundo..., la libertad consiste en la capacidad del hombre para crear una nueva causalidad = libertad = autodeterminación = creatividad = arte = hombre."[47]

[47] María López Ruido, "Joseph Beuys: el arte como creencia y como salvación," *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VI, *Historia del Arte*, t. 8 (1995): 377, 369-391.



Serigrafía. Fuente: autora.

1.3. LA REVISIÓN DEL CONCEPTO DE ESTÉTICA DE CHRISTOPH MENKE.

Antes de concluir nuestro recorrido por las posibles definiciones de estética, nos gustaría destacar la idea de fuerza, como parte fundamental de la antropología estética que postula el profesor Christoph Menke y sus implicaciones en el campo de la ética y en el entendimiento de la libertad. Volveremos más adelante a este autor en la parte de este estudio que hemos dedicado a explorar la posibilidad de una estetización del Derecho.

Vamos a ver cómo de la mano de Herder, Menke apoya a los detractores de Baumgarten por considerar, por un lado, que arranca su teoría estética demasiado tarde, es decir, tras la existencia del sujeto (cuestión que explicaremos más abajo) y, por el otro, porque le resulta incompleta por estar basada en la praxis, en algo reglado y repetitivo que no deja espacio a la libertad y sin ella, la estética no es posible.

Resulta llamativo que Herder, quien, sobre todo, ha destacado por su obra en el campo de la filosofía de la historia, diera particular importancia a la idea de nacionalidad, por lo que se esforzó por recuperar todo aquello que le pudiera servir de base para la constatación de un pasado común entre estos estados. En ese sentido, Martín Prada, nos llama la atención sobre el interés de Herder por el folklore, la danza y la música populares alemanas y su identificación del estilo gótico, como arte genuinamente alemán. Así mismo, nos informa este autor de que Herder reaccionó en contra de la defensa por parte de autores como Winckelmann y Lessing, de ver en Grecia la cuna del arte. Esto nos lleva a pensar en la posibilidad de que la reacción de Herder en sus trabajos sobre estética que se posicionan en contra de la teoría de Baumgarten, a la que calificó como estética a la manera griega, pudiera estar relacionada con este afán de identificar no sólo un arte alemán, sino también una teoría estética genuinamente alemana, negando la validez de una interpretación del término estética, cuya definición parte de su sentido etimológico griego.

Haremos cuatro paradas, si bien breves, siguiendo a Menke, para intentar aclarar su teoría de la "fuerza". La primera, se referirá a la tesis que postula que la estética es algo que sucede antes de que se pueda hablar de sujeto y que, por tanto, la teoría de Baumgarten comienza demasiado tarde. La segunda parada, se referirá a la lucha entre el arte y la filosofía por ser considerada como el área capaz de alcanzar mayor conocimiento en el campo de la estética. La tercera y la cuarta tratarán de temas que ya hemos visto en las propuestas anteriores: la libertad y, por último, la ética. De esta manera, pensamos que quedarán puestas

de manifiesto las principales diferencias entre la estética basada en la práctica, en el ejercicio mediante el que se perfeccionan las facultades del sujeto y la estética como fuerza oscura del alma del ser humano (un ser previo al sujeto).

1.3.1. PRIMERA PARADA: LA ESTÉTICA COMO FUERZA.

Menke desarrolla su teoría de la fuerza de la mano de Herder quien según el autor defiende que para definir la estética hay que partir de un momento anterior al que lo hace Baumgarten: "la estética como pensamiento de un «principio interno» de la actividad sensible que no es–todavía–, una facultad subjetiva;"[48]. Se trata entonces de una actividad sensible que no es susceptible de ser ejercitada. Si, según Herder, la estética de Baumgarten se fundamenta en los resultados de un ejercicio práctico, la tesis del primero lo que sostiene es que la estética es un proceso, "un devenir" y es este devenir y cómo se produce lo que habría que explorar. A ese proceso es al que se refiere Menke cuando habla de "estetización":

> El autoconocimiento del ser humano no es el conocimiento de su ser-sujeto sino de su devenir-sujeto. La auto-reflexión antropológica del ser humano (...) socava las imágenes ilusorias de una filosofía (y una cultura) que comienza demasiado tarde, con el hombre ya convertido en sujeto, en lugar de explorarlo como la escena y el proceso de formación del sujeto.[49]

Por tanto, según estos autores, se trata de regresar al "fundamento del alma": "«(...) el fundamento del alma consiste en nuestra fuerza como seres humanos.»"[50] Este fundamento que según Menke, Herder también denomina "naturaleza", es estético. Así, este fundamento o esta naturaleza del alma humana "Es estética porque no es –todavía– clara, porque no es ni definicional-distinta ni sensible-confusa sino «oscura», no es conocimiento sino «sentimiento», no praxis sino un «oscuro mecanismo del alma»[51] y continúa Menke siguiendo a Herder: "sólo sobre la base de lo oscuro puede reconocerse distintamente lo claro, en primer lugar lo claro del conocimiento sensible."[52] Así, para Herder la que denomina estética artística está basada en ejercicios que repetidos perfeccionan nuestras facultades innatas. La estética que llama natural es para este autor ciencia y es anterior a la estética artística. Es completamente innata al ser

[48] Christoph Menke, *Fuerza: Un concepto fundamental de la antropología estética*, trad. Maximiliano Gonnet, rev. José F. Zúñiga (Granada: Editorial Comares, S.L., 2020), 36.
[49] Menke, *Fuerza*, 38.
[50] Herder, citado en Menke, *Fuerza*, 38.
[51] Ibíd.
[52] Ibíd.

humano y previa a las facultades del sujeto que se desarrollarán a partir de la práctica y del ejercicio. Este concepto de fuerza al ser previa al sujeto no es autoconsciente y por ello, no puede ser entrenada como si de una capacidad se tratara y tampoco sigue pauta alguna: "no conoce ni ley ni finalidad."[53]

1.3.2. SEGUNDA PARADA O DEL ANTIGUO DEBATE ENTRE LA FILOSOFÍA Y EL ARTE (LA POESÍA).

Con relación a este tema, nos dice Menke que este debate o desavenencia, por usar sus propios términos, es muy antiguo: "En La República, Platón habla de una «desavenencia (*diaphora*) entre la filosofía y la poesía». Ya entonces dice de ella «que viene de antiguo. Esta antigua desavenencia gira en torno a la pretensión de conocimiento.»"[54] Así, nos dice este autor siguiendo a Blumenberg que:

> La filosofía niega que la poesía sepa algo en absoluto, la poesía niega que lo que la filosofía sabe tenga algún valor práctico. (...) La poesía no puede saber nada, pues ella no busca [*sucht*] ni, por lo tanto, investiga [*untersucht*]. A lo cual la poesía responde que la búsqueda filosófica del saber es irrisoria, incluso peligrosa: la filosofía no puede obtener ningún saber que sea capaz de guiar nuestras acciones;[55]

El conflicto entre ambas disciplinas termina, nos dice Menke, "cuando tanto el arte como la filosofía (...) empiezan a verse como formas de la reflexión de esta praxis."[56] Esto se pone de manifiesto, nos dice el autor, "en Baumgarten cuando enlaza la definición de artes liberales con la del pensamiento bello en términos de una configuración perfecta de lo sensible (...)."[57] Esa configuración sensible alcanza su perfección a través del ejercicio. Sin embargo, la filosofía, según Menke, se pregunta sobre *lo bueno* siguiendo otro camino: "no como la pregunta por aquello en que consiste el logro de la praxis (...), sino por cómo podemos hacernos comprensible que el logro práctico efectivamente tenga lugar. (...) La filosofía examina las facultades que nos convierten en sujetos."[58] Tenemos entonces dos formas de reflexionar sobre la praxis. La reflexión filosófica es un "pensamiento del acuerdo", según este autor: "de la

[53] Menke, *Fuerza*, 42.
[54] Menke, *Fuerza*, 83.
[55] Menke, *Fuerza*, 83-84.
[56] Menke, *Fuerza*, 84.
[57] Ibíd.
[58] Ibíd.

coincidencia entre las facultades y el logro, entre las habilidades y lo bueno. Pues el ejercicio de una facultad consiste en la realización lograda de una praxis."[59]

Considerada esta cuestión desde el obrar de las «fuerzas oscuras»: "(...) se nos aparece la praxis en lo estético: "como conteniendo ya en sí misma el conflicto entre fuerza y expresión".[60] Ya no se trata del viejo conflicto, sino de uno nuevo. Nos dice el autor:

> (...) los acontecimientos estéticos no pueden ser pensados tal como la filosofía piensa las realizaciones prácticas; la transformación de las facultades prácticas en fuerzas oscuras no tiene lugar por medio del ejercicio de una ulterior facultad práctica: el proceso de estetización de la praxis no es una praxis.[61]

Esta teoría postula que es imprescindible tener una facultad (un poder hacer) para poder conseguir un logro práctico. Sin embargo, no se dará esa facultad sin la previa existencia de las fuerzas. La práctica, por ello, depende primero de la fuerza y después de la facultad que aparecerá por el desencadenamiento de las fuerzas del alma.

Otro punto importante de esta teoría es el del carácter indeterminado del juego que surge del despliegue de la fuerza y que es susceptible de dar lugar a la facultad. Esto imposibilita que el ser humano se entienda como sujeto de una facultad y le libera, como ser humano que es, en vez de encarcelarle en los límites de un mero sujeto.

1.3.3. TERCERA PARADA: ESTÉTICA Y LIBERTAD.

Esta cualidad propia de una fuerza humana que no puede ser ejercitada y que carece de ley y de finalidad, convierte a la estética en el territorio de la libertad. Si entendiéramos la estética desde el mero desarrollo de unas facultades a través del ejercicio, nos dice Menke, retornaríamos a los parámetros de la sociedad disciplinaria que con tanto detalle describió Foucault. Así, nuestro autor nos explica que "Los términos centrales en la caracterización foucaultiana del cuerpo del poder disciplinario son los de la individualidad orgánica o natural, fuerza y capacidad, dinámica, desarrollo y ejercicio (...) la disciplina de la estética es la estética

[59] Menke, *Fuerza*, 85.
[60] Ibíd.
[61] Menke, *Fuerza*, 87.

de la disciplina."[62] y continúa: "El poder disciplinario controla los cuerpos en la medida que los ejercita: «El ejercicio es la técnica por la cual se imponen a los cuerpos tareas a la vez repetitivas y diferentes, pero siempre graduadas.»[63]

Menke, continúa el camino hacia la libertad, al que conduce la idea de estética que propone, siguiendo a Nietzsche y se refiere a la recomendación que nos hace este autor, es decir, que debemos aprender de los y las artistas. Así, nos dice Menke que los y las artistas no llevan a cabo su actividad orientados/as hacia un objetivo o finalidad, sino que: "La actividad artística es el «reflejo» o la «comunicación» del estado en el que se encuentra el artista mientras actúa."[64] Es una realización distinta del hacer, un aprender a desaprender nos dice Menke y continúa:

> El término que Nietzsche emplea para designar esta otra manera de ser-activo [*Tätigsein*], más allá o más acá de la acción, es «vida». Devenir activo según el modelo del artista no significa actuar, sino «vivir» (...). La «vida», según resulta de esta nueva descripción estética, es a la vez el concepto más básico (el más elemental en términos descriptivos) y el más elevado (el más sofisticado en términos normativos) de una filosofía de lo práctico: «vida» es la determinación del movimiento y del bien."[65]

En este sentido, Menke toma la descripción que hace Nietzche del estado en el que se encuentra la persona artista "para que haya un «hacer y contemplar estéticos» (...) el artista representa [*spielt*] la embriaguez: el mundo del arte «se revela en un juego con la embriaguez, no en un quedar engullido completamente por ella."[66] El o la artista es autoconsciente, nos dice el autor, y juega en vez de trabajar orientado u orientada hacia un objetivo. Aquí entra la teoría del juego en el desplegarse de la fuerza, sin una ley y sin una finalidad que Menke desarrollará en su ensayo titulado "La fuerza del arte". De este modo, concluye nuestro autor que "El artista tiene una habilidad peculiar: lo que él puede es no poder. El artista es capaz de no-ser-capaz."[67], a lo que añadiríamos: siendo capaz. Lo que hace es poner su capacidad a jugar con sus propias fuerzas interiores, abriendo la puerta al azar, para posibilitar lo inesperado.

---

[62] Menke, *Fuerza*, 31.
[63] Ibíd.
[64] Menke, *Fuerza*, 96.
[65] Menke, *Fuerza*, 98.
[66] Menke, *Fuerza*, 97.
[67] Ibíd.

Siguiendo igualmente a Nietzsche nos dice el autor que debemos aprender de las personas artistas, pero ser más sabios y más sabias que ellas, para ser capaces de diferenciar entre: "el bien como finalidad social y el bien como estado vital; entre el sujeto como participante social y el sí mismo que se crea en el disfrute de sí."[68]. Es decir, diferenciar entre el sujeto y el ser humano. Continúa el autor citando a Nietzsche: "«Servirse del azar y reconocerlo, a eso se le llama genio.»"[69] El discernimiento del bien desde la libertad estética es un complemento esencial del bien de la actividad práctica, es decir, de su logro, de su éxito. Sin ese dejarse llevar por el azar del juego, si se prescinde de la libertad, no se puede conseguir el bien. De ese modo todo se transforma en un tedioso y repetitivo ejercicio, en un esfuerzo.

La libertad práctica, nos dice Menke: "es el discernimiento realizado del bien."[70] Las personas artistas y, esto es que lo que debemos de aprender de ellas, saben ser libres de la libertad práctica, pero esto no quiere decir que les guíe o les posea una fuerza superior, sea la embriaguez dionisíaca, sea el estado de trance, o la inspiración divina, sino que en palabras de Menke: "es la liberación para un despliegue distinto de las propias fuerzas. La última palabra de la estética es la libertad humana."[71]

Con todo ello, es importante entender que el autor no es que prescinda o descarte el ejercicio, no descarta el saber práctico, el poder (*Können*), sino que lo que nos habla de una "oposición entre el juego inconsciente de las fuerzas oscuras y la praxis consciente del sujeto racional."[72] Así, lo que sucede es que se da una "irrupción de lo estético en el sujeto como un efectuarse de sus propias fuerzas oscuras".[73] Hay entonces lo que el autor denomina una "regresión", un retroceso a un momento anterior al sujeto. El autor describe esta regresión estética como algo radical en la que

> no se trata de renunciar a las facultades prácticas formadas por el ejercicio en favor de un estado de fuerzas que juegan oscuramente entre sí, sino de poner en «movimiento» esas mismas facultades prácticas, involucrándolas en un juego de fuerzas oscuras. (...) es una transformación estética de las facultades prácticas. Transforma esas facultades en fuerzas oscuras en juego.[74]

[68] Menke, *Fuerza*, 102.
[69] Nietzsche, citado en Menke, *Fuerza*, 110.
[70] Menke, *Fuerza*, 110.
[71] Ibíd.
[72] Menke, *Fuerza*, 57.
[73] Menke, *Fuerza*, 58.
[74] Menke, *Fuerza*, 61.

Nos interesa que quede claro entonces que el autor no renuncia al ejercicio. Lo sugestivo en **Menke** es su defensa de que **el ser humano es antes humano que sujeto y, por tanto, libre**. Así, todo ser humano cuenta con unas fuerzas, en realidad inescrutables del alma, que se manifiestan en el juego y no llevamos a cabo una acción o un ejercicio repetitivo con una finalidad o un objetivo claro. Ejercicio y fuerza se necesitan y se complementan, ninguna bastaría por sí sola. La imagen sería la de un individuo que practica y en el transcurso de su practicar permite, deja el espacio para el accidente, lo azaroso, lo no inculcado o previamente programado desde fuera, hay entonces un movimiento hacia atrás, hacia un momento anterior al de ser sujeto práctico y social, un momento en el que sólo existe un ser humano que despliega las fuerzas oscuras de su alma. Ahí, se transforma el ejercicio práctico en esas fuerzas oscuras y deja de ser monótono y repetitivo para ser, en realidad un juego.

1.3.4. CUARTA PARADA: LA VINCULACIÓN DE LA ESTÉTICA CON LA ÉTICA.

Pero si los y las artistas juegan, si bien de un modo consciente, no con una finalidad, ¿dónde queda la responsabilidad del o de la artista y de aquellas personas que siguiéndoles jueguen también? ¿Cómo discerniremos el bien verdadero aquellas personas que no seamos geniales en los términos señalados por Nietzsche? Este autor coloca el listón muy alto al designar a Goethe como el referente por excelencia de "«un espíritu que ha llegado a ser libre»".[75] ¿Cómo democratizamos esto? ¿Cómo dejamos atrás el paradigma del genio?

Menke reflexiona en este sentido, asimismo, con una serie de preguntas: "¿Cómo debe ser creada una cultura estética?"[76], y continúa:

> Pues hacer y considerar estéticamente el arte no es algo que esté restringido al ámbito del arte. Lo estético no puede y no debe concernir solamente al arte. La praxis estética y la teoría del arte modifican la cultura, el modo («ético») en que los individuos conducen sus vidas y el modo («político») en que lo hacen las comunidades.[77]

Nietzsche, nos explica nuestro autor, recupera la estética de lo oscuro (...) como una determinación del ser humano que tiene un significado ético-político, cultural. (...) enfatiza la

[75] Nietzsche, citado en Menke, *Fuerza*, 111.
[76] Menke, *Fuerza*, 91.
[77] Ibíd.

diferencia categorial de lo estético frente a las prácticas cognoscitivas y morales y, al mismo tiempo, ve en lo estético el poder decisivo para la modificación de estas prácticas.[78]

El tipo de arte que tiene un sentido ético-político es precisamente el que hemos visto en el punto anterior. Ese arte al que se dedican las personas artistas, de las que tenemos que aprender, al que llegan no buscando un objetivo ni una finalidad, sino como el cangrejo ciego de Nietzsche que tantea simplemente porque sus extremidades tienen que moverse. Ahora bien, saber jugar al juego del azar implica poder discernir cuando lo bueno aparece, seleccionarlo, quedarse con ello, traerlo a la sociedad. No creemos que sea cuestión de genialidad, como afirma Nietzsche, sino más bien de coraje, de valentía. Se trata de atreverse a dejar entrar lo azaroso, lo accidental, de salir del patrón del ejercicio monótono, de la receta, de lo seguro y de lo conocido. Se trata de un bien separado del bien práctico. Siguiendo la línea de Nietzsche, Menke sostiene que, "(...) una radical operación de diferenciación: él (el artista) separa su bien, el bien de su sí mismo, del bien práctico."[79] La persona artista se crea a sí misma, su bien, su buen juicio. Por esto la estética significa libertad del ser humano y por ello conlleva una responsabilidad.

Para que quede más clara la radicalidad de la propuesta nietzscheana citamos de nuevo a Menke quien explica la definición de inmoralidad de este autor:

> Esto es lo que significa «crearse a sí mismo»: producirse a sí mismo, a sí-mismo *en contra* del participante social que ya está siendo. (...) no equivale a asegurarse a sí mismo (...) implica deshacerse de uno mismo (...) auto-trascenderse en tanto que sujeto de la acción, en tanto que sujeto práctico. (...) desaprender la capacidad de actuar (...) Esta es la lección que el inmoralista ha aprendido de los artistas.[80]

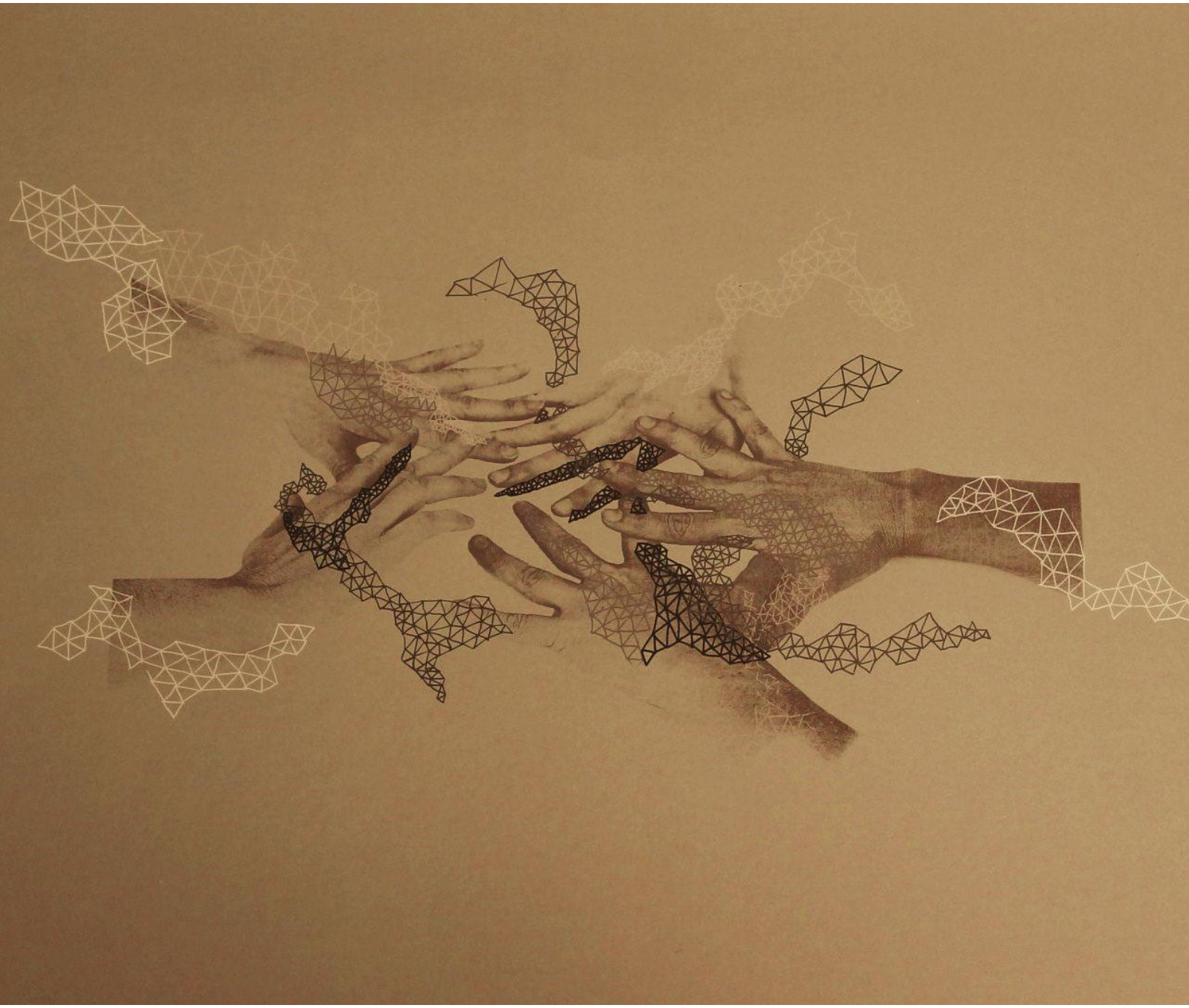
Lo que aprende es, además, nos dice Menke, que "el bien propio y a-social no consiste en una finalidad de la acción, sino en un estado de vitalidad (...) La vida buena no se compone de acciones buenas. La vida es buena en la medida en que está viva."[81]

En este sentido Menke concluye que "Ninguna de las dos formas del bien es buena por sí misma. Cada una de ellas presupone a la otra, a cuya actividad en la -acción o en el juego- se

[78] Menke, *Fuerza*, 92.
[79] Menke, *Fuerza*, 107.
[80] Menke, *Fuerza*, 108.
[81] Menke, *Fuerza*, 108-109.

contrapone."[82] Se trata, por tanto, de buscar un equilibrio, de no encasillarse en los patrones de la acción práctica que, si no interrumpiéramos por medio del juego, permitiendo que ocurra lo inesperado, lo accidental, lo azaroso, nos privaría de nuestra libertad como seres humanos, tornándonos en el peor de los casos en autómatas.

[82] Menke, *Fuerza*, 110.



Serigrafía. Fuente: autora.

1.4. EL CONCEPTO DE ESTÉTICA CONECTIVA: HACIA UN CAMBIO DE PARADIGMA ESTÉTICO Y SOCIAL.

De la mano de Suzi Gablik y Shelley Sacks vamos a estudiar **las implicaciones en los campos artístico y social del concepto de estética conectiva** que ambas autoras han propuesto. Comenzaremos presentando y aclarando los conceptos propuestos por ambas autoras, situándolos en el contexto en el que surgen, para después tratar sus implicaciones en relación con la reinterpretación del concepto de libertad que supone, y el tránsito de un arte basado en la producción de objetos a un arte que genera relaciones. En la segunda parte de esta tesis, desarrollaremos en mayor profundidad la cuestión de la relación entre la estética conectiva, la ética y la responsabilidad. En este punto veremos cómo en la propia definición del concepto de estética, propuesto por ambas autoras, se contempla y reivindica ese vínculo.

Arrancamos con la exposición de la sofisticada idea de la estética formulada por la profesora **Sacks,** quien parte de la **confrontación de estética y anestética (anestesia).** Así, **estético es** aquello que está **animado, activo, despierto** y **anestético,** lo que está **dormido, insensibilizado, entumecido**. Coincide Sacks, en este punto de partida de su definición con Welsch, el cual define la estética como concepto contrapuesto al de "anestética". "Anestética" se refiere a aquel estado, en el que las condiciones elementales de la estética, es decir, la capacidad sensitiva, está anulada en el sentido de una pérdida, de un impedimento o imposibilidad de sensibilidad, y esto, además, a todos los niveles: desde el embotamiento físico a la ceguera espiritual.[83]

Relaciona así **Welsch**, como decimos, la **"anestética" con el término médico "anestesia"**, es decir, como sustancia que bloquea la capacidad de sentir y de percibir, limitando en consecuencia, la capacidad de darnos cuenta de lo que ocurre a nuestro alrededor, es decir, la consciencia que informa nuestra conciencia. Surge así la idea de **estética conectiva** porque la estética apelaría entonces a aquello que conecta la percepción sensorial con la conciencia, las capacidades físicas, a través de los órganos sensoriales, la consciencia con la conciencia.

La profesora **Sacks** continúa elaborando su definición a partir de ahí y entiende la **estética** como aquello que **produce una conexión interior animada que amplía la consciencia** de forma que la persona es capaz de apreciarse a sí misma y a su entorno con un mayor grado

[83] Wolfgang Welsch, *Ästhetisches Denken* (Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, 2017), 12.

de detalle, distinguiendo entre lo que es armónico y lo que no lo es, y dándose cuenta de si es capaz o no de intervenir en la evolución hacia aquello que guarda y respeta el equilibrio. En este sentido, recordamos una vez más a Schiller cuando afirma refiriéndose al ser humano que "es únicamente su sensibilidad la que hace de su capacidad una fuerza activa"[84] Sacks propone definir la estética como algo lleno de gusto, con estilo, o como artístico. En sus orígenes griegos ***αίσθητικός* significa darse cuenta de**. Desde este significado podemos entender y definir la estética de nuevo como lo contrario de anestética o entumencimiento, como algo que tiene que ver con estar animado; con formas y prácticas que superan la anestética y la separación en su territorio. De esta forma la **estética** puede ser **sacada del ámbito del arte** y **traída a la vida en sociedad**. Del mismo modo, con esta nueva definición, podemos establecer la **conexión entre estética y nuestra habilidad-para-responder: estética conectiva y respons-habilidad.** Responsabilidad ya no es una obligación, un imperativo moral que viene desde el exterior, sino algo que emerge de una conexión interior animada.[85]

Vemos que la autora recupera aquí el término griego *aisthētá*, sumándose, al menos en una primera lectura, a autores que, como Baumgarten, considerado el padre de la estética, partieron de una estética a la manera griega.

En cuanto a la **conexión entre darse cuenta de algo y la habilidad de respuesta**, Sacks se cuestiona cómo podemos reconocer las necesidades de otra persona, las exigencias de una situación y reaccionar en consecuencia. De forma más concreta se pregunta, a su vez, sobre cómo reaccionar actuando sin egoísmo y sin perjudicarnos personalmente.[86]

La estética que propone Sacks es, según la autora, una estética que **nos une con el mundo** y que **está en relación estrecha con nuestra capacidad de responder y de sentir**. **La responsabilidad** no es algo que pueda imponerse desde el exterior, sino que es una disposición a la receptividad, que tiene que ver con una imaginación participativa y una unión, un vínculo, una conexión. **Es el preciado resultado del regalar nuestra atención**.[87]

[84] Schiller, citado en Martín Prada, *Friedrich Schiller y su obra Kallias* (2015), 17.
[85] Shelley Sacks, y Hildegard Kurt, *Die rote Blume: Ästhetische Praxis in Zeiten des Wandels* (Berlin: think0ya Drachen Verlag GmbH, 2013), 19

[86] Shelley Sacks, "Geben und Ökologische Bürgerschaft. Aus innerer Bewegung zur passenden Form," en *Da hilft nur schenken: Mit Schenken und Stiften die Gesellschaft gestalten*, ed. A. Tönnis et al. (GSL Treuhand e.V., 2011), 39-40.
[87] Sacks, "Geben und Ökologische Bürgerschaft," 42.

Por tanto, se trata de una **concepción del arte y de la estética vinculados a la ética** en cuanto a ese despertar a la propia capacidad de respuesta ante las cuestiones, situaciones, problemas o retos que identifiquemos de nuestro entorno. Vemos cómo sigue la línea de pensamiento ya citada en Schiller, en cuanto a la libertad como inherente al desarrollo de la conciencia humana.

A su vez, **Sacks** conviene con Menke cuando, siguiendo a Herder llega a la definición de lo estético desde un momento anterior a la existencia del sujeto. La autora **considera que la estética es el territorio de la libertad** y discrepa de Baumgarten que la entiende como una cualidad innata del individuo sumada a un entrenamiento estético. La estética es, según Menke, como hemos visto, un desaprender de la práctica, una regresión a un momento previo en el que el ser humano despliega sus fuerzas interiores sin atenerse a ningún objetivo ni ley. La práctica así permite la intervención del azar y del juego.[88] Sacks en su labor docente, insiste en que no existe una receta a la hora de abordar nuestro trabajo artístico, no es una cuestión de practicar unos ejercicios repetitivos previamente programados porque, en ese caso, ya no seríamos libres y explicaba que no se puede movilizar a nadie desde el exterior.

Por su parte, **Gablik** concibió el concepto de **estética conectiva** para llamar la atención sobre la **función social que tiene el arte** y separarse así del concepto modernista del arte por el arte en el que ella misma había sido educada. En este sentido, nos dice que como crítica de arte en los 90, ya no ve su papel como defensora o promotora del trabajo individual de artistas, sino que pasó a estar más interesada en promover un profundo y necesario cambio de paradigma que llamó "estética conectiva". Este cambio de mentalidad supone un desplazamiento del mito del individuo de duros cantos y autónomo que ha conformado la identidad de las personas dedicadas al arte, particularmente en los tiempos modernos. El individuo libre y autosuficiente ha sido durante mucho tiempo el ideal de nuestra cultura, continúa Gablik, independiente y automotivado, la conciencia altamente individualizada busca imponer sus propias imágenes sobre el mundo, viéndose como la quintaesencia de los agentes libres al perseguir sus propios fines. Mantener una relación profundamente conectada con la sociedad no es el modo en que la visión modernista ha conceptualizado la libertad estética o el principio de individualidad.[89]

[88] Menke, *Fuerza*, 110.
[89] Suzi Gablik. "Connective Aesthetics." *American Art* 6, no. 2 (1992): 2. http://www.jstor.org/stable/3109088.

Gablik denuncia aquella visión de las personas artista que las define como individuos libres y automotivados y que la contrapone con la idea de la o del artista comprometido socialmente. No creemos que la libertad o automotivación de las personas artista sea ningún problema para la práctica de un arte estético-conectivo, siempre y cuando el ejercicio de esa libertad y automotivación repercuta en su propio desarrollo y en el de su entorno. De hecho, de acuerdo con Schiller y con Beuys, el individuo sólo puede desarrollarse estéticamente si es libre, si no se le fuerza a crecer dentro de estructuras que vicien su desarrollo.

La **transición de una estética individualista a una estética conectiva** conlleva, por tanto, una **revisión del término libertad**. Según Gablik, la cuestión que realmente está en juego aquí es qué entendemos por libertad y cómo este ideal ha de ser encarnado. Asimismo, explica que el esteticismo desinteresado no revela nada acerca de los límites que el arte debería respetar, o la comunidad a la que debería servir.[90]

En el arte moderno, aclara Gablik, la libertad era entendida como la autonomía de la persona artista que realizaba su trabajo de forma independiente y libre de toda responsabilidad. La libertad era considerada como opuesta a la responsabilidad social[91]. Hoy en día esto resulta una gran limitación si queremos que el arte despliegue su potencial para contribuir a resolver los problemas que la sociedad tiene que afrontar con urgencia. En este sentido, Gablik sostiene que es cada vez más obvio que lo que alguna vez fue una noción liberadora para el artista, el arte por el arte, se ha convertido en una limitación auto-suficiente frente a las nuevas urgencias que enfrentamos.[92]

Como adelantamos en la introducción, en contra de la idea posmodernista que niega la función social del arte, **Gablik defiende que el arte pertinente** hoy en día **es** precisamente **el arte comprometido socialmente**. Ese compromiso le justifica y le conecta con las fuerzas creativas. En este sentido, sostiene que la lucha por preservar esos valores éticos es responsabilidad de las y de los artistas. Porque solamente en esto puede el arte encontrar su justificación y los poderes creadores su profundidad real.[93] Es de nuevo la preocupación por recuperar el sentido original del arte de manera que no quede atrapado en el círculo vicioso

[90] Gablik, *The Reenchantment of Art*, 65-66.
[91] Gablik, *Has Modernism Failed?*, 120.
[92] Gablik, *The Reenchantment of Art*, 149.
[93] Gablik, *The Reenchantment of Art*, 83.

capitalista de producción y consumo, al objeto de recobrar su independencia, colocándose así en una posición adecuada desde la que desplegar sus cualidades transformativas.

Gablik en su discurso "Paradigm Spinning: Artists as Agents of Social Change" dentro del programa "Arts in Education Program's John Landrum Bryant Lecture Performance Series" afirma que permanecer hoy en día a distancia como artista tiene implicaciones peligrosas ya no hay banquillo o líneas de banda, las estructuras sociales y psíquicas en las que vivimos han devenido demasiado profundamente antiecológicas, insanas y destructivas. Hay una necesidad de un arte que enfatice nuestra conexión esencial en vez de nuestra separación. Un arte que evoque el sentimiento de pertenencia a un todo más grande, en vez de expresar el ser aislado y alienado. Crear hoy es crear con responsabilidad.[94]

Gablik, en esa misma conferencia, se refiere concretamente en su exposición a la *Deshumanización del arte* de Ortega y Gasset. Texto que según nos explica, se convirtió en el libro sagrado del expresionismo americano. Según Gablik, Ortega define el arte como "juego desinteresado" cuyo propósito primordial era dominar el propio juego. El arte moderno entonces, continua Gablik refiriéndose a Ortega, está exento de consecuencias y, por tanto, carece de las herramientas adecuadas para abordar la salvación de la humanidad. Las personas artistas serían desbordadas por una misión de tal envergadura. Según Gablik, Ortega sostenía que, si al arte se le puede asignar una función social en absoluto, es "la función de no tener función alguna". La autora afirma que el arte de hoy sigue aún la estela de aquel pensamiento.

Nuestra lectura de *La deshumanización del arte* de Ortega es bastante más relajada. Nos da la impresión de que Ortega en su ensayo lo que pretende principalmente es acercarse a ese arte que llama joven, es decir, el arte que se estaba produciendo a principios del siglo pasado, para entenderlo y para acercarlo a aquellas personas con un enfoque más tradicional. De algunos de sus comentarios parece desprenderse que no era precisamente un seguidor de aquellos nuevos lenguajes plásticos: "Se dirá que el arte nuevo no ha producido hasta ahora nada que merezca la pena, y yo ando muy cerca de pensar lo mismo."[95] Quizás precisamente porque a él tampoco le llegaba, ni le conmovía, afirmó que era intranscendente, un juego, falto de seriedad y de importancia alguna. Se podría deducir de esto que él también esperaba algo

[94] GBH Forum Network, Gablik, Suzanne en "Paradigm Spinning: Artists as Agents of Social Change." 15 de abril de 2014. Video. 4:00–5:20. https://www.youtube.com/watch?v=Cs8hj8pIC0U.

[95] José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (Madrid: Editorial Espasa Calpe, S.A., 2008), 85.

más. Así, al final su ensayo expresa el deseo de que el arte adopte un camino menos deshumanizador: "A las objeciones habría que añadir otra cosa: la insinuación de otro camino para el arte que no sea éste deshumanizador ni reitere las vías usadas y abusadas."[96]

Precisamente porque consideramos, con Ortega, que hacer depender la transformación social de las personas que se dedican al arte de manera profesional es volcar demasiada responsabilidad exclusivamente sobre sus hombros, nos parece esencial la expansión del concepto de arte propuesta por Beuys. De manera que se entienda que, a través de sus cualidades creativas, todo ser humano está llamado a participar en dicha evolución. Por otro lado, esto sólo se podrá conseguir si todos los seres humanos son conscientes de esta responsabilidad, de esta habilidad de respuesta que a todo ser humano es inherente. Ahí es donde resulta imprescindible la conexión de la estética con la ética. Esto sólo será posible si el arte deja de ser ese algo extraño que sólo pueden entender unos pocos, como también aclara Ortega en el citado ensayo, y trabajamos por la **sensibilización estética de toda la sociedad**, es decir, por la democratización del arte. Beuys no descarta a nadie cuando con respecto a su exigencia de "más creatividad para cada ser humano" declara: "Yo sólo quiero incitar a los hombres a que no esperen un estado ideal de conciencia. Tienen que empezar con los medios de que dispongan ahora, con todos sus fallos."[97] **No nos podemos permitir un arte que, como el mismo Ortega explica, divida a las personas en "dos variedades distintas de la especie humana"** (...), los que "poseen un órgano de comprensión negado, por tanto, a los otros."[98] Beuys también llamaba la atención sobre lo que él llamó "un órgano atrofiado que no llega a manifestarse". Beuys considera que es un órgano presente en toda la humanidad, sólo que no todo el mundo a tenido la oportunidad de desarrollarlo. La solución no es, como decimos, concluir que esto es un hecho sin remedio, sino ocuparnos de educar y ejercitar ese órgano para que pueda desarrollarse. El propio Ortega afirmó: "Decía muy bien Goethe que cada nuevo concepto es como un nuevo órgano que surgiese en nosotros."[99]

Sacks y Gablik siendo artistas contemporáneas, han sufrido un similar desencanto con la visión del arte de la Modernidad que dio lugar a esas dos categorías de seres humanos de las que habla Ortega. Desde una mentalidad que persigue el bien común y que trabaja en pro de los intereses universalizables, ¿a quién podría interesarle un arte que se produce para un grupo

[96] Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, 85.
[97] Bodenmann-Ritter, *Joseph Beuys*, 11.
[98] Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, 47.
[99] Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, 72.

reducido? ¿Cuál es la ventaja de negar a la mayoría sus cualidades creativas? ¿No es ya hora de abandonar, de una vez por todas, el paradigma del genio hombre, blanco y occidental?

En línea con Gablik, la psicoanalista Marie-Louise von Franz ya nos advirtió de esto afirmando que **una civilización que no tenga personas creativas está condenada** y que la persona que está realmente en sintonía con el futuro es la personalidad creativa.[100] Es decir, **una sociedad sin arte es una sociedad sin futuro.**

Cuenta Gablik una anécdota en su ensayo *The Reenchantment of Art* (1991) que, según la autora, fue publicada en la revista *Arts*. Este relato pone de manifiesto el absurdo de continuar produciendo un arte desconectado de su contexto social y al servicio de inversiones para seguir aumentando el capital de los grupos sociales más favorecidos. La historia que narra la autora deja patente lo que Gablik nos explica en otra de sus citas: que el arte deja de ser arte cuando le hace el juego al capital. El arte no puede sobrevivir a lo largo de la línea divisoria capitalista, sino siendo menoscabado.[101]

Sin más preámbulo, pasamos a resumir la mencionada anécdota que dice así: un millonario llamado Lee Terry invitó a un grupo de cuarenta artistas, marchantes, con sus familias a pasar un fin de semana en su finca en Atlanta. Supuestamente, el objetivo era enseñarles su colección de las obras de estas y estos artistas. Tras la cena, apareció un invitado especial: el cantante de *country* Willie Nelson. Las personas invitadas estaban entregadas al cantante e hicieron cola, al final de su actuación, para pedirle un autógrafo. Más tarde, en el transcurso de la velada, se descubrió que el cantante no era Willie Nelson, sino un imitador. Las personas que asistieron estaban confusas e incluso enfadadas. Al final de la fiesta, Anne Plumb, una marchante, le preguntó al anfitrión por el motivo de invitar a un imitador. El Sr. Terry contestó que había estado comprando estas tonterías durante muchos años y pensó que estaría bien que probaran alguna suya.[102] Obviamente, el Sr. Terry compraba piezas de arte validado oficialmente como tal. Teniendo esto en cuenta se nos ocurren dos consideraciones posibles: o el Sr. Terry no entendía el arte que compraba y sólo lo hacía como inversión, o el arte que se estaba produciendo, a pesar de ser validado como tal, era en el fondo solamente algo banal y carente de sentido. Tontería o arte, la cuestión que nos interesa destacar es que este concepto de arte desacredita al arte verdadero. Se trata de un "arte" que es solamente accesible para una

[100] Gablik, *The Reenchantment of Art*, 24.
[101] Gablik, *Has Modernism Failed?*, 54.
[102] Gablik, *The Reenchantment of Art*, 35-36.

persona: el o la artista que lo ha creado. Este arte solipsista provoca, como no podía ser de otra manera, que el resto de la sociedad considere el arte como privilegio de unos pocos y que opte por prescindir de él, renunciando sin saberlo a los inconmensurables beneficios que podría reportar a las personas y a la sociedad como conjunto.

Continua la autora modelando su concepto de estética conectiva en su texto *"Leaving the culture of separation"*, en el que nos sugiera la idea del arte como catalejo, un arte anticipativo, como medio para proporcionar un horizonte para la sociedad, un arte que ayuda a transformar el presente, hacia un futuro mejor. En palabras de la artista, un arte sanador. Gablik sostiene que la estética conectiva fomenta la idea de que el arte puede encarnar una visión de la sociedad; puede comprometerse social y espiritualmente y ser una fuerza influyente de cambio y sanación.[103]

En su artículo titulado "Connective Aesthetics" publicado en *American Art*, la artista denuncia el hecho de que el arte moderno se centró tanto en el individuo que terminó por provocar la amputación del sentido de la comunidad y de la capacidad de los y las artistas para empatizar con el resto de la sociedad. Si bien, como vamos a ver, la artista denuncia este exacerbado individualismo no sólo en el mundo del arte, sino que lo denuncia como un paradigma que constituye la mentalidad de toda una época influyendo en las épocas inmediatamente posteriores. Gablik llama la atención sobre ello en diversos pasajes de sus textos *Has Modernism failed?* y *The Reenchantment of Art.* Partiendo de ahí, la artista al definir su propuesta de una estética conectiva explica que ver nuestra interdependencia e interconexión es la perspectiva femenina que ha estado ausente no sólo en nuestro pensamiento científico y en la elaboración de políticas, sino también en nuestra filosofía estética. Y continúa afirmando que la política de la **estética conectiva** es muy diferente: está **orientada hacia el logro de un entendimiento compartido y el entrelazamiento esencial del yo y el otro, del yo y la sociedad.** La nueva estética conectiva reconoce que vivimos en una época en la que nuestra necesidad de comunidad se ha vuelto crítica.[104]

Constatamos así que **Gablik** no se queja del arte moderno en exclusiva, sino a su vez, de la sociedad moderna que entendió el arte desde el individualismo y desde una idea de estética

[103]Suzi Gablik, "Leaving the 'Culture of Separation'," *ReVision* 23, no. 4 (2001): 38, https://link.gale.com/apps/doc/A78226582/AONE?u=googlescholar&sid=bookmark-AONE&xid=71f6f41c.

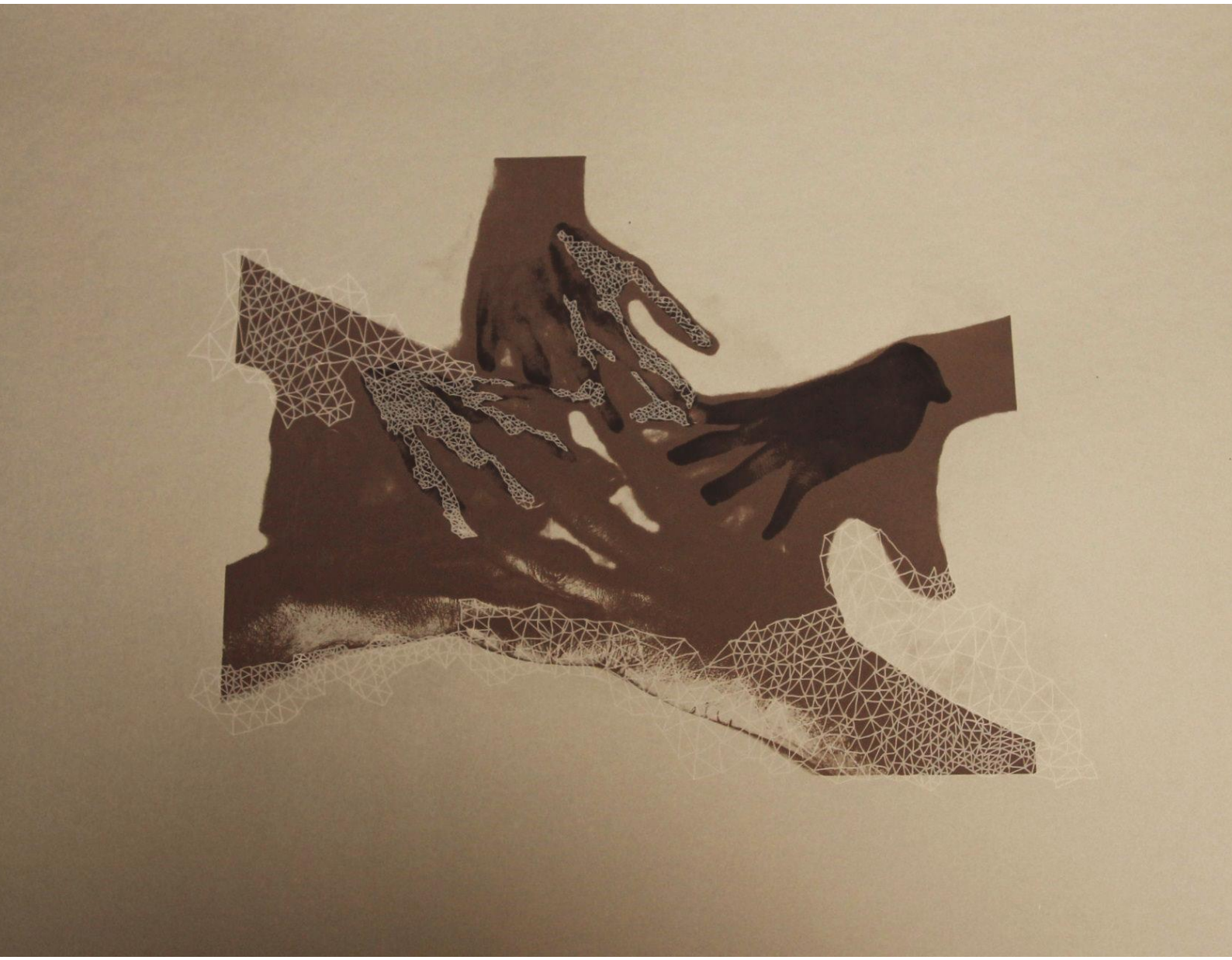
[104] Gablik, "Connective Aesthetics," 6.

descontextualizada. Es decir, que esta autora **observa la desconexión del arte de su función social como una cuestión social.** La autora denuncia que la sociedad moderna ha despojado tanto al arte como a las personas de valores concernientes a las relaciones sociales, valores morales, religiosos o espirituales. Estamos entonces ante una crisis de valores generalizada y no ante un problema o una incapacidad inherente o atribuible al arte o a las personas que lo ejercen profesionalmente. La vida moderna, afirma Gablik es vivida en un mundo que se ha vuelto patas arriba, en el que somos dolorosamente conscientes de nuestra separación, pero hemos perdido de vista nuestra conexión.[105] El **retorno a la conexión en un mundo** fundamentalmente **constituido por la relación de interdependencia de la totalidad de los seres que lo habitan es uno de los objetivos que según esta autora pueden y deben perseguir los y las artistas a través de sus obras.**

Gablik, quien en un principio había llamado la atención sobre la responsabilidad social de los y las artistas, amplía el espectro para incluir a todo ser humano, afirmando que tenemos que mantener una **relación personal ética con el mundo.** La autora sostiene que, **a través de nuestras elecciones, pueden comenzar a suceder cambios en nuestro interior y de ahí en el exterior**.[106] Sacks en la página web de la Social Sculpture Reseach Unit de la Oxford Brookes University[107], a su vez, coincide con la autora y define el tipo de arte que practica, la Escultura Social, como un campo para la transformación del que nadie está fuera.

Concurrimos con las enseñanzas de Sacks en la necesidad de ahondar en otras formas de expresión artística que fomenten la creatividad y el pensamiento imaginativo. Gablik, en este mismo sentido, se queja de lo que llama el marco institucional del arte moderno que lo convirtió en una colección de objetos autónomos, mayormente estáticos, que existen en los museos y galerías, separados de la vida y acción ordinarias.[108] Así **el arte se asimila al sistema en el que nace**, es decir, un sistema de producción y consumo. Según la autora **este marco constituye nuestra cultura artística llegando a influenciar e incluso a determinar nuestra forma de entender y de relacionarnos con el arte.**

[105] Gablik, *The Reenchantment of Art*, 31.
[106] Gablik, Has Modernism Failed?, 102.
[107] Shelley Sacks, "Social Sculpture Research Unit," 2012, http://www.social-sculpture.org/.
[108] Gablik, "Leaving the 'Culture of Separation'," 3.



Serigrafía. Fuente: autora.

1.5. LA ESTÉTICA CONECTIVA COMO ESTÉTICA RELACIONAL.

Contrariamente al arte moderno, el arte contemporáneo es un arte mundano, terrenal. Ha abandonado la idea de eternidad para ceñirse a los límites temporales de la propia vida en este planeta. **Badiou** nos explica, en este sentido, que se trata de **una filosofía y un arte de la vida**, puesto que el propio arte que se genera hoy en día es finito, es efímero y sus autores/as pueden ser anónimos, gente absolutamente desconocida en los circuitos artísticos validados por el sistema. Es un **arte relacional, que para ser perfeccionado necesita de participantes que completen la obra junto con la persona que la ha creado:**

> Filosóficamente, diremos que el arte contemporáneo acepta la finitud y, en este sentido, se opone al arte moderno, que abandonó a Dios, pero conservó la idea de Eternidad. (...) El conjunto de esta filosofía creo que, en realidad, es una filosofía de la vida. Y lo es porque la vida también se repite y se reproduce, la vida es una suerte de fuerza anónima, la vida también es frágil y está habitada por la muerte.[109]

También **Bauman reconoce el propio acto de vivir como nuestra propia obra de arte**. Por lo tanto, apoya Bauman, a su vez, en este sentido, la tesis beuysiana de que toda persona es un artista, y nos anima a intentar lo imposible:

> Nuestra vida, tanto si lo sabemos como si no, y tanto si nos gusta esta noticia como si la lamentamos, es una obra de arte. Para vivir nuestra vida como lo requiere el arte de vivir, como los artistas de cualquier arte, debemos plantearnos retos que sean (al menos en el momento de establecerlos) difíciles de conseguir a bocajarro, debemos escoger objetivos que estén (al menos en el momento de su elección) mucho más allá de nuestro alcance y unos niveles de excelencia que parezcan estar tozuda e insultantemente muy por encima de nuestra capacidad (al menos de la que ya poseemos) en todo lo que hacemos o podemos hacer. Tenemos que intentar lo imposible.[110]

Insiste Bauman en la idea, quizás porque sabía, que no es fácil de que sea tomada en serio y nos dice: "La vida no puede no ser una obra de arte si es una vida humana, la vida de un ser dotado de voluntad y libertad de elección."[111]

---

[109] Alain Badiou, "Las condiciones del arte contemporáneo," en *El arte no es política / La política no es arte. Materiales para la dialéctica renovada*, ed. Brumaria Team (Madrid: Brumaria A.C., 2014), 30.
[110] Zygmunt Bauman, *El arte de la vida. De la vida como obra de arte*, trad. Dolors Udina (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2009), 31-32.
[111] Bauman, *El arte de la vida*, 69.

> «Ser artistas por decreto» significa que la no acción también cuenta como acción; además de nadar y navegar, dejarse llevar por las olas se considera a priori un acto de arte creativo y retrospectivamente suele registrarse como tal. Ni siquiera aquellos que se niegan a creer en la sucesión lógica, la continuidad y la trascendencia de sus elecciones, decisiones y tareas, y en la viabilidad y verosimilitud de sus proyectos para domesticar el destino, invalidar la providencia o el destino y mantener la vida en un curso constante, prediseñado y preferente; ni siquiera ellos se quedan sentados sin hacer nada.[112]

Como vemos no hay escapatoria posible. Todo el mundo está capacitado y, por tanto, cualquier acción u omisión cuenta.

Badiou se cuestiona entonces por la función propia del arte "(...) si el arte debe compartir la vida, ¿cuál es su función propia?".[113] El autor concluye entonces que este tipo de arte no es un arte de espectadores cuya única relación posible sea la de la contemplación, sino que es un arte involucrado en el presente, que surge, tiene lugar y produce sus efectos en el momento actual y que finalmente muere, una vez que ha concluido su objetivo. Como hemos mencionado, el arte contemporáneo exige algo más de las personas que una observación pasiva. Estamos viendo cómo las prácticas estético-conectivas se diseñan de cara a, como decía Beuys, hurgar en la imaginación de las personas. Por tanto, se espera un despertar, la activación de un movimiento interior transformativo que empodere a las personas y que les haga darse cuenta de su capacidad de respuesta política.

> (...) la obra contemporánea apunta hacia una acción que cuestiona y transforma al sujeto. Lo cual le va a aportar, todavía, una característica más: la ambición política del arte contemporáneo. ¿Por qué va a tener necesariamente una ambición política? Justamente porque intenta producir una transformación subjetiva, al mismo tiempo que es un testimonio vivo sobre la vida. Por estas razones, el arte contemporáneo no se va a preocupar por la duración y, en cambio, sí que se va a preocupar por lo inmediato. Va a ser un arte que estará presente en el presente, justamente porque no apunta a la contemplación sino a la transformación.[114]

En la línea de **Bauman**, también **Badiou** nos llama la atención sobre el hecho de que el **arte contemporáneo** sea **efímero** cumple con las características de los demás productos

[112] Bauman, *El arte de la vida*, 72-73.
[113] Badiou, "Las condiciones del arte contemporáneo," 30.
[114] Badiou, "Las condiciones del arte contemporáneo", 31.

generados dentro del sistema capitalista, es decir, **cumple con los requisitos básicos de la mercancía o, como indicaría Bauman, un futuro desecho**: "las instalaciones, montadas con elementos precarios y perecederos, preferentemente «autodegradables», ya que todo el mundo sabe que no sobrevivirán a la clausura de la exposición; a fin de dejar espacio para la siguiente tanda de exposiciones".[115] Por ello, Badiou se plantea sabiamente cómo debería comportarse el arte contemporáneo para evitar su absorción, manipulación y desvirtuación por el sistema. Ésta nos parece una de las claves a resolver por cualquier iniciativa artística contemporánea porque como también nos advierte Gablik, el arte no puede sobrevivir a lo largo de la "línea divisoria" (o "línea de falla") capitalista sin verse comprometido.[116] En este punto, los autores nos hacen diversas propuestas. Gablik, por su parte, propone que es necesaria una postura de cambio personal de los valores en los que se apoya nuestro esfuerzo, en vez de continuar simplemente haciendo críticas al sistema, o como señala Badiou, evidenciando los desastres de este. En este sentido **Gablik recomienda** que en lugar de intentar en vano abolir el sistema, sería necesario **alterar los valores que motivan nuestros esfuerzos**. Marcuse, nos dice la autora, también señala que, a menos que la revuelta llegue a la infraestructura de nuestros deseos y necesidades, el cambio social seguirá siendo contraproducente. En este punto, la máquina solo puede ser controlada por personas dispuestas a cambiar todo su sistema de valores, toda su visión del mundo y toda su forma de vida.[117]

Podría parecer, sin embargo, en este punto difícil para las personas en solitario llevar a cabo una hazaña semejante. Como veremos más adelante, Stüttgen explica que una sensación de impotencia se apodera de las personas cuando se ven relegadas a sí mismas en solitario y que esto conlleva una sensación de imposibilidad, el ser relegado puramente a uno o a una misma. El no tener la sensación de estar participando de forma activa y, añade, en un proyecto común, de rediseño de nuestra sociedad resulta frustrante y, desencadena la parálisis colectiva.[118]

Badiou y **Stüttgen** coinciden en el **vínculo del arte con el futuro**, con una promesa, como propone Badiou, o con un impulso, una necesidad, en palabras de Stüttgen, una urgencia (*Not*) detectada que nos mueve hacia la transformación del presente y hacia una esperanza de futuro.

[115] Bauman, *El arte de la vida*, 71.
[116] Gablik, *The Reenchantment of Art*, 54.
[117] Gablik, *The Reenchantment of Art*, 71-72.

[118] Johannes Stüttgen, *Auch die Unfähigkeit ist eine Fähigkeit: Wie wir wieder von vorne beginnen müssen, nun aber bei uns selbst*, Vortrag, 6 de diciembre de 2016, Freie Waldorfschule Krefeld (Essen: Omnibus für direkte Demokratie, 2016), 9.

> ¿Qué hacer? Creo que el arte debería transformarse en algo más afirmativo que, más que criticar el estado del mundo y criticar el arte mismo, debería buscar los recursos secretos del mundo, las cosas positivas pero escondidas, los elementos de liberación que aún están a punto de nacer, que están naciendo. (...) El arte debería ser, también, una promesa, debería prometernos algo dentro de su capacidad subversiva.[119]

Nos parece fundamental en esta sociedad desesperanzada y desesperanzadora, en la que permanentemente recibimos noticias negativas, a través de los informativos y la prensa, que nos transmiten continuos desastres y barbaridades, súbitamente banalizadas por el cambio brusco hacia la información deportiva o del "corazón", que dediquemos tiempo a pensar un mundo mejor, a abrir un espacio hacia la esperanza, a utilizar nuestras capacidades creativas y nuestra imaginación para que nuevas formas de crear sociedad puedan emerger. Que el arte nos enseñe a dar crédito a estas capacidades porque son cruciales para desarrollar las vitales tareas que tenemos por delante.

> (...) es esencial recordar lo que es el mundo a través de la propia fuerza del arte, a través de su nueva fuerza contemporánea. (...) No siempre hay que anunciar el desastre, aunque haya razones para hacerlo. Creo, más bien, que el arte debe decir que el desastre es posible, que quizás es más que probable, pero que podemos evitarlo. Tiene que decir, también, que algo en todo ello depende de nosotros, a eso es a lo que yo llamo una promesa. Entonces, diré, simplemente, que el arte contemporáneo (...) también tiene la capacidad de recordarnos todo aquello de lo que somos capaces.[120]

Igualmente, Rancière reflexionando sobre una estética del conocimiento, señala que cualquiera es capaz de lanzar una mirada estética y que ésta no está relacionada con el orden social en el que esté inserto aquello que observa (refiriéndose al ejemplo que propone de un artesano que contempla un palacio):

> Por consiguiente, puede desdoblar su identidad de trabajador; puede añadir a su identidad de obrero que ejerce un oficio definido, una identidad de proletario, es decir, la identidad de un sujeto capaz de salir de su asignación a una condición privada e intervenir en los asuntos de la comunidad.[121]

[119] Badiou, "Las condiciones del arte contemporáneo," 34.
[120] Badiou, "Las condiciones del arte contemporáneo," 35.
[121] Jacques Rancière, "Pensar entre las disciplinas: Una estética del conocimiento," en *El arte no es política / La política no es arte. Materiales para la dialéctica renovada*, ed. Brumaria Team (Madrid: Brumaria A.C., 2014), 175-187, 180.

En la línea de nuestro argumento resulta así que **la mirada estética posibilita que cualquier persona pueda participar activamente en los asuntos de la sociedad.**

En este sentido, creamos un blog (2016), titulado *El Jardín Rizomático*[122], recordando la idea del modo en que crecen los rizomas aplicados a la sociedad por Guattari y Deleuze a través de su concepto del rizoma y de sus "líneas de fuga" en su obra *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*.[123] En nuestro blog, pedimos a las personas participantes que expresen aquello que pudieran imaginar para crear ese mundo que mejor, que el arte, como nos dice Badiou tiene la obligación de hacernos ver que es posible. De este modo se pretende que las personas que encuentren el blog escapen del círculo vicioso que nos constata permanentemente la imposibilidad de cambio y las calamidades que provocamos diariamente, y dediquen unos instantes a trabajar desde su imaginación, plasmando en el blog aquellas imágenes que aparecen en su mente, en las que ese mundo mejor existe.



Imagen de la autora (2016). *El jardín rizomático*. Blog. Fuente: https://eljardinrizomatico-blog.tumblr.com/

Nos situamos frente a una actividad artística desde el mismo instante en que somos capaces de detectar esa necesidad, esa urgencia. La única manera de que consigamos encontrar la forma de aportar soluciones es ponernos a trabajar en ello siguiendo el modo de trabajar de los/as artistas, quienes buscan la forma, la manera de resolver sus cuestiones a través de la propia actividad artística, en el desarrollo del proceso de trabajo. En este sentido Stüttgen afirma que cuando una persona, tiene claro que es necesario hacer algo, pero no sabe todavía cómo,

[122] Véase: https://eljardinrizomatico-blog.tumblr.com/
[123]). Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, trad. José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta (Valencia: PRE-TEXTOS, 2004).

esta persona sigue el orden correcto, por cierto, el del arte. Un artista o una artista, igual cuál, empieza a trabajar porque no sabe cómo va: para enterarse a través del trabajo de cómo va ese "cómo".[124]

En el sentido que propone Badiou, Stüttgen también considera que en toda actividad artística habita la semilla del futuro. Así lo declara este artista en una acción de la organización artística y política *Omnibus für Direkte Demokratie* titulada *Aktion BAUMKREUZ" - aktiv Zukunft schaffen*[125] - conseguir futuro activamente) en noviembre de 2020 en Alemania. En esta acción que comenzó en 1990 se plantaron diez árboles nuevos. En total desde su fecha de inicio se han plantado ya más de mil árboles en una avenida que une Eisenach con Kassel. En la inauguración de la acción previa a la actividad de plantarlos, el artista declaraba que la acción se lleva a cabo en nombre del arte (*im Namen der Kunst*) ya que, según el artista, el arte implica que todos los aspectos juntos conforman una coherencia cuando están orientados hacia el futuro. Los procesos artísticos siempre vienen del futuro.[126]



Aktion Baumkreuz. Como conmemoración de la división alemana a lo largo de la antigua frontera interna alemana entre Eisenach y Kassel. © privat/nh. Fuente: https://www.hna.de/lokales/witzenhausen/baumkreuz-soll-fortgepflanzt-werden-92653320.html

[124] Johannes Stüttgen, *Der erweiterte Kunstbegriff und die soziale Plastik: Identität und Gewissen*, Vortrag, 4 de marzo de 2016, Johanneskirche, Bochum (Essen: Omnibus für direkte Demokratie, 2016), 16.
[125] Traducción: Ómnibus para la Democracia Directa y Acción Árbol-Cruz. Conseguir el futuro activamente.
[126] OMNIBUS für Direkte Demokratie, Johannes Stüttgen en *"Aktion BAUMKREUZ" - aktiv Zukunft schaffen*, , publicado el 11 de noviembre de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=DZ48eVkk11g (minutos 1:12 - 1:40).

En diversas publicaciones, Gablik ha explorado el trabajo de artistas que han trabajado desde la estética conectiva elaborando procesos artísticos participativos. Así, nos dice que su término para este tipo de arte más relacional, experiencial, interactivo y popularista es "estética conectiva". La estética conectiva, explica, sugiere una implicación encarnada, participativa, que ha sido hostil a la distanciada y desencarnada estética moderna, y que, continúa, la estética conectiva sugiere una diferencia radical en el modo en el que los y las artistas se toman su trabajo. El arte funciona como un sistema abierto (en vez de cerrado), sensible e interactivo con el entorno. Frecuentemente, afirma, en la estética conectiva, la relación es la obra de arte. Por ello concluye que la poco flexible, autocrática personalidad del artista-héroe moderno ya no es pertinente. Y nos dice que la escucha empática abre el espacio para la otra persona y descentraliza el ego-yo. **Dar voz a cada ser humano construye comunidad** y **crea arte** que es **sensible socialmente**. No es activismo, explica la autora, es más como amor. Un modo empático de ver a través de los ojos de otra persona.[127]

En este sentido las prácticas estético-conectivas, como procesos participativos y relacionales, son diseñadas a través de un estudio exhaustivo y basado en la prueba práctica de cada elemento que se vaya a incorporar a la obra. Normalmente, este proceso se lleva a cabo con la ayuda de personas voluntarias. Por medio de esta prospección el o la artista puede hacerse una idea de cómo serán recibidos y percibidos estos elementos por quienes vayan a participar en la obra, qué efecto causarán en ellas y si la obra consigue su objetivo: sea poner un tema en cuestión, lanzar ciertas preguntas, una idea, una perspectiva para poder trabajarla con el grupo a través de la fase final de retroalimentación. En la última parte de esta tesis se describen diversos procesos artísticos conectivos de creación propia en los que veremos cómo sistemáticamente posibilitan a su finalización un espacio para la retroalimentación a través del cual las personas participantes comparten de forma voluntaria la experiencia vivida.

La persona que propone la obra tiene que prestar delicada atención a que su tabajo permita libertad de perspectivas y de interpretaciones. En este sentido, Beuys aclaraba:

> Hay que hacer gustar a los seres humanos la experiencia de que es interesante brindarse entero, con todos los defectos que uno tenga. Yo sólo quiero incitar a los hombres a que no

[127] Suzanne Gablik, "Leaving the 'Culture of Separation'," *ReVision* 23, no. 4 (2001): 2, https://link.gale.com/apps/doc/A78226582/AONE?u=googlescholar&sid=bookmark-AONE&xid=71f6f41c.

> esperen un estado ideal de conciencia. Tienen que empezar con los medios de que dispongan ahora, con todos sus fallos.[128]

Por este motivo, la **retroalimentación** es uno de los **elementos clave de cualquier obra basada en la estética conectiva**. Es ese el momento en que el o la artista conoce cómo se ha recibido y experimentado su obra por esa "microcomunidad" que ha participado en la misma, cuáles son sus puntos de vista personales y cuál es el estado de (en palabras de Jung) la psique contemporánea.

Durante la fase de **retroalimentación** se **introduce el diálogo como forma de arte** que ya fue advertido por Beuys quien afirmó que: "Conversar es también una forma de arte".[129] Coincide esta idea con las propuestas artísticas dialógicas a las que Gablik (1991) dedica todo un capítulo en *The Reenchantment of Art* que titula "The dialogic perspective". La autora explica cómo desde el paradigma de la estética individualista del arte moderno resultaba imposible para el espectador o espectadora responder a la persona creadora de la obra. Sin embargo, en las estéticas participativas, la retroalimentación juega un papel protagonista. Así, Bourriaud nos dice:

> Las relaciones entre los artistas y su producción se desvían entonces hacia la zona de retroalimentación: desde hace algunos años los proyectos artísticos sociales, festivos, colectivos o participativos se multiplican, explorando numerosas potencialidades de la relación con el otro. Se toma cada vez más en cuenta al público.[130]

La retroalimentación es el momento en que el o la artista conoce cómo ha experimentado su propuesta la micro-comunidad de participantes, cuáles son sus puntos de vista personales, qué necesidades se ponen de manifiesto, qué inquietudes, qué emociones... La participación resulta así intensificada. La **retroalimentación** es **parte de la obra final y habrá tantas, como personas compartan su experiencia.**

En su conocido ensayo sobre estética relacional, Bourriaud, afirma: "El aura del arte contemporáneo es una asociación libre."[131] Esta idea es fundamental desde el punto de vista de

[128] Bodenmann-Ritter, *Joseph Beuys*, 11.
[129] Ibíd.
[130] Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, trad. Celia Beceyro y Sergio Delgado (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, S.A., 2008), 73.
[131] Bourriaud, *Estética relacional*, 73.

las prácticas estético-conectivas. La obra de arte es capaz de reunir a las personas creando un ámbito en el que pueden relacionarse entre sí y con la obra, una micro-comunidad basada en la libertad. El autor llama la atención sobre la diferencia entre lo que sucede cuando se reúne un cierto número de personas en torno a una obra relacional y las agrupaciones de diversa índole que, en gran medida, están siendo fagocitadas y desactivadas por el poder, sumándose a su fuerza homogeneizadora. La micro-comunidad que surge del arte relacional no entiende al público como masa uniforme ni susceptible de ser uniformada, sino que respeta las individualidades. En caso contrario, no estaríamos hablando de arte.

> Es en este sentido que se puede efectivamente hablar de un efecto comunitario en el arte contemporáneo: no se trata de esas corporaciones que sirven para disfrazar los conservadurismos más arraigados (...). Es importante sin embargo no mitificar la noción de público: la idea de una masa unitaria tiene más que ver con una estética fascista que con experiencias momentáneas en las que cada uno debe conservar su identidad.[132]

Se trata entonces del desarrollo de nuevas individualidades que, al reunirse y formar comunidades, implican un proceso de intersubjetividad o reconocimiento de la alteridad, neutralizando los procesos de homogeneización que estamos sufriendo:

> Lo apasionante en Guattari es su voluntad de (…) singularizar todas las situaciones, con el fin de luchar contra "la operación de los mass media" a los que estamos sometidos y que son una herramienta de nivelación. La ideología dominante desearía que el artista estuviera solo, lo idealiza como solitario e irredento: "uno escribe siempre solo", "hay que alejarse del mundo", pura cháchara. Esa imagen estereotipada confunde dos nociones distintas: el rechazo por parte del artista de las reglas vigentes en la comunidad, y el rechazo de lo colectivo. Si hay que rechazar todo tipo de agrupamiento comunitario impuesto, es justamente para sustituirlo por la creación de redes relacionales.[133]

Un tema crucial con que el artista o la artista que trabaje con este tipo de prácticas va a toparse con toda seguridad es, precisamente, que debe atender de una forma escrupulosa a que absolutamente todos los elementos de su obra respeten esa libertad del ser humano. En la vida cotidiana actual sabemos que somos bombardeados/as de forma continua con estímulos sensoriales (imágenes, contaminación acústica, noticias, Whatsapp, redes sociales, televisión, etc.…) además de las obligaciones diarias: saturación en el trabajo, horas extraordinarias, familia, deudas, situaciones de desempleo, etc... Las personas sometidas a estos niveles de

[132] Ibíd.
[133] Bourriaud, *Estética relacional*, 101.

estrés no encuentran un espacio de silencio, de reflexión en el que puedan generar un diálogo interior o desarrollar una sensibilidad estética de manera que puedan prestar una atención fenomenológica detallada a lo que ocurre a su alrededor. En realidad, sólo detectamos los problemas cuando nos afectan directamente o, desgraciadamente en muchas ocasiones, tal y como nos los cuentan los informativos, la clase política o las redes sociales. Baudrillard desarrolló precisamente este pensamiento en gran parte de sus escritos, por ejemplo, en *Cultura y simulacro*, donde nos dice que "Todas las hipótesis de manipulación son reversibles en el seno de un torniquete sin fin: la manipulación es una causalidad flotante donde positividad y negatividad se engendran y se recubren, donde ya no existe activo ni pasivo."[134] y continúa:

> Aquello que toda una sociedad busca al continuar produciendo, y superproduciendo, es resucitar lo real que se le escapa. Por eso, tal producción «material» se convierte hoy en hiperreal. (...) De este modo, los hiperrealistas fijan con un parecido alucinante una realidad de la que se ha esfumado todo el sentido (...).[135]

Precisamente por el vínculo existente entre estas estéticas conectivas y relacionales y la libertad, las personas que desarrollen su trabajo artístico a través de este tipo de estéticas conectivas y relacionales deben tener muy en cuenta, como venimos diciendo, que su obra respete la libertad de las personas participantes. Por ello, ésta no puede en ningún caso resultar en un reproche, en una forma de juzgar o de manipular a quienes se acercan a participar en ella. Gablik nos trae un ejemplo en *The Reenchantment of Art* que consideramos que no debería haber sido observado como muestra de proceso de estética conectiva porque no cumple este requisito fundamental. Sin embargo, resulta relevante para nuestro estudio como ejemplo de obra que no formaría parte del nuevo paradigma artístico y social hacia el que estas prácticas se dirigen. Se trata de la performance en solitario de la artista Rachel Rosenthal titulada *L.O.W.* (*Loner on Wheels*) quien en un momento de la misma encarna a la Tierra y, prestándole su voz, arroja sobre las y los espectadores, que no participantes, una serie de acusaciones que aunque basadas en hechos que son causados por el ser humano, no creemos que entregados en formato de reproche, acusación, y peor aún, de amenazas, causaran en el público el efecto deseado por una práctica conectiva: activar la imaginación y vincular la consciencia con la responsabilidad. Traducimos a continuación un fragmento del texto que, según Gablik, pronunció la artista en su papel de Tierra:

[134] Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, trad. Pedro Rovira, (Barcelona: Kairós, 1978), 35.
[135] Baudrillard, *Cultura y simulacro*, 49.

Fragmento 1:

Estoy enfadada por tu escalada de agresiones.
Me desnudas. Conviertes mi crianza en aridez.
Saqueas. Excaváis....
Intentas paralizarme–convertirme
en un juguete roto, cuyo mecanismo se derrama
de sus entrañas, mantenido funcional
sólo a través de los trucos heroicos y fáusticos
de tu tecnología.

Fragmento 2:

Allá abajo soy un demonio que destruye en
en un instante lo que me llevó millones de años
construir.
Empujo los continentes.
Aplasto la India contra el Tíbet.
Estrello África contra la bota de Italia.
Juego al *scrabble* con el oeste norteamericano.
Giro Europa como una peonza.
Levanto los mares hasta las cumbres...
Yo juego y tú mueres...[136]

[136] Gablik, *The Reenchantment of Art*, 94-95.



Fotografía de Daniel Joseph Martinez (1989) *Traps*, performance de **Rachel Rosenthal**.
Fuente: https://artillerymag.com/memoriam-rachel-rosenthal/

Una nueva estética no puede cometer los mismos errores del pasado. Ya hemos insistido con Sacks en que no se trata de algo que se trate de imponer desde fuera. Empatizar, es hacerlo con lo que tenemos, con lo que somos, con todo el mundo porque todas las personas están llamadas a participar en el cambio o éste no será posible.

Continuamos con otros ejemplos, para tratar de entender en mayor profundidad las prácticas conectivas y relacionales. Bourriaud distingue entre arte relacional y el concepto de escultura social propuesto por Joseph Beuys que más adelante analizaremos, considerando a los artistas relacionales contemporáneos, entre los que nombra a "Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Carsten Höller, Henry Bond, Douglas Gordon o Pierre Huyghe"[137], desprovistos de la confianza de aquél en una "utopía radical y universalista"[138]. Bourriaud propone que hoy en día lo que es posible generar son "micro-utopías"[139], introduciendo la interesante idea de la obra de arte como intersticio que posibilita la relación entre las personas. Nos parece, sin embargo, que podemos constatar en otros autores que citamos en este trabajo como el propio Beuys, Sacks y Gablik que el **arte** puede ir más allá en el campo de lo social que servir de pequeña grieta de

[137] Bourriaud, *Estética relacional*, 86.
[138] Ibíd.
[139] Ibíd.

entrada a otras posibilidades, sean de relación, sean de formación o cohesión de comunidades y servir de **desencadenante del despertar la propia responsabilidad en cada persona, mostrándole su capacidad de intervención en el diseño del modelo social, político, económico y jurídico.**

No obstante, la idea de esa identificación y apertura de "intersticios abiertos en el cuerpo social"[140] a través de las obras relacionales, nos parece muy interesante en cuanto a su propia cualidad de apertura, de oportunidad hacia algo nuevo, de reconocer posibles huecos y márgenes por los que poder introducir nuevas propuestas surgidas del encuentro de la comunidad en el arte. Los intersticios nos pueden llevar también a identificar lagunas y estructuras anquilosadas, las células muertas del cuerpo social.

Exploremos a continuación uno de los ejemplos concretos que nos propone Bourriaud en su estudio de la estética relacional:

> Cuando Jens Haaning difunde por altoparlante historias chistosas en turco en una plaza de Copenhague (Turkish Jokes,1994) produce en el momento una micro-comunidad -los inmigrantes se unen en una risa colectiva que invierte su situación de exiliados- que se forma en relación con la obra y en ella misma. La exposición es un lugar privilegiado donde se instalan estas colectividades instantáneas, regidas por diferentes principios: el grado de participación exigido al espectador por el artista, la naturaleza de la obra, los modelos de lo social propuestos o representados.[141]

[140] Ibíd.
[141] Bourriaud, *Estética relacional*, 17.



Imagen de la instalación de *Turkish Jokes* de **Jens Haaning** (1994)

Fuente: https://arts.recursos.uoc.edu/projecte2/es/turkish-jokes/

¿Cómo generaría esta obra la "micro-utopía" de la que nos habla Bourriaud? La utopía contiene la propuesta de cambio en sí misma, pero si no contamos con la retroalimentación, que requeriría una perspectiva conectiva, no sólo de la comunidad turca a través de su risa compartida, sino de la de los y las transeúntes de otras procedencias en ese espacio, difícilmente vamos a generar un aprendizaje en común, una puesta en común de los diversos intereses y necesidades, muchas veces enfrentados y en la mayoría de las ocasiones desconocidos, de las diversas comunidades que conviven en ese espacio. Sabemos que en los países de acogida las personas de otras procedencias y/o credos diferentes a los mayoritarios del lugar conforman sus propias comunidades, pero cómo podría el arte ayudar a llevar esto más allá, a que se conozcan las costumbres, a que nos contaminemos recíprocamente, a que aprendamos y crezcamos de forma conjunta, a que aceptemos la diversidad, a que nos sintamos y entendamos como iguales. En este sentido, la **utopía universalista de Beuys que llama a cada individuo a la acción, que le demuestra su capacidad de respuesta**, que defiende que todos y todas estamos involucradas e involucrados en el cambio y en el diseño de este, **nos parece** definitivamente no sólo vigente, sino **imprescindible.**

En Andalucía contamos con un artista que trabaja con la idea del intersticio. En su caso, busca los intersticios legales. En su obra no cabe duda de que involucra a todas las personas afectadas por el hecho sobre el que el artista quiere llamar la atención. Nos estamos refiriendo al arquitecto sevillano Santiago Cirugeda, quien utiliza la arquitectura para reunir a las personas y que trabajen juntas en un proyecto común.

Las prácticas artístico-conectivas tienen además una particularidad con respecto a las obras de arte relacional. Nos referimos a que la forma de participación del espectador es más intensa, realmente su experiencia al vivir el proceso que propone la obra es parte de la obra final y habrá tantas obras finales como sustancias finales emanen de cada grupo al poner las personas participantes la experiencia vivida en el proceso en común.

Estas ideas, las está devolviendo a la luz en este momento un profesor de filosofía de la Universidad de Barcelona. Nos estamos refiriendo a Josep María Esquirol y a lo que ha denominado **"filosofía de la proximidad**", que **recupera el valor de lo cotidiano**, de la reunión, de aquello que nos junta sin invadir, respetando nuestra individualidad. En definitiva, del **respeto y del cuidado recíproco**. Traemos así al momento presente, esta problemática sobre la que Gablik tanto insistió a través de la siguiente cita de Esquirol:

La proximidad a las cosas y a los otros no se aviene con las abstracciones. Resulta curioso que, hoy más que nunca, andemos faltos de concreción. De ahí que sea imperioso un nuevo materialismo: el de las manos que toman y tocan; el de los olores que sentimos y el de los colores—fuera de las pantallas—que vemos. Casi equivalente al esquema marxista: sin las manos, las figuras de la imaginación se convierten en tan abstractas que pierden su significado. El materialismo del que andamos faltos no es el teórico—casi contradictorio en sus términos—, sino el más concreto y, por tanto, el más verdadero de todos. Si no lo recuperamos, entonces la era digital sí será, sobre todo, la era de la evasión, el opio renovado para el pueblo. En forma imperativa se podría decir: «Por favor, tocad tanto como podáis». Tocad la tierra, los troncos de los árboles, las piedras, la fruta, los cuerpos deseados…, acariciad el aire y abrazad a los hijos y agarrad las mantas y haceos la comida.[142]

[142] Josep María Esquirol, *La resistencia íntima: Ensayo de una filosofía de la proximidad* (Barcelona: Acantilado, 2018), 49-50.

1.6. EL CONCEPTO DE ARTE AMPLIADO.

Para comprender los fundamentos de las prácticas estético-conectivas resulta imprescindible dedicarle un espacio al legado del artista alemán Joseph Beuys, quien propuso la democratización del arte hasta sus últimas consecuencias, entendiendo que todo ser humano es artista y que puede desplegar esta facultad en cualquier actividad de su vida cotidiana. **Todos los seres humanos están llamados a la transformación social** y ninguno puede quedar fuera. En este sentido, Beuys entendió que la política es arte. Por esta razón todas las personas están llamadas a cumplir con su responsabilidad política, a través del diálogo. Esta es la forma de la democracia verdadera y completa.

Beuys denominó a esta propuesta de diversas maneras: "Escultura social", "Plástica social" o "Concepto de arte ampliado". Pretendemos aquí, más que una investigación exhaustiva acerca del trabajo de Beuys, aclarar la raíz de esta manera de entender el arte. Seleccionaremos algunas de sus obras más interesantes en este sentido y, para finalizar, nombraremos el trabajo de algunos colectivos artísticos actuales que desarrollan su trabajo artístico a través del concepto de arte ampliado.

1.6.1. CONCEPTO.

Introduciremos este concepto siguiendo a Skrandies y Paust quienes nos informan de que Beuys utilizó la expresión escultura social desde principios de los años setenta. Le sirvió no sólo como invitación orientada a la acción para que su público participara en la democratización de la sociedad. También le permitió subrayar el papel impulsor del arte y su función como artista en este proceso.[143]

Como sabemos, **Beuys,** a pesar de la fuerte carga intelectual que se desprende de su obra, **no plasmó su pensamiento filosófico y político por escrito, sino de forma práctica y plástica**, desde la propia vida con su pulsante dinamismo, siempre en constante cambio. El estatismo y el anquilosamiento no consiguen apresarla. Por lo que para entender el concepto de arte ampliado que nos propuso, se hace preciso estudiar tanto su obra como las entrevistas que le hicieron y las declaraciones del propio artista. Por lo demás, contamos con los

[143] Thomas Skrandies y Bettina Paust, *Joseph Beuys Handbuch: Leben, Werk, Wirkung* (Berlín: Springer-Verlag GmbH, 2021), 431. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05792-1.

comentarios de las personas que colaboraron con él y de quienes estudiaron su trabajo. A pesar de ser un personaje muy controvertido y denostado por muchas personas, las estanterías de las bibliotecas especializadas están repletas de textos y catálogos que recogen e interpretan con mayor o menor fortuna su trabajo. Más allá de los reproches que se le puedan hacer al autor y a su obra, nos parece preciso reconocer la importancia de su trabajo y aprender de un empeño tan centrado en reflexionar sobre el arte como capital humano y sobre las formas posibles hacia una democracia auténtica y una sociedad justa.

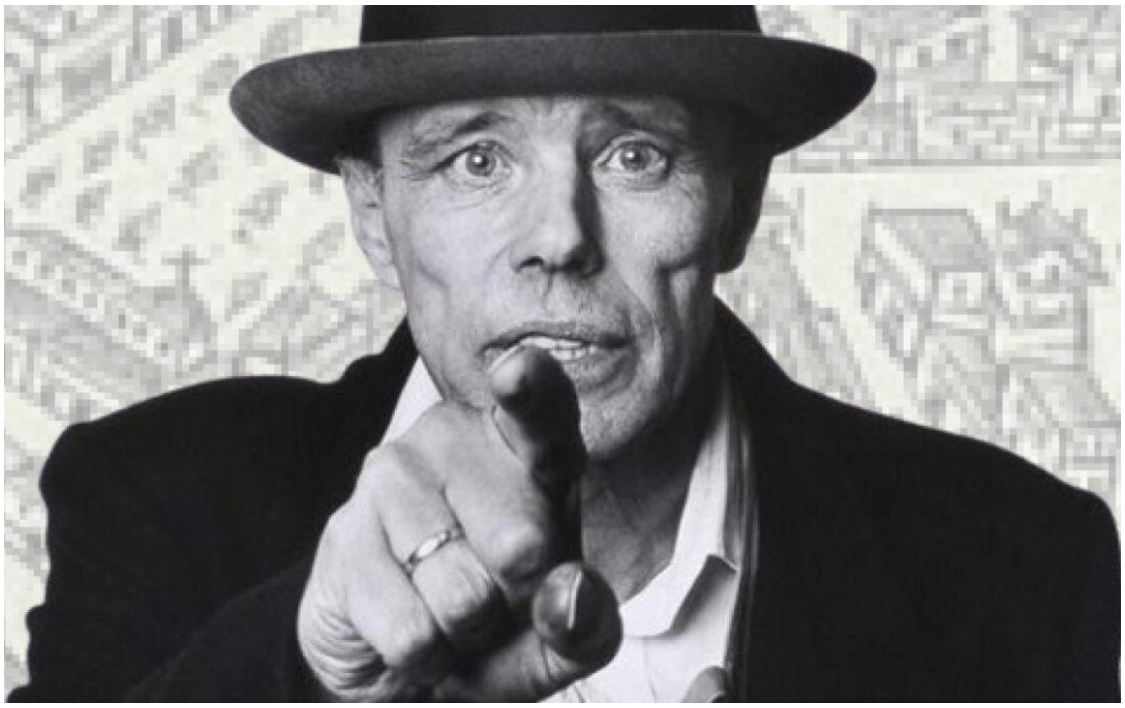
Comenzaremos tratando de dilucidar lo que este autor quiso decir con la frase "arte ampliado" (*erweiteter Kunstbegriff*). Se han escrito muchas definiciones acerca de este concepto, a través del que Beuys consiguió que se problematizara el concepto de arte tradicional, que se pusiera sobre la mesa, que se discutiera, para tratar de definir el arte de una forma más amplia, en la que tuvieran cabida todas las personas. Skrandies y Paust afirman que Beuys utilizó el término "escultura social" para describir la idea de utilizar el potencial creativo de las personas para reformar la interacción social. Con esta idea, planteaba la posibilidad de poder ofrecer una alternativa a la promesa política de querer realizar una sociedad libre.[144]

Beuys declaró abiertamente que él no estaba aquí para dedicarse a decorar un sistema maloliente, podrido y decadente. En ese sentido, afirmó no ser artista. A no ser bajo la condición de que todas las personas nos entendamos como artistas. Entonces se sumaría de nuevo.[145] Beuys continúa aclarando su idea y nos dice que: él no ha dicho que todo el mundo sea poeta, pintor o escultor, sino que se refería al arte social cuando dijo que cada persona es artista. La aparición de un nuevo arte en el que todas las personas no sólo pueden, sino que deben participar.[146]

[144] Ibíd.

[145] Canal Awe Man, *Joseph Beuys - Ich bin gar kein Künstler*, publicado el 2022, https://www.youtube.com/watch?v=RUfLAPxrQlI (minutos 0:18 - 0:38).

[146] Canal Awe Man, *Joseph Beuys - Ich bin gar kein Künstler*, publicado el 2022, https://www.youtube.com/watch?v=RUfLAPxrQlI (minutos 0:40 - 01:02).



Joseph Beuys: Todo ser humano, un artista.

Fuente: https://www.istitutotedescoperugia.it/2023/04/04/beuys-100-2-ogni-uomo-e-un-artista/

Por lo que el arte, ya no está reducido a los espacios a los que habitualmente se le asocia: museos, galerías y rotondas. Ni su función está relacionada con la decoración, ni con inversiones financieras, ni con ninguna estrategia de propaganda o de marketing. El arte surte efecto en cualquier parte y está vinculado a la totalidad de los aspectos sociales. En este sentido citamos la carpeta de prensa de la exposición *Beuys – Lehmbruck: Denken ist Plastik*, que tuvo lugar en la Bundeskunsthalle situada en la ciudad de Bonn (Alemania) del 25 de junio hasta el 1 de noviembre de 2021, en la que se informa a las personas visitantes explicando que "Escultura social" significa una ampliación radical del concepto de arte: el principio liberal del arte debe hacerse efectivo en todas partes. **La creatividad y el libre pensamiento no sólo son necesarios en el arte, sino también en la educación, la ciencia y todos los demás ámbitos de la vida.** El propio Beuys afirmó que todo ser humano es creativo, y lo es incluso bajo las relaciones de poder actuales. Si desarrolla una aspiradora, ya debe de ser creativo. Puesto que todo el mundo tiene potencial creativo, todo el mundo también da forma a la gran "escultura social" -nuestra sociedad- como artista.[147]

Resulta necesario en este punto aclarar la que es quizás la frase más famosa de Joseph Beuys, y la que ha sido, seguramente, peor interpretada. **¿Qué quiso decir Beuys con esto de**

[147] Sven Bergmann, *Pressemappe Beuys – Lehmbruck: Denken ist Plastik* (Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, 2021), 9.

que cada ser humano es un artista? Lo que Beuys quería transmitir con esta frase es que **todas las personas formamos parte de la sociedad,** de la gran comunidad humana, y sea cual sea la profesión que desarrollemos dentro de ella, **nuestra participación es imprescindible para la transformación de esta y para la construcción conjunta del futuro**: "en la escuela, en la administración de justicia, o en puesto de trabajo."[148] En ese proceso transformación, al que todas las personas están llamadas, requeriremos nuestras capacidades creativas y nuestra imaginación para ser capaces de crear e introducir lo nuevo: nuevas estructuras, nuevo pensamiento, nuevas normas, nueva economía, nueva educación, etc...:

> Poco a poco acabaremos por transformar esta materia, lo que se llama política (...) en conceptos en los que cada cual se sienta miembro de la sociedad, un miembro que puede cooperar creativamente. De manera que la futura política sea más bien un arte. Y que los seres humanos sepan que esos conceptos se toman en su sentido más eminente, humano, artístico; que es interesante ocuparse de la materia, es decir, de cuestiones de economía, de derecho, de educación, de arte, de ciencia, etcétera. Que uno piense acerca del organismo social en su conjunto, que participe en el pensamiento, en la creación, como un ser humano. Y que no se deje eso en manos de unos pocos, que naturalmente sacan provecho del asunto. Si se deja en manos de unos pocos, ya se puede contar con que satisfarán su egoísmo.[149]

Nos parece importante destacar aquí que para que una persona considere interesante ocuparse de cuestiones como la ciencia, el arte, la educación o el derecho, como Beuys pone por ejemplo, alguien tiene que crear el acceso. Si la persona es movida por el propio interés lo encontrará por sí misma. Pero si la persona desconoce que puede que esté interesada o piensa que no puede acceder porque no tiene la formación o porque ya hay personas expertas que se ocupan de resolver aquellos asuntos, hay que encontrar un modo de acercárselas, un modo en que puedan darse cuenta de que también ahí tienen capacidad de respuesta. Que tienen esa responsabilidad en cualquier asunto que les afecte. En esta tesis nos ocupamos concretamente del campo del derecho que ha alcanzado magnitudes de las que no todas las personas son conscientes, que afecta y es parte del día a día de todas las personas. Pero su lenguaje es lejano, está dirigido sólo a las personas especializadas, dejando fuera a la mayoría de la sociedad. En este sentido, veremos en la cuarta parte de esta tesis ejemplos de procesos artístico-conectivos de escultura social que el arte puede ayudar a paliar estos problemas y a que las personas

[148] Bodenmann-Ritter, *Joseph Beuys*, 80.
[149] Bodenmann-Ritter, *Joseph Beuys*, 80.

puedan desarrollar interés por áreas que de todas formas les afectan y que son cruciales para la cocreación de un futuro sostenible.

Recapitulando lo expuesto hasta este punto, si tuviéramos que enumerar los **elementos fundamentales del concepto de arte ampliado**, diríamos que se trata de un **concepto antropológico de arte**, cuyo territorio son la **libertad y la dignidad humanas**, en el que **participan todos los seres humanos**, que no necesita espacios privados, sino que se encuentra en casa en los espacios públicos y que tiene vocación de futuro, es decir, que como si de una semilla se tratara, **se despliega en el tiempo y transforma su entorno.**

El concepto de arte ampliado está vinculado a la idea de "plástica o escultura social". Stachelhaus nos lo explica afirmando que se trata de una categoría completamente nueva de arte, una nueva musa que colocar contra las musas tradicionales. Su preocupación no tenía que ver más con lo museológico sino con el concepto antropológico de arte. La creatividad era para él una ciencia de la libertad. Todo conocimiento humano proviene del arte; el concepto de ciencia ha evolucionado de la creatividad. Y así es que únicamente el artista es responsable de la aparición de consciencia histórica; lo que importa es experimentar el factor creativo en la historia.[150]

Cuando Beuys afirma que el artista es responsable de la aparición de la consciencia histórica, lo hace siempre desde un entendimiento del arte ampliado, es decir, que artista es para él cualquier persona. Beuys no está, por tanto, en ningún momento, volcando esta responsabilidad exclusivamente sobre los hombros de los/as artistas, entendidos como personas específicamente formadas en esa área que llamamos arte y que se dedican profesionalmente a ella, sino a cada ser humano. Intentaremos demostrar esta idea a lo largo de este apartado. Así Beuys cuando hablaba de su idea de arte y de los objetivos de este decía que: "Lo primero que queremos ganarnos personas que quieran aprender a hacerse cargo de una responsabilidad. Porque los sistemas no hacen que la gente participe en el discurrir de lo político".[151]

Skrandies y Paust ahondan en este punto a través de las palabras del propio autor quien, en este sentido, decía que las artes tienen una tarea terapéutica especial, ya que ayudan a la sociedad, enferma de materialismo, a encontrar una nueva forma de vida social y democrática.

[150] Stachelhaus, *Joseph Beuys*, 64.
[151] Bodenmann-Ritter, *Joseph Beuys*, 55.

Porque la plástica se refiere más a la posibilidad de moverse en ella, mientras que la escultura es siempre prácticamente geométrica, hay que ser ambas cosas, igual que la abeja es ambas cosas.[152]

En este sentido, para Beuys el tema de la responsabilidad política y social es crucial. Según este artista **cada persona es responsable de su propia autodeterminación a la que ha de llegar como ser libre**. Se trata de un deber al que todo ser humano está llamado. Llegados a este punto, el artista vio que no tenemos tiempo para la ingenuidad, la pasividad o el egoísmo individualista, sino que todos y todas tenemos un deber ético de involucrarnos, de tomar parte, en los asuntos sociales y políticos.

A la pregunta que Bodenmann-Ritter le hace en Documenta 5 acerca de si lo que él hace es una acción política, Beuys responde:

> No. Para mí es una acción artística. Porque este concepto artístico está pensado para hacer que la autodeterminación que exige la democracia se vea ya como posibilidad. Hay mucha gente que dice "sí, bien, pero el ser humano no puede determinarse a sí mismo, no tiene libertad interna." Así que lo que queremos discutir es una ciencia de la libertad. Queremos partir cada vez más de la autodeterminación, de la libertad humana como punto de partida creativo, o sea artístico. Así que es una cuestión cultural, antes que nada. Y además, una cuestión de educación y crianza en general, ¿no? De modo que no partimos de los medios de producción, sino de la libertad del ser humano como criatura creativa que se autodetermina, y ahí encontramos el medio de producción primario que actúa en la historia y crea el futuro. (...) El ser humano que se determina a sí mismo como individuo libre, y da forma a la siguiente fase de la historia.[153]

El ser humano, consciente de sus capacidades artísticas, será capaz de mirar a su propio pensamiento como un artista mira a su obra, nos dice Beuys, "es decir: en su forma, en su fuerza, en sus proporciones".[154] Esto es, según este autor algo que las personas tenemos que aprender y, puntualiza el autor, empezando por uno y por una mismo/a. Porque como dice Beuys: "cada persona tiene una conciencia totalmente particular, una posibilidad. Y esa posibilidad no está cerrada. Así que se puede desarrollar para ser mayor".[155]

[152] Skrandies y Paust, *Joseph Beuys Handbuch*, 103.
[153] Bodenmann-Ritter, Joseph Beuys, 56-57.
[154] Bodenmann-Ritter, Joseph Beuys, 72.
[155] Bodenmann-Ritter, Joseph Beuys, 81.

En este sentido **el concepto de plástica que propone Beuys es universal** porque no se encierra en ninguna época ni en ningún área concreta. El autor veía "los pensamientos humanos también como plástica, la primera plástica que surgió del ser humano. Que pueda contemplar sus pensamientos como un artista contempla su obra, ¿no? Que mire su pensamiento".[156] En este sentido Beuys habla de sus piezas, sus objetos, como provocadores del cambio en los habituales conceptos de escultura y de arte hacia un concepto ampliado de arte en el que también se trabaja con materiales inmateriales, como el pensamiento, o con materiales inusuales, como el lenguaje o con cualquier otra cosa, porque todo está sometido a cambio y transformación. Por eso Beuys no habla de obras finalizadas, como las ha venido produciendo el arte antes de la segunda mitad del siglo XX, sino de procesos evolutivos. En este sentido, Skrandies y Paust, nos informan de que Beuys declaró que sus objetos han de ser vistos como estimulantes para la transformación de la idea de escultura, o de arte en general. Deben provocar pensamientos acerca de lo que la escultura puede ser y cómo el concepto de esculpir puede ser extendido a materiales invisibles usados por cualquiera: Formas Pensadas - Formas habladas - Escultura social: cómo moldeamos nuestros pensamientos y cómo modelamos nuestros pensamientos en palabras y cómo moldeamos y modelamos el mundo en el que vivimos: escultura como proceso evolutivo; cada cual es un artista. Es por esto por lo que la naturaleza de su escultura no es fija ni terminada. Los procesos continúan en la mayoría de ellas: reacciones químicas, fermentaciones, cambios de color, deterioro, evaporación. Todo está en estado de cambio.[157]

El arte recogido bajo el paraguas de la escultura social se dirige hacia la creación de una sociedad en la que no existan los privilegios individuales ni de algunos colectivos a expensas de los demás seres humanos y no humanos. Esta idea la llamó Beuys **"Conferencia permanente".** En este sentido, Sacks en la *Social Sculpture Research Unit* enseñaba que la escultura social como proceso tiene que ver con esta "conferencia permanente", con continuas y necesarias nuevas formas de diálogo y participación que son vitales para conformar un mundo sostenible ecológicamente y no explotador. Así, la escultura social trata de una escucha y una comunicación delicada, así como, de darnos cuenta de cómo y qué pensamos.

Esta observación del propio pensamiento enlaza con la concepción del arte como terapia que hemos visto más arriba, ya que al observar cómo y qué pensamos iniciamos un proceso de higiene mental que culmina con una remodelación de aquello que identifiquemos

[156] Bodenmann-Ritter, Joseph Beuys, 87.
[157] Skrandies y Paust, *Joseph Beuys Handbuch, 373.*

como obsoleto, alienado, distorsionado o entumecido. El propio Beuys, reconocía el arte como terapia en el sentido de que a través de él podemos crear nuestra propia conciencia dentro del contexto social.

> El arte sí es terapia. Pero en esa terapia uno se tiene que crear una conciencia, es decir, no tiene que renunciar a pensar en conjunto, en contexto. Pues la terapia que por así decir sólo pretende desviar agresiones, o darles algún quehacer a las personas, no cala lo bastante hondo en el conjunto del proceso de conocimiento. Por eso hace ya diez años que abogo por una educación artística que se exprese no sólo en una clase de dibujo o pintura, sino que sea fundamentalmente artística a través de todas las materias.[158]

Esta idea de observar el propio **pensamiento como una obra de arte** se refleja en el trabajo de dos artistas actuales que desarrollan su actividad artística en el campo de la plástica social. Hildegard Kurt nos dice en la entrevista que le hace Barbara Gossen para la *Nürtinger Zeitung* este sentido que: Estar activo o activa en el campo de la escultura social significa tener claro que todas las personas somos portadoras de capacidades, de capital. Alguna de esas capacidades las formamos pronto, otras en fases posteriores de la vida, de otras vislumbramos poca cosa. Sin embargo, también hay malas capacidades. Ser artista en un sentido ampliado o llegar a serlo empieza con una búsqueda del propio potencial en el "estudio interior" (*inneren Atelier*) y, conscientemente, decidir, qué capacidades queremos formar y cuáles mejor, no. Se puede entender como arte de conciencia.[159]

Y lo vemos en el proceso conectivo que propone Sacks y que llama "espacio mental" (*Mental Space*) del que hablaremos más extensamente en la segunda parte de esta tesis.

En la citada entrevista de Documenta 5, Beuys explica, a su vez, que llegó a la idea de ampliar el concepto de arte a través de la necesidad de ampliar el concepto de ciencia que fue el área al que dedicó sus años como joven estudiante. De ahí surge su inquietud por las relaciones entre las diversas áreas de conocimiento, una inquietud de interdisciplinariedad. Es importante aclarar también que, siendo un hombre de ciencia como era, Beuys en ningún momento descartó lo racional para dar paso a un enfoque meramente imaginativo o intuitivo, sino que pretendía conjugar la razón con estas otras cualidades humanas porque entendía que es la única forma de llegar a innovaciones coherentes. Así, Kurt, en la citada entrevista, afirma

[158] Bodenmann-Ritter, Joseph Beuys, 72.
[159] Barbara Gossen, "Die Transformation der Welt als Kunst," *Nürtinger Zeitung Wendiger Zeitung*, 2 de marzo de 2018, 19.

que el concepto de **arte ampliado no desacredita en modo alguno la razón**. Ésta es justamente hoy elemental para actuar de forma fiable, en una etapa de irracionalismo fatuo a nivel internacional. La ampliación que con Beuys se lleva a cabo en el entendimiento del arte trata de añadir al pensamiento racional la integración de la intuición y la inspiración, como fuentes de un pensamiento y un actuar responsables.[160]

1.6.2. RELACIÓN ENTRE EL CONCEPTO DE PLÁSTICA SOCIAL Y EL DERECHO.

Puesto que en esta tesis nos proponemos mirar al **derecho desde una perspectiva artística** y **tratarlo como materia plástica con la que modelar el organismo social**, resulta necesario dejar constancia en esta primera parte de nuestro estudio, dedicada a los fundamentos teóricos y artísticos que lo sustentan, de la **relación entre el derecho y la plástica social**. En la tercera parte de nuestro estudio ampliaremos esta cuestión y nos ocuparemos de investigar la posibilidad de una estetización del derecho más allá de la propuesta beuysiana desde la que partimos.

El concepto de vida jurídica (*Rechtsleben*) propuesto por Walter Kugler[161] es una buena apertura a nuestra exposición acerca de la relación entre la plástica social y el derecho. El autor explica que, para entender esta idea, hay que diferenciarla de la idea de justicia o de la abogacía como campo profesional al que se dedican aquellas personas que se han formado en estos campos. Así, nos dice el autor, no vamos a cuestionar que hagan falta jueces y juezas, abogados y abogadas, especialistas en derecho político y constitucional. Esto, sin embargo, no es óbice para que los asuntos jurídicos (*Rechtsvorgänge*) nos interesen a todas las personas porque estos son un importante punto de encuentro entre todos los ámbitos de la vida. No son algo exclusivo, sino cotidiano.[162] El derecho estructura la sociedad, es su esqueleto y la forma que le vayamos a dar tiene que ser concebida y diseñada por todas las personas, porque a todas nos afecta y porque todas estamos involucradas lo queramos o no, lo sepamos o no. En este sentido, la plástica social es la práctica artista que nos ayuda a llevar a cabo nuestra tarea a descubrir nuestra capacidad de respuesta ante los asuntos jurídicos para que estos respalden y ayuden a construir una sociedad libre, en la que se respeten y fomenten la dignidad humana y los

[160] Ibíd.

[161] Walter Kugler desarrolla esta idea en su obra, *Dreigliederung. Die Kunst der Zusammenarbeit* (Dornach: Verlag am Goetheanum, 2020).

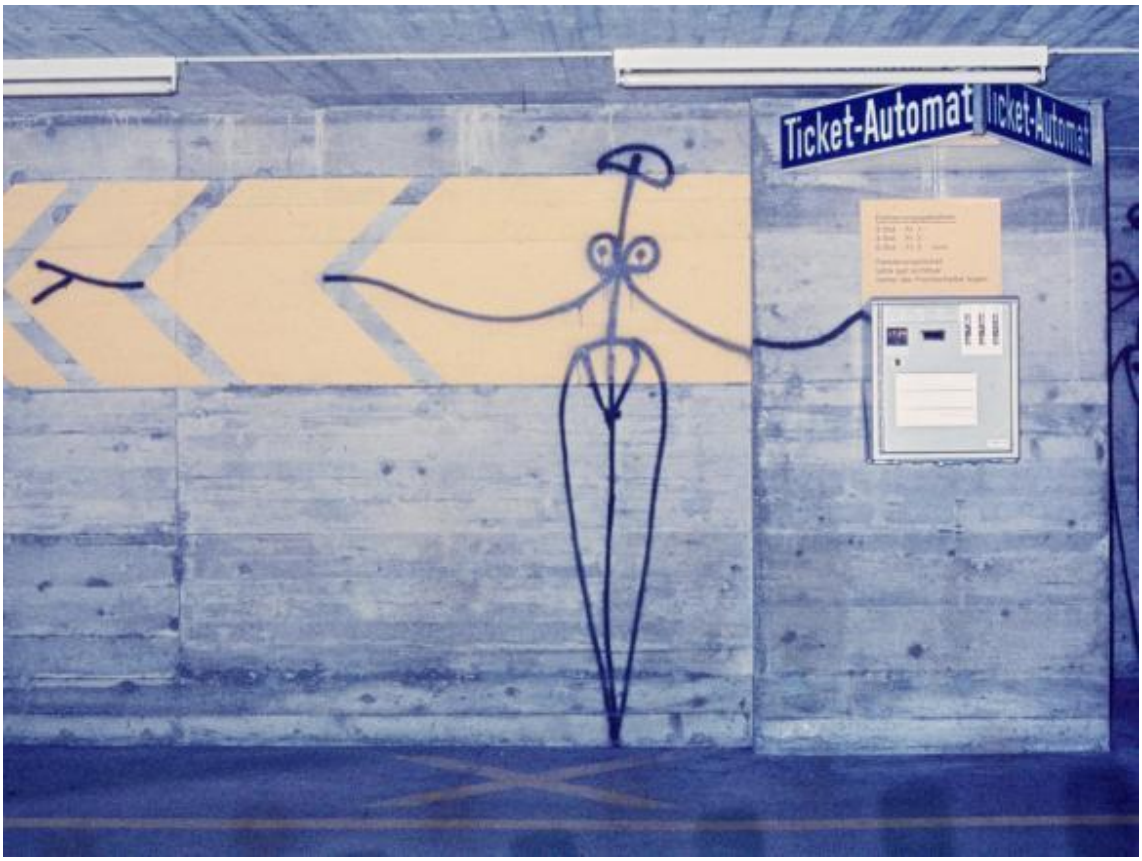
[162] Kugler, *Dreigliederung*, 56.

derechos fundamentales del ser humano, en las que el pensar, el imaginar y el crear sean vistos como necesarios.

Skrandies y Paust, a quienes vamos a seguir en este punto, establecen la **relación entre la plástica social y el derecho** en su manual (*Handbuch*) sobre Joseph Beuys, basándose en tres vínculos sustanciales: el artista necesita al derecho; el artista lucha contra el derecho; el artista puede modificar el derecho.

a) El artista necesita al derecho.

Los citados profesores afirman que el derecho y el arte están vinculados en muchas más ocasiones de las que generalmente son identificadas y que ambos se necesitan. Se basan para ello en la Ley Fundamental alemana que en su artículo 1 párrafo 3, establece que el arte es libre (junto con la economía, la investigación y la enseñanza). Esto no está referido exclusivamente a los y las artistas profesionales, sino que toda persona lo está. Por eso, continúan los autores, cuando Beuys declara que todo ser humano es artista, esto resulta coherente con el reconocimiento legal de la libertad del arte que, a su vez, puede ser disfrutada por cualquier persona. De este modo concluyen que la persona artista necesita al derecho porque éste le ampara en su actividad. A pesar de todo, esto tiene unos límites. Así, los autores traen como ejemplo el caso del artista Harald Naegeli al que Beuys trató de defender sin éxito de las acusaciones de daño contra la propiedad privada por pintar sus grafitis sobre las paredes de los edificios de la ciudad de Zúrich. El artista trataba de protestar contra la urbanización de dicha urbe, sobre aquellas las paredes de los edificios que consideraba aburridos. El artista tuvo efectivamente que cumplir una pena de seis meses de cárcel.



Harald Naegely. Fuente: https://www.zuerich.com/en/visit/harald-naegeli-the-sprayer-of-zurich



Harald Naegely y Joseph Beuys. Fuente: https://www.zuerich.com/en/visit/harald-naegeli-the-sprayer-of-zurich

Resulta interesante que el postulado de los citados profesores se comparta por la jurista anglosajona Finchett-Maddock quien va incluso más lejos llegando a sostener, como veremos en la tercera parte de la tesis, que ambas disciplinas son una y la misma a través del binomio *Art/Law*. El símbolo de la barra representa la resistencia que actúa como aglutinante y repele las fuerzas capitalistas, asociadas a la propiedad privada, que las mantienen separadas de forma violenta.[163]

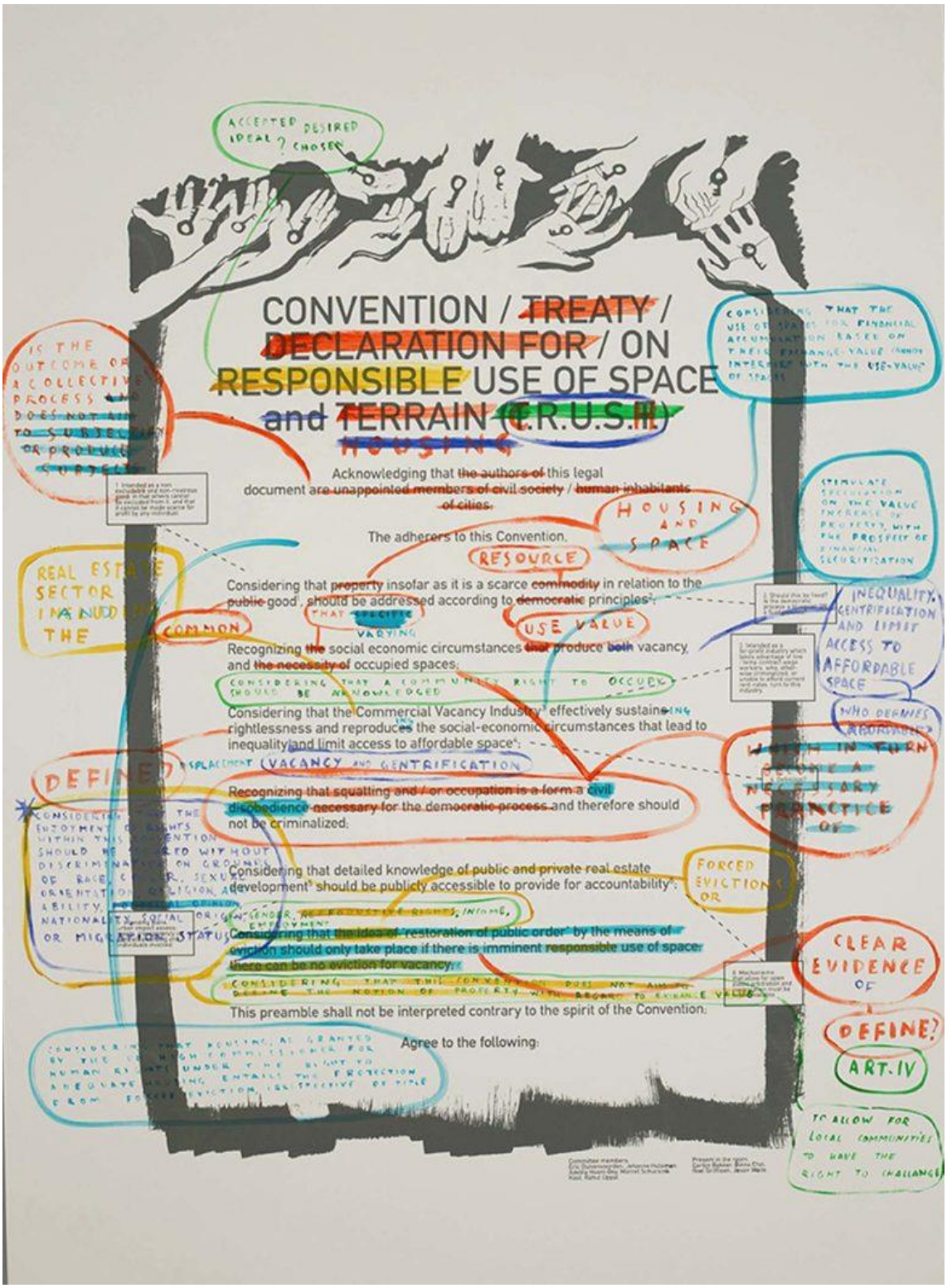
b) El artista lucha contra el derecho.

Por tanto, los y las artistas no aceptan al derecho sin oponer resistencia ni sin hacerle objeciones. Beuys lo demostró durante toda su carrera. Uno de los ejemplos que vamos a ver fue el inicio de una universidad alternativa a la que más tarde llamó: FIU (Free International University) cuya semilla germinó a partir de una protesta en la Kunstakademie Düsseldorf en la que Beuys apoyó a los y las estudiantes en su disconformidad contra los *numerus clausus*. Esta acción le costó a Beuys su cátedra en dicha institución educativa. Más adelante, vamos a hablar de esta obra y de otras del artista.

Pero si quisiéramos comprobar hasta qué punto esto es cierto en el momento actual, no nos faltarían los ejemplos. Citaremos como muestra dos de ellos.

La artista Adelita Husni-Bey, sobre la que volveremos en la tercera parte de esta tesis, llevó a cabo una interesante acción que tituló *Convention on the use of space* (2015) para llamar la atención acerca de los procesos de gentrificación, situaciones de ocupación y de desuso de edificios, la especulación, la subida de los precios del alquiler y la privatización que, en muchas ocasiones, es tolerado por la normativa que resulte aplicable. En este sentido, se trató la cuestión de la desobediencia. La obra de la artista resultó en la redacción de un convenio redactado con la intervención de las personas afectadas que vamos a estudiar más detalladamente en la tercera parte de esta investigación.[164]

[163] Finchett-Maddock, Lucy. "Forming the Legal Avant-Garde: A Theory of Art/Law." *Law, Culture and the Humanities* 19, no. 2 (2019): 1-37.
[164]Adelita Husni-Bey, *Convention on the Use of Space-White Paper: The Law* (2024), https://www.visibleproject.org/video/convention-on-the-use-of-space-white-paper-the-law/.



Adelita Husni-Bey, *Convention on the Use of Space-White Paper: The Law* (2015).

Fuente: https://arte-util.org/projects/convention-on-the-use-of-space/

Por su parte, el arquitecto sevillano Santiago Cirugeda, del que a su vez trataremos en la tercera parte de este estudio, asesora a las personas que quieran construir por su cuenta, diseña y construye junto con ellas, proyectos asequibles y funcionales. El artista, a través de su obra, opone resistencia y encuentra las posibilidades en los márgenes, en los intersticios de los planes de urbanización, en los edificios y solares en desuso. Según el propio artista declara hay que conocer la ley para poder desobedecerla.



Santiago Cirugeda. Espai d'Art Contemparani de Castelló. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Espacio_de_Arte_Contempor%C3%A1neo_de_Castell%C3%B3n#/media/Archivo:EACE

Estos dos ejemplos abren paso y dan pie al siguiente vínculo identificado por Skrandies y Paust.

c) El artista puede modificar el derecho.

En el punto anterior nos recuerdan los autores cómo el derecho positivo no es siempre justo ni ético, así se refieren a las normas redactadas y aplicadas durante el régimen nacionalsocialista. Las barbaridades que pasaron a ser norma vinculante, dieron lugar a que, tras aquel periodo

nefasto, se girara la mirada hacia el derecho natural y hacia la justicia y la ética como valores superiores al ordenamiento jurídico y en los que la ley tiene que basarse, para poder ser obedecida. De este modo, los derechos humanos pasaron a formar parte del derecho positivo.

Como hemos visto, el artículo de la Ley Fundamental alemana que reconoce la libertad al arte es coherente con el concepto de arte ampliado, es decir, con la idea de que toda persona es un artista. Sin embargo, si nos fijamos en la legislación concreta, por ejemplo, en la que regula los derechos de propiedad intelectual, el asunto se complica, no sólo por lo que señalan Skrandies y Paust quienes ponen por ejemplo que la obra *Fuente* de Duchamp no es fácilmente comprensible como arte por los y las juristas, puesto que se trata de un objeto encontrado. Sin embargo, la profesora Finchett-Maddock va más allá, el problema es más bien de nuevo el del concepto de propiedad privada que hace que el objeto considerado artístico pase de las manos de su propietario hacedor o hacedora al propietario comprador o compradora, convirtiéndose en una mercancía, en parte del engranaje de un sistema basado en la producción y el consumo.

Muchos han sido los esfuerzos por parte de los y las artistas de acabar con ese estado de la cuestión. Lo cierto es que, hasta ahora, el sistema consigue fagocitar y regurgitar convertido en mercancía cualquier intento en sentido contrario a pesar de los variopintas y radicales propuestas llevadas a cabo por los y las artistas desde el dadaísmo, pasando por la performance, el land art, Fluxus y la obra de propio Beuys; a pesar de que él defendía que utilizaba el sistema para poder seguir generando obra de resistencia, como hemos mencionado más arriba, seguimos a Gablik cuando afirma que el arte no puede traspasar la línea divisoria del capitalismo sin resultar comprometido que hemos citado anteriormente. No obstante, merecieron la pena todos estos intentos que han dejado la puerta abierta para continuar su misión. Si bien es cierto que hoy en día la mayoría de las propuestas artísticas resistentes resultan en la falta o la escasa remuneración de los y las artistas que las crean, como asimismo nos advierte Finchett-Maddock, lentamente van captando la atención y llegan a oídos de un mayor público. Tendremos que llegar a tal punto de evolución en el que se valoren las cualidades de resistencia y de denuncia propias del arte y se le considere como una facultad imprescindible en la que debe estar formada toda sociedad que pretenda aprender de sus errores y mejorar. No se podría concebir entonces que el esfuerzo de las personas que se dedican a ello no debería ser compensado económicamente, de manera que puedan seguir trabajando y cubriendo tan esencial necesidad social.

Beuys propuso numerosas **iniciativas para llamar la atención sobre la necesidad de cambio social** para cuya consecución hacía falta una modificación de la normativa vigente. Esto suele ir unido a un cambio de mayor o menor importancia en la mentalidad de la sociedad que lo requiere. Nombraremos dos ejemplos que vamos a desarrollar en el siguiente apartado. Por un lado, ya hemos hablado de la propuesta de Beuys de **cambiar la normativa de los estudios superiores** en cuanto al requisito de los "numerus clausus" en un intento de dar a todo el mundo la oportunidad de formarse, pero también, por parecerles muy cuestionables los procesos de selección. Otra iniciativa beuysiana que nos parece muy interesante fue la que puso en práctica a través de varias obras como la "Bomba de miel en el puesto de trabajo" *Honigpumpe am Arbeitsplatz* o la *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung,* en las que a través de conversaciones Beuys fue, en nuestra opinión, precursor de una democracia deliberativa en la que el pueblo se forma en democracia a través de la conversación. Como sabemos, **Beuys consideraba que "Conversar es también una forma de arte."**[165] A través de ella, se puede conseguir el giro hacia una democracia auténtica.

1.6.3. OBRAS CLAVE.

A continuación, vamos a revisar algunas de las obras del artista alemán que nos parecen esenciales para conocer el concepto de arte ampliado y la escultura o plástica social. Asimismo, veremos algunos ejemplos de obras contemporáneas basadas en este concepto de arte.

1.6.3.1. EL PRECURSOR: JOSEPH BEUYS.

Como indicamos al principio de este punto, la mejor manera de conocer el concepto de arte ampliado es a través de la obra del propio autor. Por este motivo, hemos seleccionado aquellas que consideramos que pueden ayudarnos a entender mejor tanto la idea en sí, como la importancia social y ecológica de la misma.

a) <u>La Organización para la Democracia Directa a través del Referéndum, 1972.</u>

La denominada en versión original *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* fue la obra que Beuys presentó en Documenta 5 de Kassel en 1972. Siguiendo

[165] Bodenmann-Ritter, *Joseph Beuys*, 11.

a Urprung, esta es la obra principal de Beuys y, nos dice el autor, un incunable del arte comprometido-política y socialmente. Sin embargo, no se puede visitar en ninguna galería o colección de arte y ni siquiera tiene un título definido, ni puede clasificarse dentro de un género artístico concreto. Es, según este autor, la obra del artista alemán que mejor representa su idea de la escultura social.[166]

Dos iniciativas le preceden. Por un lado, la constitución del Partido de estudiantes alemanes *Deutschen Studenten Partei* en 1967 y un poco más tarde, en 1970, el artista estableció en Düsseldorf la oficina de la *Organisation der Nichtwähler - Freie Volksabstimmung*[167] que en 1971 cambió su denominación por la de la obra que formó parte de Documenta 5. Durante 100 días estuvo el artista presente en el espacio asignado para esta obra. Según iba llegando el público, Beuys se involucraba con las personas en conversaciones sobre las preguntas que le formulaban, algunas demostraban curiosidad, otras una visión crítica hacia el trabajo artístico del artista y algunas le pedían autógrafos, otras hablaban por fin de política. Clara Bodenmann-Ritter recogió las conversaciones en el libro que estamos estudiando, *Joseph Beuys. Jeder Mensch ein Künstler*. Según la autora los principales temas tratados fueron: "un concepto ampliado de arte -"la plástica social"-, un nuevo modelo de la sociedad y del mundo en cuyo centro se encuentra el ser humano creativo, el arte y la creatividad como únicas fuerzas revolucionarias."[168] De este modo, como también recogió la autora en la citada obra, Beuys demostró que "Conversar es también una forma de arte"[169]. Esta forma de arte la utiliza el autor en diversas obras, destacaremos una de las aquí seleccionadas llamadas *Honigpumpe am Arbeitsplatz*. El autor denominó a esta conversación "Conferencia permanente" y tiene lugar allá donde dos o más personas se involucren en una conversación transformadora.

El artista **cuidó**, a su vez, **tanto su apariencia física como la de la obra**. Seguramente, resultaría chocante encontrar una oficina de aquellas características en un espacio artístico como la citada muestra de Kassel. Su carácter ambiguo lo alejaba de la oficina al uso propia de la sede de un partido político y provocaba la curiosidad de las personas que se preguntaban por el objetivo de esta obra: Beuys, conversaba con las personas asistentes, nos dice Ursprung, vestido con un chaleco rojo de piloto y un sombrero de fieltro y sobre la mesa había colocado una rosa roja que para Beuys simboliza el cambio, la evolución; un montón de folletos apilados

[166] Philip Ursprung, *Joseph Beuys: Kunst, Kapital, Revolution* (München: Verlag C.H. Beck oHG, 2021), 151.
[167] "Organización de los no-votantes - referéndum libre".
[168] Bodenmann-Ritter, *Joseph Beuys*, 9.
[169] Bodenmann-Ritter, *Joseph Beuys*, 11.

y un viejo teléfono militar de campo. En la pared de la ventana un letrero de neón que decía: *Büro der Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung*.[170] Del resto de las paredes colgaban siete pizarras que, también han sido un elemento recurrente en la obra del autor que consideraba que ser profesor era su mayor obra de arte. En esta ocasión, sólo en una de ellas había algo escrito: *Mensch* (ser humano).[171]

Seguramente al autor le agradaría ver que esta iniciativa continúa viva, como vamos a ver, a través de la organización sin ánimo de lucro: *Omnibus für direkte Demokratie* (Omnibus para la democracia directa), del que vamos a hablar en este mismo punto como ejemplo de obras de escultura social actuales.

b) *Honigpumpe am Arbeitsplatz*[172]. Dokumenta 6, 1977.

Según los autores y la autora que estamos siguiendo, Beuys utilizó la Documenta 6 como plataforma para la Free International University for Interdisciplinary Research (FIU). El artista consiguió un espacio de trabajo durante cien días, durante los cuales nuevamente se conversó. Si bien, aclara Ursprung que, en esta ocasión, a diferencia de en la Dokumenta anterior, Beuys abandonó el diálogo socrático abriéndolo a una conversación en grupo. Así, Beuys iniciaba la conversación y después daba paso a que las personas asistentes tomaran la palabra y discutieran los asuntos a tratar entre ellos. En total, tuvieron lugar trece talleres en los que se trataron los temas acuciantes del momento que como vemos no se diferencian mucho de los de hoy en día, como energías alternativas a la nuclear, la manipulación mediática, la controversia sobre los derechos humanos, la cuestión de los trabajadores extranjeros y extranjeras, entre otros. Si en la exposición anterior se habló principalmente en alemán, en ésta se reunió un público internacional interesado en la FIU y el idioma principal fue el inglés.[173]

Según Skrandies y Paust, entre el público se encontraron profesionales de distintas disciplinas artísticas con juristas, periodistas, sindicatos y personas dedicadas a la política, la economía y la educación, entre otras, en el marco del concepto de la "conferencia permanente" que ya hemos indicado. Como desarrollaremos en la cuarta parte de este estudio, Beuys al igual

[170] Oficina de la organización para la democracia directa a través de referéndum.
[171] Ursprung, *Joseph Beuys: Kunst, Kapital, Revolution, 152.*
[172] Bomba de miel en el puesto de trabajo.
[173] Ursprung, *Joseph Beuys: Kunst, Kapital, Revolution, 226-227.*

que la profesora Adela Cortina, entendía el diálogo como medio esencial de acción democrática y socialmente responsable.[174]

Acompañando el diálogo se encontraba la *Bomba de miel* que se trataba de un circuito, impulsado por dos motores, a través del que circulaba miel mezclada con agua. Nos informa Ursprung de que ese circuito que recorría la sala y la escalera del edificio, simbolizando el flujo de dinero en un momento en el que el paro y la inflación eran los protagonistas de una economía europea en decadencia.

c) 7000 Eichen. Stadtverwandlung statt Stadtverwaltung.[175]

Ursprung nos informa de que la acción duró 5 años que comenzaron en 1982 y terminaron en la Documenta 8 en 1987. La obra estaba de nuevo dirigida a un público muy amplio y no se circunscribía al mundo del arte. Hoy en día esta acción es continuada por una fundación que se ocupa de cuidar y de sustituir los árboles, con la ayuda de la Administración de la ciudad de Kassel, en caso de resultar necesario. Con este proyecto el artista se propuso demostrar lo que quería decir con el concepto de escultura social. Junto a cada árbol que se plantaron en el espacio de dicha ciudad, se colocó una estela de basalto. Los ciudadanos y ciudadanas propusieron los lugares en los que se deberían plantar los árboles a la oficina de coordinación de la FIU que servía de conexión entre ellos y las autoridades administrativas de la ciudad que otorgaban los permisos y procedían a plantar los árboles junto con las personas residentes. Más adelante hubo que contratar a profesionales para poder llevar a cabo un proyecto de tales dimensiones. El último roble se plantó junto al primero. La financiación de este costoso proyecto se llevó a cabo a través de fondos privados, entre otros, como los recaudados por Beuys en su controvertido anuncio para una marca de Whiskey japonesa.[176]

En el proyecto estuvieron, por tanto, involucradas personas que no se interesan por el arte que escapó así de las élites habituales. Como nos dice Ursprung con esta obra consiguió Beuys que el arte se transformara en mercancía porque no es posible vender esta acción/instalación y además creó un vínculo entre la administración pública y los fondos privados para proyectos culturales que recaudó para la financiación del proyecto (p.284).

[174] Skrandies y Paust. *Handbuch, 300.*
[175] No se puede traducir al español porque en alemán es un juego de palabras entre el término *Verwaltung* que se traduce como administración (en el sentido de Administración Pública) y *Verwandlung* que significa transformación. En español pierde el sentido: 7000 Robles. Transformación de la ciudad en lugar de administración urbana.
[176] Ursprung, *Joseph Beuys*, 281-283.

Skrandies y Paust nos dicen que este proyecto a gran escala ***7000 robles*** **fue una acción que funcionó gracias a la participación de la población y que de otro modo no hubiera sido posible.** Beuys puso aquí en práctica la escultura social como práctica artística basada en la movilización de masas. Frente al Friedericianum, se apilaron 6999 estelas de basalto en forma de cuña con el ángulo más pequeño sobre el primer roble plantado; el último de los 7000 árboles se plantó el día de la inauguración de la siguiente documenta. Esta figura inicial ya era una obra escultórica, pero al mismo tiempo invitaba al visitante o visitantes a convertirse ellos o ellas mismas en personas activas desde el primer día; la obra nunca está terminada mientras los árboles crezcan o mueran. La intención era, pues, disolver los límites de tiempo y lugar, lo que expresa claramente la idea de Beuys del concepto ampliado del arte.[177]



Joseph Beuys. *7000 Eichen*. Imagen de Niklaus Stauss.

Fuente: https://www.deutschlandfunk.de/joseph-beuys-projekt-7000-eichen-100.html

1.6.3.2. ESTADO DEL CONCEPTO DE ARTE AMPLIADO Y LA PLÁSTICA SOCIAL EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA ACTUAL.

Skrandies y Paust nos informan de que después de Beuys y a raíz de la colaboración con este artista o inspirados por el concepto de arte ampliado, se formaron diversos grupos que siguen existiendo. Entre ellos, el autor y la autora destacan el colectivo artístico *Omnibus für Direkte Demokratie* (*Ómnibus para la democracia directa*), la asociación Vereins Soziale Skulptur

[177] Skrandies y Paust, *Handbuch*, 379.

e.V. (Asociación para la escultura social, asociación registrada) y la citada Social Sculpture Research Unit (Unidad para la investigación de la escultura social) dirigida por la catedrática Shelley Sacks en la Oxford Brookes University en Reino Unido. Estos grupos representan, según Skrandies y Paust, el amplio espectro que Beuys vinculó a la plástica social que tuvieron su efecto en diversas direcciones.[178]

A su vez, a partir de estos grupos o inspirados por ellos, la plástica social continúa presente en la actualidad como práctica artista de la mano de artistas que siguen trabajando con esta idea, reinterpretándola y haciéndola suya. No trataremos aquí de ahondar en las diversas manifestaciones actuales de esta práctica porque le dedicaremos parte del capítulo cuarto de esta tesis, enfocándonos en la estética conectiva en prácticas artísticas que utilizan el derecho como su material de trabajo, sino que llamaremos la atención sobre la obra del alumnado directo de Joseph Beuys, de la mano de los artistas Johannes Stüttgen y Shelley Sacks que aún siguen desarrollándola activamente.

a) *Omnibus für Direkte Demokratie*.

El proyecto artístico titulado Omnibus für Direkte Demokratie[179] ve la luz en 1987, siendo inaugurado en la exposición Documenta 8 en Kassel. El Ómnibus fue fundado por el antiguo alumno de Beuys, Johannes Stüttgen y desde entonces realiza diversas acciones tales como, los llamados *tours* durante los que se conversa con las personas, principalmente sobre temas relacionados con la democracia directa. Asimismo, este colectivo lleva a cabo iniciativas artísticas para encontrar, junto con las personas, la forma de una sociedad libre y ecológica. Desde el Ómnibus se continúa con la idea de Beuys de mantener una *Permanente Konferenz* a través de las denominadas *Ringgespräche*[180] que describiremos extensamente en la parte cuarta de esta tesis, puesto que hemos desarrollado nuestra propia versión de esta acción. Asimismo, hemos llevado a cabo una publicación sobre la experiencia.[181]

Hoy en día el Ómnibus es una empresa con la forma jurídica de sociedad limitada sin ánimo de lucro (figura del derecho alemán: *gemeinnützige GmbH*). Para sus miembros es importante destacar, al objeto de demostrar su independencia de las propuestas políticas

[178] Skrandies y Paust, *Handbuch*, 434.
[179] Ómnibus para la democracia directa.
[180] Conversaciones en círculo.
[181] Isabel Añino Granados, "Conversaciones En Círculo: Alta Tecnología Artística Al Servicio Del Diseño Social," *Artilugio* 9 (septiembre 2023): 11-27, https://doi.org/10.55443/artilugio.n9.2023.42022.

establecidas, que no reciben ayudas estatales, sino de fundaciones y particulares interesados en que esta labor continúe y que se busquen **desde el arte otras formas posibles de sociedad**. Nos recuerdan que el origen etimológico del término Ómnibus se hace referencia a algo que es para todas, por todas y con todas las personas.



OMNIBUS FÜR DIREKTE DEMOKRATIE. Fuente: https://www.omnibus.org/einladen

Esta iniciativa artística observa la democracia directa como una nueva forma social basada en la libertad, en la igualdad de derechos y en la autodeterminación de las personas. La responsabilidad y la toma de conciencia de nuestra capacidad de respuesta son inherentes al ejercicio de la libertad y la autodeterminación. Por ello, **este colectivo ve la democracia como un proceso de aprendizaje hacia una sociedad adulta, madura, en el que todas las personas están llamadas a participar.**

Brigitte Krenkers, cofundadora del Ómnibus, con relación a una de las acciones de dicha iniciativa, la llamada *Aktion Ost/West* (Acción este/oeste) resume los objetivos de la misma que nos sirven para relacionar los del propio Ómnibus. Así, la autora nos dice que se propone la **plástica social como alternativa a la lucha electoral entre partidos**. El Ómnibus es un instrumento de iniciación hacia:

- una conferencia libre y permanente entre seres humanos, en la que todas las personas pueden participar y que es la base, el fundamento, para la transformación de la sociedad.
- Escuelas y universidades libres.
- Democracia directa a través del referéndum como instrumento de diseño de la sociedad.
- Iniciación de proyectos ecológicos como base del concepto de arte ampliado.[182]

El Ómnibus lleva a cabo una gran cantidad de eventos y proyectos artísticos enfocados a la introducción y el establecimiento de la democracia directa. Vamos a destacar aquí sólo algunos que, desde nuestro punto de vista, sirven de pilares a su objetivo.

- *Permanete Konferenz* (la conferencia permanente) propuesta por Beuys se lleva a cabo por el Ómnibus a través de los diálogos que se establecen a lo largo de sus viajes por las incontables localidades que visitan y a través de las *Ringgespräche* (Conversaciones en círculo) que, como explican en su propia página web tiene lugar todos los jueves de 19:00 a 21:30 en el Stadtmuseum Düsseldorf. Como explicaremos en la cuarta parte de esta tesis, este colectivo propone esta acción para una nueva determinación de los conceptos que se inicia con la pregunta sobre si es pensable una forma de sociedad libre. Esta acción está abierta a cualquier persona que quiera participar.[183]

- *Grundeinkommen* (salario básico incondicional). Como explican en su web con esta acción se pretende liberar a todos los seres humanos de la dependencia existencial y poder así dedicarnos a lo que nuestro propio punto de vista y nuestro amor a esa actividad nos incline.

  El colectivo explica que este salario básico incondicional sólo lo podemos recibir si lo trabajamos a través del genuino interés mutuo en las conversaciones, asesoramiento recíproco y decisión conjunta popular, es decir, que como iniciativa artística toda persona en su calidad de artista está llamada a encontrar la forma, el cómo poder hacerlo posible.[184]

---

[182] Brigitte Krenkers y Johannes Stüttgen, *Aktion Ost/West* (Omnibus für Direkte Demokratie Deutschland, 1993), 68, ISBN 978-3-948780-43-8, Hersteller: FIU-Verlag Achberg.
[183] Omnibus für Direkte Demokratie, *Ringgespräch: Die permanente Konferenz* (© 2021; OMNIBUS für Direkte Demokratie gemeinnützige GmbH), https://www.omnibus.org/ringgespraech.
[184] Omnibus für Direkte Demokratie, *Unternehmen Grundeinkommen* (© 2021; OMNIBUS für Direkte Demokratie gemeinnützige GmbH), https://www.omnibus.org/grundeinkommen/finanzierung.

- *Demokratischer Geldkreislauf* (circulación democrática del dinero). Con esta iniciativa el colectivo propone desarrollar un concepto democrático del dinero. En este sentido, nos dicen que en el ejercicio de la soberanía popular podemos dirigir la corriente de dinero hacia objetivos ecológicos y sociales de manera que se posibilite que todas las personas puedan aportar sus capacidades y su potencial creativo. Como siempre, la forma está abierta para ser modelada y compuesta entre todas las personas. El colectivo nos ofrece, para nuestro examen, los resultados de su investigación. Desde nuestro punto de vista se puede resumir del siguiente modo: las personas aportan sus capacidades y su creatividad y ofrecen de esta forma a la sociedad aquello que genuinamente y de forma libre traen en su mochila a este mundo que es, además, lo que mejor saben y pueden hacer. De esta forma se dejan atrás la idea del trabajo como un modo de ganarse la vida y se entiende que la vida ya nos la hemos ganado naciendo. Por el aporte de nuestras propias capacidades y creatividad las personas reciben un salario con el que compran los productos elaborados por las empresas y participan en la cultura de manera que el dinero vuelve al circuito para que se puedan seguir produciendo los productos y servicios que son necesarios y que deben ser sostenibles. El colectivo sintetiza la forma en la que pretenden diseñar la circulación del dinero: todas las empresas que quieran satisfacer una necesidad material, espiritual o mental del ser humano y la naturaleza reciben dinero recién creado como préstamo sin intereses. Los ingresos de los trabajadores están garantizados democráticamente como un nuevo derecho fundamental. En la compra de bienes y servicios, el dinero vuelve a las empresas y ha cumplido su finalidad. Los excedentes y los déficits se equilibran de tal manera que todas las empresas amortizan regularmente su crédito. Para ello se necesita el acuerdo popular en el ejercicio de su soberanía.[185]

  Esto es sólo una pequeña introducción al proyecto extraída de la información que el colectivo ha puesto a disposición de todas las personas interesadas en su página web. Aquí no podemos entrar a analizarlo en toda su extensión, como realiza este colectivo a través de sus diversas publicaciones.

- *Projekt Europa* (Proyecto Europa) al que también denominan *Demokratie in Bewegung - Der Auftrag Europa* (Democracia en movimiento - el encargo Europa). El colectivo

[185] Omnibus für Direkte Demokratie, *In der Not* (© 2021; OMNIBUS für Direkte Demokratie gemeinnützige GmbH), https://www.omnibus.org/projekte/initiative-geldkreislauf/neu-denken.

pretende con este proyecto, tal y como explican en su página web, responder al impuso y encargo artístico de Europa recordando los ideales de la revolución francesa: libertad, igualdad y fraternidad para implementarlos en la actualidad. Con esta idea visita el Ómnibus aquellas ciudades europeas a las que es invitado. Por ahora, la acción se ha llevado a cabo en París, Roma, Berlín y Atenas, parando por el camino en diversas localidades en las que lleva a cabo la denominada *Conferencia permanente*.[186]

Los ejemplos que hemos traído representan una pequeña selección de los proyectos en los que siguen trabajando, pero en su web queda reflejada en toda su extensión la cantidad de proyectos actuales y ya finalizados que lleva a cabo este colectivo.

b) Prof Dra.Shelley Sacks.

La artista Shelley Sacks, actualmente catedrática emérita, dirige la Social Sculpture Research Unit[187] (Unidad para la investigación de la escultura social) en la Universidad Oxford Brookes, como ya hemos explicado.

La propuesta de estética conectiva de Sacks, a diferencia de la de Gablik, se entiende mejor desde su práctica artística, con trabajos como *Exchange Values*, *Earth Forum* o *The University of the Trees*. No trataremos aquí de hacer un análisis exhaustivo de estos trabajos de la artista, porque lo que **pretendemos** es **poner de manifiesto la forma en que esta artista trabaja desde la estética conectiva.**

- En su obra *Exchange Values*, Sacks trabaja con la idea de la conferencia permanente, propuesta por Beuys e inaugurada en la Documenta 6, en 1977, como hemos estudiado, a través de su obra *Honigpumpe am Arbeitsplatz*.

  En esta obra la artista crea una conferencia permanente, según ella misma nos indica, acerca de cómo vivimos, nuestra relación con el comercio global y con los acuerdos comerciales. Sacks, une esta idea beuysiana a su concepto de estética conectiva explorando, a su vez, en esta obra las conexiones entre imaginación y responsabilidad o experiencia vivida, y nuestra "habilidad para responder".

[186] Omnibus für Direkte Demokratie, *Demokratie in Bewegung - Der Auftrag Europa* (© 2021; OMNIBUS für Direkte Demokratie gemeinnützige GmbH), https://www.omnibus.org/europa.
[187] Shelley Sacks, *Social Sculpture Research Unit* (2012), http://www.social-sculpture.org/.

Parafraseamos aquí el *statement* publicado en la página web de la autora a través del cual sintetiza esta obra y nos explica que a través de la situación de los productores de banana y de los efectos del así llamado comercio libre, en una región concreta del mundo, *Exchange Values* enfatiza las interconexiones entre los productores y los consumidores en nuestra compleja economía global y nuestro rol como "artistas" en re-imaginar nuestro mundo. Si en un principio, uno de los elementos que conformaron esta obra fue una instalación en la que: 20 láminas de piel (en este caso de bananas) cosidas de 20 cajas de bananas de Windward Island escogidas al azar, forman la base de la instalación. Shelley Sacks rastreó cada caja de bananas hasta su origen en el Caribe y grabó las voces de los campesinos. Más adelante, concretamente en 2007, la autora introdujo una variación en la obra sustituyendo las láminas de bananas por una mesa redonda de cinco metros de diámetro que rellenó con miles de pieles de banana de productores desconocidos.[188]

De este modo, la artista creó un espacio para el diálogo siguiendo la idea beuysiana de entender la conversación como una forma de arte, en la que cualquier persona está llamada a participar: "Conversar es también una forma de arte". [189]

- *Earth Forum* es un proceso artístico estético-conectivo de escultura social que la propia Sacks ha incorporado como un módulo a la *University of the trees* siguiendo de nuevo el entendimiento de Beuys de la **docencia como obra de arte**. La *University of the Trees* es de hecho una continuación de la *Free International University (FIU)* inaugurada por Beuys tras haber sido despedido de la Kunstakademie Düsseldorf por defender la eliminación del sistema de *numerus clausus*.

  Según declara la propia artista, *Earth Forum* es un proceso multiparte, móvil, simple pero intenso abierto a todo el mundo. Empodera a la gente a través de su capacitación para experimentar las frecuentemente no reconocidas capacidades y habilidades propias de los seres humanos y que nos hacen iguales. En este módulo, Sacks forma a

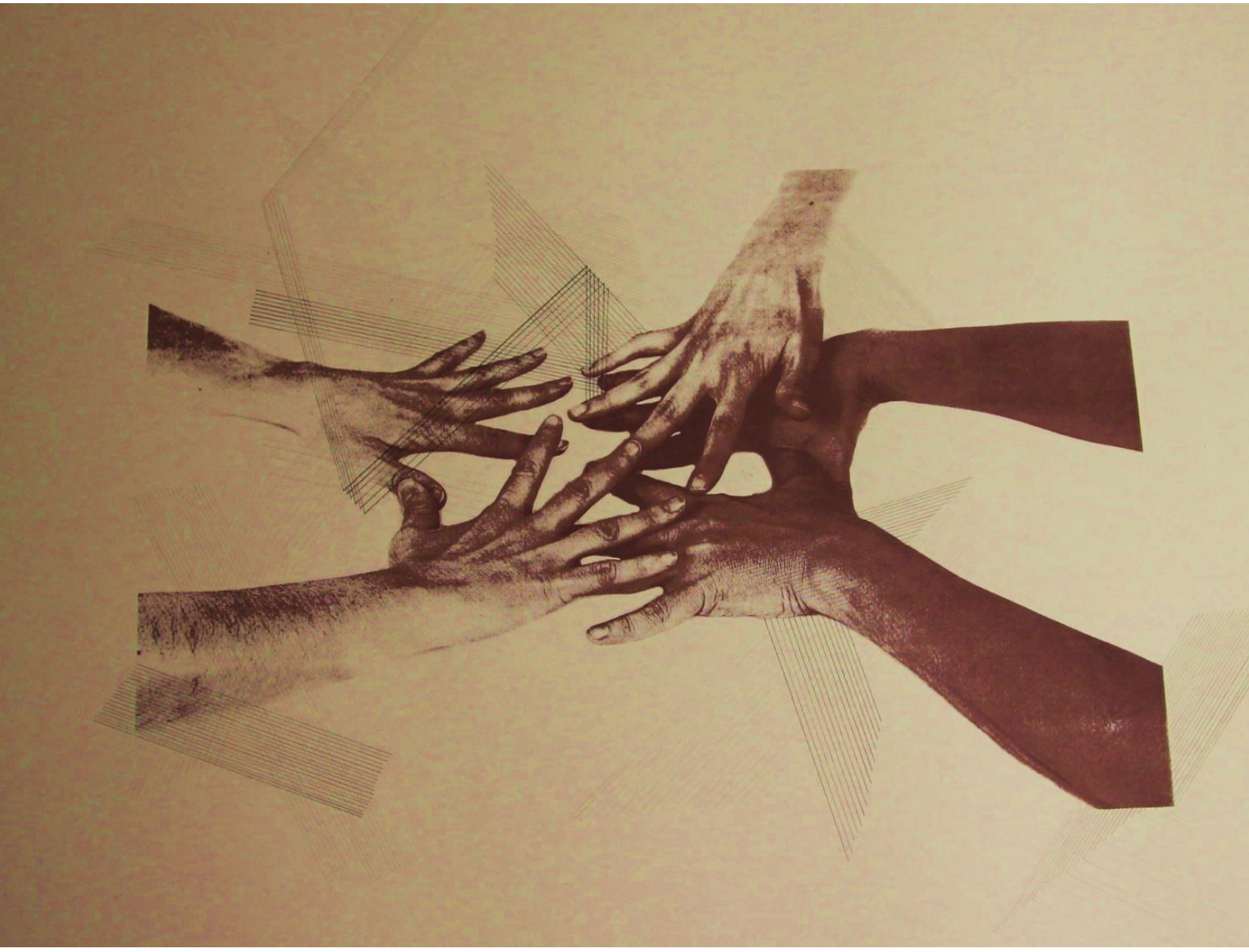
[188] La información sobre la obra de Sacks *Exchange Values* ha sido extraída de Shelley Sacks*, Exchange Values (©* 2022), *https://exchange-values.org/#.* All texts, images and processes are copyright to Shelley Sacks.
[189] Bodenmann-Ritter, *Joseph Beuys*, 11.

los que denomina "participantes responsables" que están capacitados para llevar a cabo el proceso sin necesitar la presencia de la artista.[190]



Shelley Sacks, *Frame Talks: Tuning Instrument of Consciousness*, Neue Galerie, archivo Stadt Kassel ©.
Fuente: https://www.hkst.de/maecenas/everywhere/

[190] Shelley Sacks, *Social Sculpture Research Unit* (2012), http://www.social-sculpture.org/990/.



Serigrafía. Fuente: autora.

1.7. CONCLUSIONES CAPITULARES.

En esta primera parte de nuestra investigación, hemos revisitado los **orígenes de la idea de estética como ciencia del conocimiento sensible** y la hemos traído al presente al relacionarla con la estética como facultad inherente al ser humano como individuo libre.

Desde ahí, hemos explorado la **estética como filosofía del arte a través del estudio de los conceptos de estética conectiva y de estética relacional**, abordando tanto sus fundamentos teóricos como aportando algunos ejemplos de la práctica artística.

De cara a abordar la hipótesis propuesta en esta tesis, es decir, la posibilidad de entender el **ordenamiento jurídico como una estructura plástica capaz de ser remodelada por las personas a las que les afecta**, hemos incluido dentro de sus fundamentos, el concepto de **arte ampliado** que hemos relacionado con el área del derecho.

Finalmente, **partiendo de algunas de las obras clave de plástica o escultura social** creadas por Joseph Beuys, el artista que amplió el concepto de arte y que propuso ambos términos, hemos abordado las muestras más significativas de la práctica de esta idea de arte en la actualidad, de la mano de dos artistas que estudiaron con su precursor.

SEGUNDA PARTE

IMAGINACIÓN, ATENCIÓN Y RESPONSABILIDAD COMO FUNDAMENTOS PARA UNA SOCIEDAD ADULTA Y LIBRE



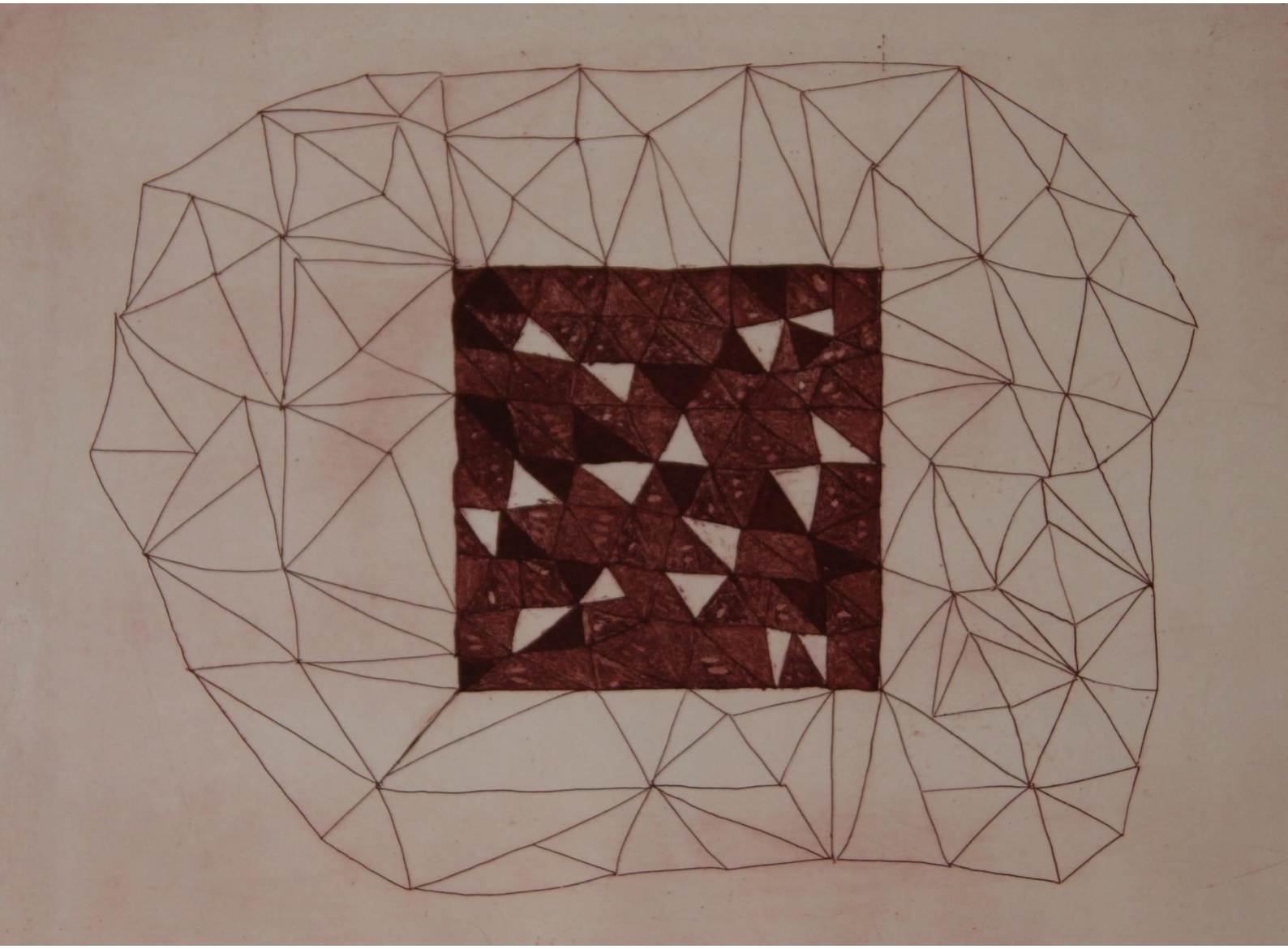
el método AÑINO

SEGUNDA PARTE

IMAGINACIÓN, ATENCIÓN Y RESPONSABILIDAD COMO FUNDAMENTOS PARA UNA SOCIEDAD ADULTA Y LIBRE

> La razón racionalista, esquematizada, y más todavía, en su uso y utilización que en los textos originarios de la filosofía correspondiente, da un solo medio de conocimiento. Un medio adecuado a lo que ya es o a lo que a ello se encamina con certeza; a las «cosas», en suma, tal como aparecen y creemos que son. Mas el ser humano habría de recuperar otros medios de visibilidad que su mente y sus sentidos mismos reclaman por haberlos poseído alguna vez poéticamente, o litúrgicamente, o metafísicamente.[191]

[191191] María **Zambrano,** *Claros del bosque*, 180. Madrid: Alianza Editorial, 2023.



Grabado. Fuente: autora.

2.1. INTRODUCCIÓN.

En la primera parte de este estudio, hemos visto con Menke que la **estética es el fundamento último de la libertad humana**. En este sentido, estética sería aquella facultad humana que no está sujeta ni depende de la práctica, de ninguna norma ni de ningún ejercicio, sino que se trata de ciertas fuerzas inherentes al ser humano que no son susceptibles de ser aprendidas. Si bien, unidas a una visión artística que le habilita para ser capaz de no ser capaz, a jugar antes que a obedecer parámetros o normas preestablecidas. Se trata, como hemos visto que, aún teniendo capacidades prácticas aprendidas, soltarlas, relajarlas, para que entren en juego estas otras fuerzas innatas. En un uso pleno de la libertad, como el que se propone, el actuar está vinculado a la responsabilidad, a esa toma de conciencia de cuándo y cómo podemos dar respuesta ante lo que sucede. En este sentido, trataremos aquí de aquello que da lugar una sociedad adulta, responsable, que no necesita que una autoridad, superior, conocedora, que discierne entre el bien y el mal, le guie y le indique lo que puede o no hacer en cada momento, infantilizándola *ad perpetuam*. Vamos a ver en la tercera parte de este estudio que el ordenamiento jurídico se ha expandido y sigue creciendo a gran velocidad. En este sentido, ya nos advierte Esquirol, como veremos, que "Cuando una sociedad no está bien, multiplica las normas."[192]



Fuente: Athene Blog. *El blog de la red española de filosofía*. https://redfilosofia.es/atheneblog/

[192] Gemma Martínez, "Cuando una sociedad no está bien, multiplica las normas," *El Periódico de Catalunya*, 15 de junio de 2024, 8:00, https://www.elperiodico.com/es/abril/20240615/entrevista-josep-maria-esquirol-escuela-alma-103701025.

Como hemos visto, la profesora y escultora social Shelley Sacks, en la página web de la Social Sculpture Research Unit de la Oxford Brookes University que dirige, define la plástica social como la filosofía, el entendimiento y la práctica de la libertad.[193] **Hemos estudiado en la primera parte de esta tesis** su concepto de **estética conectiva**, desde el que la artista pone en práctica la plástica social.

En esta parte de la tesis vamos a explorar qué **pilares fundamentan y posibilitan esta forma de entender el arte**. De esta manera, yendo a la raíz, se pondrá de manifiesto su pertinencia en el momento actual y su valor como transformador social. Los cimientos de esta filosofía y práctica artística son, a nuestro entender, los siguientes:

a) La imaginación descrita con gran claridad por el profesor Joseph María Esquirol como una forma de resistencia contra las fuerzas nihilistas y la visión homogeneizadora de la realidad. En esta línea nos dice que "la imaginación siempre introduce la diferencia, introduce lo diverso, lo otro y no lo mismo. En cierto sentido, por lo tanto, podríamos decir que la imaginación tiene dos momentos que se complementan: un momento creador y un momento resistente"[194] De la mano de diversos autores y autoras construiremos una panorámica de la imaginación que esperamos deje patente la necesidad de su puesta en valor y en práctica.

b) La atención como puerta, como acceso, como el primer paso hacia la libertad que nos otorga la sensibilidad estética, al posibilitar que nos demos cuenta, de ser conscientes de un mayor rango de asuntos que tienen lugar y que nos afectan desde la perspectiva local hasta la global. La atención como aquella facultad humana que nos informa y, por tanto, nos empodera.

c) La responsabilidad. Las autoras y autores que hemos investigado nos ayudan a poner de manifiesto que desarrollamos un compromiso moral con respecto a aquello a lo que prestamos atención. Somos conscientes en ese momento de nuestra responsabilidad (habilidad de respuesta) con respecto al objeto de nuestra observación.

[193] Shelley Sacks, "The Territory," © 2012 Social Sculpture Research Unit, http://www.social-sculpture.org/category/territory/.
[194] Fundación Amigos Museo del Prado, "Josep Maria Esquirol: Filosofía de la imaginación", 30 de septiembre de 2021, video de YouTube, 58:38, minutos 13:00 a 14:07, https://www.youtube.com/watch?v=-VakoHyGurk.

2.2. LO ATMOSFÉRICO: CIERTOS ESCENARIOS QUE LO DESCRIBEN Y EXPLICAN.

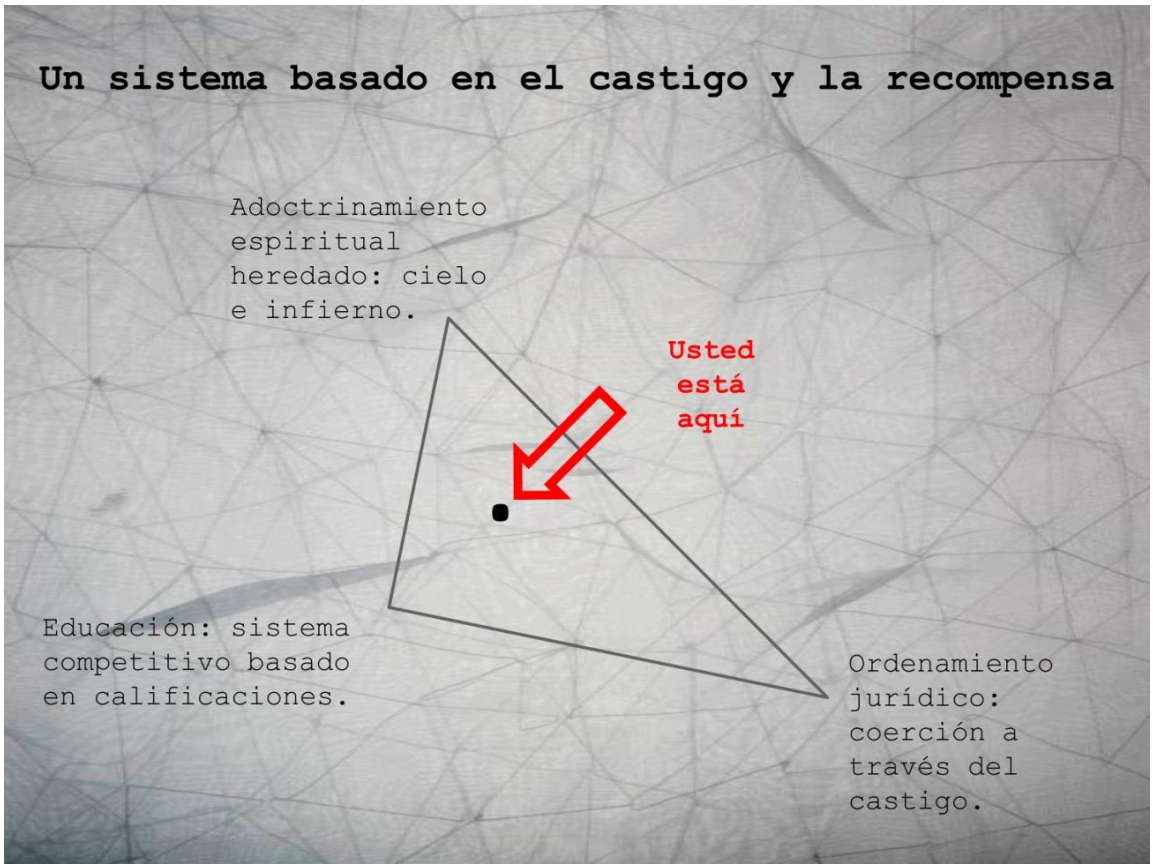
Partimos en nuestro enfoque del **concepto de atmósfera** propuesto por el profesor **Philippopoulos-Mihalopoulos** quien ofrece una extensa definición de este concepto para explicar por qué la sociedad actual parece haber perdido la capacidad plástica y por ende de transformarse, de remodelarse, de reinventarse. Siguiendo a Philippopoulos-Mihalopoulos, una **atmósfera es** una cosa seductora, una **fuerza terrestre de atracción que no deja escapar a los cuerpos**. La atmósfera aparece como una caja de aire, una esfera de aire y niebla que hace difícil escapar y dejarla atrás[195] y continúa: una atmósfera **construye un continúo artificial sobre el continúo ontológico**. Fractura el continúo con el fin de presentarlo estratégicamente como un interior sin exterior.[196] El habitar la atmósfera es una experiencia entumecedora y, por tanto, imposibilita la experiencia estética. Ese interior es presentado en ocasiones, sin embargo, como un espacio cómodo, en el que preferimos permanecer. **Es una zona de confort que,** como sabemos, **en la mayoría de los casos nos resulta en realidad inconfortable.**

Vamos a tratar de explicar esta idea de atmósfera, a través de una obra plástica de nuestra autoría que presentamos en la exposición: *Galimatías de la retícula pandémica* en la sala "El Pópulo" de Cádiz en diciembre de 2012[197], tiene una forma triangular. Se trata de un paisaje constituido por varios velos transparentes, conformados, a su vez, por ciertos patrones triángulares que se repiten de forma indefinida a través del tiempo y del espacio.

Sobre el dibujo de velos y patrones hemos ampliado uno de ellos. Sabemos que el triángulo es una de las formas más estables que existen, ya que el apoyo en tres puntos le hace guardar el equilibrio de manera muy eficaz. Ampliamos este patrón porque nos puede dar una pista para entender más acerca del motivo por el cual no acabamos de ser capaces de reconocer nuestra responsabilidad en temas tanto de índole personal, de nuestro entorno social, político, educacional, medioambiental, y en general, en cualquier tipo de asuntos con la mayoría de los cuales tenemos que ver o nos afectan de algún modo en nuestra vida cotidiana.

---

[195] Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, *Spatial Justice: Body, Lawscape, Atmosphere* (Abingdon and New York: Routledge, 2015), 124.
[196] Philippopoulos-Mihalopoulos, *Spatial Justice*, 131.
[197] Andalucía Información. Ondaluz TV. Exposición de Isabel Añino Granados, *"Galimatías de la retícula pandémica Ondaluz TV".* 28 de diciembre de 2012. Video YouTube https://www.youtube.com/watch?v=dAJ70B_BmTI.



Obra gráfica de la autora. (2012). Fuente: fotografía de Miguel Sánchez-Moñita Rodríguez.

El triángulo que hemos identificado representa un sistema basado en un binomio de castigo y la recompensa. Sus vértices están conformados del siguiente modo:

- El sistema de creencias de las religiones más antiguas que diseñan la espiritualidad humana se basa en ese sistema. En todas ellas, existe una autoridad espiritual que establece normas para diferenciar entre el bien y el mal. Esta autoridad es la única con la capacidad de discernir lo correcto y, por ello, la comunidad de fieles debe seguir estas normas de manera acrítica y literal. De lo contrario, se arriesgan a perder la vida eterna y a sufrir terribles castigos por toda la eternidad, de acuerdo con el imaginario de cada credo. Este sistema, además, contribuye a perpetuar un sistema patriarcal, en el que una figura masculina y paternal es la guía y el modelo para seguir.

- El siguiente vértice se apoya en el sistema educativo. Se trata de un sistema que se basa en el número como unidad medidora de las capacidades humanas. Esta mentalidad es muy acorde y conveniente con un sistema capitalista que en el estadio neoliberal actual está desplegando sus aberraciones de forma extrema. Igualmente existe una autoridad

que conserva y establece el conocimiento. En palabras de Paulo Freire, es un sistema bancario, a través del cual, la autoridad educadora deposita el conocimiento en las personas y éstas deben reproducirlo del mismo modo acrítico y literal. Las personas capaces de hacer esto alcanzan el número que las determina como aptas y las que no, dejan de serlo. Las implicaciones de la recompensa según este sistema son encontrar un modo de vida, de supervivencia en la sociedad. Las personas no consideradas aptas, pasan a otra categoría social y se les considera inútiles o vagas. Lacra que arrastrarán durante toda su vida. Este sistema sigue vigente a pesar de que hoy en día la acumulación de títulos y de buenos resultados numéricos ha dejado de ser garantía de poder encontrar un puesto de trabajo que asegure la supervivencia y derechos fundamentales del ser humano, como por ejemplo, el derecho a tener un trabajo remunerado de manera suficiente para poder atender a sus necesidades y a las de su familia y a una vivienda digna que tan convenientemente recoge la constitución española de 1978 y que, sin embargo, están muy lejos de ser una realidad. La consecuencia directa de **pensar la educación como canje por un trabajo provoca que el alumnado dedique su energía**, no cultivarse en alguna materia de su interés, sino en **desarrollar estrategias para alcanzar las cifras que necesitan para obtener el título que corresponda.**

- En tercer y último vértice se apoya en el ordenamiento jurídico. El sistema legal establece las normas de comportamiento en todos los aspectos posibles y regula las relaciones de los seres humanos entre sí y con su entorno en todos los asuntos imaginables. **El binomio de castigo y recompensa se basa de nuevo en una autoridad que determina esas normas de comportamiento que** igualmente **tenemos que acatar** de forma acrítica y literal. La recompensa es estar incluido como una persona decente y aceptada dentro de la sociedad, el castigo es, en definitiva, ser clasificado como un fuera de la ley. Este sistema emplea diversos métodos de castigo según la "infracción" cometida por la persona. Las sanciones pueden ir desde una simple multa hasta la privación de la libertad. En algunos casos, aún hoy en día, el castigo puede llegar al extremo del asesinato legal de la persona, conocido como pena de muerte. Este tercer punto es quizás el más complejo de los tres, puesto que la autoridad determina a qué personas se dirige la ley, a quiénes se refiere y a quiénes incluye o excluye. Así, las personas que quedan fuera corren peligros adicionales, entre otros, el no ser consideradas siquiera como seres humanos, como ocurrió con los esclavos en épocas anteriores, con las personas de raza negra en el *Apartheid*, con los miembros de la

> religión judía en la Alemania nazi o como ocurre en la actualidad con aquellas personas que Bauman, con la agudeza que le caracteriza, ha denominado "seres humanos residuales (...) Es un ineludible efecto secundario de la construcción del orden (cada orden asigna a ciertas partes de la población existente el papel de «fuera de lugar», «no aptas» o «indeseables») y del progreso económico."[198]

Vemos que **en los tres casos se trata de una autoridad omnisciente que exige obediencia ciega.** Teniendo en cuenta que nacemos dentro de este triángulo y que los seres humanos que nos rodean han nacido igualmente en él, el sistema es perpetuado *ad infinitum* y sin posibilidad aparente de poder cambiar este *status quo*. Para poder cambiarlo, en primer lugar, hay que tomar conciencia de su existencia y de sus implicaciones y consecuencias. De hecho, como personas sometidas, deseamos que las demás personas también actúen del mismo modo, por ello las que no lo hacen son castigadas, vistas como incómodas, peligrosas y, en definitiva, indeseables.

Ninguno de estos sistemas se basa en la libertad, en la responsabilidad, sino que **son sistemas conscientemente coercitivos, basados en la desconfianza del ser humano con respecto a sí mismo y sus semejantes.**
Consideramos que esta es la causa de que hayamos desarrollado una sociedad infantil formada por seres humanos que no llegan a convertirse jamás en personas adultas. Somos seres humanos a medias, porque nuestras capacidades son mantenidas en un estado embrionario permanente. De hecho, esto da lugar a que no lleguemos a conocer nuestras capacidades, y, quizás, por puro desconocimiento, desconfiamos de ellas.

Si convenimos que este es el *status quo*, es decir, que **aceptamos lo establecido** porque no se nos ocurre siquiera que tengamos facultades para responder a nada de lo que ocurra en nuestras vidas, **si delegamos nuestra responsabilidad y nuestra conciencia** en autoridades y estructuras preestablecidas que basan su poder en conocimientos del pasado sin dejar que lo nuevo pueda tener oportunidad alguna de surgir, sin prestar atención a las consecuencias de perpetuar dichas estructuras y conocimientos ¿cómo podremos despertar nuestra habilidad de respuesta, nuestra responsabilidad si ésta jamás es activada o fomentada? ¿Cómo romper con

[198] Zygmunt Bauman, *Vidas desperdiciadas: La modernidad y sus parias*, trad. Pablo Hermida Lazcano. Edición digital. Diegoan, 4 de agosto de 2016. ePub.

los patrones obsoletos, anquilosados y rígidos que nos mantienen en estado de entumecimiento, a medio desarrollar? **¿Cómo podremos introducir algo nuevo, más coherente y armónico con las circunstancias actuales?**

Al explorar esta idea de la propia responsabilidad a través de la acción que analizaremos más adelante en la cuarta parte de esta tesis, *Ganar la forma humana*, en la que tratamos de ganar conciencia sobre las estructuras (tanto físicas como políticas) de la ciudad en la que vivimos, resulta llamativa la impresión compartida por algunas de las personas que participaron en dicha acción, acerca de la tendencia a permanecer en las estructuras existentes y la dificultad de proponer aportaciones nuevas. Incluso en este experimento que se planteaba como un juego, como un experimento, a los diversos grupos les costaba imaginar lo nuevo. En este sentido, el artista Johannes Stüttgen sostiene que estamos fijados a un sistema pasado porque la idea de futuro no es otra cosa que una declaración de sí misma. Pero esta declaración de sí misma no funciona por el momento porque no hemos aprendido que nuestra voluntad, a fin de cuentas, solamente puede ser determinada por nosotros mismos.[199]



Ganar la forma humana de la ciudad de Oxford. Proceso de estética conectiva de autoría propia implementado durante el Social Sculpture International Forum en Oxford, Reino Unido (2015).

Fuente: fotografía cedida por la organización del evento.

[199] Johannes Stüttgen, *Auch die Unfähigkeit ist eine Fähigkeit. Wie wir wieder von vorne beginnen müssen, nun aber bei uns selbst* (Freie Waldorfschule Krefeld, 6 de diciembre de 2016), 17-18. ISBN 978-3-9815844-3-1.

Además, del triángulo que hemos presentado existen, desde nuestra perspectiva, otros recintos con cualidades atmosféricas por esa dificultad de abandonarlos y dejarlos atrás que presentan, pero también por esa capacidad de anulación y de embotamiento. **En estas atmósferas se experimenta, lo que Esquirol denomina procesos de nihilización y de homogeneización que bloquean toda posibilidad de transformación y de cambio.** La imaginación, lo peculiar, lo diverso y lo particular de cada individuo se diluye y se pierde, se asimila. El profesor Esquirol nos informa al respecto. Típicos de nuestro momento histórico serían el consumismo, la pantallización de nuestras vidas, etc... En este sentido, nos habla del mundo que ha construido la tecnociencia: "desencantado y manipulable que vienen a ser dos caras de lo mismo"[200] y continúa:

> El mundo desencantado es un mundo menos enigmático, menos temible, menos misterioso, menos propenso a la imaginación y a las fábulas y más de raciocinio y de exploración científica. Además, el conjunto de la realidad se ha unificado, se ha homogeneizado; la realidad es una y la misma, pero con menos misterios.[201]

La tecnociencia, concluye el profesor, unida al sistema económico vigente ha dado lugar a que todo sea considerado un recurso "el mundo tiende a aparecérsenos (a revelarse) como un enorme almacén de existencias."[202] Pero, a su vez, se dan actualmente, según Esquirol, otros procesos que no resultan tan evidentes que tienen que ver con la cultura de la transparencia, en la que todo es explicitable y de homogeneidad que implica que todo es lo mismo. Esto, advierte Esquirol, da lugar a un fuerte malestar de fondo.

El profesor **Philippopoulos-Mihalopoulos no ve una salida de la atmósfera a través de las capacidades propias del ser humano**, incluyendo la fenomenología ya que, para este autor, la herramienta por excelencia de percepción está anulada por estar dentro de una atmósfera. En este sentido, señala que la partición como una forma husserliana de poner entre corchetes (o *epoché*), se torna en contra de su propia función y permite escapar a la paradoja aérea elemental, como gas mal embotellado. No podemos percibir una atmósfera porque ya estamos en ella. En vez de liberar, el paréntesis fenomenológico nos seduce en "sintonizaciones" atmosféricas porque si lo atmosférico nos enseña algo, esto es que no hay diferencia entre la persona y el entorno, el cuerpo y lo atmosférico, humano y cosas, nos dice Philippopoulos-

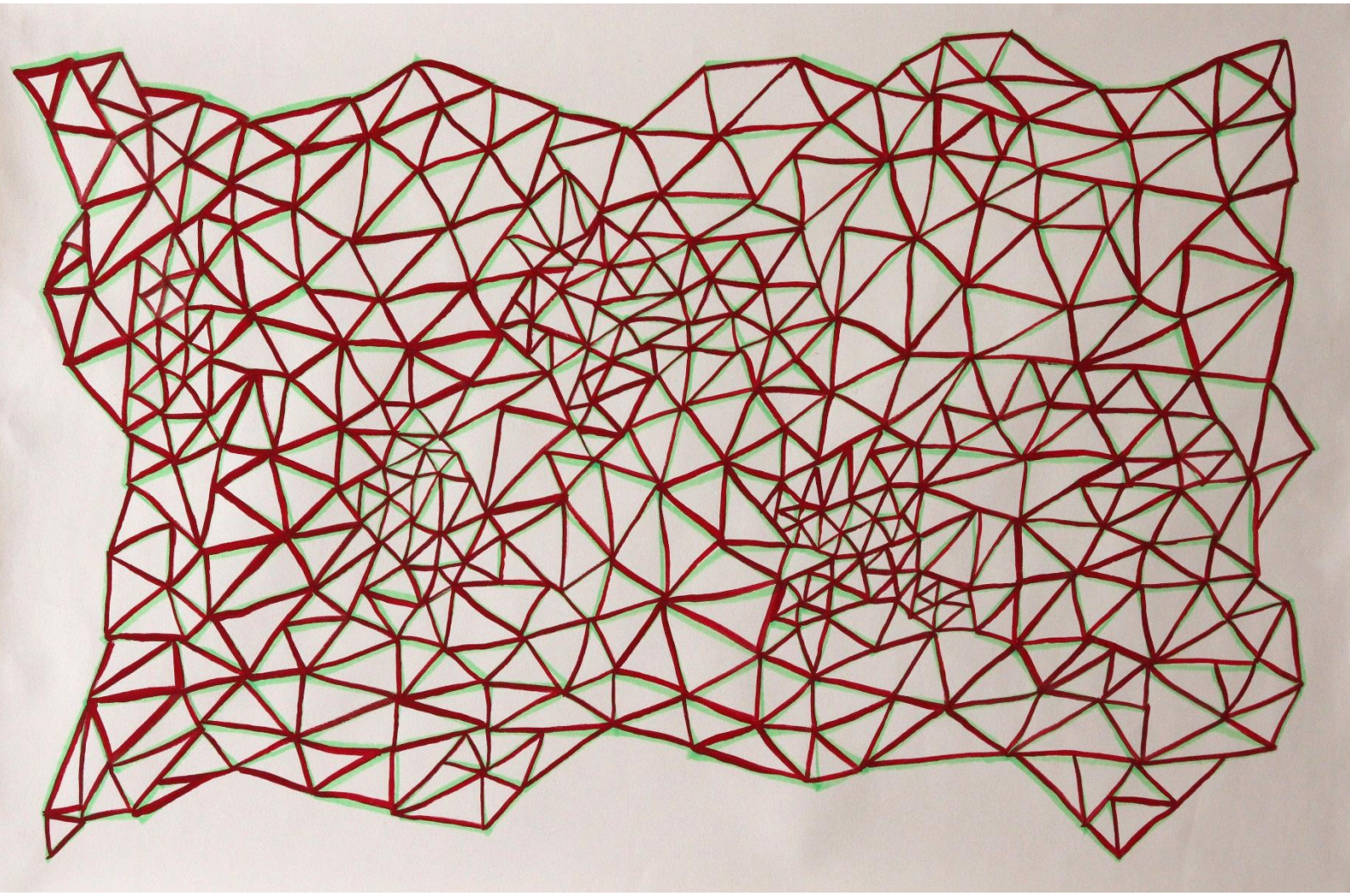
[200] Josep Maria Esquirol i Calaf, *El respeto o la mirada atenta* (Barcelona: Editorial Gedisa, 2006), 37.
[201] Esquirol i Calaf, *El respeto o la mirada atenta*, 38.
[202] Ibíd.

Mihalopoulos, siguiendo a Brennan. Lo atmosférico nos empuja decididamente lejos de la abertura fenomenológica entre conciencia y cosa; a pesar de lo intencionalmente (Husserl), ontoteológicamente (Heidegger) o incluso a través de la carne quiasmática (Merleau-Ponty) que se haya tratado de tender puentes. Estamos todos los seres humanos profundamente en la atmósfera, una atmósfera no familiar, elusiva donde lo humano es reemplazado por lo posthumano, lo animal, lo tecnológico, lo monstruoso.[203]

Vamos a seguir, en este sentido, sin embargo, **planteamientos de mayor confianza en las capacidades humanas, planteamientos de esperanza, como los que nos ofrece la filosofía de la proximidad de Esquirol**, interesado en recuperar e incidir en lo humano **y la razón poética de María Zambrano,** quien, como indica la profesora Trapanese en su introducción al "Sueño creador" de la filósofa malagueña, utiliza la fenomenología, pero no necesariamente a través del método husserlinano, sino en su más puro sentido etimológico, como estudio de los fenómenos,[204] entre otros autores y autoras que nos hablan sobre las cualidades de la imaginación, del efecto de una mirada u observación atenta y del despertar ético a nuestra habilidad de respuesta inherente a la cualidad de ser libre de las personas. Estamos de acuerdo con Philippopoulos-Mihalopoulos en que resulta tremendamente difícil percibir una atmósfera porque estamos en ella, nacemos en ella al igual que las generaciones anteriores. Esto indudablemente, lo dificulta más. Discrepamos, sin embargo, en que sea imposible porque pensamos que el ser humano puede despertar y darse cuenta de dónde está y de su capacidad de respuesta.

Como hemos anunciado, la imaginación, la atención y el desarrollo de una responsabilidad ética con respecto a los asuntos que nos conciernen y afectan, constituyen, esta es parte de la tesis que sostenemos, la salida de este y otros esquemas contrarios a la libertad, que tenemos a nuestra disposición.

[203] Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, "Withdrawing from Atmosphere: An Ontology of Air Partitioning and Affective Engineering," *Environment and Planning D: Society and Space* (2015), 6, doi: 10.1177/0263775815600443.
[204] María Zambrano, *El sueño creador* (Madrid: Alianza Editorial, 2023), 14, introducción por Elena Trapanese.



Dibujo. Técnica: gouache y rotulador. Fuente: autora.

2.3.- LA IMAGINACIÓN.

Comenzaremos este punto con la posibilidad alentadora que nos brinda Esquirol quien, refiriéndose a Durán, nos dice que la función fantástica es una función de esperanza, es decir, que la persona que imagina tiene la esperanza de que otra cosa es posible, de que la nihilización (el proceso hacia la nada) y la homogeneización no lo van a ser todo, es decir, que la persona que imagina es alguien que resiste porque tiene esperanza.[205]

Esquirol a continuación resalta ciertos aspectos del tipo de imaginación que nos sirve, que es fecunda y nos dice que esta forma de imaginación se basa en las cosas concretas y cotidianas de la vida. **Desde nuestro punto de vista sólo podremos despertar en el interior de la atmósfera inhabilitadora si aún somos capaces de prestar delicada atención a lo concreto** porque de este modo no será posible embaucarnos con constructos abstractos de los que no sabemos nada y que aceptamos sin comprender, sin ver qué relación real tienen con nosotros y nosotras. Las imágenes, nos dice, Esquirol no son aún conceptos. La imagen es un puente hacia lo conceptual. Del mismo modo, nos advierte de que, aunque el pensamiento se nutre de las imágenes y no debe abandonar nunca lo concreto del todo porque será un pensamiento inerte e infecundo, del mismo modo el abuso de las imágenes nos lleva a la destrucción del misterio, de aquello que no puede ser representado, sino solamente entrevisto. Para aclarar esta idea nos dice que todo no puede ser metáfora, sino que hay que escoger entre las metáforas, se trata de mantener una medida, un equilibrio.[206] El profesor señala dos aspectos más de la imaginación que coinciden con la perspectiva sobre el tema que nos gustaría traer aquí, porque nos dice que la **imaginación** está **relacionada** con la gravedad, es decir, **con asuntos** que son **importantes en nuestra vida y con el cuidado, es decir, que le es inherente o está vinculada a una responsabilidad moral**, como vamos a ver en la propuesta goethiana que nos dice que este tipo de responsabilidad se desarrolla con respecto a aquello a lo que observamos de forma adecuada.

Hecha esta breve introducción aclaratoria, abordaremos a continuación el **estudio del concepto de imaginación** que queremos tratar aquí de forma más extensa. A este fin, vamos a considerar la imaginación desde las siguientes perspectivas:

---

[205] Fundación Amigos Museo del Prado, "*Josep Maria Esquirol: Filosofía de la imaginación"*, 30 de septiembre de 2021. Video, 09:52 a 17:20. https://www.youtube.com/watch?v=-VakoHyGurk.
[206] Fundación Amigos Museo del Prado, "*Josep Maria Esquirol: Filosofía de la imaginación",* 30 de septiembre de 2021. Video, 18:27 a 21:38. https://www.youtube.com/watch?v=-VakoHyGurk.

- La imaginación como capacidad humana inherente al proceso cognoscitivo y creador.
- La relevancia de la imaginación como reflejo de la realidad psicológica de la sociedad.
- La imaginación como proceso de individuación.
- Métodos y técnicas artísticas de apertura y estimulación de la imaginación.

2.3.1 LA IMAGINACIÓN COMO CAPACIDAD HUMANA: UN ÓRGANO DE CONOCIMIENTO, CREACIÓN Y TRANSFORMACIÓN.

Se vislumbra ya, por lo estudiado hasta ahora, la importancia y el papel que juega la imaginación en la creación de la realidad, que la imaginación no es ese algo indeterminado que flota en las mentes de las personas o que habita nuestros sueños, pero que no está conectado con lo que sucede en el estado de vigilia y que, por su carácter de irrealidad, no puede afectar a lo que sucede en nuestra vida diaria. En el lenguaje cotidiano utilizamos expresiones como "eso sólo lo has imaginado", "tienes mucha imaginación" queriendo precisamente decir que no es algo real. Estamos corroborando a través de nuestra investigación, sin embargo, que la **imaginación** es una **capacidad humana muy valiosa como facultad de crear mundo.**

Desde antiguo se ha identificado no sólo como una capacidad inherente al ser humano, sino como un órgano adicional a los órganos sentivos, un órgano interior. La mística se refiere a él, como veremos, pero también algunos movimientos artísticos como el surrealismo o la escultura social. Vamos a ver la **imaginación como un espacio mental en el que poder comprobar el aspecto, las cualidades y características que para nosotros tiene el mundo**, es decir, cómo nos encontramos con y en el mundo, de forma que podamos abordar todos los cambios que nos resulten necesarios en la composición de la imagen o imágenes que haya generado nuestra imaginación, del mismo modo en el que una persona dedicada al arte como profesional podría modificar la composición de la obra en la que está trabajando.

La imaginación como órgano fue ya anunciada por **Goethe**, quien **llegó a la conclusión de que la contemplación de cualquier objeto bien observado despierta ese órgano en nosotros**: "Cada objeto nuevo, bien contemplado, inaugura en nosotros un nuevo órgano."[207]. Este órgano no es otro que lo que Goethe denominó «imaginación sensorial exacta» (*exacte sinnliche phantasie*). En la propia expresión ya se intuye la idea de órgano, puesto que está

[207] Johann Wolfgang von Goethe. *Teoría de la naturaleza*. Traducción de Julio Del Valle. Madrid: Editorial Tecnos, 2007, 212.

vinculada a lo sensorial. Sin embargo, no se trata de uno de los órganos sensoriales, sino que es aquel órgano de la mente que pone de manifiesto la cualidad multidimesional del ser humano. Desde este punto de vista, la imaginación es un órgano de conocimiento. Como nos indica Juan Arnau en su *Historia de la imaginación*:

> La necesidad de utilizar la imaginación como medio de conocimiento es tan antigua como la filosofía. Se encuentra en estado embrionario en un libro que Aristóteles escribió en la madurez. Allí se dice que todo pensamiento es la contemplación de un fantasma. El rastro de esa idea puede seguirse en las tradiciones sufíes y cabalísticas, en Dante y en los vasallos de Amor, en la Florencia de Ficino y Pico della Mirandola y en místicos y visionarios como Jakob Böhme y Emanuel Swedenborg. En todos ellos, la imaginación es el «órgano» del alma y permite el acceso a lo imaginal. Un mundo intermedio entre el mundo inmaterial de los valores y el mundo material de la experiencia sensible.[208]

Henry Corbin estudia la imaginación creadora en la figura de Ibn Arabí, cuyo pensamiento forma parte del legado Andalusí, del que podemos extraer enseñanzas relevantes para el mundo contemporáneo. Como nos recuerda Arnau, **Ibn Arabí aseguraba que "la imaginación es el eje del mundo."**[209] En la misma línea **Aristóteles**, quien tuvo una gran influencia en el pensamiento de Ibn Arabí, en su obra "Acerca del alma" sitúa a la **imaginación entre las actividades cognoscitivas**, si bien la diferencia de la sensación y del intelecto. En palabras de Arnau: "La imaginación es a su juicio una especie de sensibilidad inmaterial (...) la capacidad mental de abstraer los contenidos de lo sensible."[210]

Siguiendo la línea investigadora de Corbin encontramos el pertinente trabajo de la profesora Victoria Cirlot quien, en su estudio de **la visionaria alemana del siglo XII, Hildegard von Bingen, nos demuestra que la imaginación es parte del proceso creador**. Cirlot nos muestra un interesante vínculo entre las visiones de von Bingen con los artistas surrealistas del siglo XX, concretamente del artista germano Max Ernst. Así, encontramos que **la imaginación**, como cualquier otro de nuestros órganos, **puede y debe ser entrenada y estimulada para poder optimizar su rendimiento**. Veremos en qué consisten algunas de estas técnicas de la mano de algunos artistas relevantes. Desgraciadamente, el poco o nulo valor que le damos dentro del presente paradigma materialista, mecanicista y racional, hace que creamos que no existe o que

[208] Juan Arnau, *Historia de la imaginación* (Madrid: Editorial Planeta, S.A., 2020), 13. © Juan Arnau, 2020. Primera edición en libro electrónico (epub): febrero de 2020. ISBN 978-84-670-5908-3 (epub).
[209] Ibíd.
[210] Arnau, *Historia de la imaginación*, 118.

no sirve para nada o que es una mera herramienta del arte, entendido como lujo, en cuyo caso sería un atributo de pocas personas. Al ser usado solamente de modo tangencial, porque si no los usáramos en absoluto no sería posible siquiera que pudiéramos pensar, sus posibilidades se han visto reducidas al mínimo. **El entumencimiento y la retracción del órgano de la imaginación está resultando ser, bajo nuestro punto de vista, la peor de las enfermedades que está sufriendo la especie humana.**

Arnau nos ilustra acerca de sus funciones y nos advierte de las consecuencias de la pérdida del mundo de lo imaginal:

> Al ser puente entre lo material y lo inmaterial, lo imaginal «es tanto una forma percibida como un órgano de la percepción» (cualquier historiador del arte sabrá reconocer esta verdad). Lo imaginal crea la «sensibilidad», tan vieja como el mundo, que caracteriza a místicos y visionarios. La pérdida de ese mundo aboca al alma al pozo del nihilismo, a la razón cínica o al culto del poder. Tres agujeros negros que acaban centrifugando la mente.[211]

Por este motivo, **para Beuys la imaginación es una de las cuestiones clave de su propuesta de arte ampliado.** En este sentido su alumna, Shelley Sacks, nos dice que un aspecto decisivo de este concepto de arte expandido es nuestra imaginación. Con ella podemos penetrar aquello que nos es dado, podemos reconocer lo que está por hacer, y podemos desarrollar nuevas formas.[212]

Beuys veía al ser humano como "un ser creador, una criatura creadora. Este es el principio creador. Reconocer que es el ser humano quien hace la historia, ¿quién si no?"[213]. Pero el artista nos advierte, en una entrevista realizada en 1984 que recoge Burkhard Reinartz para el canal de radio Westdeutscher Rundfunk, de que esta actividad creadora requiere un esfuerzo y que el ser humano tiene que hacer un esfuerzo, para entrar en contacto con su interior. Esto le cuesta un trabajo horrible. Le gustaría mucho más recibir de nuevo algo regalado, pero no recibirá nada más, nada, de ningún Dios ni de ningún Cristo.[214]

---

[211] Arnau, *Historia de la imaginación*, 229.
[212] Shelley Sacks, "Geben und Ökologische Bürgerschaft. Aus innerer Bewegung zur passenden Form," en *Da hilft nur schenken. Mit Schenken und Stiften die Gesellschaft gestalten*, editado por Annette Tönnis et al., 38-43 (GSL Treuhand e.V., 2011), 39.
[213] Clara Bodenmann-Ritter, *Joseph Beuys: Cada hombre, un artista* (Boadilla del Monte - Madrid: A. Machado Libros, S.A., 2005), 70.
[214] Burkhard Reinartz, "Die Seele des Menschen aufrichten" – Joseph Beuys zum Hundertsten, © Westdeutscher Rundfunk Köln, 13 de mayo de 2021, 3.

Uno de los **pilares de la propuesta beuysiana** es precisamente la de entender al **ser humano** como **libre y autodeterminado.** Se trata, de una autodeterminación que implica que el ser humano es creador dentro de los límites de nuestra existencia terrena. Se interpreta así el símbolo cristiano de la salvación encarnado en la figura de Jesús que, al morir en la cruz, nos concede plena libertad de actuación, por eso Beuys afirma que ningún Cristo vendrá a hacer el trabajo por nosotros y nosotras. El ser humano es, por tanto, el creador del organismo social. Esta es una actividad artística porque se origina en un individuo libre y porque contiene la semilla del futuro.

El esfuerzo de activar el órgano de la imaginación comienza en el interior. Es en nuestro interior donde se producen las transformaciones necesarias para ir introduciendo cambios en la sociedad. En nuestra imaginación es donde se puede generar la visión de una nueva sociedad. Por tanto, el primer y fundamental paso es imaginar esa sociedad mejor:

> (...) lo más importante es que cada individuo alcance una visión de conjunto. Lo segundo, que a partir de ella pase a actuar, a una acción que no sea esquizofrénica, sino que discurra conforme a su visión. Entonces, por ese camino se crearán nuevas instituciones. O bien las viejas se remodelarán poco a poco. Pero lo más importante de todo es siempre la visión. sin esa visión no se llega a una acción racional. (...) y desde luego, hay aquellas formas de conocimiento superiores a aquéllas que sólo se refieren a la materia.[215]

Beuys cuenta a Bodenmann-Ritter en la entrevista que le hizo con ocasión de la Documenta 5 (1972) cómo llegó al arte desde una idea, desde un pensamiento que se generó en ese espacio en el que habita la imaginación. Así, el pensamiento se percibe como material adecuado para la escultura, es de hecho, para Beuys la primera forma de escultura, su origen:

> (...) el pensamiento ha de entenderse como una primera forma de escultura. Es decir, todo lo que es producto humano: ahí hay que buscar un comienzo, donde la cosa comienza. ¿Qué aspecto tiene el primer producto del ser humano, o sea, el primer resultado de su principio creador? ¿Dónde empieza éste? Empieza en el pensamiento, en captar ideas. En mirarlas como es debido, y contemplarlas como se contempla una escultura. Y luego ya con más conciencia se crea una materialización más amplia de la forma mediante el lenguaje o la escritura. En conjunto, cada vez hay más y más forma materializada.[216]

[215] Bodenmann-Ritter, *Joseph Beuys*, 72-73.
[216] Bodenmann-Ritter, *Joseph Beuys*, 92.

Siguiendo a Goethe, **Beuys sostiene** no sólo **que los seres humanos contamos con órganos de intuición, inspiración e imaginación**, sino que **sin ellos sería imposible captar la realidad**. Sin ellos no podríamos aprehender la sustancia interior de las cosas y nos quedaríamos sólo con lo superficial o con lo aparente, con lo establecido o normalizado. Negando la existencia de estos órganos o dejándoles de utilizar conseguimos que se atrofien y esto da lugar a que tengamos una idea parcial o equivocada de la realidad en que vivimos, de lo que sucede a nuestro alrededor. Existen aspectos complejos de la realidad que no son puramente factores racionales. En este sentido Beuys, en Harlan, nos dice que, si interpretamos de forma analítica, dividimos la información en trozos, de acuerdo con los métodos de la lógica y similares. Aquí la lógica va más allá, y los órganos de intuición, inspiración e imaginación son necesarios para esto, de otra forma no podemos experimentar estas cosas, y continúa, estos nuevos órganos de percepción son absolutamente necesarios para percibir lo que sucede a nuestro alrededor ahora. Porque si no entedemos y percibimos lo que realmente está sucediendo, entonces estaremos percibiendo algo que no es la realidad en absoluto.[217]

Beuys, en Harlan, nos pone entre otros el ejemplo del dinero y la forma de tratarlo, de relacionarnos con él dentro del sistema capitalista parece ser la realidad, el único modo de hacer las cosas, porque falta la capacidad de percibir la sustancia interna de las cosas. Esto sólo puede ser percibido por medio de ejercicio y práctica.[218]

Dentro del actual paradigma que percibimos como real, en el que parece que las crisis que estamos viviendo: ecológicas, económicas, sociales y humanas parecen ser una parte más de la vida y que las tenemos que asumir como tales porque no podemos hacer nada para cambiar la situación y erradicarlas, **Beuys** nos ofrece una visión de esperanza si prestamos atención y tomamos en serio nuestra **imaginación**, porque ahí se encuentra, sostiene Beuys, en Harlan, una nueva **semilla de futuro**. En este sentido, nos dice que experimentando los procesos de muerte a los que nos dirigen el materialismo y su tecnología, experimentando todo lo que incesatemente muere en nosotros y alrededor de nosotros, una futura evolución moral puede surgir en nuestra imaginación, inicialmente como puro mundo interior. En este sentido mundo puede ser demostrado que la planta moribunda ya contiene la semilla futura. Frente a esta

[217] Volker Harlan, *What Is Art? Conversation with Joseph Beuys*, editado con ensayos por Volker Harlan, traducido por Matthew Barton y Shelley Sacks (Forest Row, Clairview, 2012), 91. ISBN 978-1-905570-56-0.
[218] Volker Harlan, *What is Art?*, p. 92.

cultura colapsante, el mundo que surge en el alma como borrador, plan o esperanza, solamente se convertirá en realidad si podemos vincularlo a nuestra propia voluntad y trabajo.[219]

En esta línea, vamos a estudiar más adelante, en el apartado dedicado a la atención, el órgano identificado por Goethe que denominó *exacte sinnliche phantasie* (imaginación sensorial exacta) y que, como estamos viendo ha influido a tantos autores y autoras incluso en el pensamiento contemporáneo.

2.3.2 LA RELEVANCIA DE LA IMAGINACIÓN COMO REFLEJO DE LA REALIDAD PSICOLÓGICA DE LA SOCIEDAD.

Carl Gustav Jung, que también ha sido estudiado por Corbin y Arnau, considera las **visiones** a las que accedemos a través de la **imaginación** como hechos que deberíamos tomar muy en serio porque **determinan nuestra realidad**. Así en el documental *The World Within. C.G. Jung in His Own Words* no duda en poner ejemplos muy claros de su pensamiento. Nos dice que cuando nos observamos por dentro vemos imágenes en movimiento, un mundo de imágenes, generalmente conocidas como fantasías. Sin embargo, esas fantasías son hechos; así, explica, que es un hecho que una persona tiene fantasías. Esto es tan tangible, como que cuando una persona tiene una cierta fantasía, otra puede perder su vida. Todo lo que hay, todo lo que hemos construido, era en principio una fantasía. Y la fantasía tiene una realidad propia, eso so se puede olvidar. La fantasía no es, por supuesto, un objeto tangible, pero es un hecho, sin embargo. Es una forma de energía a pesar de que no podamos medirlo. Es una manifestación de algo, de una realidad. No puedes mostrarlo, pero es un hecho. Y así los acontecimientos físicos son hechos, son realidades y cuando observamos la corriente de imágenes interiores, observamos un aspecto del mundo, del mundo interior. Y así, cuando una persona va por el mundo exterior, por las influencias del mundo exterior: de la sociedad o de las percepciones sensoriales, piensa que es más válida porque sabe que eso es válido; esto es real. Sin embargo, la persona que va por el factor subjetivo no es válida porque el factor subjetivo es nada. Jung, nos dice que esto no es cierto, que esta segunda persona tiene una base tan buena como la primera porque se basa en el mundo interior. Y de ese modo está bastante en lo cierto, incluso si finalmente afirma que eso es sólo su fantasía.[220]

---

[219] Volker Harlan, *What is Art?*, p. 161.

[220] Psychology Library, "The World Within - C.G. Jung in His Own Words - Documentary - Psychology Audiobooks", YouTube, 10:09 - 12:26, documental de 1990, subido el 1 de febrero de 2017, video https://www.youtube.com/watch?v=HcWOUV77m24.

Jung nos advierte en la misma entrevista de lo poderosa que es la psique y se queja de lo poco que la conocemos. De hecho, el autor deja claro que no sabemos nada de ella y que esto resulta muy peligroso porque una psique descuidada puede crear monstruos y ser muy destructiva. En este sentido nos dice: "Con las imágenes del inconsciente se impone al hombre una difícil responsabilidad. La no-comprensión, así como la carencia de obligación moral, arrebatan a la existencia de su integridad y otorgan a muchas vidas individuales el penoso carácter fragmentario."[221]

En palabras de Arnau se trata de:

> Un axis mundi donde se representa todo el drama, con sus abismos y sus paraísos, del alma, que carece de dimensiones físicas, que no es ni lo universal lógico ni lo singular sensible y que no se manifiesta ni en el nivel del concepto ni en el de la percepción. Este ámbito permite superar el dualismo superficial entre materia y espíritu, o entre historia y mito.[222]

Tras su ruptura con Freud, según el propio Jung describe en sus *Recuerdos, sueños y pensamientos*, vivió un periodo de gran desorientación durante el cual comenzó a tener extraños sueños que le llevaron a fijar su atención en la actividad del inconsciente y en el poder de la psique y de la imaginación. Como médico pensó que no podía trabajar con sus pacientes en estos ámbitos a no ser que él previamente los hubiera explorado consigo mismo realizando este viaje al interior. Aunque Jung lo describe como un periodo duro y lleno de peligros como, por ejemplo, el de no superar la psicosis inducida o dejar que el mundo de la imaginación se apoderara de la realidad, como el autor sostiene que le sucedió a Nietzsche o a Hölderlin[223], también se da cuenta de las tremendas posibilidades terapéuticas de la imaginación para la mente humana. Tal importancia intuyó en la exploración de esta área de conocimiento que abandonó su puesto como docente en la Universidad de Zurich "en la que durante ocho años había sido profesor auxiliar (desde 1905)."[224]

Según nos cuenta el propio Jung todo se originó con una serie de sueños que comenzó a tener a partir de 1912, cuya observación le hizo sospechar que se trataban de parte de la

[221] Carl Gustav Jung, *Recuerdos, sueños y pensamientos*, trad. María Rosa Borrás. (Barcelona: Seix Barral, 2021), 230.
[222] Arnau, *Historia de la imaginación*, 229.
[223] Jung, *Recuerdos, sueños y pensamientos*, 211.
[224] Jung, *Recuerdos, sueños y pensamientos*, 230.

"psiquis viva"[225]. Esto dio lugar a un trabajo de investigación que se prolongó durante cincuenta años. La exploración se inició de una forma sorprendentemente sencilla a partir de un recuerdo que tuvo de su infancia cuando jugaba a construir, a partir de bloques de piedra, diversos tipos de edificios (casas y castillos nombra el autor en el citado texto). Esta seria entrega al mero juego que Jung llevó a cabo durante cierto periodo si bien con cierta resistencia por su parte al principio debido a que tuvo que superar ciertos prejuicios propios de las personas adultas en cuanto al juego infantil, le ayudó a orientar su mente hacia la exploración que se había propuesto: "Con ello se aclaraban mis ideas y podía captar las fantasías que sospechaba iba a sentir en mí."[226] Pronto se dio cuenta de que haría el descubrimiento de su propio mito al detectar que la forma en que trabajaba en su labor mampostera o picapedrera, como la llama el autor, tenía el carácter de un ritual. Encontró así Jung que la entrega a la creatividad le resultaba muy inspiradora y, así cuando necesitaba inspiración pintaba o esculpía. Este tipo de actividad repercutió de forma muy positiva en su labor como autor e investigador. Tanto es así que obras como fueron fruto de estas actividades: *Gegenwart und Zukunft* (Presente y futuro), *Ein moderner Mythus* (Un mito moderno), *Über das Gewissen* (Sobre la conciencia), "nació de mi labor como picapedrero (...)".[227]

La actividad creativa al principio de su andadura en la exploración de la imaginación activa provocó un enorme torrente de fantasía cuyo efecto en el investigador, inicialmente, resultó abrumador y, verdaderamente, sobrecogedor en ocasiones, ya que llegó a cuestionarse el estado de su salud mental. Como técnica para volver al equilibrio utilizó la meditación del yoga. El autor nos aclara que, sin embargo, no la usaba con el mismo fin que en el hinduismo, es decir, para limpiar la mente de las interrupciones del pensamiento, sino que él una vez recuperada la calma, observaba estas imágenes que constituían el material de su trabajo investigador. Así Jung nos explica:

> Anoté las fantasías lo mejor que pude y me esforcé en dar expresión a las condiciones psíquicas bajo las cuales surgían aquellas. (...) En un primer lugar formulé las visiones tal como las había percibido, en un «lenguaje poético» pues es el que corresponde al estilo de los arquetipos. (...) Así pues, no tenía posibilidad alguna de elección. (...) A veces era como si lo percibiese con mis propios oídos. A veces lo sentía en mi boca (...) Bajo el umbral de la consciencia todo era vivo.[228]

[225] Jung, *Recuerdos, sueños y pensamientos*, 207.
[226] Jung, *Recuerdos, sueños y pensamientos*, 208.
[227] Jung, *Recuerdos, sueños y pensamientos*, 209.
[228] Jung, *Recuerdos, sueños y pensamientos*, 212.

Esta iniciación en solitario en un campo que no se había investigado previamente desde un punto de vista científico, no estuvo exenta de grandes dificultades. El investigador declara que anotaba las visiones, aunque muchas veces le parecían realmente absurdas. Sentía miedo de que este mundo inconsciente se apoderara de él y, sin embargo, tuvo que literalmente "dejarme caer (...) me abandoné"[229], pues resistirse parecía resultar contraproducente.

Las imágenes que explora Jung proceden tanto de estados de vigilia como de sueños y de intervalos entre ellos, e incluso algunas de ellas surgieron de una experiencia cercana a la muerte tras haber sufrido un infarto cardiaco (en 1944), a diferencia de otras visiones como las de Hildegard von Bingen quien aseguraba que sucedían exclusivamente en estado de vigilia. Es significativo que ambos visionarios coinciden en afirmar que se trata de un **mundo real y vivo, con existencia independiente,** al que tienen acceso a través de las visiones. "Existen otras cosas en el alma que no hago yo, sino que ocurren por sí mismas y tienen su vida propia."[230] Pero su descubrimiento va más allá: "(...) comprendí que hay algo en mí, que puede expresar cosas que yo no sé, ni sospecho (...)."[231] A través de estas declaraciones entendemos su preocupación por estudiar más la psique, conocerla, saber cómo piensa, hacia dónde va, sus intenciones y, en definitiva, aprender de ella. Jung asegura sin ningún genero de dudas la realidad de sus visiones: "Las visiones y vivencias fueron completamente reales; nada quedó por experimentar; sino que fue todo de la máxima objetividad."[232] Arnau nos informa de que han sido muchos estudiosos los que se han tomado en serio la imaginación y la han considerado como algo absolutamente real y esencial para el conocimiento y así tanto:

> (...) los antiguos budistas, como Aristóteles, no cometieron el error de asociar lo imaginario con lo irreal, con lo inexistente o fantasioso. De hecho, para ellos la imaginación era lo más real del mundo. En el siglo XVIII, George Berkeley y Joseph Addison volvieron a situarla en la primera línea de fuego del conocimiento, y lo mismo hicieron, cada uno a su manera, William James, Henri Bergson, Maurice Merleau-Ponty, Alfred N. Whitehead y Carl G. Jung.[233]

Asimismo, Jung y von Bingen, refieren la intervención de otros sentidos, no sólo el de la vista, sino también el del oído. Así Jung mantiene conversaciones con el personaje que denominó Filemón del que pensaba que era su maestro espiritual (o guía siguiendo la tradición

[229] Jung, *Recuerdos, sueños y pensamientos*, 213.
[230] Jung, *Recuerdos, sueños y pensamientos*, 211.
[231] Ibíd.
[232] Jung, *Recuerdos, sueños y pensamientos*, 347.
[233] Arnau, *Historia de la imaginación*, 120.

de la mística oriental: Avicena y Sohrawardi) y von Bingen tuvo experiencias sinestésicas como nos informa la profesora Cirlot:

> Las visiones contempladas (uisiones uero quas uidi) suceden en un estado despierto y de atención (uigilans), de plena consciencia (circumspecta in pura mente) y son un don de Dios (secundum voluntatem Dei). Es un acontecimiento de la interioridad, que se recibe con los sentidos del hombre interior en que visión y audición se mezclan sinestésicamente (oculis et auribus interioris hominis).[234]

Acerca de la existencia de unos sentidos interiores que existen en la realidad espiritual ya dieron cuenta los pensadores del siglo XII, como nos informa Cirlot:

> Del mismo modo que existen sentidos corporales, existen sentidos espirituales, aunque estos últimos sólo puedan activarse cuando se apagan los primeros. La función del ascetismo no es otra que la de activar los ojos interiores, el olfato, el tacto, el gusto y el oído interior. Los padres del desierto no buscaron otra cosa, y el monacato reformista del siglo XII, el Císter, trató de recuperar esa pureza original por medio de la ascesis. (...) Esta apertura a la interioridad y a los sentidos espirituales poseía una larga y antigua tradición: desde Orígenes que habló por vez primera de cinco sentidos espirituales hasta Evagrio Póntico, san Agustín, Gregorio Magno, para llegar al siglo XII con Ricardo de san Víctor, Guillermo de San Thierry y en el XIII con Alberto Magno o san Buenaventura.[235]

Al igual que von Bingen, Jung aplicó su vasta sabiduría a la interpretación de las imágenes que con facilidad identificaba tanto en la cultura egipcia como en la helenística, en el gnosticismo, el hermetismo e incluso en las culturas orientales (Ka, Elías, la serpiente, Salomé, Hermes Trimegisto, etc.…). La aplicación del conocimiento o la cultura (en el caso de von Bingen el dominio de la técnica de la alegoresis propio de su época) a la interpretación o a la transcripción de las imágenes provenientes de las visiones no descartan, siguiendo a Cirlot, la veracidad y la realidad de la experiencia visionaria.[236]

A diferencia de Bingen cuyas visiones eran trasladadas a sus textos por los iluminadores, **Jung estudiaba sus visiones a través de sus propios dibujos los cuales le ayudaban en la exploración de su espacio mental**: "Con ayuda de los dibujos podía observar día a día las

[234] María Victoria Cirlot, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente,* (2005; ed. digital, Titivillus, 2016), 15.
[235] Cirlot, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente,* 37.
[236] Cirlot, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente,* 123.

transformaciones psíquicas."[237] Sin embargo, Jung estaba determinado a no considerar estas actividades creativas: dibujar, pintar, esculpir, etc.… como artísticas porque según él: "El artista moderno pretende ciertamente hacer arte del inconsciente."[238] Sin embargo, esta línea de pensamiento sumía a Jung en dudas que podían anular el valor y el sentido de toda su investigación: "despertaron una duda en mí, concretamente la incertidumbre de si las fantasías imaginadas eran realmente espontáneas y naturales y no el resultado de mi propio trabajo arbitrario."[239] "Si las fantasías del inconsciente las hubiese considerado un arte (...) No les hubiera sido inherente la fuerza de convicción como a toda percepción sensorial, y un deber moral frente a ellas no se me hubiera impuesto.[240]

Esto le produjo una gran inquietud interior que parcialmente identificamos con la idea que aún se tenía en su época del arte y del artista como demiurgo aparte de la sociedad que desarrolla su trabajo a espaldas de esta sin entender que su actividad artística pudiera implicar ningún tipo de responsabilidad social. Sin embargo, precisamente los y las artistas del Dadá y del surrealismo, comprendieron esta responsabilidad, por lo que hicieron un arte reivindicativo que se manifestaba con toda su fuerza contra la racionalidad y el establishment que, según estos y estas artistas había llevado a la Primera Guerra Mundial. Citar como ejemplo a la artista Meret Openheim (Berlín, 1913) quien, además de ser autora del objeto surrealista por definición: la taza y el plato forrados con piel de gacela que tituló *Le Déjeuner en fourrure* (1936), recopiló, entre 1928 y 1985, todos sus sueños en su obra *Aufzeichnungen*[241], que ofrecen una panorámica de su mundo interior y del proceso creativo de esta artista.

[237] Jung, *Recuerdos, sueños, pensamientos*, 232.
[238] Jung, *Recuerdos, sueños, pensamientos*, 233.
[239] Ibíd.
[240] Jung, *Recuerdos, sueños, pensamientos*, 223.
[241] Meret Oppenheim, *Aufzeichnungen 1928 – 1985* (Bern – Berlin: Gachnang & Springer, 1986).



Meret Oppenheim. *Object*. Paris, 1936. Fuente: https://www.moma.org/collection/works/80997

A pesar de ello, la visión de Jung quería separar su trabajo y su experiencia con el inconsciente de la forma de trabajar de los artistas por no considerarlos responsables de la realidad: "(...) me hubiera podido convencer también de que era un artista incomprendido y mi *soi-disant*, vida de artista, me otorgaba el derecho a descuidar la realidad."[242] Nos preguntamos si Jung se hubiera ahorrado estas dudas si pudiera haber mirado al arte de su época desde nuestra perspectiva del concepto de arte ampliado.

Asimismo, resulta de interés el hallazgo que hace Cirlot, quien nos dice que las visiones religiosas de la Edad Media se encuentran escondidas (si bien secularizadas y utilizando el imaginario y el lenguaje de otra época) en el trabajo de artistas surrealistas del siglo XX como Max Ernst. "La secularización de la experiencia visionaria resulta patente en el artista surrealista."[243] Lo que pone de manifiesto la conexión entre subconsciente, sueños y espiritualidad, arte y psicología.

[242] Jung, *Recuerdos, sueños, pensamientos*, 223.
[243] Cirlot, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente,* 10.

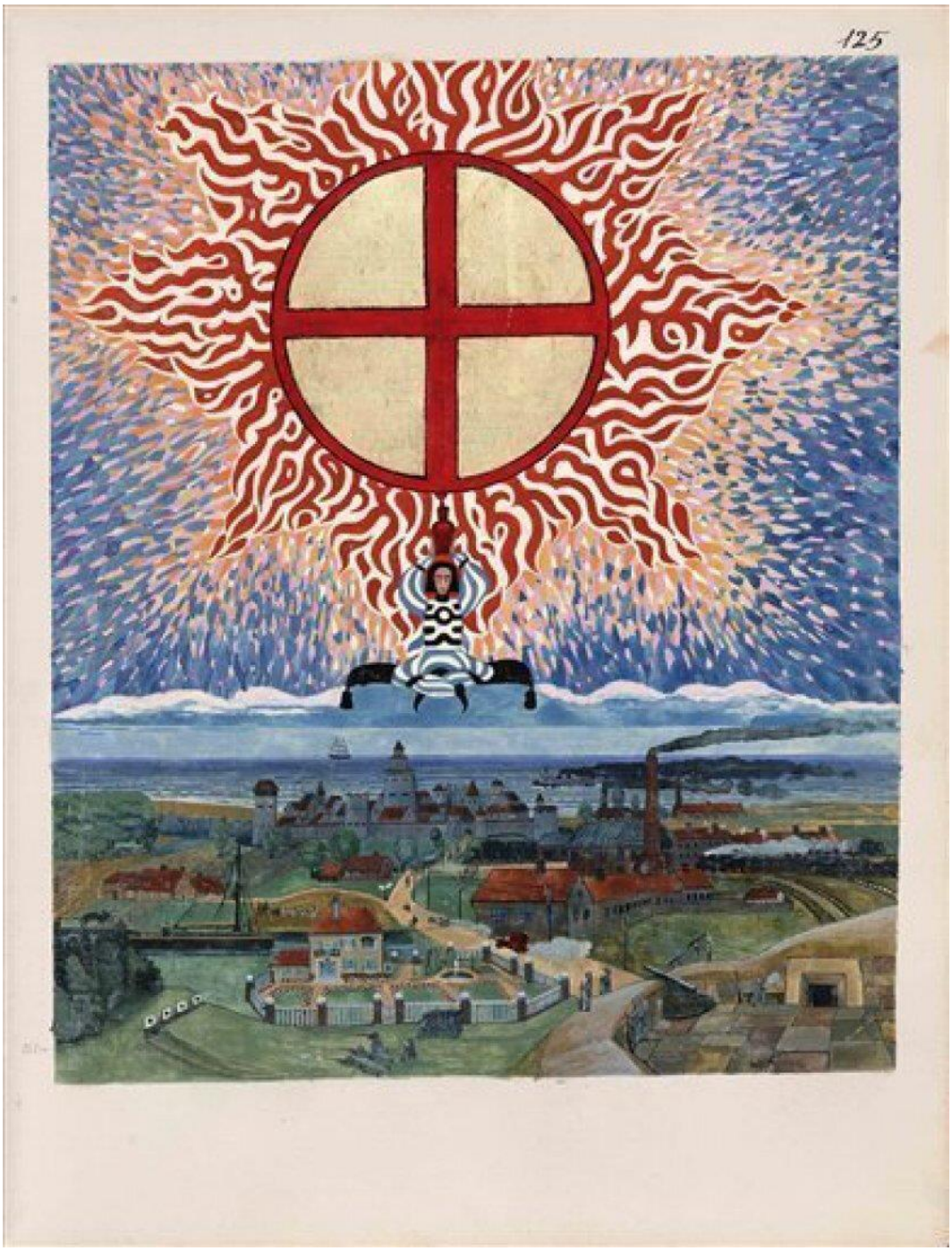
Arte o no, **Jung concedió a la imaginación el centro de atención de su interés y llevó a cabo una intensa actividad creativa, estudios, investigaciones y experimentos**, en este sentido, durante el resto de su vida. Son conocidos no sólo sus fascinantes dibujos en el *Libro rojo* (*Das rote Buch*), en el que documentó sus sueños y visiones, sino también la obra escultórica que llevó a cabo en su casa ("El Torreón") junto al lago de Zúrich en Küsnacht:

> Las primeras imaginaciones y sueños eran como basalto fundido; de ellas cristalizó la primera piedra que ya pude esculpir. (...) Los años en que trataba de aclarar las imágenes internas constituyeron la época más importante de mi vida en que se decidió todo lo esencial. (...) Constituyó la materia prima para la obra de mi vida.[244]



C.G. Jung (1950). Los símbolos e inscripciones esculpidos por Jung siguen siendo un enigma. Fuente: https://www.swiss-architects.com/de/architecture-news/gefunden/das-gedankengebaude-am-see.

[244] Jung, *Recuerdos, sueños, pensamientos*, 237.



C.G. Jung. Imagen del Libro Rojo. Fuente: http://www.agenteprovocador.es/publicaciones/el-libro-rojo-de-jung

Jung llamó a su método de inmersión en lo inconsciente "imaginación activa" y lo consideró el más importante auxiliar para la producción de esos contenidos del inconsciente que descansan, como si dijéramos, inmediatamente debajo del umbral de lo consciente y, cuando se intensifican, es muy probable que irrumpan espontáneamente en la mente consciente.[245]

[245] Carl Gustav Jung, *Jung on Active Imagination*, ed. Joan Chodorow (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997), 95.

Como venimos explicando es un método que, según su propia experiencia no está exento de ciertos peligros porque al fin y al cabo a través de él, el psiquiatra provoca una psicosis inducida en el paciente y, en ocasiones, se llega a estados esquizofrénicos. Por lo que recomienda que este método se pruebe siempre en presencia de una persona especialista en la materia. A pesar de estos inconvenientes considera que es un método verdaderamente valioso para llegar a resultados satisfactorios con los pacientes. Vemos así como la **imaginación** tiene, además de muchos otros beneficios, como venimos viendo, un importante **valor terapético adicional**. Jung clasifica en tres los posibles peligros que implica este método. En este sentido afirma que uno de los peligros más leves es que este procedimiento puede no conducir a ningún resultado positivo, porque fácilmente pasa a la llamada "asociación libre" de Freud, en la que el paciente queda atrapado en el círculo estéril de sus propios complejos, de los que él es incapaz en todo caso de escapar. Un peligro adicional, en sí mismo inofensivo, es que, aunque se produzca contenido auténtico, el paciente evidencia un interés exclusivamente estético en ellos y consecuentemente permanece bloqueado en una fantasmagoría que los envuelve todo, de forma que una vez más no se gana nada. Finalmente, un tercer peligro -y este puede ser, en ciertas circunstancias, un problema serio- es que los contenidos subliminales ya poseen una carga de energía tan alta, que cuando se les permite una salida a través de la imaginación activa, pueden dominar la mente consciente y tomar posesión de la personalidad. Esto da lugar a un estado que -al menos temporalmente- no puede ser distinguida de la esquizofrenia, y puede llevar a un genuino "intervalo psicótico".[246]

Jung encontró la manera de neutralizar estos peligros dirigiendo la consciencia a las imágenes y apariciones (verbales o físicas) que produce el inconsciente personificándolos:

> Lo más importante aquí es la diferenciación entre la consciencia y el contenido del inconsciente. A éste hay que aislarlo, por así decirlo, y ello se logra más fácilmente si se personifica y luego se le pone en contacto con la consciencia. Sólo de este modo se puede arrebatarle el poder, que, de lo contrario, ejerce sobre la consciencia.[247]

A este proceso Jung lo llamaba **conversar con el ánima**, quien le proporcionaba las imágenes que habitaban su inconsciente, cuyo significado quería comprender durante los estados que vivió en este periodo de "afectividad alterada", emociones encontradas, desordenadas y, en defintiva, perjudiciales si no se las explora y comprende.

---

[246] Ibíd.
[247] Jung, *Recuerdos, sueños, pensamientos*, 222.

Esta búsqueda de Jung por demostrar la realidad de los acontecimientos psíquicos le llevó a estudiar lo que denominó **sincronicidad.** Se trata de un fenómeno que Jung estudió con gran interés a través del cual se encuentran la realidad física y la realidad psíquica y que deja constancia no sólo de la estrecha interrelación entre ambas sino de hasta qué punto se afectan mutuamente, **lo psíquico toca e interviene en lo físico y viceversa**. Jung trata de demostrar a través de esta hipótesis que la relación entre los acontecimientos no es siempre causal y que hay que buscar otras explicaciones a los mismos. Jung introduce la idea de sincronización de la siguiente manera:

> Actualmente contamos en nuestra experiencia con un campo inmenso cuya extensión es, por así decirlo, la contrapartida de la causalidad. Es el mundo de la casualidad, en el que un evento casual parece no tener relación causal con el hecho coincidente. (...) La casualidad debe ser susceptible, obviamente, de algún tipo de explicación causal y se llama "azar" o "coincidencia" porque su causalidad no se ha descubierto todavía.[248]

Y continúa:

> El problema de la sincronicidad me ha confundido durante mucho tiempo, desde la mitad de los años veinte, cuando estaba investigando un fenómeno del inconsciente colectivo y me encontraba continuamente con relaciones que, sencillamente, no podía admitir como agrupaciones casuales o "rachas". Lo que encontré fueron "coincidencias", que estaban tan significativamente relacionadas que su probabilidad de producirse era increible.[249]

Jung la define como:

> (...) una oportuna coincidencia o concordancia a) de un acontecimiento psíquico y de otro físico, que no están unidos casualmente entre sí. Tales fenómenos de sincronización suceden, por ejemplo, si acontecimientos interiores (sueños, visiones, presentimientos) tienen una concordancia con la realidad externa: la imagen interna o el presentimiento se han mostrado «verdaderas»; b) de sueños, pensamientos, etc., iguales o semejantes que tienen lugar simultáneamente en diversos lugares. Ni una ni otra manifestación puede explicarse por casualidad. Parecen más bien depender de procesos arquetípicos en el inconsciente.[250]

[248] Carl Gustav Jung, *Sincronicidad*, trad. Pedro José Aguado Saiz (Málaga: Editorial Sirio, 1988), 12.
[249] Jung, *Sincronicidad*, 30-31.
[250] Jung, *Recuerdos, sueños, pensamientos,* 481.

Estas **coincidencias significativas**, según Jung, están **relacionadas con los arquetipos**: comportamientos, tradiciones religiosas o espirituales y símbolos que forman parte de lo que él llamó el inconsciente colectivo. Jung aclara este concepto del siguiente modo: "Los arquetipos, son factores formales responsables de la organización de los procesos psíquicos inconscientes: son «modelos de comportamiento.»"[251] Estos arquetipos tienen la capacidad de causar efectos que se manifiestan, según Jung, en sentimientos. Al producirse este efecto, los sentimientos desactivan parcialmente la consciencia abriendo el espacio que entonces es ocupado por el inconsciente. De esta forma, el hecho físico que se produce de forma aparentemente espontánea y sin causalidad posible de identificar y el psíquico que se manifiesta como una emoción (arquetípica) se encuentran. Jung sostiene que "algunos fenómenos de simultaneidad o sincronicidad parece que proceden de los arquetipos."[252]

El autor plantea entonces como ejemplo su conocido suceso con el escarabajo dorado, que ocurrió en su propia consulta mientras una paciente le contaba que había soñado que le daban un escarabajo dorado y de repente, se escuchó un sonido en la ventana de la consulta, resultando ser provocado por un escarabajo dorado. A través de este ejemplo, Jung nos dice que pretende explicar que las llamadas "coincidencias significativas" se dan en la realidad: escarabajo dorado en el sueño y escarabajo dorado en la realidad física. El hecho de que irrumpiera el escarabajo en la ventana de la consulta fue el desencadenante de la apertura del paciente de una "renovación psíquica", en palabras de Jung, quien explica que estos efectos de transformación de la psique suelen ir acompañados de renacimiento. Jung aclara que este es precisamente el caso del escarabajo:

> El escarabajo es un clásico ejemplo de símbolo de renacimiento. El antiguo libro egipcio "Lo que existe en el otro mundo", nos dice cómo el díos-Sol muerto, en la décima estación se convierte en Khepri, el escarabajo, y después, en la duodécima, sube a la barcaza que lleva al rejuvenecido dios del sol al cielo matinal.[253]

El autor nos aclara que en muchos casos "la emergencia de los paralelos simbólicos no se puede explicar sin la hipótesis del inconsciente colectivo."[254]

[251] Jung, *Sincronicidad*, 29.
[252] Jung, *Sincronicidad*, 30.
[253] Jung, *Sincronicidad*, 33.
[254] Ibíd.

Hasta aquí hemos tratado de poner de manifiesto el valor de los descubrimientos de este autor en el campo de la imaginación y la gravedad que para él tiene este asunto. El hecho de que se aproxime al estudio de la imaginación a través de técninas artísticas ajenas al campo de la medicina demuestran que el arte y el ejercicio de las capacidades creativas humanas son fundamentales para un desarrollo integral del ser humano. Si nos diéramos la oportunidad de formarnos de esta manera, viviríamos en una sociedad muy distinta, seguramente mucho más rica y capaz de responder a las dificultades que vayan originándose en cada época.

Finalmente, a pesar de que Jung se esforzara en desvincular sus investigaciones del ámbito del arte, resulta mprescindible mencionar a artistas como Marcel Duchamp, Niki de Saint-Phalle o John Cage, entre otros que vamos a estudiar más adelante, quienes introdujeron el azar en sus procesos de trabajo con el objetivo de alejarse de la razón que consideraban parte de la mentalidad burguesa que había sido la causa de los conflictos bélicos del siglo pasado.

En esta línea, resulta relevante la obra de la artista Niki de Saint-Phalle (Neuilly-sur-Seine, Francia, 1930), *El Jardín del Tarot* (construido entre 1978 a 1998) con sus veintidos esculturas a través de las que la artista llevó a cabo su propia interpretación de las cartas del *Tarot*.



Niki de Saint Phalle. *El Jardín del Tarot. Fuente:*
https://redespress.wordpress.com/2017/01/25/el-jardin-del-tarot-un-parque-guell-en-la-toscana/

Asimismo, la investigación junguiana relaciona la simbología de los arquetipos presentes en lo que denomino "el inconsciente colectivo" con los símbolos del Tarot. En este sentido, Dos Santos Campos señala que:

> Carl Jung teorizó que, cuando se refieren a un arquetipo psicológico, las cartas del tarot pueden ser una herramienta llena de símbolos, que posee componentes del inconsciente. De la misma forma que el tarot, la baraja gitana es vista como un artefacto adivinatorio, sin embargo, como Nichols ya nos mostró en su libro "Jung y el Tarot", los símbolos representados por las cartas son portadores de conocimiento y como tal nos pueden servir como un camino de autoconocimiento. Nos remite a elementos arquetípicos, presentes en nuestro universo físico y psíquico, siendo una construcción simbólica, que posee aspectos reconocidos por nuestra personalidad y que despiertan interés, llamándonos a sus imágenes e interpretaciones, despertando la imaginación humana, llevando a un proceso de emoción y transformación, estimulando nuestra imaginación y creatividad y así la ampliación de la comprensión (Consciencia).[255]

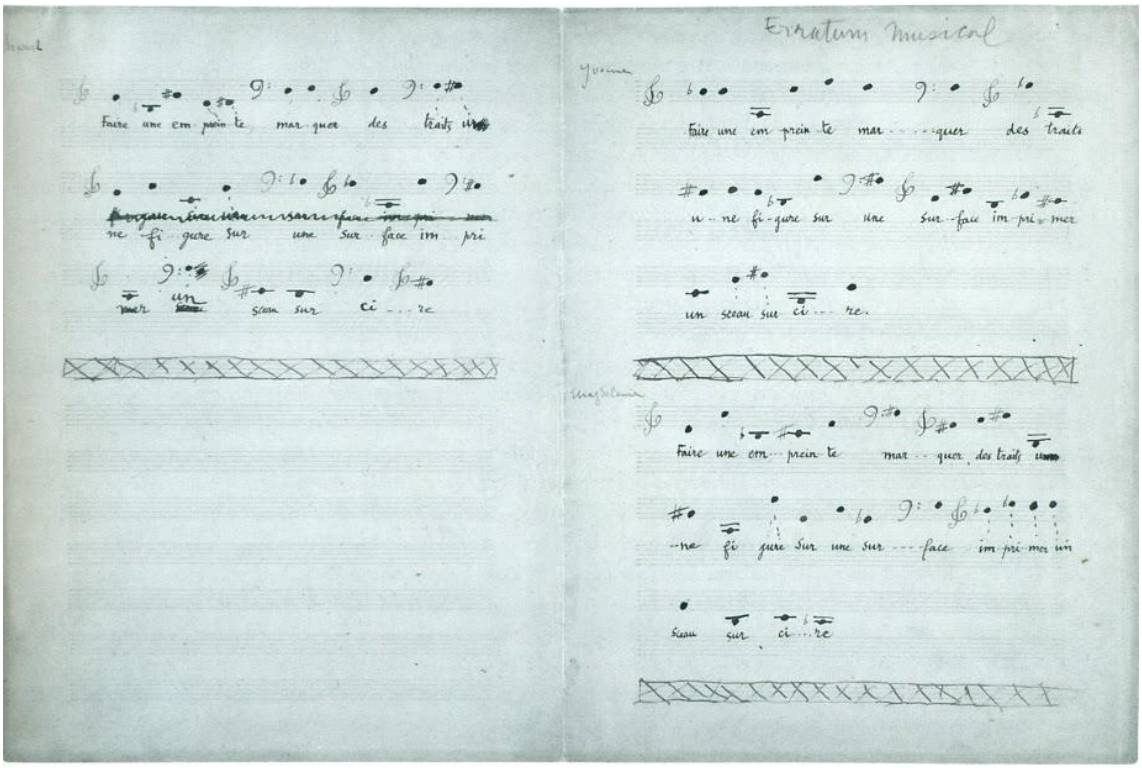
Y citando a Jung[256] nos dice:

> "También la serie de imágenes del tarot tienen todas las trazas de provenir de los arquetipos de transformación, opinión que he visto confirmada por una sólida conferencia del profesor R. Bernoulli. El proceso simbólico es un vivir en la imagen y de la imagen."[257]

A su vez, son conocidos los experimentos musicales de John Cage (Los Ángeles, 1912) y de Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, Francia, 1887). En el caso de Cage, su enfoque buscaba, por un lado, liberarse del mando de la dirección de la orquesta y, por otro, experimento con la importancia del silencio en la música y cómo esto afectaba a los ritmos. Esta investigación le llevó a explorar con el azar incorporando como método de trabajo herramientas como el *I Ching*, también conocido como el *Libro de las Mutaciones*.

[255] Denise dos Santos Campos, *Jung y la baraja gitana: un análisis de los símbolos arquetípicos de las cartas* (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2017), 10-11.
[256] DosSantos Campos cita a Jung e introduce la siguiente referencia en su estudio: (JUNG, C.G. Obras Completas Volumen 9/1 – Los Arquetipos y lo Inconsciente Colectivo. Madrid. Editorial Trotta. 2002, § 81-82).
[257] Dos Santos Campos, *Jung y la baraja gitana: un análisis de los símbolos arquetípicos de las cartas, 127-128.*

Duchamp, por su parte, "compuso, entre 1912 y 1915, tres piezas musicales, las cuales fueron elaboradas a través de procedimientos cuyo centro era el azar. (...) todas ellas tienen un valor inaugural en el uso del azar como proceso creativo en el ámbito artístico de siglo XX."[258]



Marcel Duchamp. Partitura elaborada al azar. Fuente: https://www.odiseacultural.com/2018/09/14/duchamp-la-musica-del-azar-esteban-king/

2.3.3 LA IMAGINACIÓN COMO PROCESO DE INDIVIDUACIÓN.

El descubrimiento de **la imaginación como capacidad humana** que hemos estudiado **y su desarrollo a través de la actividad creativa conllevan un proceso de individuación**. La expresión de la **individualidad a través del ser humano como artista** no tiene nada que ver con el individualismo modernista que tanto ha criticado Gablik, sino con una necesidad de **aportación de aquello que la persona trae al mundo y que se resiste a los procesos de homogeneización y nihilismo**, sobre los que nos advierte Esquirol, bajo los que está sucumbiendo la sociedad contemporánea.

[258] Esteban King Álvarez, "Marcel Duchamp y la Música del Azar," *Odissea Cultural*, 14 de septiembre de 2018, https://www.odiseacultural.com/2018/09/14/duchamp-la-musica-del-azar-esteban-king/.

La imaginación siempre propone lo nuevo y, por tanto, supone una gran resistencia a lo que ya existe, puesto que para crear eso nuevo que trae es necesario deshacerse de lo obsoleto, o al menos en parte, hay que atreverse a romper para poder crear. Las personas que practican disciplinas artísticas lo saben, no basta con acomodarse ni dejarse seducir por aquello que va surgiendo y que nos resulta atractivo, llegado el momento, para poder continuar la obra, hay que ser capaz de destruir parte de lo ya hecho y continuar el trabajo creativo. Lo que propone la escultura social es que este proceso inherente a crear no es exclusivo del arte, sino de cualquier actividad a la que se dediquen las personas. Sólo puede crear el individuo separado de cualquier condicionamiento de masas a la búsqueda de nuevos caminos, nuevos caminos demandados por el momento histórico en el que la persona existe.

Este poder de resistencia inherente a la imaginación es seguramente una de las causas por la que su importancia como facultad humana ha sido tan denostada. Otro motivo puede ser el que explica Zambrano que veremos más adelante: esa tendencia a tomar como real solo lo que encontramos dado, lo que se impone y no lo que nace de nosotros.

Este descrédito de la imaginación ha sucedido a lo largo de un proceso en diversas etapas que arrancó con la era moderna y que ha ido agudizándose con el paso de los siglos. La razón progresivamente ha quedado instaurada como único credo acompañada del capital y del método científico. Siguiendo a Marcuse, el sistema establecido bajo estos parámetros, ni siquiera tiene que esforzarse en elaborar estrategias para desacreditar o desactivar propuestas o estímulos provenientes de la imaginación. Su expresión a través, por ejemplo, del arte y el carácter subversivo de sus manifestaciones no le causan el menor desasosiego.[259] Como veremos más adelante en este apartado dedicado al estudio de este tema, el **carácter subversivo de la imaginación creadora** fue precisamente el que valoraron los y las **artistas del movimiento surrealista por su potencial de transformar la sociedad que había llevado al mundo a la guerra.** Sin embargo, lo que finalmente ha sucedido es que la expresión de la imaginación a través del arte ha sido absorbida de forma que puede convivir pacíficamente con la propia sociedad que la niega. Este es el proceso capitalista que engulle, regurgita y vomita transformada en mercancía, todo lo que nazca dentro de sus dominios que, a estas alturas, abarcan la totalidad del globo terráqueo. A través de la absorción del arte por el capitalismo y su mentalidad racional y materialista, la imaginación ha sido neutralizada, convirtiendo al ser

[259] Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional: Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, trad. Antonio Elorza (Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina, S. A. I. C., 1993), 90-91.

humano en un individuo unidimensional, incapaz de percatarse de su naturaleza pluridimensional. Los órganos a través de los que el ser humano podría vivir su pluridimensionalidad se encuentran encogidos y atrofiados.

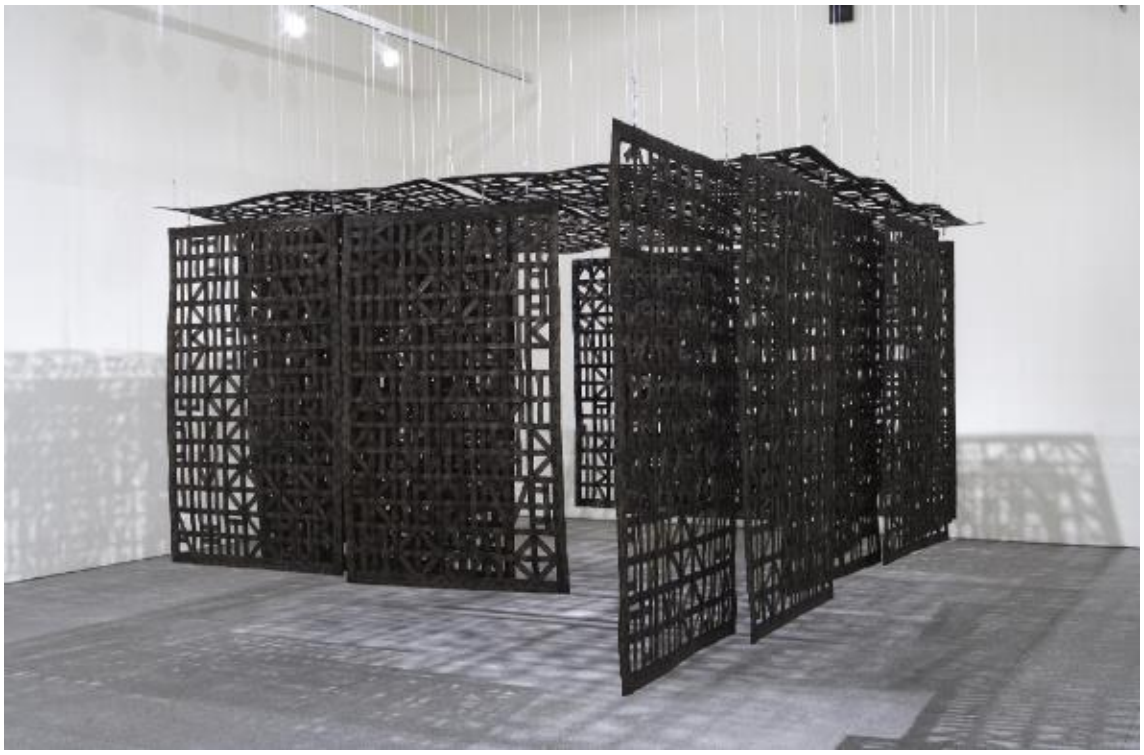
En este sentido, en nuestra opinión, un claro ejemplo es la obra de Fernando Botero (Colombia, 1932) o de otros artistas que convierten el trabajo artístico en el desarrollo de una marca personal, adquiriendo una calidad industrial, como Jaume Plensa (Barcelona, 1955), Cristina Iglesias (San Sebastián, 1956) o el ya citado Richard Serra (San Francisco, 1938) o Damien Hirst (Bristol, 1965), entre otros que encontraremos en los grandes museos a lo largo del mundo. Bajo nuestro punto de vista colaboran al entendimiento del arte como un objeto de lujo y validan una sociedad que, sin embargo, y diríamos que, sin proponérselo, muestran como decadente.



Fernando Botero. Fuente: "P55".



Jaume Plensa, 2021. Fuente: **"Barcelona Global".**



Cristina Iglesias. *Pabellón suspendido en una habitación [II]* (2005). Fuente: "Museo Reina Sofía".



Damien Hirst. *For the Love of God* (2007). Fuente: "3 Minutos de Arte".

En palabras de Marcuse, **la forma estética revela dimensiones tabúes** o reprimidas de la realidad que son aspectos de liberación que describe como una fiesta de sensualidad que rompe la experiencia diaria y anticipa un principio diferente de realidad.[260] Es decir, que para Marcuse la mirada estética rompe el hechizo de una realidad construida por el sistema capitalista que normaliza la represión y la alienación. Son el refinamiento de los sentidos, la imaginación y la emoción los que nos llevan a la liberación, a darnos cuenta de que podemos construir otra realidad que no será exclusivamente producto de la razón. Cuando el espíritu se hace consciente de su propia existencia se libera del miedo, en ese momento la coacción dejaría de ser posible. Nos dice este autor que la autonomía del arte refleja la no-libertad de los

[260] Herbert Marcuse, *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics* (Boston: Beacon Press, 1978), 19.

individuos en la sociedad no-libre. Si la gente fuera libre, afirma, entonces el arte sería la forma y la expresión de su libertad.[261]

Asimismo, Marcuse denuncia que la razón ha acabado con la fuerza subversiva del arte. En esta línea sostiene que la razón, en su aplicación a la sociedad, ha sido opuesta hasta ahora al arte, en tanto que a éste se le ha otorgado el privilegio de poder ser irracional, de no estar sujeto a la razón científica, tecnológica y operacional. La racionalidad de la dominación ha falsificado la razón del arte, integrando el arte en el universo de la dominación.[262]

¿Entonces, cuál es esa "razón del arte"? Bajo nuestro punto de vista, la razón del arte no puede ser otra que la realidad de la imaginación. Es la imaginación la que le da vida y la que le otorga sus cualidades transformadoras.

A nuestro parecer a lo que se refiere Marcuse es a que el mundo de la imaginación en sus manifestaciones artísticas es necesariamente incompatible con la realidad dada, porque la realidad imaginal, siempre viene a transformarla y, por tanto, su encuentro debe producir irremediablemente un extrañamiento, una tensión. En otro caso, pierde su capacidad de producir efecto alguno. En este sentido, nos dice Marcuse que las imágenes tradicionales de la alienación artística son en verdad románticas en tanto que están en incompatibilidad estética con la sociedad en desarrollo. Esta incompatibilidad es la clave de su verdad. Lo que ellos recogen y preservan en la memoria pertenece al futuro: imágenes de una gratificación que disolvería la sociedad que la suprime. La gran literatura y el arte surrealista de los años veinte y treinta han recapturado todavía estas imágenes en su función subversiva y liberadora. Lo que ha sido invalidado es su fuerza subversiva, su contenido destructivo: su verdad. El poder absorbente de la sociedad vacía la dimensión artística, asimilando sus contenidos antagonistas. En el campo de la cultura, el nuevo totalitarismo se manifiesta precisamente en un pluralismo armonizador, en el que las obras y verdades más contradictorias coexisten pacíficamente en la indiferencia.[263] En este sentido, el arte no debería formar parte de los procesos de homogeneización propios del comsumismo. Por eso, al convertirse en mercancía, deja de ser arte porque ya no es resultado de la libertad humana, sino que está condicionado por los

[261] Marcuse, *The Aesthetic Dimension, 72.*
[262] Marcuse, *El hombre unidimensional, 255-256.*
[263] Marcuse, *El hombre unidimensional, 90-91.*

intereses del mercado, contribuyendo a los procesos de homogeneización que genera y propaga, como nos advierte Esquirol.[264]

Marcuse avala, como algunos de las autoras y autores que estamos estudiando (por ejemplo, Goethe y Jung), **el carácter científico y racional de la imaginación**, su realidad, su verdad y su fuerza incluso terapéutica como veremos se reconoce en el ámbito de la psicología y de la psiquiatría:

> El carácter científico, racional de la Imaginación ha sido reconocido hace mucho en las matemáticas, en las hipótesis y experimentos de las ciencias físicas. Es igualmente reconocido en el psicoanálisis, que está basado, en teoría, en la aceptación de la racionalidad específica de lo irracional; la imaginación comprendida llega a ser en él, orientada en una nueva dirección, una fuerza terapéutica.[265]

Sin embargo, **Marcuse desaconseja el libre uso de la imaginación** en una sociedad como la contemporánea y que se le concedan "todos los medios de expresión", puesto que al haber sido descuidada y abusada ha devenido adulterada y puede resultar letal. Hemos visto que Jung advierte, a su vez, de estos peligros. Así, la única forma de **imaginación que admite Marcuse** es la que denomina **imaginación racional** porque es la que, según su criterio, contiene la semilla de la transformación de nuestro modo de vida hacia un modelo social pacífico y en el que las personas no tengan que vivir con miedo a la muerte o a la escasez.

> (...) la sociedad ha forzado a la imaginación a probarse a sí misma en nuevos terrenos, en los que las imágenes se traducen en capacidades y proyectos históricos. La traducción será tan mala y deformada como la sociedad que la realiza. (...) el progreso técnico (...) inviste a las imágenes con su propia lógica y su propia verdad; reduce la libre facultad del espíritu. Pero también reduce la separación entre la imaginación y la Razón. (...) Sin embargo, «darle a la imaginación todos los medios de expresión» sería un retroceso. Los individuos mutilados (mutilados también en sus facultades imaginativas) organizarían y destruirían incluso más de lo que se les permite destruir hoy. Una liberación así sería un horror no mitigado: no la catástrofe de la cultura, sino la libre acción de sus tendencias más represivas. Es racional la imaginación que puede llegar a ser el *a priori* de la reconstrucción y nueva orientación del aparato

[264] Fundación Amigos Museo del Prado, *"Josep Maria Esquirol. Filosofía de la imaginación"*, YouTube, 30 de septiembre de 2021, 8:05-11:25, video, 58:38, https://www.youtube.com/watch?v=-VakoHyGurk.
[265] Marcuse, *El hombre unidimensional*, 278.

> productivo hacia una existencia pacífica, una vida sin temor. Y ésta no puede ser nunca la imaginación de aquellos que están poseídos por las imágenes de la dominación y la muerte.[266]

También Luis Puelles Romero en su estudio sobre Bachelard al que nos vamos a referir en un apartado dedicado a la propuesta de este autor con relación a esta temática, nos habla de la imaginación como parte del proceso de individuación que aquí nos ocupa, distinguiendo entre lo que denomina función de lo real, que simplemente repite lo que aprehendemos con nuestros sentidos, y la función de irrealidad que propuso Bachelard que es donde la imaginación creadora entra en juego. Es en este momento en el que ser humano adopta un papel creativo, crea mundo en el mundo, por traer de nuevo a Esquirol. Ambas son esenciales en la existencia humana, sin embargo, coincide Bachelard en acentuar que la primera tiene un carácter reduccionista y rechaza a la otra, sin embargo, la imaginación tiene una fuerza expansiva, la propia del universo que habitamos, y se escapa como el agua entre los torpes límites de la realidad objetiva y así nos dice:

> Mientras que la «función de lo real» tiene a su cargo la integración del individuo en el conjunto de lo social, la «función de irrealidad» propuesta por Bachelard tiene su dominio en el de la soledad, y su finalidad es la de potenciar la subjetividad creadora. En cuanto al carácter gnoseológico de esta función de lo irreal, función propia de la imaginación creadora, hay que definirla en su capacidad de producción (creación) de realidades que son imágenes («imágenes imaginadas», dice Bachelard), frente a la función de realidad, cuyos límites están en la reproducción de los datos de la realidad percibida, entendiéndose por tanto que la mayor fidelidad de esta reproducción significará la mayor capacidad de esta función en la realización de su cometido.
>
> Quizás lo que más importancia tenga en la caracterización de ambas funciones sea que a la vez que la función de lo real, propiedad de la conciencia objetivista, realista, científica, le parece a Bachelard reduccionista de la multiplicidad de lo real y, concretametne, reductora de las imágenes a signos (de las imágenes individuales a signos interpretables desde un código de socialidad), la función de lo irreal es expansiva, no sometida al principio de realidad objetiva.[267]

A continuación, se refiere el autor concretamente a la **imaginación y el proceso de individuación** al sostener que, en la realidad impuesta, la objetiva no hay lugar para el individuo. Es el lugar de la convención, de la norma. Ahí somos capaces de establecer nuestras leyes, a partir de las

[266] Marcuse, *El hombre unidimensional*, 278-279.
[267] Luis Puelles Romero, *La estética de Gaston Bachelard: una filosofía de la imaginación creadora* (Madrid: Verbum, 2002), 107-108.

costumbres del grupo, ahí observamos también leyes en la naturaleza que luego repetimos como patrones y consideramos inamovibles. Es un lugar cómodo, un lugar quizás incluso necesario para la superviviencia cuya imposición absoluta, sin embargo, no resulta conveniente porque no es cierta porque está desconectada del mundo. Por el contrario, el lugar donde habita el individuo es el que llama de la irrealidad. Veremos más adelante que Zambrano no lo llama irreal, sino que más bien nos indica que lo creemos irreal al no ser parte de una percepción *a posteriori*, sino al surgir de nuestro interior. Nótese que cuando el autor a continuación se refiere a la primera, quiere decir la función de lo real y la segunda es la función de lo irreal:

> Por último, si la primera toma a la imagen en su valor utilitario, la segunda lo hará atendiendo a su sentido poético. A la función de lo real corresponde un mundo hostil al sujeto, un no-yo al que ha de someter; la función de irrealidad creará un mundo a la medida del psiquismo imaginante, un mundo proyectado en el que el sujeto no sufrirá la escisión con su objeto: «su» mundo.
>
> De esta manera se expresa Bachelard en La terre et les rêveries de la volonté:
>
> «Todo lo que se dice en los manuales sobre la imaginación reproductora debe ser referido a la percepción y a la memoria. La imaginación creadora tiene otras funciones que las de la imaginación reproductora. A ella pertenece esta función de lo irreal que es psíquicamente tal útil como la función de lo real tan a menudo evocada por los psicólogos para caracterizar la adaptación de un espíritu a una realidad acuñada por los valores sociales. Precisamente, esta función de lo irreal encontrará los valores de la soledad (1948 a, pág.3)»[268]

Desde nuestro punto de vista podríamos hablar de soledad que la persona necesita para entrar en su interior e imaginar. Aislamiento, sin embargo, no nos parece conveniente, ya que de nada serviría una imaginación que no esté conectada con su entorno si es que ha de transformarlo de forma fructífera y beneficiosa. Es necesario respetar (mirar atentamente) las interconexiones y las relaciones de interdependencia que conforman el cosmos y, por tanto, lo que es equilibrado, lo justo, lo bello.

Traemos por ello de nuevo a Bourriaud cuando nos dice que

> La ideología dominante desearía que el artista estuviera solo, lo idealiza como solitario e irredento: "uno escribe siempre solo", "hay que alejarse del mundo", pura cháchara. Esa imagen estereotipada confunde dos nociones distintas: el rechazo por parte del artista de las reglas vigentes en la comunidad, y el rechazo de lo colectivo. Si hay que rechazar todo tipo de

[268] Puelles Romero, *La estética de Gaston Bachelard*, 108-109.

> agrupamiento comunitario impuesto, es justamente para sustituirlo por la creación de redes relacionales.[269]

Esta idea de la imaginación como facultad propia del individuo creador no es nueva, todo lo contrario, la encontramos a lo largo de toda la historia espiritual del ser humano en los más diversos credos de los que vamos a ver algunos ejemplos. Quizás otro de los motivos por los que ha sido denostada es precisamente por el abandono de lo espiritual y de lo sagrado que se inició a partir de la Ilustración y que ha ido avanzando hasta llegar a una sociedad en que nada está oculto, todo se muestra. El misterio ya no existe. Hemos visto con Jung que la imaginación creadora como parte del proceso de individuación también ha sido objeto de estudio en psicología y, por tanto, con fines terpeúticos.

Así nos dice la profesora Cirlot que, como sabemos, ha estudiado profundamente la espiritualidad medieval y concretamente la figura de la mística Hildegard von Bingen que

> La atención al mundo interior tanto por parte de los cistercienses como de los victorinos o de figuras como Hildegard estuvo estrechamente relacionado en el siglo XII con lo que algunos autores denominaron el descubrimiento del individuo. En el ámbito de la espiritualidad monástica, y también en la esfera de creación laica, la escritura muestra cómo la mirada vuelta hacia la interioridad experimenta la particularidad del ser y su separación con respecto a la totalidad. La ruptura de la totalidad arcaica, en que el ser humano está unido indiferenciadamente a sus parientes, a su casa, y a la naturaleza, supuso el inicio de una modernidad relativa en la que podrían encontrarse relativas formas de subjetividad.[270]

Por su parte, el filósofo francés Henry Corbin y amigo de C.G. Jung, estudió profundamente la imaginación creadora a través de la obra del místico sufí Ibn 'Arabî. Corbin identifica una bidinmensionalidad en el ser humano, esa existencia en dos mundos, en dos realidades y así nos dice que:

> Parece que esta bidimensionalidad, esta estructura de un ser con dos dimensiones, depende de la idea de una hecceidad eterna ('ayn thâbita) que es el arquetipo de cada ser individual del mundo sensible, su individuación latente en el mundo del Misterio, que Ibn 'Arabî designará igualmente como Espíritu, es decir, el "Ángel" de ese ser. Las individuaciones "esenciadas" por la Esencia divina revelándose a sí misma afloran eternamente desde el mundo del Misterio.

[269] Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, 101.
[270] Cirlot, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, 35.

> Conocer su hecceidad eterna, su propia esencia arquetípica, significa para un ser terrenal conocer su "Ángel", es decir, su individualidad eterna tal como resulta de la revelación del Ser divino al revelarse a sí mismo. "Volver a su Señor" es realizar esa pareja eterna del fiel y su Señor, que no es la Esencia divina en su generalidad, sino en su individualización en uno u otro de sus Nombres. Eliminar esa individualización, sucedida en el mundo del Misterio, significa eliminar la dimensión arquetípica o teofánica propia del ser terrenal, su "Ángel". No siendo ya capaces de recurrir a su Señor, los seres se encuentran entregados a una Omnipotencia indiferenciada, equidistantes y confundidos en la colectividad religiosa o social. Entonces les es posible confundir a su Señor, al que ya no conocen tal como es, con el Ser divino en si, y pretenden imponerlo a todos. Hemos visto que ése es el "monoteísmo unilateral" que amenaza al "Dios creado en las creencias". Habiendo perdido el vinculo con su Señor-arquetipo propio (es decir, habiendo perdido la conciencia de si) cada yo está expuesto a una hipertrofia que degenera fácilmente en imperialismo espiritual; lo que se intenta entonces no es que cada uno se una a su propio Señor, sino imponer a todos el "mismo Señor". De este "imperialismo" nos preserva la coincidentia oppositorum expresada de innumerables formas por Ibn 'Arabî, formas que siempre mantienen simultáneamente la unidad y la pluralidad sin la cual la doble dimensión de cada ser, es decir, su función teofánica, se torna inconcebible. Considerando en profundidad cada una de estas expresiones, nos damos cuenta de que Ibn 'Arabî no habla ni como el monoteísta que se supone es, ni como el panteísta de que tan frecuentemente se le acusa ser.[271]

Es decir, que el ser humano, habiendo perdido toda noción de su sí mismo, se haya desorientado en una amalgama de imposiciones exteriores. La diversidad queda así neutralizada. El ser humano deviene incapaz de crear, de aportar su propia perspectiva, de contribuir a lo nuevo que debería traer a su tiempo.

Son conocidos los estudios de su propia individualidad que realizó Jung a través de sus dibujos de mandalas. Como describe en su obra *Recuerdos, sueños y pensamientos*, Jung pasó años investigando su psique a través de estos dibujos. En un principio no sabía bien a dónde le llevaban aquellos dibujos, ni cual era el objetivo. Más tarde se dio cuenta de que "el objetivo del desarrollo psíquico es la propia persona. No existe un desarrollo lineal, sólo existe la circumvalación de uno mismo. (...) Sabía que había alcanzado, con el mandala como expresión del uno mismo, el último eslabón para mí."[272] Para Jung el ejercicio de la imaginación activa es el modo en que el ser humano puede desarrollarse psicológicamente, conocerse a sí mismo, su

[271] Henry Corbin, *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn 'Arabî*, traducción de María Tabuyo y Agustín López (Barcelona: Editorial Destino, 1993), 243.
[272] Jung, *Recuerdos, sueños, pensamientos*, 234.

pensamiento, aquello que hay en su psique. Este es el único modo en que puede suceder la transformación activa y, por tanto, la evolución de la conciencia. Chodorow nos dice que Jung en su última gran obra, Mysterium Coniunctionis, muestra cómo la imaginación activa es el camino hacia el autoconocimiento ("Conócete a ti mismo"), y el proceso de individuación. Desde esta perspectiva madura, Jung está describiendo mucho más que un procedimiento meditativo específico o una técnica expresiva. En el sentido más profundo, la imaginación activa es la actitud simbólica esencial y dirigida hacia el interior que está en el núcleo del desarrollo psicológico.[273]

El profesor Esquirol utiliza las imágenes contrapuestas del océano y del desierto para describir la situación del ser humano en el mundo. Así, el profesor considera que somos líneas verticales sobre la línea horizontal de la tierra. Como estamos viendo este profesor denuncia la situación nihilizadora y homogeneizadora que estamos viviendo en esta sociedad dominada por el consumo. En este sentido, hablando del significado del término nihilismo, sostiene:

> (...) el nihil se refiere a la falta de relación. Nihil significa falta de relación. Falta de conexión, falta de aquello que une, falta de aquello que conecta. Pero para que haya conexión tiene que haber lo diferente. Sólo es posible la relación si hay cosas relacionables, cosas distintas relacionables. La relación en lo mismo no tiene ningún sentido. Para que haya relación tiene que haber diferencia. Dicho de otro modo, en una situación perfectamente homogénea, en una situación en la cual no haya diferencias lo que acaba ocurriendo es que el ser y la nada coinciden, quiero decir, nihilismo no es sólo algo relativo a no ser, sino también algo relativo al ser si es que este ser se entiende de forma homogénea.[274]

2.3.4 MÉTODOS Y TÉCNICAS ARTÍSTICAS DE APERTURA Y ESTIMULACIÓN DE LA IMAGINACIÓN.

2.3.4.1 LA APORTACIÓN SURREALISTA.

Hemos visto que el valor de la imaginación en la transformación del individuo y, por tanto, de la sociedad ha sido apreciado y estudiado en varios campos como la filosofía, la psicología y la religión. El arte es quizás el área en el que de forma más natural y comúmnee aceptada encuentra la imaginación su espacio de actividad. En realidad, esto resulta cuando menos discutible ya que depende mucho del concepto de arte desde el que se parta. Como sabemos, también el arte tiene sus reglas y puede ser tan racional y cuantitativo como la más

[273] Chodorow*, Jung on Active Imagination*, 48.
[274] Fundación Juan March, "*La condición humana: ¿océano o desierto? | Josep Maria Esquirol"*, video de 54:12, 28 de marzo de 2016, minutos 45:35-53:00, https://www.youtube.com/watch?v=ndZ1VGmu-ko.

pura de las ciencias y de las matemáticas, pensemos en el "arte" academicista de corte renacentista que se impone hoy todavía como conocimiento técnico ineludible en facultades y escuelas de arte, sin el cual no se puede alcanzar el rango profesional mínimo deseable para poder ser considerado/a artista. La imaginación y la creatividad no ocupan ningún lugar relevante, o mejor, ningún lugar en absoluto dentro de esos parámetros por no ser cuantificables, mensurables ni evaluables. A pesar de ello, la imaginación es comúnmente aceptada como un elemento importante del trabajo artístico.

El arte que nos ayuda a investigar la temática de la imaginación es un arte que se separa de lo sensorial, de lo físico y de lo figurativo-mimético. A lo largo de la historia del arte apreciamos que cuando éste se centra en la trasmisión de contenidos o temáticas espirituales tiende a la abstracción, despreocupándose de la idea de la mimésis tan importantes en el arte griego y, por tanto, en el renacentista. Pensemos, por ejemplo, en el arte egipcio. Un arte fundamentalmente religioso, cuyas composiciones estaban vinculadas a rituales de tránsito de la vida en este mundo a la vida más allá de la muerte. Observamos entonces que el artista no representa lo que ve sino lo que sabe, es decir, no es una representación empírica sino intelectual. Todos los elementos necesarios para procurar un satisfactorio tránsito de una vida a otra tienen que estar representados y tienen que entenderse. En el arte bizantino volvemos a encontrar esta irrealidad a la hora de representar la figura humana. No es la belleza física ni la similitud con una persona en concreto lo que se quiere representar. Asimismo, no interesa colocar a los personajes en un espacio real. Sin embargo, otros elementos se tienen en cuenta, como la simbología y la luz como elemento que nos traslada a un plano trascendental que no pertenece al mundo físico ni sensorial. No apela así, este arte, a los sentidos físicos, sino a los sentidos interiores.

Lo mismo se puede decir del arte de la Edad Media y de los manuscritos iluminados. En palabras de Gombrich a estos artistas "El verse libres de la necesidad de imitar el mundo de las cosas visibles fue lo que les permitió transmitir la idea de lo sobrenatural."[275] Sobre todo, resultan muy interesantes para nuestro estudio aquellos en los que se recogen la experiencia visionaria de esta etapa. En este sentido, nos parece esencial la investigación de la profesora Victoria Cirlot quien ha encontrado similitudes fundamentales entre estas manifestaciones visionarias y el arte del siglo XX, cuyo estudio comparativo, según la investigadora "ensancha el

[275] E. H. Gombrich, *La Historia del Arte* (Colonia del Valle: Editorial Diana, S.A., 1995), 183.

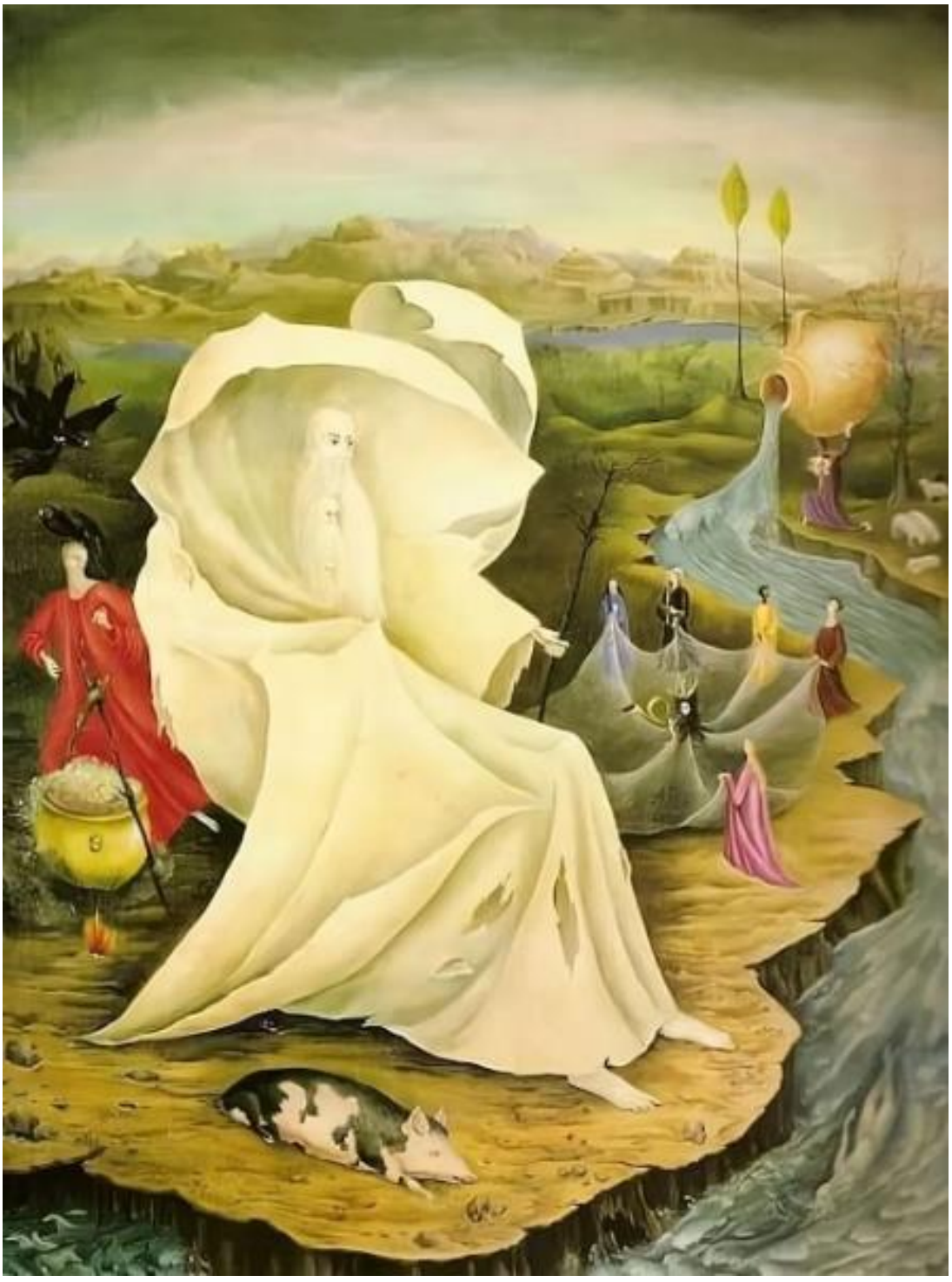
horizonte de conocimiento y de la comprensión"[276] y añade: "La imaginación como facultad superior y vía de conocimiento y la floración de las imágenes constituyen los pilares que sustentan la comparación entre la experiencia visionaria y las visiones surrealistas."[277]

Es importante mencionar aquí la obra de las artistas y amigas Leonora Carrington (1917, Clayton-le-Woods, Reino Unido) y Remedios Varo (Anglés, Gerona, 1908) que trabajaron con el imaginario medieval en sus obras. En el caso de la primera llegando incluso a utilizar técnicas pictóricas de aquel periodo porque le resultaban las más adecuadas para su lenguaje plástico. La amistad entre Remedios Varo y Leonora Carrington fue relevante para el desarrollo artístico de ambas autoras y para el enfoque de sus obras, en las que se combinan la magia, el misterio, el simbolismo, la mística y lo oculto, de una forma, sin embargo, genuinamente personal.

[276] Victoria Cirlot, *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo* (Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 2010), 15, edición digital (epub), 2016.
[277] Cirlot, *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*, 19.



Remedios Varo. *Mujer o el espíritu de la noche* (1952). Fuente: "Museo Reina Sofía".



Leonora Carrington. *La tentación de San Antonio* (1946). Fuente: "Cultura Genial".

Resulta posible imaginar que exista una relación entre la atmósfera generada por la Primera Guerra Mundial, que debió provocar estados de ánimo de profunda impotencia, desesperación, horror y un fuerte sentimiento de desencanto frente a una sociedad racionalista y materialista, y el despertar del interés por la exploración del inconsciente, que se dio tanto en la psicología como en el arte. Asimismo, se desarrolló un interés por el "más allá", el mundo de los muertos, el espiritismo y los/as médium que fue explorado también desde las citadas áreas. Citando a Dawn Ades: "La guerra fue la agonía mortal de una sociedad basada en la avaricia y el materialismo."[278]

El movimiento artístico que exploró el campo de la imaginación visionaria de forma activa y consciente fue, como estamos diciendo, fundamentalmente el surrealismo. Estos y estas artistas nos pusieron en contacto con otras realidades tan misteriosas y enigmáticas en algunos casos que nos resultan extrañas o difíciles de entender porque seguramente no es desde el entendimiento de la realidad física desde donde tendríamos que aproximarnos a ellas. Es curioso que sea algo comúnmente aceptado que estemos buscando vida y otras realidades más allá de nuestro planeta y de los confines de nuestra galaxia, y que exploremos tan poco el mundo interior, al menos en Occidente, y que neguemos la posibilidad de existencia de la realidad con la que nos pone en contacto.

No podemos dejar de mencionar la deuda del surrealismo con el dadaísmo sobre todo si tenemos en cuenta el carácter místico de artistas como Hugo Ball quien en 1916 fundó el *Cabaret Voltaire* en Zúrich donde nació el nombre de Dadá, significando la idea de empezar con el arte desde cero, como los bebés pronuncian dadá como uno de sus primeros sonidos. Además, algunas de las técnicas iniciadas por este movimiento fueron heredadas por el surrealismo y algunos y algunas de los y las artistas surrealistas fueron antes dadaístas, como precisamente, Max Ernst. En realidad, se aspiraba a que este arte nuevo diera dar lugar a una sociedad nueva: "Ball veía a Dadá como un réquiem para esta sociedad y también el comienzo primitivo de una nueva."[279]

El surrealismo, como decimos, heredó del dadaísmo ciertas técnicas que significaron el primer paso a la apertura al inconsciente y a la imaginación creadora, si bien en un principio más vinculadas al azar que a un método meditativo. Así, Hans Arp y Sophie Tauber utilizaron el

[278] Ades en Nikos Stangos, *Conceptos del arte moderno*, trad. Hugo Mariani (Barcelona: Ediciones Destino, S.A., 2000), 116.
[279] Ibíd.

collage. Arp comenzó a experimentar con el azar y con el dibujo: "realizando espontáneos dibujos a la tinta de fluir libre que tiene mucho que ver con el dibujo automático de los surrealistas."[280] Otras técnicas como la utilizada por Tzara que consistía en tomar y combinar frases del periódico fue tomada por Breton como una actividad surrealista.[281]

En la búsqueda del conocimiento de la psique humana, los sueños y el inconsciente, los artistas surrealistas comenzaron a experimentar con el trance hipnótico e incluso con drogas. Esto dio lugar a ciertos "incidentes perturbadores (...) llevó al abandono de estos experimentos, y en el primer Manifiesto surrealista Breton (...) hizo hincapié en el surrealismo como una actividad natural, no inducida."[282] Descartaremos, por tanto, en principio, que los estados visionarios de los que vamos a tratar en este punto hayan sido experimentados durante estados alterados de conciencia inducidos mediante sustancias psicotrópicas y/o estupefacientes. Por otro lado, aunque el interés por el inconsciente de Breton se haya podido vincular a Freud, por los estudios en medicina del primero, nada más lejos de la intención de los/las artistas surrealistas cuya atracción por los sueños y el mundo del inconsciente era causada por un acceso directo a "la imaginación en su estado primitivo y una expresión pura de lo «maravilloso»".[283] Asimismo, sus coqueteos con el mundo del espiritismo y de los muertos no es más que otra forma de acceder a otra realidad a partir de un afinamiento de la sensibilidad a "cosas que están más allá de los límites de la realidad inmediata (...) mediante nuestro inconsciente o nuestros sentidos en un estado de sensibilidad aumentada."[284]

Cirlot apunta, a su vez, en esta dirección recordándonos que **el surrealismo no estaba tanto interesado en una exploración del "más allá", sino** como venimos diciendo **en crear un acceso a otra realidad distinta capaz de hacerle frente a través de la evidencia de su existencia, a la única aceptada y permitida** por el establecido paradigma materialista y racionalista:

> En el surrealismo, el sentimiento antirreligioso y profundamente inmanente de las cosas, y con él su persistente negación de un más allá, no anula el valor de la imagen, sino que lo recupera como el único medio de apertura del horizonte de lo real. El materialismo que sólo acepta como real aquello percibido por los sentidos exteriores y por tanto físicamente existente, se ve

[280] Ades en Stangos, *Conceptos del arte moderno*, 120.
[281] Ibíd.
[282] Ades en Stangos, *Conceptos del arte moderno*, 128.
[283] Ades en Stangos, *Conceptos del arte moderno*, 131.
[284] Ibíd.

> atacado de raíz por el reconocimiento de un espíritu cuya vida se realiza a través de la imaginación (...).[285]

Además, las palabras de Louis Aragon dejan en claro los objetivos de la búsqueda surrealista, que no es otra que acceder a una realidad distinta, inaccesible a través de la mente consciente y de la razón:

> Todo sugiere que existe un cierto punto en la mente en que vida y muerte, lo verdadero y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, las alturas y las profundidades dejan de percibirse como contradictorios. Ahora es en vano que uno quiera buscar algún otro motivo para la actividad surrealista que la esperanza de determinar este punto.[286]

Queda así patente la búsqueda de otra consciencia distinta de la racional a la que estos/as artistas atribuían el desatre del conflicto bélico y sus consecuencias. Pretendían, como venimos diciendo, acceder a una consciencia otra que produjera el cambio de paradigma desde el que nacería una sociedad nueva.

Vamos a ver a continuación el modo en que se produce el encuentro entre esas dos realidades siguiendo a Cirlot en su estudio sobre Max Ernst. Por un lado, el encuentro tiene que ser fortuito (en palabras de Lévi-Strauss), es decir, que no puede ser conscientemente provocado y sólo podrá ser advertido por una sensibilidad profunda. Por otro lado, la autora nos recuerda que Ernst se refiere al *mundus imaginalis* del que habló Henry Corbin, como ese espacio intermedio entre ambas realidades, al que según Ernst la pintura puede dar acceso: "(...) la pintura el que ésta transgreda la frontera entre el mundo exterior y el interior, proporcionando acceso a esa zona intermedia —*mundus imaginalis*— de la antigua filosofía irania tal como ha sido descrita por Henry Corbin […]"[287]

Ernst siente sus experiencias con el mundo imaginario como visiones y, en consecuencia, **se presenta a sí mismo como visionario**: "Yo que soy un hombre de «constitución ordinaria» (empleo las palabras de Rimbaud) he hecho todo lo posible para convertir mi alma en monstruosa. Como nadando a ciegas, me he hecho vidente. He visto. Y me he encontrado,

[285] Cirlot, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, 142.
[286] Ades en Stangos, *Conceptos del arte moderno*, 139.
[287] Cirlot, *La visión abierta*, 56.

para mi sorpresa, enamorado de lo que veía, deseoso de identificarme con ello."[288] Encontramos de nuevo esa transformación del alma en algo distorsionado, monstruoso. Podría hacerse aquí la conexión con las descripciones de Jung o de Dalí sobre un estado transitorio de trastorno mental. En ese estado, surge de repente el amor, y se recuerdan los sentimientos a los que se refieren las personas visionarias religiosas, cuando se sienten en unidad con la visión, a pesar del manifiesto espíritu antirreligioso de estos artistas.

> He visto, J'ai vu: haber visto es el acontecimiento extraordinario del que Max Ernst necesita dar cuenta; de su transformación de «nadador ciego» en vidente, visionario. Y es el amor lo que se ha colado insospechadamente en la visión en la que ya no puede distinguirse entre sujeto y objeto.[289]

Así la visión se establece como órgano preponderante para las y los artistas plásticos surrealistas. Veremos a continuación que no se refieren al ojo físico sino al "ojo interior". Beben aquí, inevitablemente, de una larga tradición que da cuenta de la existencia de unos sentidos interiores distintos de los exteriores:

> La distinción entre los sentidos corporales y los sentidos espirituales cuenta con una larga tradición que se remonta a Orígenes, el primero en hablar de los cinco sentidos espirituales, una teoría que, según estudiara Hans Urs von Balthasar, sobrevivió entre los Padres de la Iglesia griegos y latinos, como Evagrio o el Pseudo-Macario, hasta una segunda fase en la Edad Media latina con Ricardo de San Víctor, Guillermo de Saint Thierry o Guillermo de Auxerre.[290]

De la mano de Cirlot traeremos tres ejemplos fundamentales que muestran la importancia que toma en el surrealismo la manifestación de esta visión interior que no sólo consideran superior, sino que anula la visión del órgano corporal hasta el punto de poder extirparlo, mutilarlo y prescindir de él. Nos recuerda la profesora, por ejemplo, la famosa escena de la película de Luis Buñuel *El perro andaluz*. Nos trae a colación además Cirlot, el autorretrato de Víctor Brauner en el que se representa con el ojo izquierdo desprendido de su cuenca y colgando sobre su rostro. "El sacrificio del ojo exterior en aras del nacimiento del interior encuentra su mejor expresión en el extraño caso del pintor Víctor Brauner (...)"[291] Lo curioso aquí, como nos ilustra la autora, es el carácter premonitorio de la pintura que fue ejecutada

[288] Cirlot, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, 148.
[289] Ibíd.
[290] Cirlot, *La visión abierta*, 15.
[291] Cirlot, *La visión abierta*, 18.

"siete años antes"[292] a la pérdida efectiva en la realidad del ojo durante una disputa. A esto hay que sumarle, según la investigadora, la manifiesta obsesión de este pintor con las representaciones de ojos y el hecho de que el pintor no vivió esta mutilación como una desgracia, sino que esto contribuyó al aumento de su capacidad creadora.



Luis Buñuel. *Un perro andaluz* (1929). Fuente: "RTVE".



Víctor Brauner. *Autorretrato* (1931). Fuente: "Historia Arte".

[292] Ibíd.

El tercer ejemplo que nos cita Cirlot es la comparación entre la figura llena de ojos de la "visión de Hildegard von Bingen en *Scivias*, en la que la visionaria no puede distinguir una forma humana, pues la figura está enteramente recubierta de ojos."[293] y la pintura de Max Ernst *El ojo del silencio*, de 1944 en el que "En lugar de ser paisaje contemplado, el paisaje contempla al espectador desde el principio de los tiempos hasta un futuro apocalíptico que hubiera podido conducir a semejante mutación de la naturaleza."[294]



Max Ernst. *El ojo del silencio* (1944). Fuente: "El Poder de la Palabra".

[293] Cirlot, *La visión abierta*, 19.
[294] Ibíd.



Fig. 3: Detalle fol. 2. Scivias I, 1 (W).

Representación de una de las visiones de Hildegard von Bingen. Detalle de Scivias.Fuente: María Victoria Cirlot, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, (Madrid: Ediciones Siruela, 2005), 79.

Además, de estos ejemplos que nos trae Cirlot, encontramos asimismo la representación del ojo interior como órgano visionario en la pintora surrealista Remedios Varo. González Madrid, cita en su tesis doctoral dos ejemplos:

> Uno de ellos, datado en 1935, aparece en el Catálogo razonado de la artista justamente con el título *Monument a une voyante* (...) La figura tiene múltiples cabezas superpuestas y confundidas entre ellas, e incontables ojos. (...)Una de sus piernas acaba en un pie que podría ser humano, aunque solo tiene cuatro dedos, otras dos extremidades recuerdan las patas de un elefante y un caballo, respectivamente. La cuarta es una forma en espiral que se convierte en un ojo con párpado que, apoyado en el pedestal, nos mira.[295]

[295] María José González, *Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo* (tesis doctoral, Universidad de Barcelona, Departamento de Historia del Arte, codirigida por Dr. Martí Peran Rafart y Dra. Rosa Rius Gatell, 2013), 70.

Aparece nuevamente esa figura cubierta de "incontables ojos," como hemos visto en las visiones de von Bingen. Además, como ocurre en la descripción de la mística alemana, no es posible reconocer una figura humana ni, en realidad, la forma de ningún ser de este mundo.
El segundo ejemplo que nos trae González Madrid en la obra de Remedios Varo es el dibujo titulado *Ailleurs*, de la misma fecha que el anterior:

> Ailleurs significa «en otro lugar», tanto en sentido propio como figurado. Un título muy adecuado para el dibujo, que es una inquietante representación de un extraño personaje sentado sobre el suelo en una habitación. (...) El personaje está sentado con una pierna cruzada como en una postura de yoga o meditación, y no tiene ni sexo ni rostro definidos. En medio de su pecho campea un gran ojo abierto y de su puntiaguda cabeza salen dos tubitos a manera de antenas. Es lampiño, y desde luego no parece de este mundo sino de «otro lugar» (...).[296]

El hecho de que el ojo se encuentre en el pecho ya nos indica que es un órgano de visión distinto a los ojos físicos. Existen, en este sentido, otros ejemplos de representaciones de ojos surgiendo de diversas partes del cuerpo, como en el dibujo de Brauner titulado "Sexo femenino como ojo", en Varo, el ojo se sitúa en el pecho, cerca del corazón, adquiriendo así toda la carga simbólica de este órgano que podemos vincular al ojo del alma. En este sentido, la historiadora del arte Whitney Chadwick, en la película en honor a Carrington dirigida por Ally Acker, *The Flowering of the Crone: Leonora Carrington, Another Reality* (2014), afirma que el ancestro, una pintura de 1968 contiene una figura envuelta que es claramente una referencia a la mujer visionaria, la mujer que está reclamando poderes secretos. Y poderes sagrados de visión, siempre está reclamando esos poderes para que puedan ser reintegrados, para que la Tierra pueda estar completa de nuevo, para que la naturaleza pueda estar en armonía y en equilibrio.[297]

[296] Ibíd.
[297] Chadwick en Ally Acker, dir., *The Flowering of the Crone: Lenora Carrington, Another Reality*, produced by Ally Acker (Reel Women Media, 2017), Alexander Street, https://video.alexanderstreet.com/watch/the-flowering-of-the-crone-lenora-carrington-another-reality, minutos 3:33-3:56.



Leonora Carrington. *El ancestro*. (1968). Fuente: https://www.leonoracarringtonmuseo.org/el-ancestro

Debió ser para estos artistas una experiencia de plenitud al alcanzar a través de estas visiones precisamente la meta del surrealismo: crear una realidad distinta a la que estaban viviendo: "dar lugar a un estado de "sobre-realidad."[298]

> En efecto, se trata de un auténtico bouleversement, de un «trastorno» de lo que se tiene por seguro, por estable, de lo que no se duda, porque ha sido dispuesto que «eso» es justamente la realidad. El gesto surrealista es apocalíptico: socava lo que existe para crear lo nuevo: «Max Ernst se sirve del mundo circundante para minar el mundo circundante».[299]

Se trata de una sobre-realidad real, física. La relación con las visiones no es imaginaria, sino física. Ubl, refiriéndose a Ernst y siguiendo a Breton, afirma que esta habilidad convierte en poeta. De este modo, la relación con sus visiones ya no es meramente platónica, sino física.[300]

Asimismo, Guillermo Solana, habla de la visión interior refiriéndose a la obra de Ernst *Sin título Dadá* (1922-1923): "Parece que habla de la mirada interior. Esa figura vuelta de espaldas parece un símbolo de la mirada introspectiva, de la mirada hacia adentro, de la atención al inconsciente (...) característica de estos momentos del movimiento surrealista."[301]

Veamos a continuación diversas **prácticas y técnicas que utilizaron distintos artistas surrealistas para** crear el acceso y **abrir las puertas del *mundus imaginalis***.

"La imagen surrealista nace de la yuxtaposición fortuita de dos realidades distintas y de la chispa encendida por su encuentro depende su belleza, cuanto más diferentes son los términos de la imagen, más brillante será la chispa".[302] Esta idea de la yuxtaposición fue practicada extensamente por Max Ernst el que al objeto de producir este efecto llevaba a cabo *collages* a partir de imágenes que conseguía a partir de la yuxtaposición de imágenes extraídas de publicaciones de las más diversas áreas:

> La técnica surrealista de conjugar dos realidades diferentes en un contexto extraño, el ejercicio constante de *depaysement* (extrañamiento) para la construcción de la nueva realidad, fue

[298] Ades en Stangos, *Conceptos del arte moderno*, 139.
[299] Cirlot, Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente, 149.
[300] Ralph Ubl, *Prehistoric Future: Max Ernst and the Return of Painting Between the Wars*, trans. Elizabeth Tucker (Paderborn: Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co. KG, 2004; English translation, The University of Chicago, 2013), 1.
[301] Educa Thyssen. Guillermo Solana, " *Max Ernst. Conferencia de Guillermo Solana / "Cinco surrealistas"*, 7 de mayo de 2015, video 1:12:54, minutos 8:40-8:54. https://www.youtube.com/watch?v=mC0tPRFjJbQ.
[302] Ades en Stangos, *Conceptos del arte moderno*, 131.

> aplicada por Max Ernst en la realización de los *collages* que habrían de invadir todo su arte. Este arte combinatorio y permutatorio fue llevado a cabo por Ernst a partir de un universo enciclopédico, proporcionado por las ilustraciones de libros, los grabados o los catálogos científicos del siglo XIX. Se trataba por tanto de un material ajeno al arte y a la estética, que era alterado por el artista, por ejemplo, dando la vuelta a la figura, imposibilitando la lectura de las fórmulas, y transformando todo el conjunto en un extraño paisaje.[303]

Ernst mismo lo cuenta en la famosa cita de su autobiografía en el epígrafe *Au de la peinture* recogida en los numerosos textos que comentan su obra, que transcribimos a continuación en la que narra el momento en que para él nace el *collage* durante un día lluvioso:

> Estando en Colonia un día lluvioso, me llama la atención el catálogo de una institución de enseñanza. Me pongo a ver anuncios de toda especie de modelos, matemáticos, geométricos, antropológicos, zoológicos, botánicos, anatómicos, mineralógicos, paelontológicos, etc., elementos tan hetereogéneos que el hecho absurdo de su yuxtaposición confundió mi vista y mis sentidos, provocando alucinaciones y confiriendo a los objetos reproducidos en el catálogo nuevos y cambiantes significados. Sentí súbitamente que mis ojos habían adquirido una gran agudeza visual, de manera que me pareció ver los nuevos objetos en un fondo también nuevo. Para fijarlo, sólo bastaba un poco de color o unas pocas líneas, un horizonte, un desierto, un firmamento, un tablado, etc. etc. Así se completó mi alucinación.[304]

A efectos de acceder a esta consciencia otra, investigaron diversas posibilidades tanto en el lenguaje escrito como en el plástico. Ya hemos mencionado que trabajaron con el automatismo, que dio lugar a maravillosas imágenes tanto escritas como plásticas. Siguiendo a Ades, tanto Ernst como Miró supieron extraer de la técnica del automatismo sorprendentes resultados y cita a Miró quien nos explica el modo en que aplica esta técnica en la que vemos cómo el pintor trabaja en un principio desde la imaginación y en una segunda fase introduce el intelecto:

> Comienzo a pintar -dijo Miró- y a medida que pinto el cuadro comienza a imponerse, o insinuarse, bajo mi pincel. La forma se convierte en un símbolo para una mujer o un pájaro mientras trabajo [...]. La primera etapa es libre, inconsciente. -Pero añadió-: la segunda etapa está calculada con mucho cuidado.[305]

---

[303] Cirlot, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria en Occidente*, 154.
[304] Ulrich Bischoff, *Max Ernst 1891 - 1976. Más allá de la pintura,* (Köln, Benedikt Taschen, 1993), 18-19.

[305] Ades en Stangos, *Conceptos del arte moderno*, 135.

Ernst, por su parte, no deja dudas acerca de la idea del artista pasivo, del **artista como médium** entre el mundo de la imaginación y las imágenes creadas en la realidad física. En este sentido, nos dice Ubl que Ernst deja claro que no concibe el *collage* como una actividad llevada a cabo con tijeras y pegamento: *Ce n'est pas la colle qui fait le collage* (no es el pegamento lo que hace el *collage*.) Por el contrario, el *collage* es el principio básico de todos los procedimientos que usó en sus obras dadaístas y surrealistas, por cuanto todos ellos conducen al mismo fin revolucionario. *Frottage*, *grattage*, diversos procesos de impresión y reproducción, juegos de palabras, y también *collage* con pegamento y tijeras todos apuntan a la magistral erupción de lo irracional en todos los dominios del arte, de la poesía, de la ciencia, en la vida privada de los individuos, en la vida pública de la gente. *Collage* en este sentido expandido no es una técnica para la manipulación del artista; es una forma de producción de imágenes que toma posesión de la experiencia visual del artista y es capaz de afectar a toda la gente.[306]

Cirlot hace referencia, a su vez, además de a la temática que hemos referido del ojo interior a la de la pasividad, efectuando un recorrido que pone de manifiesto esta idea en las descripciones de su experiencia visionarios/as de la Edad Media, como una unión con lo divino "en la que el protagonista es Dios, el que actúa, y el otro personaje, (...) el «yo» (...) se muestra totalmente pasivo y a la espera de la acción de aquél."[307] Especialmente interesante resulta, como apunta Cirlot, el hecho de que esta actitud medial que niega la autoría del visionario o de la visionaria justifique

> (...) el humilde papel del artista medieval frente al que habrá de ocupar desde el Renacimiento hasta el romanticismo. Y justamente en contra de la idea romántica de genio se alza Max Ernst en un texto que constituye un auténtico manifiesto surrealista, *Qu'est-ce que le surréalisme?*, publicado en 1934: (...) "El autor puede asistir como espectador al nacimiento de la obra y perseguir las fases de su desarrollo con indiferencia o pasión."[308]

Es un arte que no se relaciona con el mundo exterior y que, por tanto, no trata de imitarlo. Por ello, la existencia física del o de la artista o del o la visionaria no juegan ningún papel, sino que se trata de órganos de percepción interiores capaces de dar lugar al "nacimiento de la tierra nueva en donde las imágenes respiran animadas por un mismo aliento."[309]

---

[306] Ralph Ubl, *Prehistoric Future: Max Ernst and the Return of Painting Between the Wars* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2013), 3.
[307] Cirlot, *La visión abierta*, 20.
[308] Cirlot, *La visión abierta*, 21.
[309] Cirlot, *La visión abierta*, 23.

En Leonora Carrington encontramos esta idea de la persona artista como un médium, alguien que de algún modo es poseído por imágenes que le llegan desde un lugar que no pertenece a la realidad física. Detectamos de nuevo la similitud con von Bingen, la artista despierta, mientras trabaja es llevada a un mundo de imágenes de origen desconocido que no son creadas por ella, sino que las ve con el ojo interior. En esta línea, declara Carrington en *The Flowering of Crone: Lenora Carrington, Another Reality* que la pintura es su vehículo, transitoria por ningún motivo, durante la cual las imágenes surgen, sin que la pintora sepa de dónde. Simplemente surgen, continúa Carrington, y, si están cargadas de energía, nos dice, tienen una especie de vida autónoma, que también le otorga la energía para pintarlas.[310]

Esta idea de la pasividad del autor, la vemos de nuevo constatada, siguiendo a Warlick, en la declaración de Ernst recogida en "Some Data of the Youth of M.E., As Told by Himself" en la revista *View* en abril de 1942, en la que Ernst identifica sus propias alucinaciones visionarias a las de los chamanes y, además, introduce el tema de la muerte y la resurrección simbólicos, que da lugar a un renacimiento de la persona hacia un ser que habita dos mundos, dos realidades. En esta línea, nos dice Warlick que los chamanes sostienen sus poderes a través de estados de sueño y trance, como las alucinaciones visionarias de la niñez de Ernst, y continúa, su iniciación frecuentemente toma la forma de una muerte y renacimiento simbólicos, parecidos al descrito por Ernst en el artículo de la *View* relativo a sus años de guerra: (1914) Max Ernst muere el primero de agosto de 1914. Resucitó el 11 de noviebre de 1918 como hombre joven que aspira a llegar a ser mago y a encontrar el mito de su tiempo. [311]

No podemos pasar por alto cómo este **vínculo entre la idea de renacimiento y la visión se constata tanto en las personas artistas como en las religiosas**. Así, es conocida la "resurrección" beuysiana a través de la leyenda en la que narra su recuperación de un accidente mortal que gracias a la intervención de los tártaros que lo cubrieron con grasa y fieltro. Beuys repite esta idea en su acción *Manresa* en la que, como vemos, entiende la resurrección como un hecho religioso y transformador; renace transformado en un "soldado de Cristo":

> La acción *Manresa* tiene lugar tras su viaje a España, donde se produce una de sus graves crisis físicas, estando al borde de la muerte. La acción, une las enseñanzas y el recogimiento de Ignacio de Loyola, de donde sale renacido como «soldado de Cristo», como el renacimiento del

[310] Acker, *The Flowering of the Crone: Lenora Carrington, Another Reality.* Produced by Ally Acker. Reel Women Media, minutos 6:36 - 6:57.
[311] M. E. Warlick, *Max Ernst and Alchemy: A Magician in Search of Myth* (Austin: University of Texas Press, 2001), 17.

> propio Beuys de esta «segunda muerte» (la primera se había producido en Crimea cuando es derribado en la guerra y cuidado por los tártaros). Une así, la crisis y el sufrimiento de la cultura cristiana con la enfermedad y la autocuración de los chamanes euroasiáticos, donde la enfermedad tiene siempre un cariz psicosomático, de herida moral que da como resultado la herida física.[312]

Por su parte, son también conocidos los estados de grave enfermedad en los que caía Hildegard von Bingen cuando no cumplía el mandato divino y escribía acerca de lo visto y oído: "Pero yo, aunque *viese* y escuchase estas maravillas, ya sea por la duda, la maledicencia o la diversidad de las palabras humanas, me resistí a escribir, no por pertinacia sino por humildad, hasta que el látigo de Dios me golpeó derribándome sobre el lecho de la enfermedad."[313]

Siguiendo de nuevo a Ubl, volvemos a encontrar esta idea del artista que no tiene el control de lo que sucede durante el proceso de creación, en la explicación que da Ernst acerca de cómo surgió su trabajo con la técnica del *collage*. Ubl, nos informa de que en la primera versión, alemana, las notas se titulan *Wahrheits und Lügengewebe* ("Tejidos de verdad, tejidos de mentira"). En su contenido, sin embargo, continúa Ubl, este y otros textos de Ernst están consagrados a adelantar la tesis de que las obras de arte son síntomas de procesos psíquicos que evaden el control del artista. Como ejemplo, indica Ubl, está el famoso pasaje en el que Ernst relata el origen del *collage* y cita a Ernst cuano dijo que ahí encontró puestos juntos elementos de figuración tan remotos que el abrupto absurdo de esa colección provocó una repentina intensificación de sus facultades visionarias y dio a luz una ilusoria sucesión de imágenes contradictorias, dobles, triples y múltiples imágenes, apilándose las unas sobre las otras con la persistencia y rapidez que son particulares de las memorias amorosas y de las visiones de entresueño.[314]

Warlick llama la atención sobre otra descripción de **Ernst** recogida en la revista *View* en la que el artista narra cómo se **auto provocaba alucinaciones mirando de forma persistente diferentes superficie**s que por sus manchas y texturas excitaban su imaginación. Esta idea, según Ernst, surgió a través de una experiencia que tuvo una vez mirando fijamente un panel falso de caoba. Esta vez las puertas de la imaginación se abrieron sin haber sido buscado este efecto a propósito por el artista. Sin embargo, fue de este modo como detectó un portal hacia

[312] López Ruido, *Espacio, Tiempo y Forma*, 382.
[313] Cirlot, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, 16.
[314] Ubl, *Prehistoric Future: Max Ernst and the Return of Painting Between the Wars*, 2.

el mundo de la imaginación. Warlick indica, en este sentido que Ernst (en la revista *View*) explicó que la visión posteriormente le llevó voluntariamente a provocar alucinaciones del mismo tipo mirando obstinadamente a paneles de madera, nubes, papeles de pared, paredes sin enyesar y así sucesivamente para dejar irse a la imaginación generando sus experimentos técnicos con *frottage* y decalcomanía.[315]

En relación con la observación de las nubes, merece la pena mencionar el trabajo *Equivalents* del fotógrafo Alfred Stieglitz, quien, durante el verano de 1922, según reporta la web del Art Institute Chicago, comenzó a realizar fotografías a las nubes. Parece ser que la crítica le había reprochado que la calidad de sus fotografías hasta ese momento dependía más bien del objeto o de la persona retratada que de su calidad como fotógrafo. Así, se aventuró a llevar a cabo fotografías absolutamente abstractas que, para su sorpresa, aún así transmitían un mensaje, si bien no sobre un objeto concreto, sino sobre las emociones y el estado de ánimo del artista, demostrando la capacidad simbólica de estas imágenes abstractas.[316]

[315] **Warlick,** *Max Ernst and Alchemy: A Magician in Search of Myth*, 15.
[316] Art Institute of Chicago, *The Alfred Stieglitz Collection*, last modified 2016, https://archive.artic.edu/stieglitz/equivalents/.



Alfred Stieglitz. *Equivalents*. (1922 - 1934)

Fuente: https://archive.artic.edu/stieglitz/portfolio_page/equivalent-from-set-a-third-set-print-1-1929/

La experiencia completa que va unida a la invención de la técnica del *frottage*, la podemos encontrar en su autobiografía, como nos indica Bischoff, bajo el epígrafe "Más allá de la pintura". La forma de narrarlo es, de nuevo, la propia de una leyenda. Como si la invención de esta técnica, en palabras de Bischoff, formara parte de un mito y se presenta a sí mismo como

visionario, como también nos indica Cirlot. En sus visiones se presentan mientras cae la lluvia. El agua parece ser el elemento conductor que une la realidad real o física con la realidad mágica, la del mundo imaginal: "La fiel anotación de la circunstancia climatológica sugiere una asociación inconsciente entre inspiración/revelación y gotas de lluvia."[317] Ernst incluso comienza fechando el acontecimiento al igual que Hildegard von Bingen indica la edad que tenía cuando tuvo su primera visión en Scivias:

> El 10 de agosto de 1925, tuve una terrible visita que me llevaría a descubrir los medios técnicos que harían posible una clara realización de la lección de Leonardo. Todo comenzó con un recuerdo infantil. Un friso que imitaba la madera de caoba se encontraba situado enfrente de mi cama y asumió el papel de provocador óptico e hizo aparecer ante mí como por arte de magia una visión de entresueño. Me encontré de pronto en una noche lluviosa en una fonda situada a orillas del mar. Entonces se me presentó otra visión que me hizo mover la mirada al entarimado del suelo, en el que miles de rasguños habían dejado sus huellas. Decidí descifrar el contenido simbólico de esta visión y, a fin de prestar apoyo a mis facultades analíticas y alucinatorias, dejé caer completamente al azar hojas de papel que froté luego por encima con un lápiz negro, obteniendo así una serie de dibujos del entarimado. Cuando fijé mi mirada en los dibujos que habían surgido en la superficie del papel, en las «partes oscuras y en otras de un claroscuro suave y luminoso», quedé sorprendido por la repentina fuerza que habían adquirido mis facultades visionarias, así como por la alucinante sucesión de imágenes, contrapuestas o sobrepuestas en distintas capas, sucesión que poseía la intensidad y rapidez características de los recuerdos eróticos. Mi curiosidad se vio aguijoneada, y lleno de asombro comencé a experimentar con toda soltura, esperando a ver con ansiedad los resultados. Utilicé para ello los mismos medios, todo tipo de materiales que tenía a la vista: hojas con sus vetas, los bastos bordes de un trapo, las pinceladas de una pintura «moderna», el hilo devanado de un ovillo, etc. Entonces se formaron ante mis ojos cabezas humanas, animales, una batalla que terminaba con un beso (la Novia del viento), rocas, el mar y la lluvia, terremotos, la esfinge en su establo, las tablillas en torno a la Tierra, la paleta de César, posiciones falsas, un tejido de escarcha, las pampas, latigazos y filamentos de lava, campos de gloria, inundaciones y plantas sismológicas, abanicos, el derribo del castaño...los destellos de genialidad de los 14 años, el pan vacunado, los diamantes apareados, el cucú, el origen del péndulo, el banquete de la muerte, la rueda luminosa, un sistema de dinero solar, la ligereza de las hojas, los cipreses fascinantes, y Eva, la única que nos queda. Bajo el título «Historia natural», reuní los primeros resultados obtenidos mediante la técnica del frottage.[318]

[317] Cirlot, Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente, 148.
[318] Bischoff, *Max Ernst 1891 - 1976. Más allá de la pintura*, 33-34.

En estos trabajos Ernst consigue con el *frottage*, retar tanto a la ciencia como a la historia del arte y abrir otro camino, uno nuevo y desconocido, tanto hacia la verdad como hacia el concepto de arte:

> En esta serie de trabajos[319], Ernst confronta la fe en la ciencia, que alcanza su punto culminante en el positivismo de las ciencias naturales, con una nueva técnica que materializa el mundo de los sueños y de la fantasía. Aplicando su «arte de desplazar», desarrolla a partir de un método de descripción exacta, tal como lo venía siendo desde mediados del siglo XIX, p. ej. la descripción de plantas mediante impresión natural, un procedimiento -el frotagge- que significa una ruptura con las restricciones que impone una concepción realista de la pintura, así como con los cánones tradicionales de la historia del arte. En este sentido, el frottage es más que una mera técnica: se trata más bien de un procedimiento artístico que nos permite pisar, desde el punto de vista del contenido, *terra incognita*.[320]

Siguiendo a Ades en Stangos y a Cirlot, la técnica que igualó en resultados a la escritura automática fue el *frottage*. "Sólo el *frottage* constituyó un procedimiento semejante al de la escritura automática, aunque en cualquier caso si bien no es posible «una pintura automática», no hay duda de que la floración de imágenes puede ser la misma para un poeta que para un pintor."[321] Descubierto por Max Ernst, consiste en colocar papel sobre una superficie rugosa, como por ejemplo madera, o cualquier otra con la suficiente textura y pasar el lápiz o el carboncillo presionando la superficie del papel. De este modo las formas de la superficie quedan grabadas en el papel, dando lugar a sugerentes manchas que observadas con detenimiento abren las puertas a la imaginación. Al *frottage* se unía el *grattage* que consistía en rascar la superficie la superficie pictórica formada por varias capas de manera que se crearan estímulos visuales y creativos. Según Solana es una técnica que inventa Ernst para transferir a la pintura al óleo sobre lienzo la técnica del *frottage* que era una técnica de dibujo sobre papel:

> El grattage consiste en cubrir de pintura, de diferentes capas de pintura el lienzo, poner el lienzo sobre objetos o superficies con textura y raspar con una espátula las capas de pintura de manera que las partes en las que el lienzo está puesto sobre objetos en relieve quedaran más descubiertas de pintura que las otras (...) como el frottage, le sirve a Max Ernst (...) como un equivalente de la escritura automática. [322]

---

[319] El autor se refiere a los que forman parte de la colección titulada *Historia natural*.
[320] Bischoff, *Max Ernst 1891 - 1976. Más allá de la pintura,* 37-38.
[321] Cirlot, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, 154.
[322] Educa Thyssen. "*Max Ernst. Conferencia de Guillermo Solana / "Cinco surrealistas",* 14:47–14:54.

Continúa Solana explicando la relación entre una forma nueva y la imaginación creadora que para Ernst era imprescindible: "En el centro de la concepción de Max Ernst está que toda la invención técnico-pictórica debe estar al servicio de una imaginación visionaria."[323]

En estas formas de estimular la imaginación resuenan los ecos de la técnica que, con este mismo fin, recomendaba Leonardo en su Tratado de la pintura al que el mismo Ernst se refiere y al que, según Bischoff, llega tras la lectura de un artículo escrito por Freud sobre Leonardo da Vinci.[324]

> (...) cuando veas alguna pared manchada en muchas partes, o algunas piedras jaspeadas, podrás, mirándolas con cuidado y atención, advertir la invención y semejanza de algunos paisajes, batallas, actitudes prontas de figuras, fisonomías extrañas, ropas particulares y otras infinitas cosas; porque de semejantes confusiones es de donde el ingenio saca nuevas invenciones.[325]

El pintor Óscar Domínguez trabaja con esta idea de Da Vinci a través de una técnica de invención propia (1935) a la que llamó "decalcomanía" que, a su vez, utilizó Ernst y que consiste en:

> (...) se extendía una aguada negra sobre una hoja de papel, y encima se presionaba con suavidad otra hoja y luego, con mucho cuidado se levantaba justo antes de que la pintura se secara; el resultado debía ser «inigualable en su poder de sugerencia»; fue «el viejo muro paranoico de Da Vinci llevado a la perfección».[326]

Asimismo, para crear imágenes inesperadas y evitar el control del intelecto adulto se utilizaron en el surrealismo juegos de niños: "Jugaban a juegos de niños, como los «cadáveres exquisitos», en que cada participante dibuja una cabeza, un cuerpo o unas piernas y luego dobla el papel, de modo que su contribución no puede verse. Las extrañas figuras que resultaban proporcionaron inspiración a Miró para sus pinturas." [327]

---

[323] Ibíd.
[324] Bischoff, *Max Ernst 1891 - 1976. Más allá de la pintura,* 14.
[325] Leonardo da Vinci, *Cuaderno de notas: El tratado de la pintura*, Obras selectas (Madrid: Edimat Libros, S.A., 2002), 269.
[326] Ades en Stangos, *Conceptos del arte moderno*, 135.
[327] Ades en Stangos, *Conceptos del arte moderno*, 132.

Cirlot sigue a Carl Einstein en su aclaración acerca de las diferencias entre el concepto de imaginación actual y el antiguo propio de las comuninades religiosas, con cuyo imaginario y experiencias extáticas existen similitudes significativas, como estamos viendo:

> Einstein se preocupa por fijar también las diferencias: mientras «lo imaginativo religioso», para utilizar su propia terminología, implicaba a toda la colectividad, «lo imaginario actual» poseía un carácter subjetivo y constituía la parte más «móvil», más «mortal». Pero también advierte que, en ambos casos, el del artista solitario del siglo XX y el de la comunidad religiosa de épocas pasadas, se produce el necesario olvido del yo para alcanzar el éxtasis, lo cual conduciría a un regreso a la infancia, a las capas mitológicas y al arcaísmo. Al describir ya la obra de Masson en aquellos años percibe una disminución de la distancia entre sujeto y el objeto, como ocurre en los procesos de totemismo en los que el individuo se aniquila para convertirse en animal. Creo que dichos procesos suceden precisamente en la zona intermedia, que es donde se originan los intercambios y las inversiones.[328]

Otro mundo que exploraró el surrealismo fue el de los sueños. Arp hablaba de de su arte como "«obras plásticas soñadas»"[329]. Ades nos pone como ejemplo para ilustrar que este tipo de pinturas no son en todo caso registros de sueños, como si se tratara de una investigación en el campo de la psicología, aunque en otros casos sí. En todo caso lo que les atrae es de nuevo esa entrada en el mundo inconsciente del que surgen imágenes insólitas.

> Las pinturas de Tanguy, por ejemplo, son como sueños, pero no registros de sueños, más bien exploraciones de un paisaje interior. Sin embargo, muchas pinturas surrealistas tienen características de lo que Freud llama «trabajo de sueños», por ejemplo, la existencia de elementos contrarios uno al lado del otro, la condensación de dos o más objetos o imágenes, el uso de objetos que tienen un valor *simbólico* (...).[330]

Estas «pinturas de sueños» también fueron puestas en práctica por Max Ernst, en ellas descubrimos, de nuevo, su cualidad de visionario:

> Un grupo de pinturas de Max Ernst, que dada de 1912-1914 y que incluye *Elefante Célèbes*, *Edipo rey*, *Piedad* y *Revolución nocturna*, tienen la claridad y la franqueza que puede proceder de que sean registros de sueños o imágenes de sueños. Muy influidas por De Chirico, son imágenes enigmáticas pero irresistibles, que imponen la visión o el sueño del pintor en el

[328] Cirlot, *La visión abierta*, 68.
[329] Ades en Stangos, *Conceptos del arte moderno*, 132.
[330] Ades en Stangos, *Conceptos del arte moderno*, 136.

> mundo, que alteran nuestro sentido de la realidad de manera tan eficaz, pero no tan violenta, como sus collages.[331]

Por último, el gran divulgador quizás poco reconocido en este sentido, de los métodos de análisis de los sueños de Freud fue, sin duda, Salvador Dalí. "(...) tanta fuerza le incitaron sus lecturas sobre psicología, que algunas veces parecen ilustraciones para el estudio de un caso de Freud o Kraft-Ebing."[332] Dalí, estudia el modo de ver la realidad de una persona afectada de paranoia "y se plantea la posibilidad de un método basado en el poder repentino de las asociaciones sistemáticas propias de la paranoia. Este método se convertiría en la síntesis delirante-crítica que se denominaría «actividad paranoico- crítica»."[333] El carácter polifacético de este artista le llevo a aplicar este método no sólo a la creación pictórica, sino también al cine y a la poesía. En concreto, Dalí se aparta de la concepción tradicional de la realidad que sería vista como una interpretación errónea de la realidad, para interesarse por la interpretación lacaniana:

> Lacan cree que el origen de la paranoia está en una alucinación. La interpretación y el delirio no son dos momentos consecutivos sino coincidentes. Los acuerdos entre la tesis de Lacan y los planteamientos de Dalí son: el origen alucinatorio y la coincidencia entre interpretación y delirio, la potencia creativa de la paranoia, la concreción en formas estructurales repetitivas, etc.
>
> Dalí destaca que el método paranoico-crítico es una actividad espontánea de conocimiento irracional, basado en la asociación interpretativa-crítica de los fenómenos delirantes.[334]

Este dejarse afectar, si bien de forma transitoria, por una enfermedad psíquica, este caso la paranoia, para entrar en el mundo de la imaginación recuerda a las experiencias jungianas con los estados de psicosis inducida e incluso de esquizofrenia a los que se puede llegar al dejarse llevar por el inconsciente que hemos visto.

El profesor Esquirol (2021) también comenta la aportación de Dalí, destacando su obra "La persistencia de la memoria". Esquirol señala cómo Dalí pinta relojes parados que parecen derretirse, reflejando el cielo azul y acentuando la sensación de la detención del tiempo. En la pintura, solo una parte está en movimiento e indica el tiempo: el sol que se está poniendo,

---

[331] Ibíd.
[332] Ibíd.
[333] Virgili Ibarz y Manuel Villegas, "El método paranoico-crítico de Salvador Dalí," *Revista de Historia de la Psicología* 28, no. 2/3 (2007): 107-112, p. 107.
[334] Ibíd.

marcando el momento del día. El profesor Esquirol también destaca que Dalí comentó posteriormente que "La persistencia de la memoria" es un sueño del propio artista. Sin embargo, Esquirol subraya que no se trata de un sueño sin lugar, sino que está situado en un espacio concreto: Portlligat. Así, no es pura imaginación abstracta, sino una experiencia onírica que ocurre en un lugar real. "No hay ensoñación en la nada" y cita a Dalí que, según Esquirol, dijo que "el tiempo no se puede concebir, sino el espacio". Esto es a lo que el profesor se refiere cuando dice que "la imaginación trabaja a partir del espacio, a partir de los lugares"[335], pero, lo hace desde un tiempo en blanco y desde una razón poética. Por tanto, no desde el entendimiento que nos sirve para resolver ecuaciones matemáticas, como veremos en Zambrano.

Antes de cerrar este apartado resulta imprescindible mencionar la obra de la pintora sueca Hilda af Klint (Suecia 1862), precursora de la pintura abstracta. Su trabajo, cargado de simbolismo, recoge un mensaje que la artista recibía desde el mundo espiritual dirigido al mundo físico y material. Con ella encontramos de nuevo ya la tratada figura del o de la artista médium.



Imagen de la exposición "Hilma af Klint: Paintings for the Future Past Exhibition" (12 de octubre a 23 de abril de 2019). Museo Solomon R. Guggenheim. Fuente: https://www.guggenheim.org/exhibition/hilma-af-klint

[335] Fundación Amigos del Museo del Prado, " Josep Maria Esquirol: Filosofía de la imaginación", 30 de septiembre de 2021, video, 58:38 (minutos 45:35-53:00), https://www.youtube.com/watch?v=-VakoHyGurk.

2.3.4.2 LA APORTACIÓN LITERARIA DE GASTON BACHELARD.

Abrimos este apartado con la siguiente cita del autor que explica de forma muy clara su visión con respecto a la cuestión que estamos tratando:

> La imaginación en sus acciones vivas nos desprende a la vez del pasado y de la realidad. Se abre en el porvenir. A la función de lo real, instruida por el pasado, tal como es comprendida por la psicología clásica, hay que adjuntar una función de lo irreal igualmente positiva, como nos hemos esforzado en establecer en obras anteriores. Una invalidez de la función de lo irreal entorpece el psiquismo productor [...]. Con la poesía, la imaginación se sitúa en el margen en el que la función de lo irreal viene a seducir e inquietar -a despertar- el ser dormido en su automatismo.[336]

A continuación, abordaremos brevemente la propuesta de Bachelard sobre la imaginación creadora, destacando su singularidad. Como nos indica Puelles Romero: "su estética de la imaginación tiene antecendentes, filiaciones con los románticos y los surrealistas, a la vez que se enfrenta al discurso clásico de discriminación y exclusión de esta facultad."[337]
Gaston Bachelard no es frecuentemente incluido en los estudios sobre la imaginación creadora basados en los fenómenos visionarios, puesto que el autor trató de investigar la imaginación alejándose de aquella que surge como una interpretación de lo percibido, y sobre todo, de lo percibido a través del órgano de la vista. Como nos indica Puelles, Bachelard ha tratado de romper con la fuerte tradición filosófica cuyas raíces las podemos encontrar en Platón y en su postulado del ojo como órgano protagonista a través del cual accedemos al conocimiento, si bien, a un conocimiento distorsionado por las apariencias. No tenemos acceso con un órgano sensorial físico al mundo de las ideas platónicas. Así, nos dice Puelles: "Y para Platón es el ojo -la visión- el órgano privilegiado de este conocimiento menor, apenas fiable."[338] Por este motivo, Bachelard se centra en el estudio de la imaginación en la literatura. Sin bien, "éste (Bachelard) sólo rechaza la imaginación visual cuando ésta es miméticamente reproductora del dictado de la apariencia (...)."[339] La imaginación plástico-visual para ser aceptada por Bachelard tiene que ser "una imaginación creadora y, por tanto, «contra-perceptual-receptora», superadora de la inmediatez de la representación, des-realizadora y surreal."[340]

[336] Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (Buenos Aires: D. R. © FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA S A, 2000), 21.
[337] Luis Puelles Romero, *La estética de Gaston Bachelard: una filosofía de la imaginación creadora*, 106.
[338] Luis Puelles Romero, *La estética de Gaston Bachelard: una filosofía de la imaginación creadora*, 135.
[339] Ibíd.
[340] Ibíd.

Nos recuerda, asimismo, Puelles que Bachelard nos dejó suficiente literatura acerca de artistas plásticos, como para descartar una perspectiva iconoclasta. Asímismo, Puelles encuentra que "Las formulaciones de nuestro autor en torno a la imaginación material se verían enriquecidas" por "una de las corrientes artísticas más significativas del siglo XX, y más profundamente rupturista con la herencia clásica: el arte abstracto y, más exactamente, en la vertiente del informalismo francés, fuertemente «matérico» y «táctil»".[341] Puelles nombra una serie de artistas plásticos que, a su entender, trabajan con la imaginación desde una perspectiva bachelardiana:

> Yves Klein (del que se sabe que fue lector de Bachelard), Soulages, Dubuffet (cuyo *«art brut»* participa de ciertos principios estéticos de la abstracción matérica), Wols, Jean Fautrier, Nicolas de Staël... son algunos de los autores que pueden ser considerados desde planteamientos bachelardianos.[342]

Nos ceñiremos, por tanto, aquí en los aspectos de las formulaciones bachelardianas acerca de la imaginación que coincidan con nuestro foco de interés, es decir, **la imaginación como una realidad «otra»** transformadora de la que se considera realidad real o realidad física. Hemos visto que los postulados de Bachelard están influenciados por los románticos. En este sentido, observamos que, en cuanto a lo ya explicado respecto a lo que Goethe llamó *exacte sinnliche Phantasie* (imaginación sensorial exacta), que completaba lo aprehendido a través de un proceso meditativo de observación efectivamente sensorial, con la entrada en el mundo de la imaginación desde el que pudo comprender, a través de visiones genuinamente imaginarias, la esencia del fenómeno observado, encontramos semejanzas con Bachelard. Este también considera que, junto a los datos y la información que recibimos a través de los sentidos, es necesario tener en cuenta aquello que nos aporta la imaginación. De lo contrario, tendríamos una perspectiva reducida y, a nuestro parecer, reduccionista del mundo:

> [...] la *función de lo irreal* es la función que dinamiza verdaderamente el psiquismo, tanto como la *función de lo real* es una función de parada, de inhibición, una función que *reduce* las imágenes a su valor de signo. Se ve entonces que al lado de los *datos* inmediatos de la sensación es necesario considerar las *aportaciones* inmediatas de la imaginación. (1948 b, pág. 82)[343]

[341] Luis Puelles Romero, *La estética de Gaston Bachelard: una filosofía de la imaginación creadora*, 136-137.
[342] Luis Puelles Romero, *La estética de Gaston Bachelard: una filosofía de la imaginación creadora*, 137.
[343] Gaston Bachelard en Luis Puelles Romero, *La estética de Gaston Bachelard: una filosofía de la imaginación creadora*, 109.

Sin embargo, siguiendo a Puelles, en Bachelard "la imaginación del mundo anticipa su percepción. El mundo es imaginado antes de ser visto".[344] La imaginación está en permanente dinamismo, no llega a cristalizar, como sí lo hace la percepción sensorial. "Y la representación perceptiva que nos formemos de los objetos de la realidad está «teñida», «influida», alterada por los afectos proyectados por la imaginación."[345]

Asimismo, veremos que Goethe describía su proceso cognoscitivo a través de la imaginación sensorial exacta como un proceso dinámico que rompía con el estatismo y el automatismo de lo racional y de lo intelectual. Encontramos, a su vez, en Bachelard esta idea del dinamismo de la imaginación:

> Podemos decir que "toda imagen es una aceleración" o que "la imaginación es el acelerador del psiquismo". Bachelard acusa a la simple existencia de asumir el rango de inercia. Contra ella actúa la imaginación, fuerza positiva de futuro que disipa los hábitos del pasado y que busca nuevos alimentos para el ser.[346]

Se trata, además, como aclara el propio Bachelard de un **dinamismo intrínseco a la imaginación y que surge de sí misma**:

> La imagen poética no está sometida a un impulso. No es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse. En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio. Procede de una ontología directa.[347]

Y, en el mismo sentido, seguimos a Sánchez Rodríguez: "No existe, propiamente hablando, en lo que se refiere a la imaginación, una fenomenología de la pasividad. La imaginación es ante todo actividad, trabajo, oficio y rendimiento psíquico, es dinamismo intencional."[348]

Así, **Bachelard se aleja del psicoanálisis freudiano en cuanto a su concepción de la imaginación aproximándose a la idea del arquetipo jungiano y al arte dadaísta y surrealista**.

---

[344] Luis Puelles Romero, *La estética de Gaston Bachelard: una filosofía de la imaginación creadora*, 115.
[345] Ibíd.
[346] Arturo Martínez Moreno, *Cosmos e Imaginación en Gaston Bachelard: Una Dinámica del Despertar*, dirigido por Ricardo Pinilla Burgos (Universidad Pontificia ICAI-ICADE, Madrid, 2017), 35.
[347] Gastón Bachelard, *La poética del espacio, 7-8.*
[348] Miguel Ángel Sánchez Rodríguez, *Bachelard. La voluntad de imaginar o el oficio de ensoñar* (Bogotá: Siglo del Hombre Editores y Universidad de la Sabana, 2009), 108.

La imaginación es también una fuerza, afirma Bachelard, bebiendo del dadaísmo y del *art brut* de Dubuffet "la fuerza propia de la producción psíquica. (...) la imaginación trabaja en su cúspide (...) en la región dadaísta, donde el sueño, como lo ha visto Tristan Tzara, es el ensayo de una experiencia cuando la ensoñación transforma formas previamente transformadas"[349]

También de acuerdo con el dadaísmo y el surrealismo coincide la búsqueda incansable de lo nuevo de ese más allá de la razón y el rechazo radical de la tradición, de lo conocido, del "dato":

> La imaginación sería como una fuerza activa y constructiva de envío más allá de las imágenes mismas. Luego, la consideración kantiana de imágenes, en tanto que simples formas acabadas, definitivas e inmóviles, tendría a lo sumo los rasgos de la "percepción presente". Por el contrario, ese algo "más allá" de las imágenes es "una aspiración a nuevas imágenes", es "absoluta necesidad de novedad", es quizás la manera propiamente humana de liberarnos del *dato*, del *possitum*, libernos del peso de lo real. A esta *dinámica psíquica* la definió el pensador francés como *acción imaginante, voluntad de imaginar, impulso de hominización*.[350]

¿A qué llama entonces Bachelard "imaginación creadora"? Se trata, como vemos, de una instancia anterior a la de la percepción. Existen así en Bachelard dos dominios en los que habita la imaginación, la tradicional a través de la que creamos imágenes a partir de lo percibido y la que el autor propone que es una imaginación pura, libre del mundo externo, proveniente de otra realidad: "para nosotros, la imagen percibida y la imagen creada son dos instancias psíquicas diferentes y se necesitaría una palabra especial para designar la *imagen imaginada*."[351] En palabras de Puelles: "una imaginación que percibe imágenes y una imaginación que «imagina imágenes»".[352] Entendiendo, como aclara el autor, que en la primera también interviene la segunda porque, como hemos visto, según Bachlelard "en lo real percibido interviene originariamente la imaginación creadora"[353] que transforma la imagen transformada.

Bachelard habla de que la imaginación creadora cumple una determinada función, siendo este uno de los atributos que la diferencian de la imaginación perceptual: la "función de la irrealidad, de distanciamiento y suspensión de lo real, siendo definitorio de ella la creación de

---

[349] Puelles Romero, *La estética de Gaston Bachelard: una filosofía de la imaginación creadora*, 109.
[350] Sánchez Rodríguez, *Bachelard. La voluntad de imaginar o el oficio de ensoñar, 103.*
[351] Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté* (Paris: José Corti, 1948; 12ª reimpresión; traducción al castellano de B. Murillo Rosas, México: FCE, 1994), 3
[352] Luis Puelles Romero, *La estética de Gaston Bachelard: una filosofía de la imaginación creadora*, 117.
[353] Ibíd.

una realidad imaginaria (*irrealista*) autónoma del mundo perceptible y a la que correspondería un realismo de lo *irreal*."[354]

Son, por tanto, dos realidades de igual validez, pero con diversas cualidades. La realidad *real*, la perceptual y la realidad imaginaria que es independiente de los sentidos físicos, de hecho, es autónoma de la realidad, y que tiene la función de transformar la realidad perceptual, por eso entendemos que la realidad depende para poder transformarse y evolucionar, para no quedar anquilosada y estéril de la realidad imaginaria. Por este motivo, secundamos a Bachelard en su conclusión acerca de la superioridad de la imaginación creadora sobre la perceptual. La imaginación creadora es, por tanto, libre, autónoma, distanciada y abierta, en constante movimiento.

Entendemos, entonces, que se trata de una imaginación libre de todo condicionamiento político, religioso, sociocultural y económico. Por lo tanto, es una realidad común y única para todos los seres humanos por igual sin diferencias ni discriminaciones de ningún tipo. Según Puelles no es esto lo que afirma Bachelard:

> Si efectivamente la imaginación en su función creadora no ha de rendir tributo a la realidad sensible (a la que sí se somete la imaginación reproductora o representativa), no por ello se puede obviar que los elementos constitutivos de la imaginación poética proceden de la percepción. Y por tanto es innegable reconocer la existencia de un vínculo entre la imaginación creadora y los datos de lo real; una precedencia de éstos sobre aquélla.[355]

Quizás se trate de una interpretación excesivamente cautelosa del pensamiento de Bachelard, quien se esforzó en romper con la tradicional concepción de la imaginación como una mera reinterpretación de los datos sensibles. Leyendo a Bachelard da la impresión de que realmente se está refiriendo a una realidad aparte que surge y existe por sí misma sin ningún vínculo con la realidad real, salvo su capacidad de transformarla. Sin embargo, encontramos indicios de nuestra interpretación en la introducción que escribe Bachelard a su "Poética del espacio":

> En el terreno de la pintura misma, donde la realización parece traer decisiones que proceden del espíritu, que encuentran obligaciones del mundo de la percepción, la fenomenología del

[354] Ibíd.
[355] Ibíd.

> alma puede revelar el primer compromiso de una obra. Rene Huyghe, en el bello prefacio que ha escrito para la exposición de las obras de Georges Rouault en Albi, dice: "Si hubiera que buscar por dónde hace explotar Rouault las definiciones..., tal vez tuviéramos que evocar una palabra un poco caída en desuso, a saber, alma." Y René Huyghe muestra que para comprender, para sentir y amar la obra de Rouault "hay que lanzarse al centro, al corazón, a la encrucijada donde todo toma su origen y su sentido: y encontramos de nuevo la palabra olvidada o reprobada, el alma". Y el alma—la pintura de Rouault lo demuestraposee una luz interior, la que una "visión interior" conoce y traduce en elmundo de los colores resplandecientes, en el mundo de la luz del Sol. Así, se exige una verdadera inversión de las perspectivas psicológicas al que quiere comprender, amando, la pintura de Rouault. Tiene que participar en una luz interior que no es el reflejo de una luz del mundo exterior; sin duda las expresiones de visión interior, de luz interior se reivindican con demasiada facilidad. Pero el que habla aquí es un pintor, un productor de luces. Sabe de qué foco parte la iluminación. Vive el sentido íntimo de la pasión de lo rojo. En el principio de tal pintura hay un alma que lucha. Semejante pintura es, pues, un fenómeno del alma. La obra debe redimir a un alma apasionada.[356]

Puelles, justifica su lectura basándose en que la imaginación creadora en el pensamiento bachelardiano no reinterpreta y recoloca los datos sensibles, sino que cumple la función transformadora de la realidad real. En este sentido, encontramos de nuevo la conexión con el descrito proceso de observación goethiano, cuando tras una larga meditación frente al objeto contemplado la imaginación despega, echa a volar y sigue su propio curso creador proyectando esas imágenes a gran velocidad de las que vimos que hablabla Goethe que le hicieron ver la *Urpflanze*, la plantidad, la planta primordial, el arquetipo de lo vegetal. Sin embargo, parece que Bachelard quiere despegarse aún más del mundo sensorial y así insiste en recalcar que se trata de una visión interior, tal y como la que refiere la mística, una que pertenece al alma y que "no es reflejo de una luz del mundo exterior". En todo caso, no cabe duda de la herencia goethiana en el pensamiento científico y su relación con la imaginación de Bachelard, en cuanto al modo en que la contemplación al interior del fenómeno informa y transforma a los seres humanos: "Bachelard, (...) entendía que los pensamientos científicos nacían propiamente de la *ensoñación* sobre el interior de las substancias; y, a su turno, esta interioridad nos reenviaría hacia la interioridad del alma humana."[357]

Finalmente, no nos gustaría cerrar esta breve síntesis sin nombrar otro de los asuntos relevantes en la concepción de la imaginación de Bachelard. Se trata de nuevo de una similitud

[356] Gastón Bachelard, *La poética del espacio, 10-11.*
[357] Sánchez Rodríguez, *Bachelard. La voluntad de imaginar o el oficio de ensoñar, 103.*

con el pensamiento goethiano que surge de la puesta en práctica de las capacidades imaginativas. **A través de la imaginación creadora** que, como hemos visto, tanto para Goethe como para Bachelard le son inherentes facultades transformativas, **el ser humano participa en la transformación de la realidad y, por tanto, del mundo.** Esta participación en la transformación del mundo implica un compromiso ético. No repetiremos cómo llegamos a esta obligación ética en el universo goethiano, ya expuesta anteriormente. Siguiendo de nuevo a Puelles encontramos esta idea en Bachelard: "La imaginación (...) tiene como cometido la elaboración de un mundo «estetizado». Ampliar (...) las limitaciones del mundo real, implica una consecuencia «ética». (...) Imaginar un mundo posible es posibilitar la renovación del mundo «real».[358] Nos encontramos de nuevo aquí con una función ética de la estética que es activada por la participación humana, por su capacidad de respuesta para modificar el entorno que vimos al estudiar el concepto de estética conectiva.

2.3.4.3 LA APORTACIÓN DE MARÍA ZAMBRANO: LA RAZÓN POÉTICA.

Comenzamos, a su vez, en el caso de María Zambrano con una cita de la autora que introduce a la perfección en qué sentido su pensar apoya y enriquece el nuestro enfoque de la imaginación como capacidad humana: un órgano de conocimiento, creación y transformación.

> Y así, el que el pensamiento, cuando más cerca está de lograrse aparezca como un despertar, trae consigo un olvido que puede, amenazadoramente, consolidarse, de donde procede ese halo de distracción que rodea al dado a pensar, más que a ninguna otra cosa. Esa distracción que, el establecerse en la zona misma del pensamiento, hace que una tradición de pensamiento deje de considerar, aun mínimamente, ciertas zonas de la realidad o de la irrealidad, que para el caso resulta equivalente. Que la irrealidad dejada a sí misma se crece y tiende a ocupar el lugar de la realidad. Ya que fácilmente se comprende que, si la realidad se nos apareciese siempre en su lugar adecuado, no sería necesario para nada, o lo sería de otra manera, el pensar acerca de ella. Si la realidad, la verdad, el ser, la vida misma se nos dieran a los humanos en su lugar adecuado, en su «lugar natural», que fuese además invulnerable, el pensar, a lo menos tal como los humanos se han esforzado por hacer, hubiera sido innecesario y, más todavía, sencillamente imposible.[359]

Encontramos la simiente de la idea de una razón poética ya en Goethe, como nos recuerda Heidegger, si pensamos que **un lenguaje poético sólo puede desarrollarse a través de**

[358] Puelles Romero, *La estética de Gaston Bachelard: una filosofía de la imaginación creadora*, 131.
[359] Zambrano, *El sueño creador*, 35.

una razón poética, nos advierte de que en la vida cotidiana nos arreglamos mínimamente con el lenguaje, porque solamente describimos relaciones superficiales. Tan pronto como se trate de relaciones más profundas, entra en juego otro lenguaje: el poético. [360]

Zambrano parece haberse adherido a esta línea de pensamiento al sugerir que la persona inmersa en el pensar se mueve en una realidad considerada por el pensamiento establecido como irrealidad. Recordamos que, aunque tanto Goethe como Zambrano abordan la creación a través de la palabra (si bien es conocido el activo interés de Goethe en el aprendizaje del dibujo, tal como se refleja en su obra *Viaje a Italia*), desde la escultura social se consideran tanto el pensamiento como el lenguaje en sí mismos como estructuras plásticas. Recordemos las citas de Beuys: "Conversar es también una forma de arte"[361] o "(...) para mí la lengua es el primer tipo de escultura. Se les da forma a las ideas con un medio de expresión. El medio de expresión es el lenguaje"[362] y "Veo los pensamientos humanos también como plástica, la primera plástica que surgió del ser humano."[363] Como hemos explicado más arriba, también Esquirol apoya este argumento cuando sostiene que primero es la imagen y luego el concepto. Así, la imagen es un puente hacia lo conceptual.

Aclarado este punto, trataremos de mostrar a continuación cómo el pensamiento de Zambrano se une a nuestra línea argumentativa al sugerir una forma de observar y percibir el mundo que no es otra desde la que trabajan los y las artistas. Así, **entendemos que la razón poética es el espacio en el que habita la imaginación creadora.**

Como sabemos, su obra *Claros del bosque* ejemplifica el pensar desde la razón poética. Esta pieza se muestra indescifrable para el lector o lectora que no se aproxime a ella más bien como un espectador o espectadora con una actitud genuinamente participante, activa. La obra requiere que quien la atiende lo haga desde la imaginación creadora porque será invitado o invitada a crear imágenes sugeridas por otras imágenes que recibe de la autora a través de un lenguaje poético, que tendrá que esforzarse en crear, observar y ordenar para llegar a darles su propio sentido, el de la perspectiva individual que demanda la creatividad. De otra forma (desde el materialismo, el escepticismo, el racionalismo radical), el acceso resultará seguramente infranqueable.

---

[360] Eidos84, "*Heidegger On Language and Poetry* (English Subtitles)", July 5, 2011, video, 1:43, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=7-P00IDJpvg.
[361] Bodemann-Ritter, *Joseph Beuys*, 11.
[362] Bodemann-Ritter, *Joseph Beuys*, 72.
[363] Bodemann-Ritter, *Joseph Beuys*, 87.

> Emerge así el universo de lo sagrado, el mito, del cuento maravilloso, de una realidad primera aún sin descifrar. (...) Hablamos de ese preconsciente de lo humano antes de la percepción del pasar del tiempo, (...) A medida que uno avanza en la vida va dándose cuenta -enuncia Emil Cioran- de que no se trata de un aprendizaje, sino de un retroceso en la memoria. Es como si imitáramos un mundo en que ya vivimos una vez. (...) Así surge la sospecha de una vida precedente al accidente de la individuación.[364]

Y, ¿cuál ha sido la principal fuente de inspiración de la pintura y la escultura a lo largo de la historia del arte, si no fundamentalmente la representación de lo sagrado, de lo espiritual, de la mitología con cuyas imágenes los y las artistas han fabulado?

Esta idea de lo "preconsciente de lo humano", nos recuerda al concepto de estética natural de Herder que Menke utiliza como base para el desarrollo de su idea de "fuerza" como facultad inherente al ser humano, pero previa al sujeto que "no conoce ni ley ni finalidad."[365] En este sentido, nos basaremos en las propuestas de Menke para desarrollar nuestra propuesta de estetización del derecho en la tercera parte de esta tesis.

Nos indica Verdú de Gregorio que **Zambrano considera el sueño como creador de la realidad**, como "elemento constitutivo" de la misma, "y, más aún, despertar es ir hacia el sueño y descifrarlo"[366] La autora nos dice que el sueño creador se da al llegar a "un grado en que sueño y vigilia coinciden en la lucidez sin delirio".[367]

Concede la autora a la psique la misma importancia que Jung al considerarla como el lugar en el que nace el pensamiento, en un lugar donde el tiempo se para que la autora denomina «ensimismamiento» o tiempo en blanco,[368] ese lugar al que nos reitramos mientras damos un paseo, mientras leemos un libro, mientras viajamos... Allí habita la imaginación, es un espacio para la creación. Así, nos dice que "Es la retirada en la que nace el pensamiento".[369]

También los sueños son ese lugar en el que nos desligamos del tiempo, señala la autora que "Soñar es ya despertar. Y por ello hay un soñar que despierta la realidad aún dormida en los

[364] Verdú de Gregorio en Zambrano, *Claros del Bosque*, 10.
[365] Menke, *Fuerza*, 42.
[366] Verdú de Gregorio en Zambrano, *Claros del Bosque*, 11.
[367] Zambrano, *El sueño creador*, 70.
[368] Zambrano, *El sueño creador*, 62.
[369] Ibíd.

confines de la vigilia: en esa tierra donde la conciencia no se aventura;".[370] Es importante destacar que, según Zambrano, lo que le hace despertar al ser humano es la libertad. "Despertar en el hombre es despertarse con su propio ser en la realidad y ante ella"[371] y continúa, "El hombre ha de ir haciéndose no ya en su vida, sino proseguir su no acabado nacimiento",[372] y concluye: "Pues si se tratase de un ser entero, enteramente ser, no tendría que entrar en la realidad; no tendría que realizarse en el tiempo, ni en ningún otro medio. No tendría que pasar por nada".[373]

En este punto la propuesta de Zambrano se vincula, a su vez, con la ética como venimos viendo en los y las autoras que hemos ido estudiando. Esta es la responsabilidad del ser humano, porque como nos explica Zambrano el ser humano no se hace

> (...) en soledad, sino con la responsabilidad de ver y de ser visto, de juzgar y ser juzgado, de tener que edificar un mundo en el que pueda quedar encerrado este ser prematuramente nacido, sin tiempo, sin libertad; y en esa situación entrar en el gran teatro del mundo sin saber tampoco su papel a representar. Establecer el proceso de integración de la persona en su propio ser hasta llegar a la libertad, y el progresivo conocimiento de sí mismo, a la posesión del espacio interior.[374]

Prestemos ahora atención al modo en que cotidianamente distinguimos lo real de lo que creamos con nuestra imaginación, a pesar de que aquello que creamos es una aportación a la realidad y, por tanto, también es real, tenemos generalmente la sensación de que no tiene tanta validez como lo que nos encontramos dado, precisamente por ese carácter de invento propio, pierde para nosotros la gravedad de la realidad dada. Quizás sea porque ésta se nos impone:

> Si yo percibo una imagen creada por mi fantasía, la percibo coetáneamente con el esfuerzo, por ligero que sea, de crearla; (...) Es decir, hay dos clases de imágenes: aquellas que percibimos o sentimos nacer (...) de la imaginación, y aquellas otras que se nos aparecen como estando ahí antes de haber sido percibidas, es decir, el percibirlas es *a posteriori*. (...) Y ese carácter hallado en el seno del tiempo es lo que hace que algo sea sentido como real, vale decir: como independiente de mí, no proveniente de mí, proveniente de ese fondo innominado de donde

[370] Zambrano, *El sueño creador*, 87.
[371] Zambrano, *El sueño creador*, 102.
[372] Zambrano, *El sueño creador*, 67.
[373] Zambrano, *El sueño creador*, 102.
[374] Zambrano, *El sueño creador*, 67.

> sentimos surge lo real. (...) Es una realidad que ponemos, que introducimos en lo real: en el otro caso es la realidad que se nos impone.[375]

Por eso **el despertar de la responsabilidad, como capacidad de respuesta necesita un esfuerzo, una mirada atenta**, como vamos a ver en el apartado de este estudio que dedicamos precisamente a la atención. Ese darse cuenta de la finalidad hace que despertemos de un estado de entumecimiento, de inercia, de aceptación de lo ya establecido, de lo dado. Ese despertar lo llevamos a cabo a través de nuestra voluntad, por ello requiere un movimiento por nuestra parte, porque como nos indica la autora:

> En la vigilia y en la vida cotidiana la realidad se nos aparece como indiferente por estabilizada, no la sentimos surgir *para* nosotros, ni siquiera está *ante* nosotros. No nos apunta, no despierta en nosotros el sentir de la *finalidad*, que de eso se trata. La finalidad la creamos nosotros con nuestra voluntad, nuestro proyecto de vida o bien la aceptamos ya establecida. La finalidad ya establecida toma ante nosotros igualmente este carácter de indiferencia, de hábito, como la percepción de la calle que recorremos todos los días.[376]

Así la autora coincide con el concepto de estética que estamos estudiando cuando nos dice:

> En la vigilia, la finalidad nos puede ser sugerida, despertada. La finalidad se despierta; y en efecto, cuando llega así, es un típico despertar: de un estado de abulia o de dejarse deslizar por la vida, despertamos cuando una circunstancia llega hacia nosotros en esta forma, haciéndonos *sentir que debemos actuar*. Mas esto puede suceder de dos maneras: o bien en la conciencia, porque vemos es conveniente u obligado moralmente; o bien porque sentimos que es algo que viene dirigido a nosotros, que está ahí *para nosotros únicamente*.[377]

Y sentimos que debemos actuar al tomar consciencia de que podemos hacerlo, de que somos capaces de responder ante el acontecimiento que se presenta ante nosotros que demanda nuestra actuación.

Zambrano nos advierte de que la persona cometerá un error si para descifrar las imágenes producidas en el ese estado de ensimismamiento y de tiempo en blanco utiliza solamente la inteligencia, el entendimiento ya que esta forma de proceder no pasa por la

[375] Zambrano, *El sueño creador*, 59.
[376] Zambrano, *El sueño creador*, 60.
[377] Ibíd.

transformación del sujeto que es la que hace que llegue al lo nuevo, al conocimiento (como hemos visto en el proceso cognitivo propuesto por Goethe). Al sujeto se le presenta en ese estado

> (...) un enigma a descifrar. Mas caerá en error si pretende descifrarlo usando de la inteligencia -tal como se suele usar para encontrar el sentido de las palabras que no se entienden-, de una proposición lógica o reductible a la lógica, tal como el hombre occidental ha llegado a creer que debe de hacer siempre.[378]

Continúa la autora explicando que no es que este tipo de entendimiento no sea válido y que es legítimo utilizarlo para ese tipo de cuestiones, pero para descifrar lo que nos presenta nuestra psique, para llegar a un conocimiento nuevo:

> (...) habría de usarse a partir de un cierto cambio de una cierta conversión del sujeto que es lo que tales signos o palabras están demandando, que es lo propio del lenguaje sagrado en todas sus especies y manifestaciones. El conocimiento se dará después de esa transformación del sujeto, como por añadidura.[379]

Por tanto, nos explica Zambrano que una cosa es analizar y otra descifrar la producción de nuestra psique. Analizarla es tratar de aprehenderla con esa parte de las capacidades humanas que son insuficientes para estos menesteres:

> Descifrar una imagen onírica, una historia soñada, no puede ser por tanto analizarla. Analizarla es someterla a la conciencia despierta que se defiende de ella; enfrentar dos mundos separados de antemano. Descifrarla, por el contrario, es conducirla a la claridad de la conciencia y de la razón, acompañándola desde el sombrío lugar, desde el infierno atemporal donde yace Lo que solo puede suceder si la claridad proviene de una razón que la acepta porque tiene lugar para albergarla: razón amplia y total, razón poética (...).[380]

Desde el lugar donde residen esas fuerzas oscuras del alma de las que nos habla el profesor Menke, como ya hemos anunciado y sobre las que vamos a volver más adelante en este estudio.

[378] Zambrano, *El sueño creador*, 132.
[379] Ibíd.
[380] Zambrano, *El sueño creador*, 138.

Concluimos este breve estudio sobre la aportación de María Zambrano a la línea argumentativa de este trabajo con el modo en que la autora entiende que el ser humano se realiza poéticamente:

> Realizarse poéticamente es entrar en el reino de la libertad y del tiempo donde, sin violencia, el ser humano se reconoce a sí mismo y se rescata, dejando, al transformarse, la oscuridad de las entrañas y conservando su secreto sentido ya en la claridad.
> Se trataría, pues, tomando las cosas elementalmente, no de analizar, sino de contar simplemente un sueño.[381]

Consideramos que esta es precisamente la **labor de cualquier tipo de expresión artística**, de una forma u otra, sea desde la más tradicional representación figurativa hasta las más radical de las críticas sociales contemporáneas, lo que se trata de **transmitir es un sueño, un enigma que sólo podremos descifrar si nos abrimos a la transformación.**

2.3.4.4 EL ENFOQUE DESDE LA PLÁSTICA SOCIAL: EL TALLER INTERIOR.

La idea del estudio interior está inspirada en la propuesta de Beuys para quien el propio pensamiento, como hemos citado en el apartado anterior, es la primera plástica que nace del ser humano. Sacks, que fue alumna de Beuys, se refería en sus clases (a las que asistimos cuando cursamos el Máster en Escultura Social que la artista impartía en la Oxford Brookes University) para explicar este concepto a una frase sobre la que Beuys insistía a su alumnado. Según Sacks, Beuys sostenía que parte del trabajo de los y las artistas es *"to scratch on people's imagination*"[382], es decir, **urgar en la imaginación de la gente**, para hacer posible que se tornen interiormente activos.

A partir de esta idea y como anunciamos en la primera parte de este trabajo, **Sacks desarrolla una obra de escultura social que denomina *Mental Space* (Espacio mental).** La autora la explica a la vez que la pone en práctica con el alumnado de la Oxford Brookes University a quienes invita a participar en su proceso, llenando el auditorio de la citada universidad británica. La acción fue documentada en vídeo y subida a Vimeo con el título *IF 2012 Shelley Sacks' Morning Lecture*.[383]

---

[381] Zambrano, *El sueño creador*, 139.
[382] Shelley Sacks, "Social Sculpture Research Unit," *Our Methodologies*, 2012, http://www.social-sculpture.org/category/our-focus/our-methodologies/.
[383] Shelley Sacks, "*IF 2012 Shelley Sacks' Morning Lecture*", Vimeo video, https://vimeo.com/41405341.

Durante dicha sesión Sacks explica a la audiencia que cada persona en este mundo es un agente de cambio, sea consciente de ello o no. Para lo cual, sostiene la artista, resulta imprescindible desarrollar la voluntad, la creatividad y las capacidades humanas, de otra manera no seremos capaces de construir un futuro sostenible. Esto es, por tanto, asunto de todas las personas y el impulso que genera el movimiento, la motivación, comienza en el interior de cada una. La profesora, durante la sesión, lanza al público las siguientes preguntas: ¿Cómo conseguir la dirección? ¿Cómo fomentar y facilitar el movimiento? Aquí **la profesora alude al concepto de arte ampliado beuysiano y explica que todo ser humano es un artista porque es capaz de diseñar, de modelar la sociedad.**

Tras la introducción la profesora comienza la acción aclarando que en primer lugar se trata de averiguar qué sustancia hay en el auditorio, es decir, qué materia de trabajo aportan las personas presentes y que lo primero es aprender a conectar con nosotros y nosotras mismas antes de conectar con las demás personas y antes de tomar ninguna decisión sobre nuestro papel como agentes de cambio.

La artista sugiere comenzar con unos minutos de silencio, invitando a cada persona a reflexionar y encontrar una imagen, una pregunta o una comprensión (*insight*) sobre qué significa emerger, qué está emergiendo en nuestro interior y qué está emergiendo en el mundo. Tras este ejercicio, las personas que así lo deseen podrán compartirlo. La profesora pasa a explicar el "Espacio mental". Sacks explica que es un lugar sobre nuestros hombros en el que se mezclan imágenes del pasado, del presente y del futuro. Mirando a este espacio podemos ver también cómo vemos el mundo, por ejemplo, si lo vemos como lleno de posibilidades o, todo lo contrario. Podemos, continúa la artista, entonces decidir cambiarlo en caso de que no nos satisfaga lo que estamos viendo. La profesora hace hincapié en que somos libres de reformar el modo en que vemos el mundo. Tras haber reconocido ese espacio mental en nosotros, **las personas asistentes toman conciencia de que todo el mundo, independientemente de su nivel de formación o de su estatus social, tiene el poder de la imaginación.** Conecta así la acción de la artista claramente con la idea beuysiana de que las personas tendríamos que ser capaces de observar nuestro pensamiento del mismo modo en que un o una artista observa su obra, desarrollando sobre él una actividad claramente compositiva.

La artista entonces pide al público que se coloque en parejas sin hablar. La siguiente capacidad para tener en cuenta, según Sacks, es la de **escuchar activamente (*active listening*).** En este momento, pide al público que comparta la imagen, las cuestiones o los pensamientos

que han surgido durante los minutos de silencio dedicados a cuestionarse qué es emerger, qué está emergiendo en nosotros, qué está emergiendo en el mundo. La artista da instrucciones a las personas participantes para que se cuenten mutuamente la experiencia, pero del siguiente modo: **la persona que habla lo hace con los ojos cerrados y la que escucha lo hace con los ojos abiertos**, pero no habla. Se trata así de desarrollar la capacidad de **escuchar sin juzgar**, es decir, procurar no estar en acuerdo ni en desacuerdo con lo que la otra persona nos dice. La pregunta que se busca, según Sacks, es: **¿qué recibes cuando realmente no estás contigo sino con el otro?** Después de compartir, la persona que ha hablado tiene que tratar de obtener una imagen que cristalice lo que ha dicho. La persona que ha escuchado debe igualmente, por su parte, obtener una imagen cristalizada de lo que ha oído: imagen/cuestión/pensamiento. La artista concede de nuevo unos minutos a los participantes y se comienza a compartir la experiencia con el auditorio. La profesora, para finalizar, propone al auditorio que tomen nota sobre los temas que se han generado: imágenes y pensamientos.

Este es un típico proceso estético conectivo de escultura social. Estudiaremos diversos procesos de creación propia en la cuarta parte de esta tesis como fundamento práctico artístico de la misma.

Por su parte, la artista Hildegard Kurt, alumna y colaboradora de Sacks, describe el estudio interior como aquel estudio por el que no hay que pagar alquiler, un espacio dentro de uno o de una misma que permite dejar de identificarse con las propias suposiciones y hábitos mentales, un espacio interno que posibilita que lo propio en el mundo se desautomatice para que surja la conciencia, el ser consciente, una sensación de nuestro propio ser que siempre está presente.[384]

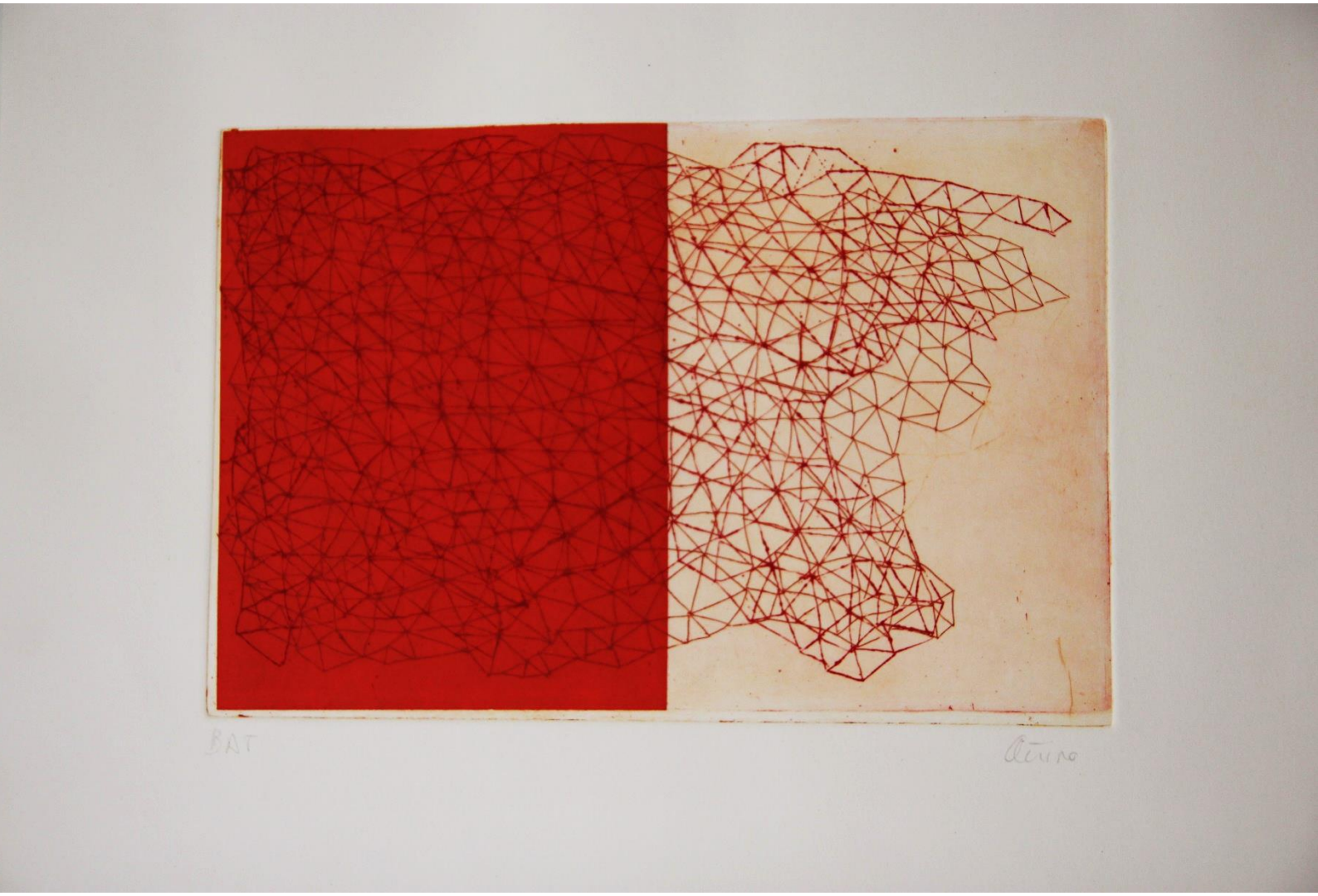
Kurt nos explica que la labor del **yo creativo comienza** realmente **en** lo que podríamos llamar el **taller interior** que se abre, en ese momento estamos orientados y orientadas hacia nuestro interior y no tanto hacia afuera, como normalmente. Allí encontramos materiales y herramientas invisibles, tan relevantes en el trabajo artístico de Sacks, para nuestra actividad creativa. Desde allí podemos comenzar a preguntarnos más conscientemente, con qué queremos contribuir, porque de una forma u otra, por acción o por omisión, todos y todas contribuimos con algo.

[384] BBK Bundesverband, "*Symposion "Kunst, Künstler*innen, Nachhaltigkeit" Impulsvortrag von Dr.* Hildegard Kurt", YouTube video, July 22, 2022, 28:17–29:18, https://www.youtube.com/watch?v=WswXN1jDy8U.

En el estudio interior, continúa Kurt, podemos obtener la orientación no tanto desde fuera, se trata de traer fuerza direccional, fuerza luminosa y de traer nuestra propia fuerza al mundo. Este taller interior del ser humano se abre inmediatamente cuando intentamos dar un paso atrás mentalmente y observarnos a nosotros mismos mientras estamos en el mundo, observar nuestra propia forma de percibir, nuestra forma de pensar, nuestra forma de comunicarnos y comenzar a ver entre todas estas formas los espacios intermedios, los espacios infinitos alrededor de estas formas específicas, y desde ahí la posibilidad de percibir de manera más adecuada y diferente. Comúnmente podríamos decir que podemos quitarnos las gafas que llevo puestas y mirar al mundo con otro tipo de lentes. Esta es una nueva dimensión de libertad. Somos libres para percibir y para desautomatizarnos. Somos libres para examinar los patrones que determinan mi percepción, los hábitos, los automatismos. Somos libres para darnos cuenta de cómo está canalizada nuestra mirada cotidiana y desde allí, podemos empezar a experimentar con otras formas de percibir. Esto significa situar lo creativo muy cerca de la fuente, no solo donde tomamos un martillo neumático en la mano o un pincel, sino donde encontramos los materiales y las herramientas invisibles de nuestra acción.[385]

Encontramos en la artista los fundamentos de la escultura social, un arte capaz de ser desarrollado por todos los seres humanos, todos y todas contamos con esos materiales invisibles que habitan nuestro espacio mental, un territorio para la transformación, el territorio de la libertad a partir de la actividad creativa.

[385] Nature Community TV, "Hildegard Kurt - Nature Community Summit 2022 "Organisch Systeme wandeln", im Gespräch mit Benjamin Neumann, YouTube video, February 22, 2023, 18:19–21:42, https://www.youtube.com/watch?v=ak0ukeqp4WY.



Grabado. Fuente: autora.

2.4.- LA ATENCIÓN.[386]

En un artículo titulado "Geben und ökologische Bürgerschaft. Aus innerer Bewegung zur passenden Form" (Dar y ciudadanía ecológica. De un movimiento interior a la forma adecuada), Shelley Sacks define el concepto de atención al que nos referimos aquí. A este fin, nos recuerda una bonita idea que, además, es clave para su interpretación del concepto de estética conectiva. Se trata de una expresión con la que cuenta la lengua alemana: *Aufmersamkeit schenken* (regalar la atención). Mientras que, en otros idiomas, como en inglés, la atención aparece en forma de transacción económica: *to pay attention* (pagar atención) y en español, sólo se presta temporalmente: "prestar atención", en la lengua alemana la atención, generosamente, se regala. Este regalar la atención entronca, como vamos a ver más adelante cuando nos refiramos a la responsabilidad ética que emana de este prestar atención, con la teoría goethiana denominada *zarte Empirie* (empirismo delicado), a través del cual se llega a la conclusión de que el hecho de llevar a cabo una observación seria y libre de prejuicios sobre cualquier fenómeno de nuestro interés nos vincula éticamente al mismo.

Sacks explica que existen, en su opinión, dos elementos fundamentales que impiden la reacción generosa y libre que desencadena el acto de regalar la atención. Uno, es el hecho de que no somos capaces de regalar la atención a algo que no esté cercano porque para poder atender a algo que se encuentre lejos de nosotros, tendríamos que saber utilizar nuestra imaginación. Así, nos dice Sacks que este es uno de los impedimentos que tenemos que superar, una de las capacidades que tenemos que desarrollar. La capacidad de imaginarse lo que no se encuentra al alcance inmediato. El otro impedimento, continúa Sacks, sobre el que nos informa la artista es el miedo. Por eso, nos dice que **el primer regalo** a nosotros, a nosotras mismas y al mundo **es confrontar nuestro miedo**. Pero ello, continúa Sacks, requiere coraje.[387]

En general, nos indica la autora que ese **"regalar atención"** del que tratamos aquí, requiere un **esfuerzo y** mucha **fuerza de voluntad**: regalar la atención de forma concentrada es laborioso. Exige fuerza de voluntad. Esa voluntad es la que puede transformar nuestra sociedad,

[386] Algunos pasajes de esta primera parte de la tesis han sido extraídos parcialmente del siguiente artículo de nuestra autoría: Isabel Añino Granados y Mar Garrido Román. En prensa. "Estética y responsabilidad: una experiencia artística conectiva." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 126.

[387] Shelley Sacks, "Geben und Ökologische Bürgerschaft. Aus innerer Bewegung zur passenden Form," en *Da hilft nur schenken. Mit Schenken und Stiften die Gesellschaft gestalten*, ed. Annette Tönnis et al. (GSL Treuhand e.V., 2011), 40.

por ello, continúa Sacks, es extraordinariamente importante observar el significado de la voluntad, del querer, para el ámbito de la transformación humana.[388]

Así, la estética que propone Sacks nos une con el mundo y está en relación estrecha con nuestra capacidad de responder y de sentir. La responsabilidad no es algo que pueda imponerse desde el exterior, sino que es una disposición a la receptividad, que tiene que ver con una imaginación participativa y una unión, un vínculo, una conexión. En esta línea, sostiene Sacks que es el preciado resultado del regalar nuestra atención, y explica que es una estética que nos conecta con el mundo y que está estrechamente relacionada con la capacidad de responder y sentir. La responsabilidad no es entonces un deber impuesto desde el exterior, sino una disposición orgánica para recibir, que tiene que ver con la imaginación participativa y la conexión.[389]

En esta línea de pensamiento, reflexiona, a su vez, el profesor Josep María Esquirol sobre la importancia de prestar atención y nos dice:

> La atención nos conecta con el mundo, y esta conexión es la mejor vacuna contra dogmatismos, eslóganes, ideologías y lenguajes aparentemente técnicos, pero en realidad vanos. También esta conexión es lo que salvaguarda de su atrofia al sentimiento moral. A falta de la conexión con el mundo, a falta de la experiencia de las cosas y de los otros, todo tiende a ser artificioso;[390]

El autor propone dos reflexiones acerca de lo que es la atención y el prestar atención. La primera la vamos a estudiar en este punto y la segunda, relacionada con las implicaciones éticas de prestar atención, la estudiaremos en el siguiente apartado.

La primera reflexión es acerca de la **atención como algo que hay que ejercitar**. Es algo que se puede entrenar. El autor nos recuerda que ya dijo Simone Weil que esto de prestar atención es algo que debería ser parte de la educación primaria. Citamos aquí la descripción del autor:

> ¿Qué significa prestar atención? Significa una especie de focalización, una especie de concentración y esta concentración es como un ejercicio anímico, un ejercicio espiritual, un ejercicio, si no se quiere hablar en estos términos, se puede decir un ejercicio intelectual. ¿Qué

[388] Shelley Sacks, "Geben und Ökologische Bürgerschaft. Aus innerer Bewegung zur passenden Form," 41.
[389] Shelley Sacks, "Geben und Ökologische Bürgerschaft. Aus innerer Bewegung zur passenden Form," 42.
[390] Josep María Esquirol, *El respeto o la mirada atenta: Una ética para la era de la ciencia y la tecnología* (Barcelona: Editorial Gedisa, S.A., 2006), 61.

> es lo que da este ejercicio? Pues un cultivo de la musculatura. No de la musculatura física, sino de esa musculatura que nos permite realmente mirar. Mirar es más difícil de lo que parece. Mirar, es decir, observar. Observar no es mirar fijamente, es una actitud; es decir, la atención, prestar atención es cultivar una actitud. Es cultivar una manera de estar; es decir, que aquí lo importante no es el resultado, sino que es el movimiento, el movimiento de prestar atención. (...) El resultado es exactamente secundario ¿Por qué? Porque ese ejercicio ya tiene en sí mismo sus beneficios.[391]

El autor, asimismo, nos dice que "Lo mismo que la mirada, la atención es un foco."[392] A su vez, señala Esquirol que " La atención es una especie de actividad («prestar o poner atención»; actividad de focalizar y de seleccionar), pero también un estado («estar atento, vigilante...»)". Continúa el autor explicando que este estado contrasta con estar disperso (*Zerstreut*). Es el salir de ese estado, un despertar, un darse cuenta, un tomar conciencia.[393]

Si bien el autor nos dice que "Se aprende a mirar, mirando, así como se aprende a pensar pensando. El ejercicio es el principal maestro."[394], sigue el autor a Weil cuando la filósofa explica que el esfuerzo que supone este ejercicio no requiere una tensión muscular;

> Para prestar verdadera atención, hay que saber cómo hacerlo. Muy a menudo se confunde la atención con una especie de esfuerzo muscular. Si se dice a los alumnos: “Ahora váis a prestar atención”, se les ve fruncir las cejas, retener la respiración, contraer los músculos. Si pasado un par de minutos se les pregunta a qué están prestando atención, no serán capaces de responder. No han prestado atención a nada. Simplemente, no han prestado atención, han contraído los músculos.[395]

Sino que se trata, nos dice el autor, de una tensión que requiere, por un lado, flexibilidad y, por otro, un vaciamiento.[396]

Asimismo, resulta interesante la visión de la escucha de la compositoria y artista Hildegard-Westerkamp (Osnabrück, Alemania, 1946), quien, en esta misma línea sostiene que la escucha es por naturaleza disruptiva:

---

[391] ", Aprendemos Juntos 2030,"*Filosofía de la proximidad. Josep Maria Esquirol, filósofo y escritor*", YouTube video, January 12, 2022, 41:13–45:42, https://www.youtube.com/watch?v=rcxR_l1_I5E.
[392] Esquirol, *El respeto o la mirada atenta, 55.*
[393] Esquirol, *El respeto o la mirada atenta*, 56.
[394] Esquirol, *El respeto o la mirada atenta*, 53.
[395] Simone Weil en Esquirol, *El respeto o la mirada atenta*, 57.
[396] Ibíd.

> Un verdadero estado de escucha no se logra a través de la fuerza. Dictar la orden de escuchar –¡ESCUCHA!, es algo que a todxs alguna vez nos han dicho–, sólo produce que nos bloqueemos, o bien, que entremos estados de distracción y de sordera y, posiblemente, provoca un trastorno permanente a nuestros canales de escucha, los cuales solían estar más bien abiertos. (...)La escucha es, naturalmente, un proceso delicado y de continua apertura.[397]

La necesidad de vaciamiento y flexibilidad necesarias para no volcar nuestros prejuicios como parte del proceso cognoscitivo, para poder aprender algo nuevo fueron ya puestos de manifiesto por Goethe y Husserl, como hemos visto. El profesor Arthur Zajonc, describe la mirada atenta desde el punto de vista goethiano. En este sentido, sostiene que cada objeto bien observado abre un nuevo órgano en nosotros. Hay una teoría de cognición completa aquí que consiste en dar tu atención en una especie de acto meditativo, das tu atención a algo, sostienes esa atención y ésta trabaja de vuelta en ti, te informa. Entonces das tu atención otra vez de una nueva manera porque ahora has adquirido una nueva capacidad y te informa de nuevo. Así tiene lugar un círculo de desarrollo. Al final de este proceso de transformación tienes la posibilidad de realmente ver algo nuevo. Y pienso que si no entras en ese proceso de empirismo más amplio, entonces sólo estarás viendo las cosas antiguas, estas en ese habitus de ver lo que ya conoces, en ese hábito de ver lo que has sido entrenado para ver.[398]

El **método goethiano nos ayuda a** darnos cuenta y **a comprender** la relación**, el vínculo, entre la atención, el respeto y la responsabilidad ante aquello que a lo que prestamos atención**. Se trata de una atención respetuosa que no invade que no juzga y que no vuelca prejuicios, como estamos viendo. **De su ejercicio prolongado se produce**, como vamos a ver al final de este punto, una revelación: **la separación entre objeto y sujeto** se diluye. Así nos damos cuenta del vínculo moral con el objeto observado. Pero sigamos a Goethe y veamos cómo llega desde la imaginación a la ética y a la libertad: la imaginación tiene sus propias leyes, en las que el entendimiento no puede y no debe penetrar.[399] Así, continúa el autor en Eckerman, y explica que no se refiere a una imaginación que entra en lo vago e imagina cosas que no existen; sino a una que no abandona el suelo de la tierra y que supone y conjetura cosas en los estándares de

[397] Hildegard Westerkamp, "La naturaleza disruptiva de la escucha," *Laboratorio de Música Libre*, Hackerspace "Rancho Electrónico," September 17, 2016, https://laboratoriodemusicalibre.wordpress.com/2016/09/17/la-naturaleza-disruptiva-de-la-escucha-por-hildegard-westerkamp/.

[398] Rudiger Sünner, "*Das kreative Universum: Interview mit Arthur Zajonc*", YouTube video, 2014, 17:45–18:39, https://www.youtube.com/watch?v=2pYtu6My_s0.

[399] Johann Peter Eckermann, *Conversations of Goethe*, trad. John Oxenford (1906; producción digital http://www.hxa7241.org/, (2010), 279.

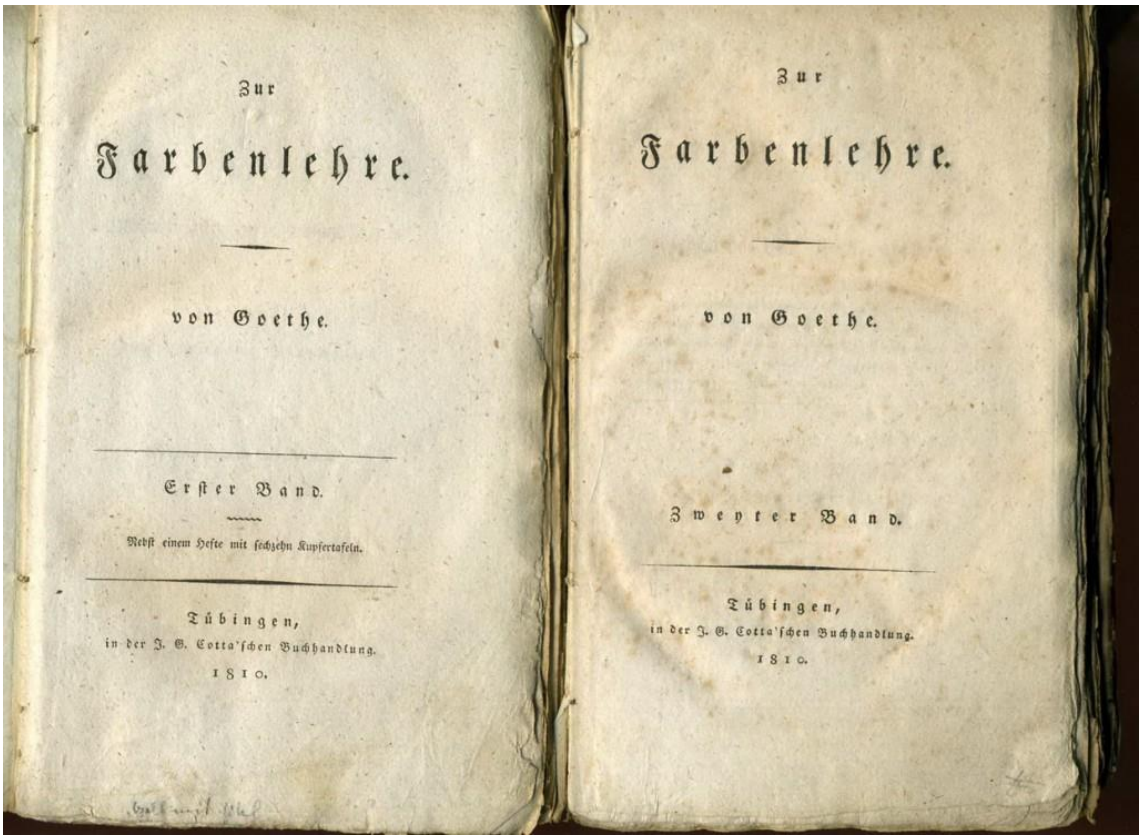
lo real y lo conocido. Esta imaginación presupone una mente ampliada y tranquila, que tiene una amplia apreciación del mundo vivo y de sus leyes.[400]

En este sentido, no podemos desconectarnos de lo experiencial concreto. Si desconectamos el ordenamiento jurídico, que observamos como fenómeno en esta tesis, de la experiencia que vivimos en él, ocurre que éste se desarrolla de acuerdo con parámetros intelectuales que sirven a intereses numéricos de acuerdo con una mentalidad económica determinada, pero no se basa en las necesidades reales de las personas ni de los otros seres que habitan el planeta. Así, pasa igualmente con el resto de las áreas: podemos, como pone, por ejemplo, el profesor Zajonc, desarrollar una ciencia de las neurónas y no una ciencia de la conciencia, para Zajonc, Goethe siempre persiguió mantener una conexión viva con la experiencia[401] sea cual sea el fenómeno observado. A través del empirismo delicado goethiano conseguiremos romper los modelos mecánicos con los que reemplazamos los fenómenos de los que nos tenemos que ocupar experimentándolos en primera persona si queremos mantener la conexión con los mismos, aprender de ellos y llegar a conclusiones coherentes. Esta profunda relación con lo observado no la podremos alcanzar sin práctica. Se trata de un método que hay que aprender.

Vemos cómo esta idea es la misma en la que insiste Esquirol y que ya hemos estudiado cuando aclara que la imaginación fructífera, la que nos sirve, es aquella que está basada en lo concreto, aquella que no se diluye en divagaciones abstractas. Por un lado, **Goethe insistió en diversas ocasiones en que el intelecto y la imaginación son capacidades igualmente válidas del ser humano y que no deberíamos considerar a ninguna por encima de la otra** y, mucho menos, denostar la imaginación y dejarla de lado como si no fuera una herramienta perfectamente adecuada para adquirir conocimiento. Goethe, aclara en la segunda cita la importancia y el crédito que le da a la imaginación. En realidad, en esta cita el poeta alemán está diferenciando imaginación de fantasía, presentando a la imaginación como algo que es real y que se basa en lo real "en el suelo de la tierra", pero para poder llegar al modo imaginativo necesitamos una mente tranquila. Aquí intuimos ya que Goethe se refiere a que se trata de un modo contemplativo de observación.

[400] Johann Peter Eckermann, *Conversations of Goethe*, 430.
[401] Arthur Zajonc, "Goethe and the Phenomenological Investigation of Consciousness," Department of Physics, Amherst College, Amherst, 2016, 3.

Hemos visto que Goethe es, a su vez, un gran representante de esta corriente de pensamiento que sostiene que existen otras dimensiones del ser humano, además de la razón, que o bien denostamos en relación con ésta, o bien descartamos por completo. Como sabemos, **Goethe consideró que la imaginación,** bien utilizada y practicada, **puede llegar a tener un carácter exacto y que es la herramienta idónea para adquirir conocimiento, incluso conocimiento científico,** como se esforzó en defender y demostrar. Así, el poeta y científico nos ilustra acerca del modo en que él utiliza este método en sus investigaciones científicas, por ejemplo, en su estudio sobre el color o sobre las plantas.


Zur

Farbenlehre.

von Goethe.

Erster Band.

Nebst einem Hefte mit sechzehn Kupfertafeln.

Tübingen,
in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.
1810.

Zur

Farbenlehre.

von Goethe.

Zweyter Band.

Tübingen,
in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.
1810.

Johann Wolfgang von Goethe. *Zur Farbenlehre* (*Teoría de los colores*) 1810.

Fuente: https://proyectoidis.org/la-teoria-del-color-de-goethe/

El investigador Henry Bortoft ha estudiado en profundidad la conciencia científica goethiana y ha contribuido a divulgar los diversos hallazgos que el poeta alemán llevó a cabo en cuanto al uso de la imaginación como llave del conocimiento a partir de los datos sensoriales y su importancia en relación con la razón y a la inteligencia intelectual. El autor nos explica cómo nuestra forma de aprendizaje racional encarrila nuestra mente de forma que no podemos descubrir algo nuevo porque estamos repitiendo una y otra vez los mismos procesos ya conocidos que son los únicos que generalmente se aceptan como válidos. Dirigimos así nuestra

atención y nuestra mirada permanentemente en la misma dirección, desatendiendo y, por tanto, perdiéndonos toda la información que no circula por la vía por la que lo hace la mente racional. Asimismo, nos advierte de que el método científico es fragmentador; estamos prestando nuestra atención a fragmentos de un todo, pero nunca alcanzamos la mirada de conjunto.

Seguiremos a este autor, así como a Isis Brook y a Daniel C. Wahl, quienes nos van a ayudar a entender el método de adquisición de conocimiento goethiano que se desarrolla en cuatro pasos:

1. El estudio se inicia con una observación sensorial, una percepción sensorial exacta, *exact sense perception*[402]. Conectamos sensorialmente con el objeto de nuestro interés. De este modo, no estamos separados del objeto. No se trata aquí de la forma de aproximación sensorial que llevamos a cabo en la vida diaria, aunque según Brook, esto formaría parte de un estadio preliminar, si queremos preparatorio para el proceso, a través del que somos conscientes de la mochila de conocimientos, prejuicios y experiencias previas que acarreamos. Es como dice Brook, otra forma de suspenderlos por medio de su reconocimiento[403]. Tenemos que activar nuestra atención de manera que nuestra observación esté escrupulosamente exenta de conocimientos previos y prejuicios. Observar sin invadir, con respeto. Nos aproximamos al objeto tal y como se aparece ante nuestros órganos de percepción. Involucramos así un buen abanico de órganos en nuestra exploración. La utilización de los sentidos nos dice Bortoft, evita esa "automatización" que implica el uso exclusivo del raciocinio que no presta atención a tantos aspectos. Es, como hemos visto, una **observación fenomenológica que,** bajo nuestro modo de ver, **se relaciona con la propuesta husserliana de *epoché* porque coincide en el requisito de suspender el juicio a la hora de llevar a cabo nuestra observación**. En palabras de Simms, la fenomenología, después de Husserl, siempre ha tenido una doble tarea: desenterrar las sedimentaciones culturales y las motivaciones ocultas en nuestras suposiciones habituales sobre la realidad y regresar a una exploración fiel de la plenitud del ser tal como se revela a la experiencia humana.[404] Simms explora en profundidad la relación entre las propuestas goethianas y

[402] Isis Brook, "Goethean Science as a Way to Read Landscape," *Landscape Research* 23, no. 1 (1998): 53, https://doi.org/10.1080/01426399808706525.
[403] Ibíd.
[404] Eva Maria Simms, "Goethe, Husserl, and the Crisis of the European Sciences" *Janus Head* 8, no. 1 (2005): 166, 160-172. Amherst, NY: Trivium Publications.

husserlianas y sostiene que lo que Goethe comparte con la fenomenología de Husserl es el intento de crear un claro en el que la naturaleza y la mente del ser humano puede desplegar el más amplio rango de fenómenos aparte de aquellos circunscritos por las matemáticas. Para Goethe esto significó ir más allá de la inteligencia calculadora (*Verstand*) y cultivar una razón imaginativa, sentida por el corazón (*Vernunft*) en sus observaciones y experimentos con los fenómenos naturales. Para Husserl significó desarrollar una ciencia que explora el *plenum* (o plenitud) del ser tal y como se revela a la conciencia humana.[405]

Como ya anunciamos, Goethe se propone otorgar a sus observaciones la categoría de ciencia a través de este método que estudiamos. Como decimos, se trata de una ciencia que tiene en cuenta no sólo el lado cuantitativo del mundo, sino que es un entendimiento holístico, integral.

Wahl sugiere, siguiendo a Isis Brook, **que dibujar el objeto es una buena herramienta para poder llevar a cabo este modo de aproximación al objeto o fenómeno**, porque con toda seguridad **de este modo percibiremos detalles de los que previamente no nos habíamos percatado**. El dibujo nos ayuda a describir más que a explicar. En palabras de Esquirol, a veces conviene que nuestro hablar consista menos en demostrar que en mostrar, menos en explicar que en describir, menos en analizar que en prestar atención porque, nos dice el autor, de este modo iremos con más delicadeza hacia las cosas.[406] Los modos de observación artísticos nos pueden ayudar en este sentido. Brook aconseja, a su vez, **dibujar de memoria** porque, habitualmente creemos saber todo acerca de la apariencia de una cosa, ese conocimiento asumido sólo desaparece en el momento en que el objeto es escondido de la vista y se nos pide que lo dibujemos.[407] Asimismo, Brook nos ofrece otra interesante forma de llevar a cabo este ejercicio que consiste en encontrar otra palabra para describir lo que estás observando.[408] Esto resulta coherente con la idea de Bortoft de desembarazarnos de la automatización de nuestro pensamiento. **Buscar otro concepto que describa lo que observamos es también comprender lo observado de otra manera**. En la lengua alemana se entendería esta

[405] Simms, "Goethe, Husserl, and the Crisis of the European Sciences", 165.
[406] ECatólicas, "*El porqué del encuentro*, Josep María Esquirol, Inspiradores de Encuentros", YouTube video, May 30, 2023, 10:57–12:01, Ponencia en el XVI Congreso de EC "Inspiradores de Encuentros" (Granada, November 24–26, 2022), https://www.youtube.com/watch?v=jKaBrkrquto.
[407] Isis Brook, "Goethean Science as a Way to Read Landscape", 54.
[408] Ibíd.

idea con mayor facilidad porque el verbo del sustantivo concepto *Begriff* en alemán es *begreiffen*, comprender. Este comprender de otra forma puede llevarnos, como indica Brooks, a ver nuevas relaciones entre las partes del objeto o del objeto con su entorno.

2. El segundo paso tras la observación sensorial, según Brook, Wahl y Bortoft nos indican, sería utilizar la "imaginación sensorial exacta". Goethe visualizaba el fenómeno objeto de estudio en su imaginación y sostenía que sólo así era capaz de ver la totalidad y la relación entre las partes que conforman el todo. De nuevo esta forma de observación imaginal evita el automatismo intelectual porque, como dice Bortoft, no estamos pensando en el lenguaje abstracto de las palabras. En palabras de Wahl, esta es la etapa donde la imaginación es empleada como legítima herramienta de investigación científica y como llave de acceso a otra forma de conocimiento, una epistemología alternativa.[409] Wahl nos indica al igual que Brook que se trata de un proceso dinámico porque a través de él percibimos el objeto como proceso en transformación y no como algo estático. Se trata de percibir el periodo de vida de un fenómeno. Por tanto, es importante notar que la diferencia entre esta forma de observación y la reconocida como científica es precisamente que en la científica lo que se observa es una parte objeto en un momento determinado (aunque esto se repita en infinitas ocasiones). A través del órgano de imaginación exacta percibimos el todo y su cualidad dinámica, sus posibilidades de transformación. Percibimos el fenómeno o el objeto en su desarrollo como algo que tiene una historia.[410] Este resultado nos parece más afín con la realidad de un mundo en el que todo está en constante cambio y transformación. Se trata de intentar captar la metamorfosis del fenómeno en su devenir histórico, en vez de ver sólo lo que tenemos delante de la vista durante el momento de la observación. Aquí, como nos indica Brook, también encontramos una conexión con la fenomenología husserliana en el uso de la variación de la imaginación libre ya que este es un medio para derivar la esencia de un fenómeno empujando el *eidos* (la forma) de la cosa más allá de lo que puede ser imaginado.[411] En un segundo paso, nos dice Brook, se volvería a delimitar la imaginación dentro de los márgenes de lo que es posible para el fenómeno estudiado.[412] Goethe, según Bortoft, cuando por fin experimentó la planta arquetipo, estando en los Jardines Botánicos de Palermo, lo hizo a través del órgano de la imaginación. Así,

[409] Daniel C. Wahl, "'Zarte Empirie': Goethean Science as a Way of Knowing," *Janus Head* 8, no. 1 (2005): 63, 58-76. Amherst, NY: Trivium Publications.
[410] Isis Brook, "Goethean Science as a Way to Read Landscape", 55.
[411] Ibíd.
[412] Brook, "Goethean Science as a Way to Read Landscape", 56.

describió esta experiencia en sus libros de notas, en los que se puede leer que cuando cerró los ojos y entornó la cabeza representándose a si mismo una flor justo en el centro del órgano de la vista, nuevas flores saltaron de este corazón, con pétalos coloreados y hojas verdes. No había modo de parar la efusión, que continuó tanto como su contemplación. Posteriormente, continúa Bortoft, Goethe escribió a Herder que con la planta arquetipo sería posible inventar plantas *ad infinitum* que serían consistentes; es decir, aunque no existentes, serían capaces de existir, no siendo sombras o apariencias que surgen del pintor o el poeta, sino poseyendo verdad y necesidad.[413]

3. El tercer paso consistiría en contemplar atenta y concientemente esto que estamos siendo capaces de percibir a través de nuestra imaginación, de forma que permitamos al fenómeno presentarse tal y como es a través de nosotros. Brook explica que tenemos que intentar dejar espacio para que la cosa se articule a su propio modo.[414] Se trata de un proceso contemplativo que recuerda a la meditación, cuando observamos nuestro pensamiento sin intervenir, relegándonos para poder ver lo que está ahí en el momento presente sin juzgarlo, sólo contemplando. Es, siguiendo a Simms, lo que Husserl denominó *Innenbetractung* (observación interior), es decir, aclara Simms, una comtemplación intensificada y profundizada de las estructuras del mundo tal y como se manifiestan en un fenómeno particular.[415]

4. A través de la puesta en práctica de este proceso de **delicado empiricismo goethiano** hemos contribuido a desarrollar de un nuevo órgano de observación que no es otro que la **imaginación reanimada**. Esto provoca, según Bortoft, una reestructuración de la mente que entonces es más capaz de trabajar a partir de la intuición y de observar de forma holística. Bortorft sostiene que, en contraste con la mente intelectual, el mundo de la experiencia sensorial es no-uniforme e ilimitadamente variado y rico en diversidad. Por esto, invertir atención en lo sensorial inevitablemente promueve desautomatización de la uniformidad de la mente intelectual. La segunda etapa del camino de Goethe, la etapa que él llamó imaginación sensorial exacta, continúa este proceso. Profundiza tanto en el encuentro con el fenómeno y en el proceso de desautomatización. El intento de pensar el fenómeno en la imaginación, y no pensar acerca de él, continúa Bortoft, es

[413] Henri Bortoft, *Goethe's Scientific Consciousness*, Monograph Series No. 22 (Institute for Cultural Research, 1998), 48. Printed by The Russell Press Ltd., Nottingham.
[414] Brook, "Goethean Science as a Way to Read Landscape", 56.
[415] Simms, "Goethe, Husserl, and the Crisis of the European Sciences", 170.

> sensorial y no intelectual, concreto y no abstracto. La atención es, de este modo, retraída más allá de las asociaciones verbales y del razonamiento intelectual. Es, por ello, nos dice, un ejercicio de desautomatización. Pero, al mismo tiempo, es un ejercicio de intentar ver el fenómeno en el modo simultáneo, esto es, todo de una vez, promoviendo activamente la reestructuración de la conciencia en un órgano de percepción holística.[416]

Este "órgano de percepción holística" como conciencia reestructurada, nos dice Bortoft, es el único a través del cual podemos alcanzar a percibir "la unidad en la multiplicidad", y continúa explicando que la unidad del reino vegetal sólo puede aparecer a este modo de conciencia como una unidad en la multiplicidad. Esta es la perspectiva extensa de unidad. La perspectiva intensiva de unidad, que es multiplicidad en unidad, sólo puede ser vista en el modo holístico de conciencia.[417]

La forma sensorial e imaginal de observación que propone Goethe es muy distinta a la que habitualmente utiliza la ciencia, continúa Bortoft. Aspectos que en cualquier tipo de actividad hoy en día se priorizan tanto como, por ejemplo, la consecución de un fin, o el entendimiento del planeta y de los seres que habitan en él como mecanismos, no tienen cabida en el modo de observación goethiano. En esta línea, explica Bortoft, que hacer morfología en el sentido goethiano, significa trabajar con la mente en un modo diferente del de la ciencia convencional de hoy, que está dominada por el poder analítico de la mente intelectual. La experiencia, continúa Bortoft, de la forma en el sentido de Goethe lleva a un entendimiento de los organismos que difiere de verlos a la luz de la finalidad y del propósito o causalidad y mecanismo. A través de la experiencia de la forma en el reino vegetal llegó Goethe a entender la planta.[418]

En este sentido Wahl aclara que la forma expresa su propio surgir a través de la relación. Los patrones en este proceso de transformación pueden ser discernidos como leyes y tipos -como posibles caminos o modos de expresión. Cada fenómeno tiene estos posibles modos de expresión, que comunican como se relaciona con su entorno más amplio, con los fenómenos de alrededor. Estas relaciones definen lo que es posible en la transformación del objeto, fenómeno, la forma y cómo ocurre.[419]

---

[416] Bortoft, *Goethe's Scientific Consciousness, 170.*
[417] Bortoft, *Goethe's Scientific Consciousness, 51.*
[418] Bortoft, *Goethe's Scientific Consciousness, 55.*
[419] Wahl, "'Zarte Empirie': Goethean Science as a Way of Knowing", 65.

En este cuarto paso ya no hay observador y observado, sino que, en palabra de Brook, **somos uno con el fenómeno u objeto**.[420] Como estamos viendo se trata de un proceso completamente intuitivo. **La práctica de lo imaginal desarrolla la intuición que afinada nos lleva al conocimiento exacto de aquello que estamos observando.**

Esta forma de observación que tiene en cuenta las relaciones no sólo de las partes con el todo del fenómeno, sino las del propio fenómeno con su entorno no está siendo omitida sólo por la ciencia establecida como válida y la tecnociencia a la que ya nos hemos referido, sino también en otras áreas. **En esta tesis estamos tratando de evidenciar la necesidad de una observación del ordenamiento jurídico desde el órgano de imaginación sensorial exacta, para evitar su desconexión con una realidad en constante cambio y transformación que le exige delicada atención**. Precisamente, en el cuarto paso somos capaces de observar las leyes del fenómeno y su tipología según nos ilustra Brooks, por este motivo, es crucial llegar a ser uno con el fenómeno en vez de observarlo desde fuera sin relacionarnos con él.

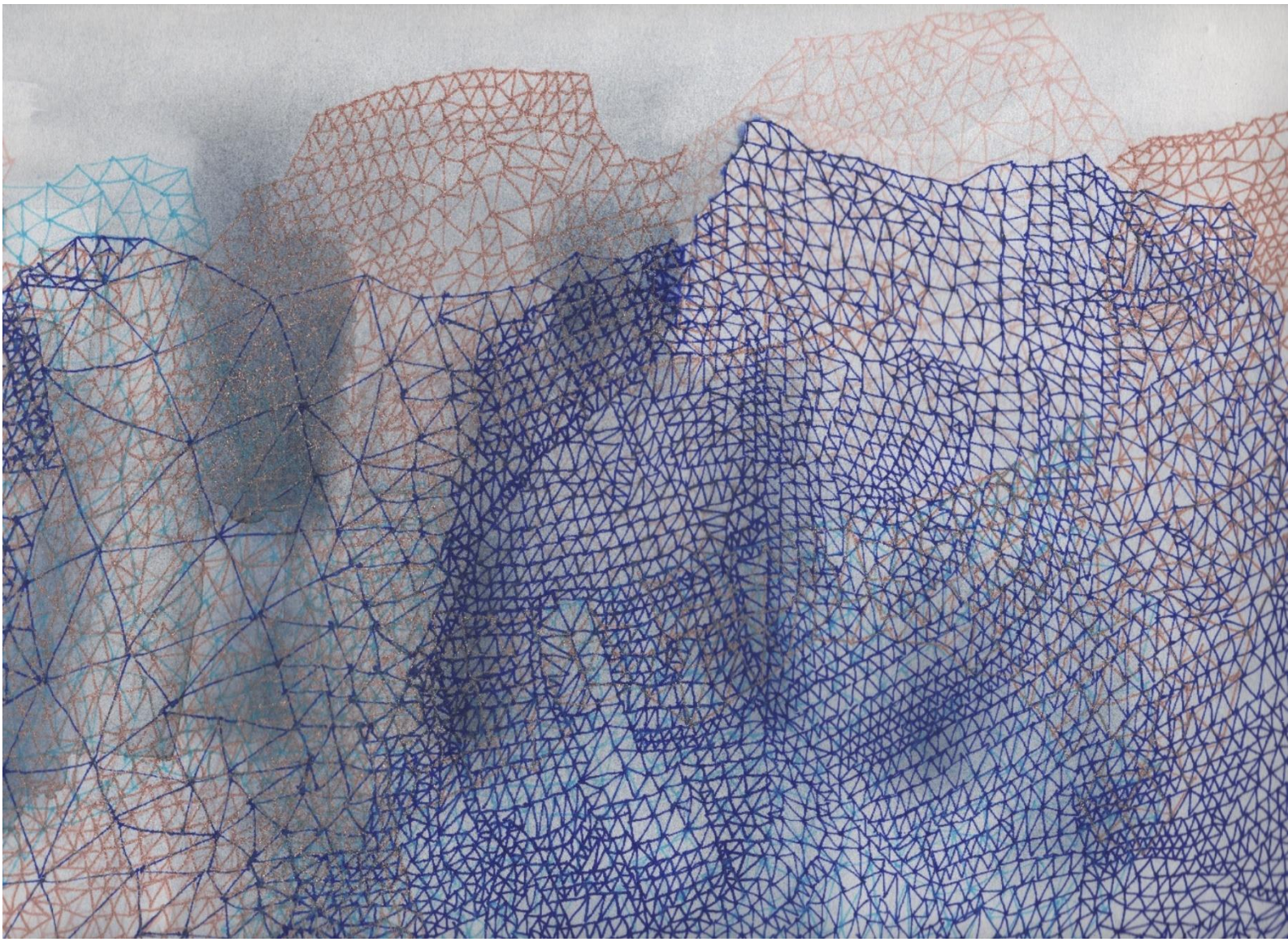
Goethe definió esta forma de observación empírica de la siguiente manera, según nos informa, Wiggershaus, y afirmó que las teorías son normalmente precipitaciones de un entendimiento impaciente, al que le gustaría librarse de los fenómenos y, por ello, en su lugar, mete imágenes, conceptos, frecuentemente sólo palabras. Ningún fenómeno, continúa el autor, se explica o deduce de sí mismo; sólo abarcando muchos juntos con la vista, metódicamente ordenados, dan al final algo que podría ser válido como teoría. En este sentido, hay una empiria delicada, que se identifica con el objeto y, con ello, se convierte en una teoría verdadera. Este aumento de la capacidad espiritual sin embargo pertenece a una época altamente cultivada.[421]

A través de este proceso de conocimiento de un fenómeno, resulta evidente que el ser humano tiene una responsabilidad ética frente al mismo porque, como dice Robbins, desarrollamos una obligación relacional en cuanto a él "relational obligation" y resultamos moralmente comprometidos y comprometidas con él,[422] enlazando la cuestión así con el siguiente apartado de esta tesis. A diferencia, como nos indica el autor, del **método de observación utilizado por Descartes o Newton en el que actuamos como si las personas**

[420] Brook, "Goethean Science as a Way to Read Landscape", 56.
[421] Rolf Wiggershaus, "Zarte Empirie und erfahrendes Denken: Kracauer, Benjamin und Adorno als literarisch-philosophische Zeitdiagnostiker," Cambridge University Library, 2019, 230.
[422] Brent Dean Robbins, "New Organs of Perception: Goethean Science as a Cultural Therapeutics", *Janus Head* 8, no. 1 (2005): 123, 113-126. Amherst, NY: Trivium Publications.

estuviéramos separadas del mundo,[423] **el método goethiano nos ofrece una oportunidad de descubrirnos como parte del mundo en que vivimos**. Precisamente, porque los seres humanos tenemos esta capacidad de imaginación activa que el método goethiano nos muestra, que tiene un sentido y un fin: nuestra obligación moral frente aquello que nos proponemos conocer. En esta línea, afirma Robbins que el método de Goethe no se propone meramente predecir y controlar, sino que tiene su sentido, más bien, en la obligación responsiva estética y moralmente que surge hacia lo observado.[424]

[423] Ibíd.
[424] Robbins, "New Organs of Perception: Goethean Science as a Cultural Therapeutics", 124.



Dibujo. Acuarela y rotulador. Fuente: autora.

2.5.- LA RESPONSABILIDAD Y EL COMPROMISO ÉTICO HACIA EL OBJETO OBSERVADO.

Hans Jonas en su extenso estudio titulado "El principio de responsabilidad" se refiere al tipo de responsabilidad que estamos tratando en este estudio:

> Existe todavía un concepto de responsabilidad del todo diferente, que no concierne a la cuenta a pagar *ex-post-facto* por lo hecho, sino a la determinación de lo que se ha de hacer; según este concepto, yo me siento responsable primariamente no por mi comportamiento y sus consecuencias, sino por la *cosa* que exige mi acción.[425]

Es decir, estudiamos aquí aquella responsabilidad que deviene de mi poder hacer algo al respecto. De mi ser consciente de mi capacidad de actuar sea para proteger la cosa, sea para cambiar la situación que es injusta, que carece de equilibrio, de armonía.

Es este concepto de responsabilidad "a la que nos referimos cuando hablamos de la ética, hoy necesaria, de la responsabilidad orientada al futuro."[426]
En este mismo estudio, el autor nos dice que ni la ley (que según el autor no puede ser, por sí misma, sujeto de respeto) ni el respeto al propio objeto que estamos percibiendo, son suficientes para causar el movimiento interior que impulsa nuestro actuar en pro del bienestar o cuidado de dicho objeto, sino que se requiere un vínculo entre nuestra capacidad de obrar y aquello que el objeto demanda, ese vínculo es la responsabilidad, es decir, la toma de conciencia de nuestra capacidad de respuesta:

> El ser sí puede generar respeto; y *afectando* así a *nuestro sentimiento* puede venir al auxilio de la ley moral, carente de fuerza en caso contrario, que ordena dar satisfacción con nuestro propio ser a la inmanente *exigencia* de lo ente. (...) Pero ni siquiera el respeto es suficiente, pues semejante afirmación afectiva de la dignidad percibida del objeto, por viva que sea, puede con todo permanecer completamente inactiva. Sólo el añadido *sentimiento de la responsabilidad*, que vincula *este* sujeto a este objeto, nos hará actuar por su causa. Nosotros afirmamos que es este sentimiento, más que ningún otro, el que puede producir en nosotros una disposición a apoyar con nuestro obrar la exigencia del objeto a la existencia.[427]

[425] Hans Jonas, *El principio de responsabilidad*, trad. Javier Mª Fernández Retenaga (Barcelona: Herder Editorial, 2008), 163.
[426] Jonas, *El principio de responsabilidad*, 164.
[427] Jonas, *El principio de responsabilidad*, 160.

La segunda reflexión que hace Esquirol sobre la importancia de prestar atención coincide, a su vez, con la vinculación con el conocimiento (Baumgarten y Goethe) y la ética (Goethe y Sacks) que hemos venido tratando a lo largo de este estudio. Así, Esquirol afirma que "Cuando hablamos de la atención, nos referimos a un ejercicio que a la vez es cognoscitivo y moral o ético; es decir, las dos cosas a la vez y, además, de manera indisociable."[428] En este sentido, el autor reflexiona sobre el significado de estar atenta o atento, sobre qué queremos decir cuando afirmamos que una persona es atenta:

> (...) a esta denominación le estamos dando un carácter moral, es decir, estamos diciendo que esa persona atenta se relaciona con su entorno, se relaciona con las cosas y, sobre todo, se relaciona con los demás, de una manera peculiar, nunca con indiferencia, sabiendo guardar la distancia para no invadir.[429]

Continúa el autor describiendo ese prestar atención como un movimiento, en la línea de su filosofía de la proximidad, es un movimiento de acercamiento, pero "sin invadir, sin dominar, sin pisar."[430] Por ello, como hemos visto en el punto anterior, sin volcar prejuicios, sin pretender controlar, sino de manera delicada, respetuosa. El autor nos llama la atención sobre el hecho, en sus propias palabras, no casual de que las palabras atención y respeto sean sinónimas, es decir, que cuando decimos que una persona es atenta, afirmamos, a su vez, que es respetuosa. "(...) respeto tiene que ver con este carácter moral, con esta actitud hacia las cosas y hacia los demás y, sin embargo, la etimología del respeto tiene que ver con la mirada. De modo que tenemos esta especie de complicidad muy reveladora entre lo cognoscitivo y lo ético."[431] Demuestra así de nuevo el filósofo, en la misma línea que hemos visto que ya lo hizo Goethe, que el ejercicio de prestar atención, el desarrollo de esa musculatura desemboca en un aprendizaje para la vida, adquirimos a la vez conocimiento y desarrollamos una actitud moral, ética que nos lleva a la mejor forma posible de vida, según el autor.

En este sentido, Sacks nos explica que a través de ese vivirse vinculado o vinculada a algo, experimentamos, dónde falta algo, qué falta y dónde existe un fallo.[432] Esto enlaza, a su vez, con ese fin al que aludiámos en el apartado anterior de la separación entre el observador y lo observado. Es un grado de empatía tal que la conciencia se amplia al ser capaz de darse cuenta

---

[428] Aprendemos Juntos 2030, *"V. Completa. Filosofía de la proximidad. Josep Maria Esquirol, filósofo y escritor"*, YouTube vídeo, 12 enero 2022, 41:13–45:42, https://www.youtube.com/watch?v=rcxR_I1_I5E.
[429] Ibíd.
[430] Ibíd.
[431] Ibíd.
[432] Sacks, "Geben und Ökologische Bürgerschaft. Aus innerer Bewegung zur passenden Form", 40.

de más cosas, darse cuenta de lo que falta por hacer y de si soy capaz de hacerlo, de aportar algo para poder solucionar un posible problema, de mejorar lo que veo o dónde hay algo nuevo, algo que aún no sé transformándome al aprenderlo o al aportar mi ayuda al cambio, según el caso.

Anteriormente hemos descrito la vida dentro de un triángulo de autoridades que impiden el desarrollo de una sociedad adulta y responsable, pero además, hemos visto que la vida en el mundo contemporáneo está amenazada por procesos de homogeneización y de nihilización, es decir, que nos llevan hacia la nada, como explica el profesor Esquirol. La vida cotidiana de la mayoría de las personas se ha tornado en una amalgama de tareas y obligaciones abrumadoras, tanto por su calidad como por su cantidad, que nos mantienen en un grado de alienación y desconexión que resulta incapacitante, paralizante. Para acentuar este problema somos aturdidos y aturdidas con una cantidad inasumible, indigerible de estímulos y de información que completan el efecto entumecedor y alienante. La cantidad de estímulos, obligaciones, tareas administrativas y obligaciones emergentes parece estar sólo en aumento. Nuestra vida tiene lugar en el interior de una pantalla que se multiplica incesantemente de modo que da lugar a un efecto espejo infinito. Las personas agotadas de tanta sobreestimulación pierden su energía, su fuerza creativa. El profesor Philippopulos-Mihalopoulos, desde el punto de vista jurídico, incide también en este asunto y nos dice, en cuanto al estado de sobreestimulación y de embotamiento en el que se encuentran nuestros sentidos en la sociedad capitalista. En este sentido, sostiene que la estimulación sensorial en el paisaje legal es un asunto cautivador, desconcertante y excesivo. David Howes, nos dice Philippopulos-Mihalopoulos, llama a esto "hiperestesia", es decir, la sobreestimulación sensorial característica de las sociedades capitalistas. El cuerpo está firmemente ubicado en una sociedad de mercancías, con partes de su ser reclamadas por diversos estímulos sensoriales desde todos los ángulos.[433]

Así, nos rendimos y asumimos la imposibilidad de un cambio, imaginar deviene absurdo, hasta el punto en que las propuestas en este sentido son percibidas como incómodas, molestas incluso amenazadoras. Sucumbimos a la homogeneización. En palabras de Gablik, las facultades críticas se embotan y la percepción se mitiga, endurecida por una uniformidad paralizante. Esta clase de trance colectivo, con su mente autoconformista no cambia, ni evoluciona con la experiencia, a no ser que algo suceda para perturbarlo. Por ello, no podemos sino convenir con Gablik, cuando argumenta que el arte difícil y disturbador actúa como una contratendencia a

[433] Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, "Atmospheres of Law: Senses, Affects, Lawscapes," *Emotion, Space and Society* 7 (2012): 3, 35-44, https://doi.org/10.1016/j.emospa.2012.03.001.

ese proceso nivelador, precisamente porque perturba nuestros hábitos de pensamiento y distiende nuestro entendimiento. Siendo subversivo de percepción y de entendimiento, el arte puede romper la realidad social estereotipada y producir una contra-conciencia que es la negación de la mente conformista.[434]

Esta conciencia contraria no es sino una conciencia más amplia que se ha percatado de más cosas. Una vez que hemos sido conscientes de algo, ya no somos capaces de dejarlo de ver. Nos será incluso dificil no actuar si vemos claramente que tenemos capacidad de respuesta hacia aquello nuevo visto. El problema es que resulta difícil es no volver a dejarnos caer, arrastrar por la corriente mayoritaria hacia la comodidad, aunque en realidad incómoda de nuestra zona de confort, de la estructura ya hecha. Esa que no hay que construir de nuevo. Esa que nos permite simplemente aletargarnos y dormitar. Si unimos la atracción que ejercen las estructuras y patrones existentes a la sensación de pequeñez que sentimos ante ellas, fácilmente sucumbimos a la certeza de que no podremos retarlas ni modificarlas en lo más mínimo. En este sentido, sostiene Gablik que uno es el peligro del derrotismo, sucumbir a la sensación de falta de poder que hacer parecer que estamos siendo retados. Oponerse a este proceso de resignarnos al destino, de ser incapaz, es uno de los objetivos del artista o de la artista y, en realidad, de cualquier individuo que desee que el planeta sobreviva.[435]

Gablik afirma que todas las personas somos responsables de lo que sucede a nuestro alrededor, aunque no se nos pueda atribuir directamente. Así, nos dice que todas las personas somos responsables por lo que sucede en el mundo en cuanto a nuestras propias acciones, incluso si no es posible relacionar estos acontecimientos a nuestra persona causalmente de forma clara y definitiva.[436] En este sentido Gablik apoyaría la tesis de Beuys de que todas las personas están llamadas y son necesarias para movernos hacia la transformación.

Beuys, según reporta su alumno Johannes Stüttgen, sostenía que también la incapacidad es capacidad.[437] La capacidad está, según Stüttgen, íntimamente relacionada con varios aspectos: la libertad y la dignidad humana que para el o la artista son indisolubles y un tercer

[434] Gablik, *The Reenchantment of Art*, 37.
[435] Gablik, *The Reenchantment of Art*, 101.
[436] Gablik, *The Reenchantment of Art*, 100.
[437] Stüttgen, *Auch die Unfähigkeit ist eine Fähigkeit. Wie wir wieder von vorne beginnen müssen, nun aber bei uns selbst*, 2.

aspecto sería la creatividad y, en este sentido, sostiene que capacidad es aquello que surge de la creatividad, es decir, la pregunta: ¿por dónde empiezo?[438]

Para Beuys era crucial el momento del despertar de la conciencia a la propia responsabilidad:

> Entonces cada cual podrá comprobar por ejemplo que sólo se vive como ser humano cuando se conocen las diversas posibilidades de hacerse cargo de una responsabilidad política. Porque nuestros sistemas actuales apenas hacen partícipes en las decisiones a las personas. En el momento en que las personas vean un instrumento para poder hacerse cargo efectivamente de una responsabilidad, desarrollarán luego la necesidad, es decir, cada ser humano aprenderá a que eso depende de él. Y en el momento en que lo reconozca, actuará en consecuencia. (...) En cualquier lugar que esté, soy miembro necesario de esa sociedad: en la escuela, en la administración de justicia, o en un puesto de trabajo.[439]

Aquí tanto Stüttgen como Gablik se refieren a la falta de una espiritualidad que en Gablik está referida a valores morales que la autora denuncia como denostados e incluso perdidos y Stüttgen los refiere a una espiritualidad que cada vez se tiene menos en cuenta porque el propio paradigma en el que vivimos los bloquea. Para Gablik la estética y la ética están tan intrínsicamente vinculadas que propone estudiar el arte en una búsqueda de resultados morales. En este sentido, cuestiona si podemos estudiar arte por resultados morales como estudiamos para resultados sociales y estéticos. La autora afirma estar convencida, no sólo de que podemos, sino de que debemos y de que lo social, lo estético y lo moral están estrechamente entrelazados. Afirma que nos hemos liberado de estas conexiones vitales poniéndonos en peligro. Y concluye, señalando que el arte no está libre de valores, como la ciencia trata tan concienzudamente de estar, sino que tiene un motivo y es deliberado.[440]

Stüttgen nos advierte de que uno de los problemas radicales es que existe una carencia de calidez, la interioridad. Faltan los puntos de vista del alma, que cada vez son más reprimidos.[441] Las prácticas artísticas que trabajan desde la estética conectiva ofrecen una salida y una esperanza, ya que se dedican a reconocer la posibilidad de aplicar nuestras capacidades

[438] Stüttgen, *Auch die Unfähigkeit ist eine Fähigkeit. Wie wir wieder von vorne beginnen müssen, nun aber bei uns selbst*, 8.
[439] Bodenmann-Ritter, *Joseph Beuys*, 80.
[440] Gablik, *The Reenchantment of Art*, 98.
[441] Stüttgen, *Auch die Unfähigkeit ist eine Fähigkeit. Wie wir wieder von vorne beginnen müssen, nun aber bei uns selbst*, 9.

creativas a todos los ámbitos, pero también porque trabajan con la plástica cálida como veremos en nuestra iniciativa artística que propone un "Derecho cálido" en la cuarta parte de esta tesis. Se trata de insuflar de nuevo las sensaciones de calidez y fluidez que sentimos al tratar de todas estas ideas en nuestro propio modo de vida. Se trata, a su vez, de estar atentas y atentos y detectar las estructuras y comportamientos que producen el efecto contrario, es decir, frialdad, rechazo, bloqueo, entumecimiento y paralización.

La sensación diaria de no sentirnos involucradas o involucrados en algo que tenga sentido, en la creación de mundo, en palabras de Esquirol, es lo que produce, según Stüttgen, la sensación de incapacidad y de frustración. En este sentido, afirma que el estar relegados y relegadas puramente a nosotros y nosotras mismas, produce sensación de impotencia.[442]

La cuestión de fondo es que el sistema en el que vivimos reconoce solamente aquellas capacidades que le resultan útiles para sus fines que tienen que ver con un ritmo ascendente de crecimiento ilimitado. No interesa nada que no sea susceptible de ser medido y controlado, por tanto, solamente reconoce capacidades en ese sentido. Estas capacidades son tan positivas como cualquier otras, solamente están siendo utilizadas en solitario y no en relación con el resto de las capacidades humanas que son, cuando menos, igualmente valiosas, útiles y necesarias. Así se valora cualquier capacidad relacionada con lo racional en detrimento de aquellas que tengan que ver con lo emocional o espiritual. El problema es que hemos llegado a creer que esas son las únicas capacidades dignas de ser tenidas en cuenta porque consideramos, según nos han enseñado, que son las únicas exactas, útiles y dignas de confianza. En palabras de Stüttgen, básicamente ya hemos aceptado este sistema cuando afirmamos que no hay otras capacidades que las que funcionan en este sistema. Por ello, resulta esencial darle crédito a potencias humanas como la imaginación y aprender tanto a observarla como a utilizarla.[443]

El ser humano como ser creativo está llamado a crear mundo. Esta es su responsabilidad porque, efectivamente, tiene las facultades para poder responder en este sentido. En este sentido, seguimos también a Esquirol cuando nos dice que

> (...) lo creado por los humanos forma parte también del mundo, de las cosas del mundo: el arte, las letras, los números, la técnica. En realidad, lo bueno creado por nosotros hace que el mundo

[442] Ibíd.
[443] Stüttgen, *Auch die Unfähigkeit ist eine Fähigkeit. Wie wir wieder von vorne beginnen müssen, nun aber bei uns selbst*, 19.

> sea todavía más mundo. (...) Hay una articulación entre descubrir el mundo, las cosas del mundo, estudiar el mundo, celebrar y cantar el mundo, cuidar el mundo y crear más mundo en el mundo.[444]

E l profesor Esquirol continúa advirtiéndonos de que esta secuencia que él describe está amenzada. Es, por eso, que no podemos sino mantenernos atentos y atentas para no perder el hilo, para no desorientarnos y para desplegar nuestras capacidades de una manera fecunda.

A lo largo de este estudio estamos tratando de fundamentar que el arte es la facultad humana que nos ofrece de forma inmediata esta posibilidad.

[444] ECatólicas, "El porqué del encuentro | Josep María Esquirol | Inspiradores de Encuentros", 27:53 - 28:35.



Dibujo. Bolígrafo. Fuente: autora.

2.6. CONCLUSIONES CAPITULARES.

En primer lugar, **a través de la idea de lo atmosférico hemos contextualizado la situación desde la que se hace necesario cuestionar y considerar la imaginación, la atención y la responsabilidad como fundamentos para la creación de una sociedad adulta y libre**, es decir, aquella no que depende ni delega sus facultades en una entidad o autoridad omnisciente que impone su propia moral.

Se ha determinado, además, la cuestión de cómo construir esa sociedad a partir del status quo descrito, considerando que nuestros sentidos, como órganos de conocimiento, están sobreestimulados y, por lo tanto, entumecidos.

En este sentido, se aborda la **imaginación** como aquella **facultad humana capaz de**, en palabras de Esquirol, **crear mundo y de resistir a lo que está dado proponiendo lo distinto, en vez de perpetuar lo establecido**, impidiendo que vayamos hacia la nada, a través de procesos homogeneizantes como puede ser el consumismo o la imposición de un paradigma científico y tecnológico, alienado del ser humano y de su entorno.

Para continuar, **se ha realizado un recorrido por algunos de los métodos y técnicas artísticas de apertura y estimulación de la imaginación, indagando en las aportaciones del surrealismo y de personalidades relevantes como Gastón Bachelard y María Zambrano**. Asimismo, hemos explorado el enfoque desde la escultura social y la idea del pensamiento como primera forma de plástica a través de la idea del "taller interior", cerrando de este modo nuestra investigación acerca de la imaginación en este apartado.

A continuación, **se ha examinado la atención cómo la primera muestra de respeto hacia la creación de una conexión moral con aquello que observamos**, poniendo de manifiesto de este modo, el vínculo existente entre la estética, entendida un darse cuenta, a través de ese prestar atención y la ética, como obligación de cuidado que surge al abrirnos a aquello que contemplamos.

Para concluir, **se ha indagado acerca de esa responsabilidad y ese compromiso ético hacia el objeto observado vinculada a la capacidad humana de cuidar y crear mundo.**

TERCERA PARTE

LA ESTETIZACIÓN DEL DERECHO. UNA CONCEPCIÓN DEL DERECHO COMO FENÓMENO ARTÍSTICO: DERECHO CÁLIDO O DERECHO CORDIAL.

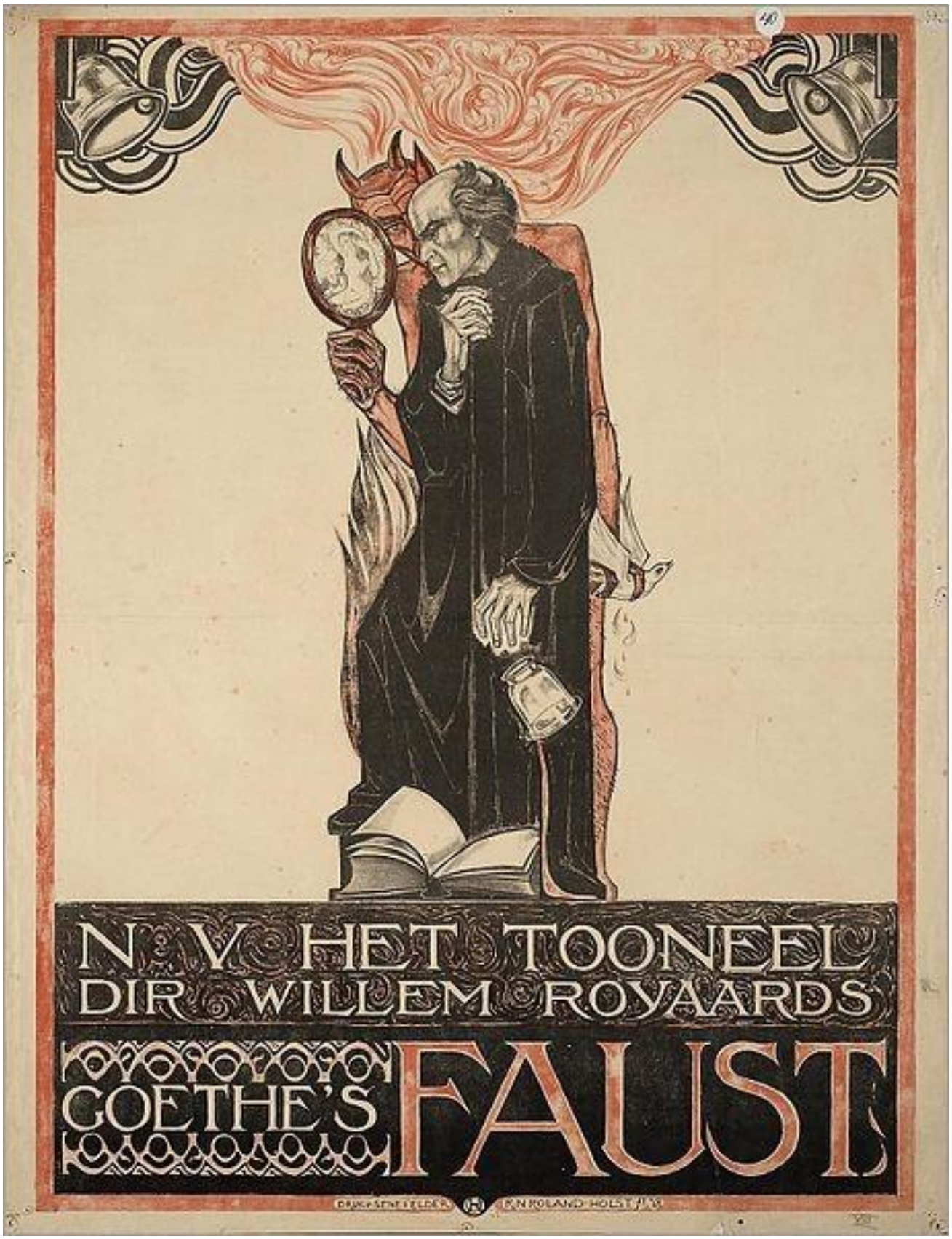

Transmita a su jefe
la impresión de que
puede delegar en
usted por completo.
el método
AÑINO

TERCERA PARTE

LA ESTETIZACIÓN DEL DERECHO. UNA CONCEPCIÓN DEL DERECHO COMO FENÓMENO ARTÍSTICO: DERECHO CÁLIDO O DERECHO CORDIAL.

ESTUDIANTE.- No puedo acostumbrarme al estudio del derecho.
MEFISTÓFELES.- Lejos de mí la idea de reprenderos por ello, pues demasiado sé lo que es aquella ciencia. Las leyes y derechos se suceden como una eterna enfermedad y se les ve pasar de generación en generación y arrastrarse sordamente de un punto a otro: la razón se convierte en locura, y el beneficio, en tormento. ¡Desdichado de ti, hijo de tus padres, por no tratarse nunca del derecho que nació con nosotros![445]

[445] Johann Wolfgang von Goethe, (1985), *Fausto*, trad. Felipe Ruíz Noriega. (Madrid: Editorial EDAF, 1985), 74-75.



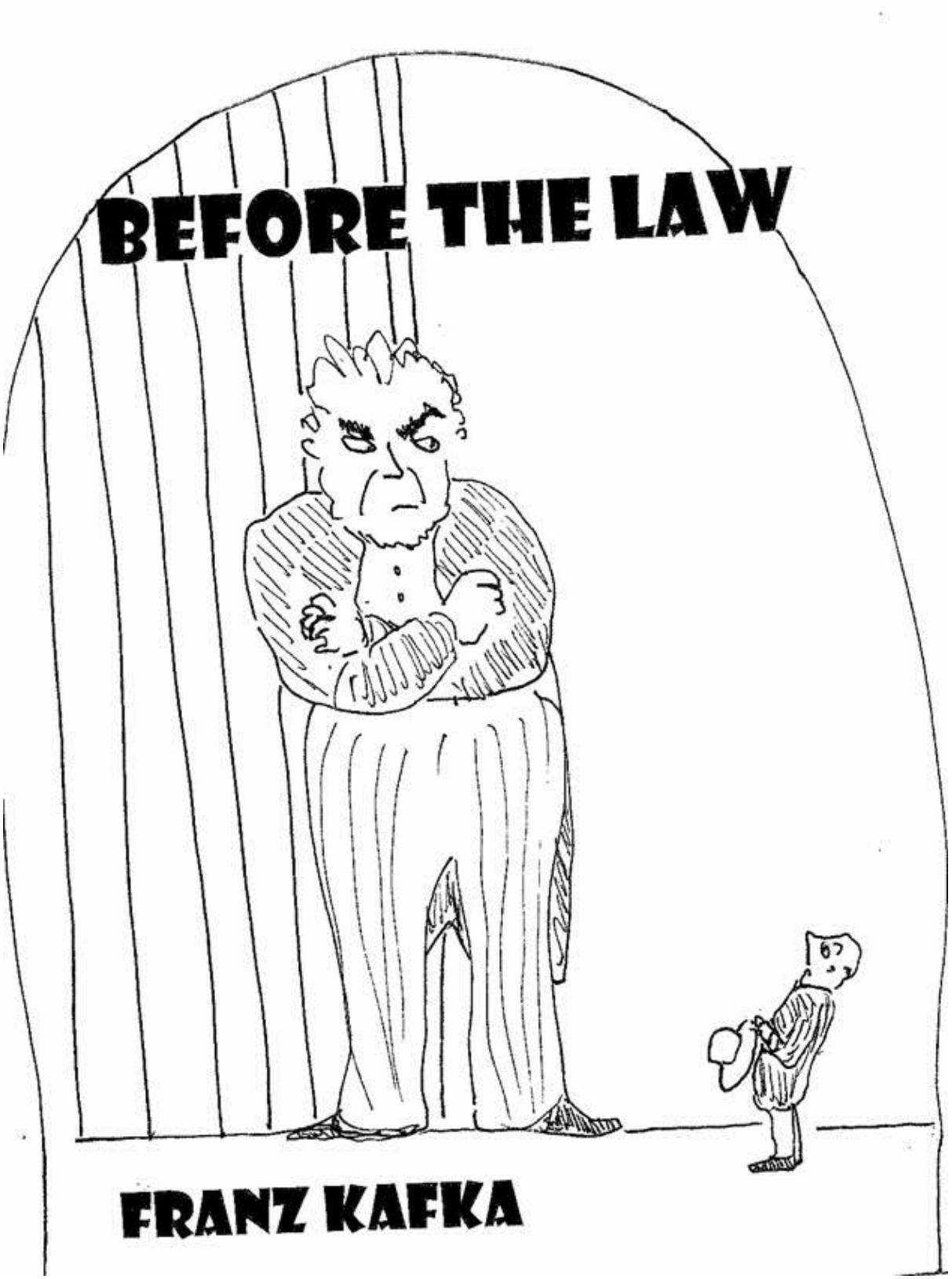
Johann Wolfgang von Goethe. *Fausto*. Fuente: meisterdrucke

3.1. INTRODUCCIÓN.

En la primera y segunda parte de esta tesis hemos estudiado las bases teóricas del concepto de arte desde el que estamos acercándonos al campo del derecho (primera parte) y qué pilares lo fundamentan (segunda parte).

En este bloque, vamos a explorar la idea de ese derecho que nacería con nosotros, siguiendo la cita de Goethe que hemos propuesto, un derecho estético que daría lugar a un concepto de derecho como fenómeno artístico que hemos denominado "derecho cálido" o "derecho cordial". Esta idea del derecho podría ser concebida y puesta en práctica por una sociedad transformada a través del desarrollo y despliegue de sus capacidades artísticas, ya que sostenemos que una sociedad anclada en estructuras anquilosadas y en modelos entendidos como exactos e incuestionables carecería de la plasticidad necesaria.

Comenzaremos con una exploración acerca de la naturaleza y la forma de un derecho separado del arte y carente de cualidades estéticas, seguidamente investigaremos cómo sería un derecho estetizado, cuáles serían sus características y su comportamiento. A continuación, vamos a traer algunas iniciativas en el campo del derecho que se lanzan en la búsqueda del arte. Veremos que algunas van en la dirección de explorar aspectos, como la posibilidad de un acercamiento sensorial al campo del derecho para ver cuál podría ser su relación con el mismo. Propuestas tremendamente significativas puesto que generalmente una conexión o involucración de los sentidos no sería cuestionada en el campo del arte, pero en el área del derecho se sobreentiende excluida por su enfoque exclusivamente intelectual, racional y abstracto. Por contraste, vamos a estudiar algunas propuestas de artistas que han tomado el derecho como su material o temática principal de su trabajo. Para finalizar, nos adentraremos en primer lugar en aclarar el fundamento plástico de nuestra propuesta de derecho cálido o cordial y concluiremos con la formulación y elaboración de dicho concepto.



Franz Kafka. Ante la ley. Ilustración. Fuente:

3.2.- LA FORMA DE UN DERECHO DESPROVISTO DE ARTE.

3.2.1. LA INACCESIBILIDAD DEL DERECHO.

> Ante la ley hay un guardián. Un campesino se presenta frente a este guardián y solicita que le permita entrar en la ley. Pero el guardián contesta que por ahora no puede dejarlo entrar. El hombre reflexiona y pregunta si más tarde lo dejarán entrar.
>
> -Es posible -dice el portero-, pero no ahora.
>
> La puerta que da a la ley está abierta, como de costumbre; cuando el guardián se hace a un lado, el hombre se inclina para espiar. El guardián lo ve, se ríe y le dice:
>
> -Si tanto es tu deseo, haz la prueba de entrar a pesar de mi prohibición. Pero recuerda que soy poderoso. Y sólo soy el último de los guardianes. Entre salón y salón también hay guardianes, cada uno más poderoso que el otro. Ya el tercer guardián es tan terrible que no puedo soportar su aspecto.
>
> El campesino no había previsto estas dificultades; la ley debería ser siempre accesible para todos, piensa él; pero al fijarse en el guardián, con su abrigo de pieles, su nariz grande y aguileña, su barba larga de tártaro, rala y negra, decide que le conviene más esperar.[446]

Esta cita de Kafka[447] resulta conveniente porque refleja de forma muy clara la problemática que tratamos de abordar. La ley debería ayudar a las personas y ser accesible para todas. La ley debería, en este sentido, servir como herramienta y organización de la convivencia humana y de la forma en que va a relacionarse con el planeta y sus habitantes. Sin embargo, no sólo resulta inaccesible para aquellas a las que se dirige y que deben ajustarse a sus prescripciones, sino que resulta hostil, amenazadora. A lo largo de esta parte de la tesis vamos a ver que la ley no sólo debería de ser accesible, sino que debería ser generada a partir de la experiencia de las personas a las que se les ha de aplicar, no sólo en su origen, es decir, en por qué se hace necesaria una ley, sino también en el estudio de las consecuencias y el impacto sobre las personas de su implementación. Sin embargo, ¿por qué utiliza la ley la amenaza, la coerción? ¿Por qué deja patente su poder? ¿Por qué impone esta relación de dominio (*Herrschaft*)? ¿Por qué ejerce la violencia? ¿Es que su naturaleza es violenta, es decir, sin esa violencia en su seno dejaría de existir, dejaría de tener sentido? Una de las cuestiones que pone sobre la palestra este relato de Kafka es que la ley olvida que su razón de ser es estar al servicio de las personas y digo personas y no ciudadanía, porque su aplicación afecta a todas las personas que se encuentren bajo su espectro de aplicación, también sobre aquellas que quedan excluidas.

Aparte de la violencia que manifiesta a través de la amenaza de castigo y que ejerce para imponer su poder, la ley resulta inaccesible por su lenguaje. Y es que el uso de este lenguaje encriptado, arcano, incomprensible para los no iniciados en el estudio del derecho, es otra forma de ejercer violencia y de subyugar. Así, establece jerarquías y una relación de dominio. La ley no

---

[446] **Franz Kafka,** "Ante la ley," en *La condena*, trad. J.R. Wilcock (Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1972), 77.

[447] os dos autores elegidos para las citas literarias, Goethe y Kafka, estudiaron derecho. En el caso de Goethe, en la prestigiosa Universidad de Leipzig y Kafka, por su parte, en la Universidad de Praga.

quiere que las personas la entiendan porque si la entendieran, la podrían utilizar como herramienta de auto organización y la ley pasaría de esta manera a estar a su servicio, perdería su poder. La ley nos coloca, a través de su lenguaje ininteligible para la mayoría, en una posición de inferioridad y de dependencia. Esto nos obliga a relacionarnos con ella a través de un o una intermediaria. Así se mantiene a una cierta distancia, nos impide acercarnos. Estos intermediarios, son los que Kafka denomina "los guardianes de la ley" que, como bien refleja en su texto, conforman una férrea estructura jerárquica impenetrable. A medida que se ascienden los peldaños de esta jerarquía, el guardián que protege la siguiente instancia es cada vez más temible. De este modo la ley asegura que el pueblo no pueda ni acceder a ella ni mucho menos pretender modificarla. Insistimos, la ley no permite, no da lugar en ningún momento ni en ninguna circunstancia a que el pueblo piense que ella está a su servicio. De hecho, la mayoría de las personas, no podrían imaginarse una estructura que prescindiera de estos "guardianes de la ley" imbuidos como estamos en un sistema binario de castigo y recompensa que nos mantiene en un perpetuo infantilismo que aniquila el desarrollo de nuestra capacidad de respuesta, es decir, de una responsabilidad propia de seres adultos, como hemos estudiado en la segunda parte de esta tesis. Esta es la falacia de la soberanía popular y la degeneración de la democracia, que ya no es tal. La única opción que tiene el pueblo es delegar esa soberanía en la clase política y en el poder judicial. El pueblo, por tanto, carece de soberanía en la práctica.

La anulación de la capacidad de juicio crítico y de toma de decisiones a través de este uso deshumanizado del lenguaje la puso sobre la palestra Hannah Arendt, como sabemos, en su análisis del Juicio de Eichmann. La autora denuncia cómo este tipo de lenguaje resultó muy conveniente y ayudó a establecer y a asegurar el funcionamiento del régimen nazi. Este lenguaje oficial, que Arendt denominó *"Amtssprache"*, consiguió lo que la autora llamó la banalización del mal. Este fue el lenguaje que se utilizó para dar las órdenes pertinentes para la detención, transporte, denigración y finalmente ejecución de los judíos. Toda posibilidad de sensibilidad estética queda neutralizada, de forma que las personas devienen incapaces de advertir la violencia implícita en él, sino que lo toman como su obligación, una parte más de su trabajo. Ya lo dijo Eichmann: solamente cumplía órdenes.



Hannah Arendt. Fotografía cedida por el The Hannah Arendt Center for Politics and Humanities at Bard College. Fuente: Newtral.

El pueblo infantilizado ha normalizado que tiene que vivir bajo el yugo del poder, aunque las personas que lo detentan demuestren cada día su irresponsabilidad, es decir, su **incapacidad de respuesta ante las necesidades de la sociedad**. El poder legislativo debe contar con la participación popular. El pueblo es quien sabe de primera mano lo que necesita. Para ello, es imprescindible que desarrollemos nuestras capacidades estéticas.

Esta situación es puesta, a su vez, de manifiesto por los profesores Capra y Matei que han aunado sus conocimientos para proponer una ecología del derecho. En este sentido, afirman que la evolución de la teoría legal ha transformado tanto los desafíos románticos como los evolutivos a la visión mecanicista, es decir, en un componente ideológico propio del modelo extractivo capitalista dominante. El resultado de este proceso es el actual tipo de positivismo legal global que nos encierra en la comprensión de la ley como una tecnología inmutable a la que, en el mejor de los casos, solo podemos acceder a través de profesionales. Todavía está por llegar una visión sistémica de la naturaleza del derecho como una red viva de comunidades que permita la "emergencia" de nuevas formas legales para sostener la supervivencia de nuestro planeta.[448]

La historia que nos cuenta Kafka continúa y el tiempo pasa. La vida entera del campesino transcurre a las puertas de la ley, sin que se le conceda acceso. Antes de morir, reúne todavía las pocas fuerzas que le quedan y se dirige al guardián:

> - ¿Qué quieres saber ahora? -pregunta el guardián-. Eres insaciable.
> -Todos se esfuerzan por llegar a la ley -dice el hombre-; ¿cómo es posible entonces que durante tantos años nadie más que yo pretendiera entrar?
> El guardián comprende que el hombre está por morir y, para que sus desfallecientes sentidos perciban sus palabras, le dice al oído con voz atronadora:
> -Nadie podría pretenderlo, porque esta entrada era solamente para ti. Ahora voy a cerrarla.[449]

En el típico estilo kafkiano el absurdo, la mofa y el engaño de la ley es puesto de manifiesto en esta frase del guardián que le viene a decir al campesino: mira que la ley se ocupa de ti. Pero, si incluso ha habilitado un acceso exclusivamente para ti, que nunca te ha permitido atravesar y que ahora que tu vida toca a su fin, quedará incluso físicamente cerrado. Kafka describe esta misma situación de inaccesibilidad de la ley, del uso de las jerarquías, de la amenaza y de la inexpugnabilidad, denunciando su incongruencia en su obra *El castillo*. En este relato, el personaje protagonista es aparentemente llamado a un pueblo para ejercer la función de "agrimensor". Sin embargo, necesita acceder al castillo para poder enterarse de las condiciones y obligaciones de su puesto. Al igual que el campesino del relato que hemos citado, el personaje del agrimensor no consigue jamás acceder al castillo que se establece como fortaleza inexpugnable habitada por los funcionarios que ejercen la ocupación de guardianes de la ley. Esta situación ya fue, a su vez, denunciada por **Beuys**, como hemos visto en la primera parte de esta tesis, a través de diversas iniciativas a favor de la **democracia directa**, cuyo trabajo han seguido los artistas que continúan trabajando en el *Ómnibus para la democracia directa* (*Omnibus für direkte Demokratie*).[450]

---

[448] **Fritjof Capra y Ugo Mattei,** *The Ecology of Law: Toward a Legal System in Tune with Nature and Community* (Oakland, CA: Berrett-Koehler Publishers, Inc., 2015), 102.

[449] **Kafka,** "Ante la ley," en *La condena*, 77.

[450] Recordamos brevemente que el proyecto artístico titulado *Omnibus für direkte Demokratie* (Ómnibus para la democracia directa) ve la luz en 1987, siendo inaugurado en la exposición Documenta 8 en Kassel. El Ómnibus fue fundado por el antiguo alumno de Beuys, Johannes Stüttgen y desde entonces realiza diversas acciones tales como, los así llamados *tour* durante los que se conversa con las personas, principalmente sobre temas relacionados con la democracia directa. Asimismo, este colectivo lleva a cabo iniciativas artísticas para encontrar, junto con las personas, la forma de una sociedad libre y ecológica. Desde el Ómnibus se continúa, a su vez, con la idea de Beuys de mantener una "conferencia permanente" (*permanente Konferenz*) a través de las denominadas *Ringgespräche* (*Conversaciones*



Valentin Keil (desde la izquierda), y Werner Küppers informan sobre Omnibus, la iniciativa ciudadana para la democracia en Alemania. Fuente: Kreiszeitung.

El caso del campesino que amedrentado por las palabras y por el aspecto del guardián, deja pasar su vida entera sin atreverse a incumplir sus indicaciones y atravesar la puerta de la ley, que finalmente al parecer le estaba dedicada, nos abre paso para poder comentar varios temas más en este sentido. Uno es el tema de la legitimidad de una ley absurda y abusiva, el otro tema es la cuestión de hasta qué punto debe cumplirse una ley de esas características y si no debería ser ignorada precisamente por ilegítima, es decir, el tema de la desobediencia civil. Pero hay otra cuestión más relativa al poder de la ley que resulta cuanto menos llamativa. El poder de la ley nos deja paralizadas y paralizados, como el campesino de Kafka, no nos atrevemos a incumplirla, mejor nos esperamos. Aunque sea absurda la vamos a cumplir a pies juntillas, tanto cuando nos prohíbe algo como cuando nos lo permite. Un ejemplo que demuestra hasta qué punto estamos en lo cierto nos lo aportan las restricciones de derechos sufridas durante la pandemia de la COVID-19 y, concretamente, la medida de confinamiento. Fue muy curioso comprobar cómo, al parecer, la mayoría de las personas no salía de su casa, por temor a represalias legales hasta cierto punto, pero sobre todo por miedo a contraer el virus. A muchas personas les daba pavor incluso ir al supermercado y los pedidos a domicilio se multiplicaron. La mayoría hacía un cerco de dos metros alrededor de su vecino o vecina, si tenía la mala fortuna de salir a la compra a la misma hora y encontrarle en el rellano de la escalera. La ley, sin embargo, era la que prohibía la salida, no el virus. Sin embargo, en el momento en el que la ley concedió permiso para salir y para sentarse en las terrazas y consumir bebidas y alimentos, éstas lucieron repletas. Se daba entonces la circunstancia absurda de que los transeúntes caminaban enmascarados junto a las terrazas, mientras que la gente sentada tomaba tranquilamente su consumición sin preocuparse más por la mascarilla. Hemos constatado que la ley es poderosa, pero no al extremo de ser capaz de funcionar como antídoto contra el virus. Sin embargo, superamos el miedo por decreto. Alguien podrá alegar que el confinamiento en

en círculo) que describiremos extensamente en la parte cuarta de esta tesis, puesto que hemos desarrollado nuestra propia versión de esta acción.

nuestro país fue largo y que todo el mundo estaba deseando salir. Esto, no obstante, no desmonta nuestro argumento. Nos comportamos de manera confiada porque la ley lo permitía: como escolares a quienes se les permite salir al recreo.

Podemos preguntarnos entonces con Luhmann si el poder es una potencia de quien lo detenta o si más bien surge de la disposición a la obediencia de aquellos a quienes ésta se dirige. El sujeto, nos dice Luhmann, está dispuesto a obedecer para poder quedarse dentro del sistema, para poder seguir siendo parte de este.[451] En cuanto al poder, continúa Luhmann, que el **sistema autopoiético** de constitución y uso del poder se genera a sí mismo y construye para ello suposiciones sobre el entorno, como sobre personas y sus intenciones o sus recursos.[452] Esta tesis es apoyada por el profesor Adam Gearey, cuando explica que el razonamiento legal agrupa diferentes situaciones individuales bajo reglas generales y abstractas, basándose en supuestos culturales que parecen similares o diferentes. Bajo esa presunción establece la regla y neutraliza la diversidad. Esto hace que, un mundo que por naturaleza está en permanente cambio y evolución, quede congelado bajo la estructura legal.[453] De momento, sólo nos interesa mencionar esta cuestión acerca de que el derecho haya llegado al punto en su evolución de ser capaz de autoproducirse, de ser el diseñador de la sociedad.

Vamos a ahondar a continuación en las cuestiones que nos han ayudado a señalar el relato de Kafka de la mano de diversas autoras y autores que se han ocupado de estudiar estos temas.

Así, nos referiremos al carácter violento del derecho de la mano de Menke quien lo sitúa en el origen, es decir, desde un punto de vista histórico. A su vez, seguiremos a Finchett-Maddock quien, por su parte, denuncia esta violencia con relación a la función perpetuadora y de apoyo que cumple la ley de un sistema económico basado en el individualismo, en la propiedad privada y en la acumulación de capital. Otros, cuestionan la legitimidad de un sistema jurídico que apoyándose en su carácter coercitivo genera y aplica leyes radicalmente injustas y abusivas. Estos autores ponen en tela de juicio hasta qué punto no sería legítima una resistencia, una desobediencia civil a estas leyes que no son democráticas y que, por tanto, no respetan la soberanía popular.

El tema de la soberanía y de la democracia, pone también en cuestión otros asuntos que son fuente de aberrantes injusticias llevadas a cabo dentro del marco legal. Nos estamos refiriendo a cuestiones como la de los derechos humanos y cómo para poder ser sujeto de esos derechos una persona primero tiene que ser ciudadana de un estado soberano. Esto se puso claramente de manifiesto con la esclavitud y con el régimen del *Apartheid* (como ya mencionamos en la segunda parte de este estudio), sin embargo, mantiene su vigencia como evidencia la situación de las personas refugiadas, a las que al estar privadas de derechos nacionales que les respalden, se les cosifica, se las trata como si hubieran dejado de ser seres humanos. Este asunto evidencia, a su vez, el absurdo y la crueldad de un sistema que, si bien, llega a cosificar seres humanos, sin embargo, otorga el estatus de persona, si bien jurídica, a las

[451] Niklas Luhmann, *Die Politik der Gesellschaft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2002), 27.
[452] Luhmann, *Die Politik der Gesellschaft, 28.*
[453] Adam Gearey, *Law and Aesthetics* (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2001), 31.

sociedades mercantiles, a las que considera sujetos de derechos y obligaciones. Más reticente, sin embargo, se muestra la ley en considerar sujetos de derecho a los diversos ecosistemas que ciertas corporaciones están destruyendo sin reparos. Así, resulta que estos organismos ficticios gozan de una protección y un amparo muy superior que aquel que los ordenamientos jurídicos actuales conceden a la naturaleza y algunos seres humanos que la ley ha arrojado fuera de sus límites. Un ser humano, un río, un océano o un bosque son entendidos como recursos, material explotable que una persona jurídica transformará en capital. Todo aquello que no sea capaz de generar capital se entiende como desecho, ya se trate de animales, plantas, de ecosistemas, pero también, no nos confundamos, de seres humanos. El sistema jurídico apoya esta explotación ilimitada e insaciable. Una vez exhausto el recurso pasa a ser considerado como residuo. Un residuo, sea de la naturaleza que sea, es legítimamente abandonado a su muerte e incluso exterminado. Frente a esto han surgido propuestas legales, ya en vigor que proyectan una luz de esperanza y optimismo. Nos estamos refiriendo a las constituciones de Ecuador y de Bolivia, en las que se incluyen diversos conceptos del imaginario indígena que proyectan una mirada muy distinta a la relación de convivencia que los seres humanos deben mantener con su entorno.

3.2.2. LA NATURALEZA VIOLENTA DEL DERECHO.

Seguiremos aquí la reflexión que lleva a cabo el profesor Menke en su ensayo sobre el derecho y la violencia, es decir, el carácter violento del derecho desde un punto de vista histórico. Introduce la cuestión el autor con un dilema más difícil de resolver de lo que pudiera parecer a primera vista que nos concede el margen que necesitamos para evolucionar desde el análisis de un derecho desprovisto de arte, al derecho como fenómeno artístico. Menke sostiene que el problema del derecho y la violencia es la dificultad de la relación de estas dos constataciones: la legitimación del derecho como superación de la violencia y la crítica del derecho como uso de la violencia. Ambas constataciones están enfrentadas entre sí, pero ninguna puede ser discutida porque las dos son ciertas.[454] La problemática de la legitimación del derecho reside precisamente en que se vale de la violencia para erradicar o compensar la violencia. Abundando en lo anterior nos dice Menke siguiendo a Luhmann que su violencia (la del derecho) es una condición estructural del derecho.[455] El profesor Menke propone dos soluciones muy interesantes al final de su ensayo. Sin embargo, vamos a comenzar por explicar el planteamiento histórico del autor que arranca en la tragedia griega. Según este autor, la tragedia define el derecho a través de su historia.[456]

Comienza Menke con la exposición acerca de la justificación de la venganza como medio de compensar un hecho que viene a romper el equilibrio o el orden justo que existía previamente. La venganza, nos dice Menke, no es un primer acto sin razón, sino que se trata de un segundo acto que viene a compensar al primero.[457] Es la consecuencia o respuesta a ese acto disruptivo anterior. Sin embargo, la venganza entra en un círculo vicioso que impide que llegue

[454] Christoph Menke, *Recht und Gewalt* (Köln: August Verlag Berlin, 2011), 7-8.
[455] Menke, *Recht und Gewalt, 9.*
[456] Ibíd.
[457] Menke, *Recht und Gewalt, 16.*

a ser justa, equilibrada, no violenta, es decir, que realmente restablezca el equilibrio perdido. El derecho viene entonces a resolver esta tragedia. Menke nos dice que el derecho supera la violencia de la venganza, porque primero tiene la capacidad de darse cuenta, luego de garantizar que "dos están presentes" y consiguen hablar. Con ello define el derecho a aquellos que están presentes como uno de dos.[458] Tenemos entonces que existen dos partes enfrentadas cuyas versiones son parciales. Nos aclara Menke que en la búsqueda de la justicia a través de la venganza no se dan estas dos partes: ellas se cuentan como el propio mito. Sin embargo, las versiones que conforman el caso jurídico son las versiones de las partes contrarias, las narraciones, que enfrentadas hacen el caso legal, son por el contrario narraciones de una parte.[459] En esta situación entra en juego irremediablemente la figura del tercero: el juez que va a restablecer la justicia, el equilibrio roto y cuya sentencia tendrá que ser aceptada y asumida por ambas partes. Así tenemos, nos dice el autor, una relación horizontal entre las dos partes contrarias y una relación vertical de estas partes con el juez que no es parte alguna.[460] Se puede pensar, como se hace habitualmente y por ello los juzgados no dan abasto, para resolver la cantidad de pleitos que se les presentan, que esta estructura resulta necesaria puesto que las partes no son capaces de llegar a una resolución del conflicto por sí mismas. Partimos de que todo empezó con el círculo vicioso de la venganza y que esta estructura jerárquica, el juez o la jueza sobre las partes contrarias, viene a solventar la cuestión acerca de cómo resolver el conflicto sin violencia. ¿Pero es esto lo que hace la judicatura? En realidad, las partes delegan en esta figura su capacidad de poder llegar a acordar una solución y se subyugan a la decisión que tome el juez o la jueza. Se establece así una relación de poder, de dominio (*Herrschaft*) de la judicatura sobre las partes. La renuncia a la libertad de poder llegar a un acuerdo con la otra parte y la aceptación incondicional de la sentencia que recaiga a criterio del juez o de la jueza, son intrínsecamente en nuestra opinión, violentas. Implican de nuevo un ejercicio del poder e involucra a una jerarquía y un conocimiento del lenguaje y de las estructuras jurídicas que las partes, por lo común, no van a entender. Estamos de nuevo ante la falta de acceso a la ley que denunciaba Kafka causada por los dos motivos fundamentales que hemos analizado: el lenguaje y la relación jerárquica de poder a través de la coerción, de la amenaza. A lo largo del proceso judicial y finalmente con la sentencia, se van deteriorando de manera cada vez más profunda e irreversible, en la mayoría de los casos, las relaciones entre las personas. Las partes contrarias son, tras la sentencia firme, más enemigas que nunca. Las partes pierden definitivamente a través de este proceso la oportunidad de restablecer la relación. Se rompen el tejido de vínculos entre las personas que supuso trabajo y tiempo. El ser humano parece tener un especial talento para destruir, de forma súbita, aquello que sobre la Tierra se teje parsimoniosa y delicadamente. Desde los ecosistemas biológicos hasta los ecosistemas sociales. Las consecuencias sólo pueden ser perjudiciales y, de hecho, lo son para el propio ser humano, como ya sabemos.

Analizaremos en la cuarta parte de esta tesis un proyecto artístico conectivo que denominamos *Parakletos* que trata de abordar desde procesos artísticos de escultura social la resolución pacífica de conflictos. Benjamin en su crítica de la violencia, da una clara respuesta a la pregunta:

[458] Menke, *Recht und Gewalt, 2.*
[459] Menke, *Recht und Gewalt, 22.*
[460] Menke, *Recht und Gewalt, 25.*

> (...) de si no existirán otros medios que no sean violentos para armonizar intereses humanos en conflicto. Tal pregunta nos lleva en principio a comprobar que un reglamento de conflictos totalmente desprovisto de violencia no puede nunca desembocar en un contrato jurídico. Porque éste, aun en el caso de que las partes contratantes hayan llegado al acuerdo de forma pacífica, conduce siempre, en última instancia, a una posible violencia. Pues concede a cada una de las partes el derecho a recurrir de algún modo, a una violencia contra la otra, en el caso de que ésta violase el contrato. Incluso más: al igual que el resultado, también el origen de todo contrato conduce a la violencia (...) en la medida en que el poder que garantiza el contrato es a su vez de origen violento (...) Si decae la conciencia de la presencia latente de la violencia en una institución jurídica, ésta se debilita.[461]

Retomando el análisis de Menke, nos explica que es necesario que la dominación del derecho infunda miedo porque, en otro caso, no podría fácticamente haber ningún derecho, ya que en cada acto de injusticia acecha la posibilidad de lo fuera del derecho o de lo contraderecho.[462] Pareciera así, en principio, que Menke suscribe la argumentación benjamiana. Continúa el investigador, explicando que el derecho debe imponerse más bien contra actitudes y formas de comportamiento que en absoluto se ajustan a la idea del derecho. Contra éstas no puede actuar el derecho con el poder normativo de la convicción o de la justificación, sino sólo puede imponerse con violencia por medio de la amenaza, la restricción y la vulneración. El derecho debe asegurar la normatividad de la norma misma contra los sin ley y libres de norma.[463]

Sin embargo, el autor, como hemos avanzado anteriormente, propone dos respuestas a este dilema. Menke postula que la liberación del derecho consiste en una forma de ejecución del juicio político procedimental, que está libre de su dominio violento sobre lo fuera y lo no-jurídico[464] ¿Cómo podrá ser esto posible continúa el autor? La primera respuesta a esta pregunta sería la que el autor denomina "regresiva" (*regressive Antwort*) que consiste en la supresión de la diferencia entre derecho y no derecho, es decir, en la reconciliación del derecho con lo no-derecho. Esta respuesta tiene su modelo en un concepto estético de la educación: según la respuesta regresiva la violencia será superada a través de la educación. Puesto que la educación, de acuerdo con Benjamin, trata del alma de lo vivo. Ella significa la ausencia de toda legislación, con la sola vida termina la dominación del derecho sobre los vivos.[465] Es muy interesante esta afirmación, ya que la propia vida, por propia naturaleza, como hemos dicho, en constante proceso de cambio y transformación, es inabarcable por el derecho que trata de aprisionarla en sus insuficientes y rígidas estructuras.

Según Menke, si se coloca la educación en el lugar del derecho éste desaparece porque desaparece el motivo por el que se creó que es la posición política contraria de las dos partes en el conflicto puesto que con ello desaparece el carácter político del juicio: en el concepto teleológico (o estético) de la educación, la *polis* se convierte en una segunda naturaleza, a la que

[461] Walter Benjamin, *Crítica de la violencia*, ed. Eduardo Maura Zorita (Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L., 2013), 101.
[462] Menke, *Recht und Gewalt, 37.*
[463] Menke, *Recht und Gewalt, 66.*
[464] Ibíd.
[465] Menke, *Recht und Gewalt, 66-67.*

nada externo se le enfrenta. Desaparece lo político en sí, a cuyo origen estaba unida la ruptura del derecho con la justicia sin-sujeto-mítica de la venganza.[466]

Esta respuesta, nos dice el autor, exige que el derecho se olvide, se libere, abandone y, en definitiva, supere su diferencia, su temor a lo que se queda fuera o a lo no-derecho, porque como hemos visto antes, el derecho, según Menke, es violento precisamente para mantener a raya todo lo que queda fuera del derecho o simplemente no se adapte a la idea del derecho.

La segunda respuesta que propone Menke es la que el autor denomina reflexiva (*reflexive Antwort*) y consiste en no suprimir la diferencia del derecho en cuanto a lo no-jurídico (o no de derecho) a través de la educación, sino, por el contrario, desplegar esa diferencia, es decir, la posibilidad de otra forma de ejecución del juicio jurídico no radica en superar la diferencia del derecho con lo no-derecho a través de la educación, sino hacer esa diferencia realidad de forma no crática, no violenta.[467]

Esta respuesta es reflexiva, explica el autor, el derecho se realiza solo a través del cambio en sí mismo, a través de un derecho que se refleja en contraposición a lo que no es derecho; a través de un derecho que se ha vuelto autorreflexivo. "Autorreflexivo" aquí no significa un derecho que se justifica a sí mismo, sino que se distingue y se limita por lo que no es derecho, del cual se diferencia. Realiza su diferencia de lo que no es derecho como su propia operación de distinguir. El derecho autorreflexivo "sabe" que ha generado lo que no es derecho, contra lo cual debe afirmarse, a través de su propia distinción. Contiene dentro de sí mismo su otro. El autor formula entonces la pregunta acerca de cómo se ejecuta en la propia reflexión del derecho su liberación de su propio dominio sobre lo no-derecho.[468]

Leyendo a Menke, da la impresión de que sobre aquella persona que no se quiera considerar o que esté excluida del derecho, recaiga una maldición y quedara desvinculada del grupo de "iguales" que el derecho protege. Quien ya no se percibe como participante en el derecho, lleva una vida en el circuito, sin sentido y acelerado, del trabajo por el trabajo. Quien ya no es parte del derecho y, por lo tanto, no es un ciudadano igual, es una persona en un estado antinatural de economía desvinculada.[469] El autor llega a denominar el estado en el que se encontrará esta persona con el término acuñado por Agamben: *das nackte Leben*; será devuelta a la "nuda vida." Esta visión resulta, cuanto menos, interesante hoy en día. Por un lado, tenemos a las personas que son dejadas fuera de la línea del derecho. Estas personas están verdaderamente arrojadas a la nuda vida en el sentido de Bauman, son seres humanos de desecho, no son ciudadanos y, por tanto, no son protegidos por ningún ordenamiento jurídico. De hecho, no tienen derechos ya que los derechos humanos son, en realidad, un privilegio de aquellos seres humanos que, a su vez, son ciudadanos. Sin embargo, por otro lado, existe una tendencia muy acusada en la sociedad contemporánea provocada por los excesos del capitalismo: velocidad, consumismo, producción... El ser humano, ya no encuentra su lado humano, está alienado y se siente, consciente o intuitivamente, sometido por procesos de

[466] Menke, *Recht und Gewalt, 67.*
[467] Menke, *Recht und Gewalt, 68.*
[468] Menke, *Recht und Gewalt, 68-69.*
[469] Menke, *Recht und Gewalt, 80.*

homogeneización y de nihilización, expresándonos en los términos de Esquirol. Nos estamos refiriendo precisamente a las personas que eligen salirse, tanto como pueden (del todo hoy no es posible para la ciudadanía) de esta inercia anuladora y retornan voluntariamente a estados, como digo, lo más cercanos posibles al estado natural. Abandonan la ciudad, incluso mudándose a pueblos abandonados, donde no existen infraestructuras mínimas, donde todo está por construir. Allí retornan a la naturaleza, con pocos medios económicos, se acercan al reino vegetal y animal, aprendiendo de nuevo a convivir con él. No es la nuda vida del que es apartado involuntariamente, pero es una vida en unas condiciones duras, vinculadas a un trabajo físico exigente. Menke utiliza, como decimos, la expresión *Kreislauf der Arbeit um der Arbeit willen* (circuito del trabajo por el trabajo). ¿Pero no es esta la situación de los y las trabajadoras en la actualidad de todas formas? No me estoy refiriendo al trabajador o trabajadora de fábrica exclusivamente, sino a los y las trabajadoras en general. Todos los días realizamos tareas rutinarias, dedicando nuestra energía de manera automática a la actividad que nos corresponde. Estas tareas rara vez nos permiten emplear o desarrollar nuestras verdaderas cualidades, que muchas personas ni siquiera llegamos a identificar, ya que no hemos tenido la oportunidad de descubrirlas, ni durante nuestra educación ni en nuestro entorno laboral. Finalmente, nos conectamos a alguna de las series que ofertan las compañías proveedoras del ocio televisivo. ¿No es esta otra versión de la nuda vida? ¿Acaso no hemos sido deshumanizados, cosificados, reducidos a engranaje de un sistema de producción y consumo? ¿Acaso hemos elegido esta vida? ¿Acaso no suspiramos por abandonarla, no soñamos con otras posibilidades, no intuimos que nuestra vida es una especie de no-vida? Se dice de los zombis y los vampiros que tan de moda están en las series televisivas que son no-muertos, porque habiendo fallecido retornan a un estado que no es de vida ni de muerte. Sin embargo, estas no habiendo muerto físicamente pero que vivimos en un estado de anulación total, ¿no somos *no-vivos*? El derecho nos acompaña, no estamos desnudos, abandonados en las afueras del ordenamiento jurídico, pero no nos confundamos, esto tiene un precio. La versión protegida por el sistema capitalista de la nuda vida es la *no-vida*. Las personas en condiciones de no-vida tememos, lo cual no nos parece reprochable, a la nuda vida. Sabemos que el ser humano se esfuerza, por pertenecer a un grupo, ser reconocido y querido dentro del mismo. Esto es, seguramente, provenga de un instinto ancestral de supervivencia. Al fin y al cabo, **el ser humano no está físicamente dotado para la supervivencia fuera del grupo y por ello nos aferramos a nuestra zona de confort inconfortable**. En este sentido, nos dice Gablik que la idea de revolución desde fuera es falsa, a no ser que la transformación de la conciencia haya tenido lugar primero. Si nos pensamos como seres incapaces de cambiar y de modificar los patrones que determinan nuestro comportamiento, entonces ya estamos en realidad muertos.[470]

¿Qué salida hay entonces a esta situación en la que aquella persona que renuncia a ser parte del ordenamiento jurídico queda arrojada a una vida del trabajo por el trabajo? Menke, nos advierte entonces acerca de lo que en derecho se denomina la "autonomía privada". Este concepto surge del liberalismo. La falacia de la autonomía privada nos dice Menke consiste en que la liberación de la "servidumbre" legal termina en un aumento muy significativo de la

[470] Suzi Gablik, "Changing Paradigms for the Artist," *The Structurist* 0, no. 25 (January 1, 1985): 28, accessed via ProQuest.

coerción económico-social ya que la "libertad" que otorga el liberalismo al burgués es la de perseguir sus intereses, incluso mediante la explotación y aprovechamiento de otros.[471]

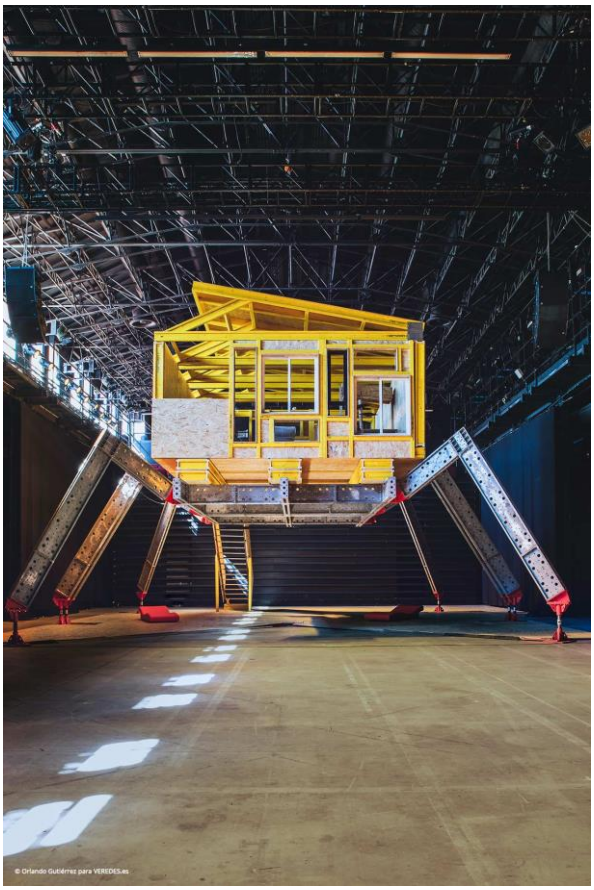
Habíamos quedado en que la respuesta reflexiva era una solución a estos estados de dominación y de servidumbre frente al derecho. Hemos dicho ya, a su vez, que el derecho reflexivo sabe que lo no-derecho forma parte de sí mismo, es más, el propio derecho da lugar a lo no-derecho. Menke nos aclara y concreta cuál es la contribución de esta respuesta reflexiva del derecho. El logro de la autorreflexión del derecho es que así destaca, el qué y el cómo, se refiere el derecho en su hacer habitual a lo no jurídico. Al sacar esto a la luz, la autorreflexión cambia, despoja de poder y libera al derecho.[472]

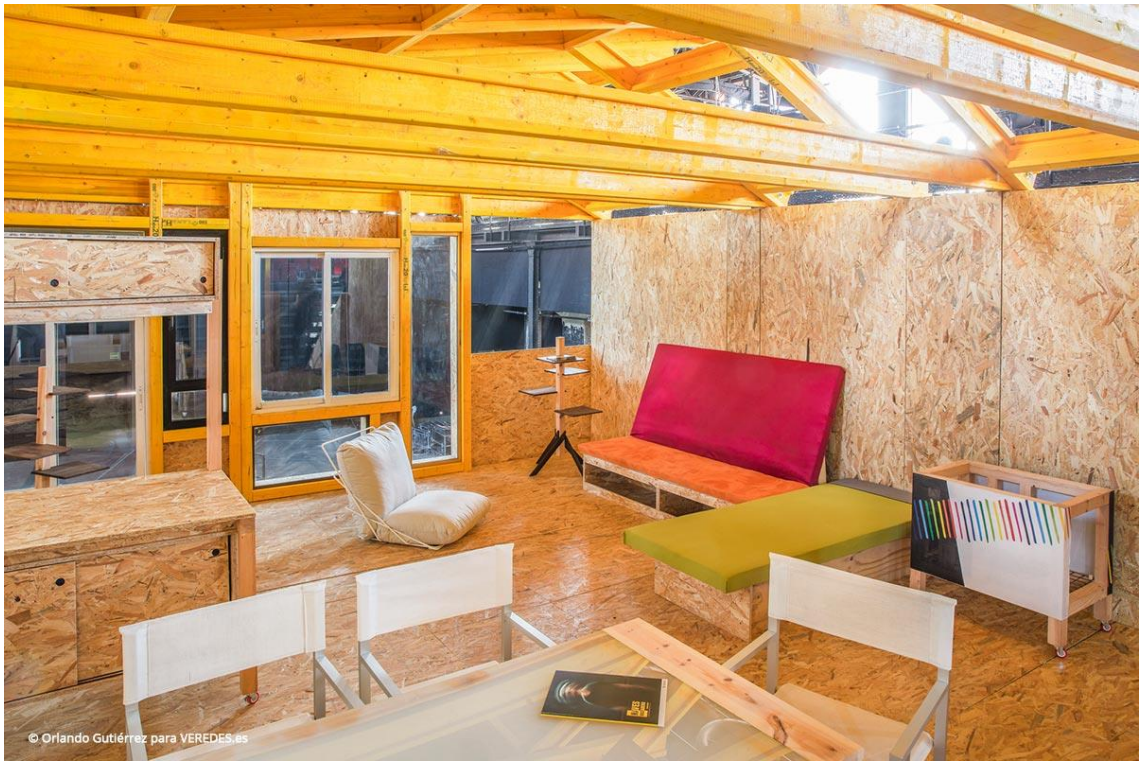
Sin embargo, la respuesta reflexiva, la liberación del derecho, no acaba con su violencia, porque entonces el derecho está en lucha consigo mismo:[473] Por tanto, nos dice el autor que lo que promete la respuesta reflexiva, la ejecución reflexiva, es un derecho que sabe eso de sí mismo. De este modo, concluye el autor, la ejecución reflexiva consiste en que el derecho reacciona contra sí mismo y se reconoce como sin derecho. El derecho autorreflexivo, liberado es un derecho que se opone a sí mismo. El derecho de los indignados[474] que legitima su desobediencia.

3.2.3. DESOBEDIENCIA LEGÍTIMA Y RESISTENCIA: EL RETORNO A LA UNIÓN PERDIDA DEL DERECHO Y EL ARTE.

Anunciábamos que el análisis de Menke nos daba juego para llevar a cabo el recorrido desde un derecho desprovisto de arte, al derecho como fenómeno artístico. Veremos más adelante cómo este derecho de los indignados, incluso antes incluso de que surgiera el movimiento como tal, ha dado lugar a interesantes propuestas artísticas como las llevadas a cabo por el colectivo "**La fiambrera obrera**" en nuestro país o la obra de **Santiago Cirugeda**, o de **Adelita Husni-Bey**. Todos/as ellos/as llevan a cabo una obra muy comprometida con los derechos fundamentales del ser humano y concretamente con el derecho a una vivienda digna.

[471] Menke, *Recht und Gewalt, 85.*
[472] Menke, *Recht und Gewalt, 87 y 88.*
[473] Menke, *Recht und Gewalt, 101.*
[474] Menke, *Recht und Gewalt, 102.*





Santiago Cirugeda. *Habitar el aire.* Vista del exterior e interior del proyecto del arquitecto Santiago Cirugeda realizado en colaboración con diversas asociaciones de mujeres, estudiantes de arquitectura y voluntarios, dirigidos y formados por el equipo de Recetas Urbanas (con amplia experiencia en la autoconstrucción colectiva). Fuente: Veredes.



Adelita Husni-Bey. *The Council*. 2018. Impresión cromogénica en color, 182,9 × 274,3 cm. Cortesía de la artista y Laveronica arte contemporanea, Modica, Italia. © 2018 Adelita Husni-Bey. Fuente: MoMA.

Para terminar esta tercera parte de la tesis dedicaremos un capítulo a analizar los trabajos de algunos y algunas artistas cuya obra nos ha resultado particularmente relevante. La implementación artística de la plástica social beuysiana la estudiaremos en la cuarta parte de esta tesis a través de propuestas de creación propia.

El derecho de los indignados da paso a las propuestas de otros dos juristas que centran su estudio en el pensamiento crítico legal (*critical legal thought*) británico, nos estamos refiriendo a los profesores Costas Douzinas y Adam Gearey.

Con Costas Douzinas introducimos el tema de la biopolítica del capitalismo. Aparentemente la ley sigue generándose por los cauces habituales, sin embargo, no siempre es concebida por éstos. Los Estados debilitados siguen los parámetros dictados por las grandes corporaciones. Como nos dice Douzinas, independientemente de dónde se origine, sea en los despachos de los CEO de las multinacionales, sea en los de la clase política o administrativa, la ley ha dejado de ser la expresión de la voluntad popular. El capitalismo biopolítico ha cambiado la naturaleza y la forma de operar de la ley. La juridificación y desregulación han debilitado las fuentes formales de la normatividad. Tanto si se originan por gerentes privados o por burócratas estatales, las reglas ya no son la expresión democrática de la soberanía o la formalización liberal de la moralidad.[475]

En este sentido, Douzinas cuestiona hasta qué punto una ley que no es democrática ni moral es realmente legítima aun cuando para su generación se hayan seguido los cauces formales. Pone el ejemplo el autor de las políticas de austeridad llevadas a cabo para rescatar la

[475] Costas Douzinas, *Philosophy and Resistance in the Crisis* (Cambridge and Malden, MA: Polity Press, 2013), 43.

deuda bancaria. Las leyes de la austeridad y los decretos ejecutivos tienen validez formal; no tienen justificación moral ni legitimidad democrática.[476]

De la mano de Douzinas, **cuestionamos entonces si el pueblo debe obedecer estas leyes**. Si no sería más bien legítimo que el pueblo desobedeciera. La desobediencia, sostiene el jurista, es señal de conciencia moral y de fidelidad política a principios de justicia que están por encima de los decretos estatales y de las normas. La idea de una ley más elevada que la del estado es tan antigua como la civilización. Su fuente ha sido atribuida de forma variada a los ancestros, Dios, la ley de la naturaleza o el derecho natural. Tras su muerte, Dios ha sido reemplazado por la ley internacional, que ha sido elevada como fuente suprema de la legalidad, generalmente en los derechos humanos internacionales. Estas diferentes versiones tienen una cosa en común: devienen efectivas motivando a los individuos y a los grupos a resistir las órdenes del poder establecido porque violan el sentido individual o colectivo de la justicia.[477]

Sucede desgraciadamente, por lo común, que el pueblo no es suficientemente consciente de las flagrantes infidelidades que la ley comete contra la democracia. Estos temas no son debate generalizado de la opinión pública. Ni siquiera los proyectos de investigación que se están desarrollando para desvelar estas problemáticas reciben el nivel de financiación que se invierte en el perfeccionamiento, por ejemplo, del *Data mining* (minado de datos), conjunto de técnicas que exploran grandes bases de datos y que es otra forma de atacar directamente la soberanía popular, a través de un control exhaustivo de los datos que las personas manejan en internet. La burbuja inmobiliaria no trajo consigo solamente la crisis bancaria y su eventual rescate, sino que puso sobre la palestra las vulneraciones que se cometen legalmente contra el derecho a una vivienda digna que no es solamente un derecho fundamental, sino también constitucional en nuestro país. Un ataque tan directo a la supervivencia fue obviamente percibido por el pueblo sin necesidad de ser informado sobre ello. No es posible disimular un embargo y el consiguiente desahucio. Esto dio, por fin, lugar a un movimiento popular masivo conocido como el "movimiento de los indignados". Pero, hay muchos más abusos contra la democracia que se están llevando a cabo y que, o bien ignoramos por comodidad y/o egoísmo, si no nos afectan directamente, o por tener sensación de impotencia y frustración o porque realmente no somos conscientes de lo que realmente implican.

En este sentido, nos dice Douzinas, que el resistente y el revolucionario exigen que se introduzca otra ley que reemplace a una ley o una práctica injusta. El desobediente pide que la legalidad sea observada.[478] Aquellos y aquellas que resisten y que desobedecen tienen, según Douzinas, una justificación moral. Es desde esta resistencia, es decir, desde aquellas personas que ya han tomado conciencia de la injusticia y que saben que es necesario un cambio hacia ese "otro tipo de legalidad", como propone este autor, desde donde la imaginación y las facultades creativas toman un papel esencial a la hora de generar propuestas viables de cambio. La resistencia pone en evidencia que el derecho no puede estar desprovisto de arte porque es en sí un fenómeno artístico, como vamos a desarrollar en el siguiente apartado.

[476] Douzinas, *Philosophy and Resistance in the Crisis*, 48.
[477] Douzinas, *Philosophy and Resistance in the Crisis*, 89.
[478] Douzinas, *Philosophy and Resistance in the Crisis*, 91.

La profesora Haraway en este sentido de la desobediencia, se refiere al trabajo de Isabelle Stengers. Según Haraway siguiendo a Stengers las decisiones no pueden ser tomadas en ausencia de aquellas personas a quienes les van a afectar.[479] Convenimos esta lectura de Stengers que hace Haraway en el sentido de que **la ley no debe crecer**, como ya hemos **mencionado, de espaldas a las necesidades de las personas a quienes va a afectar**. Por tanto, es a ellas a quienes el poder legislativo deberá atender y nunca a intereses económicos particulares ni de poder. El poder legislativo ha sido cooptado hoy en día por estos intereses, lo cual convierte a la legislación que emana del mismo en ilegítima. Las personas dedicadas al arte saben que desde el punto de arranque no se puede conocer el resultado final, ni siquiera el cómo abordar la tarea. Esto no les imposibilita a comenzar su trabajo creativo hasta que la forma comienza a surgir.

La situación actual del derecho, como ponen en evidencia, Douzinas y Gearey, reclama este cambio. Un cambio que según estos autores podría partir desde la propia educación, desde las facultades de derecho. Por ello, nos parece esencial destacar en este trabajo **la importancia de que el arte como disciplina sea parte de los estudios jurídicos**. Es la forma más eficaz de evitar que la mentalidad jurídica se base en una sola forma de pensamiento, el racional, basado en el texto e ignorando las emociones, la empatía con las necesidades que la ley debe atender, con el cuidado que la ley debe ofrecer a los seres humanos. Así, nos dicen que, a través de su empobrecimiento cognitivo, la doctrina legal devino una entomología de reglas, una guía de legalismo tecnocrático, una ciencia de lo que legalmente existe y una legitimación de las normas actuales. Racionalismo y positivismo, doctrina y dogma reemplazaron la inmersión humanista en el texto legal. Nos hemos erigido como los proveedores de un conocimiento técnico que debe ser condensado, memorizado y repetido, la muerte del alma y del intelecto.[480]

Según nuestra lectura, lo que los autores reclaman es recuperar el alma de la ley, el espíritu de la ley, como en derecho suele llamársele. Las leyes no pueden convertirse en algo falto de halo vital, en algo mecánico. Es un fenómeno que está sucediendo en todas las disciplinas. Por un lado, todas se orientan siguiendo parámetros económicos y de mercado, de otra forma no sobrevivirían en el sistema capitalista, puesto que no se les dedicaría financiación. Por otro lado, todas tienen esta tendencia al anquilosamiento y al dogma, la ciencia por ejemplo así, se ha instaurado como la nueva religión para una parte mayoritaria de la sociedad. El frío comportamiento tecnológico se filtra a través de lo que antes eran consideradas disciplinas humanísticas, dando lugar a un pensamiento rígido, unifocal y, en definitiva, necrosado, es decir, degenerado por la muerte de las células que componen su tejido, apartado, progresivamente, de todo lo que tiene que ver con la vida.

Esta cuestión es, a su vez, puesta de manifiesto por la propuesta que el físico Fritjof Capra y el jurista Ugo Mattei lanzaron en su trabajo *The Ecology of Law - Toward a Legal System in Tune with Nature and Community*. Los profesores Capra y Mattei denuncian que los enfoques en los que se basan actualmente las instituciones legales a nivel global y que se imponen como

[479] Donna J. Haraway, *Unruhig bleiben: Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän* (Frankfurt am Main: Campus Verlag GmbH), 23.
[480] Costas Douzinas y Adam Gearey, *Critical Jurisprudence: The Political Philosophy of Justice* (Portland, OR: Hart Publishing c/o International Specialized Book Services, 2005), 4.

dominantes en las ciencias jurídicas son el análisis económico de la ley o la teoría de opción racional (*rational choice theory*) trabajan hacia una tecnología del derecho. Esta visión del derecho como tecnología está además vinculada a la visión económica dominante que fomenta una falsa ilusión de crecimiento y progreso ilimitados. Esto, sumado a una fe irracional en la tecnología, conforman una potente ideología. Esta es exactamente la ideología que se rechaza desde el pensamiento sistémico (es decir, un pensamiento que no estudia el todo desde las partes y que da como resultado un conocimiento fragmentado e inconexo, sino que lo estudia desde una concepción del universo como un sistema de interdependencias e interrelaciones. Esto es, de una forma integradora y holística) y desde la ecoalfabetización, en el sentido que le dan estos autores, como conocimiento de aquellos procesos naturales que generan y sostienen la vida en nuestro planeta.[481]

La profesora Finchett-Maddock ha elaborado una propuesta que sostiene nuestro planteamiento transversal entre las disciplinas del arte y del derecho y que apoya la tesis de la desobediencia y de la resistencia legítima. La ha denominado *Art/Law* y la estudiaremos en el apartado siguiente. Nos apoyaremos ahora en su propuesta para ahondar en la cuestión del papel que realiza el derecho como base y apoyo de un sistema económico basado en el egoísmo, para el que todo es una mercancía y en cuyo *sancta sanctorum* se conservan, protegen y adoran sus ídolos: la propiedad privada y la acumulación de capital. De la mano de Finchett-Maddock vamos a ver también en el apartado siguiente de este estudio qué relación tiene la resistencia que hemos visto con Douzinas y Gearey con el arte y el derecho. La investigadora nos llama la atención sobre cómo el derecho cuando está desprovisto de arte, es decir, separado del arte, influye en el establecimiento de un concepto determinado de arte, validando sólo aquel que considera al arte como mercancía.

A su vez, nos dice la investigadora que el derecho observa a las personas artistas como propietarias del objeto artístico, es decir, de la mercancía. Siendo observadas como las dueñas de las ideas que dan lugar a ese objeto. Así nos dice, que la propiedad y propiedad intelectual de derechos de autor es el marco dominante a través del cual el derecho entiende el arte. La propiedad artística está basada en la asunción de que lo que es fabricado (o simplemente elegido) es la realización material del intelecto subjetivo y por ello único y singular. Es decir, que antes de la propiedad del objeto, surge la propiedad sobre el pensamiento. Esta es la propiedad privada que es sancionada los derechos de propiedad intelectual.[482]

La autora siguiendo a Rotter nos llama la atención sobre la cuestión de **que el derecho determina lo que va a ser considerado como arte, es decir, que fija y demarca el contenido de lo que comúnmente va a ser entendido como tal**. Todo lo que quede fuera de ese trazado, por lo cumplir los parámetros del paradigma neoliberal, no será considerado como arte o será desvirtuado o abusado (nos referimos al arte no sostenido económicamente). Así, nos dice que ha habido poco análisis crítico sobre la conexión entre el mercado de arte y el mercado legal. Rotter ha comentado la atención insuficiente que ha sido prestada a las formas en que la ley define y da contenido a las ideas ampliamente aceptadas como arte. Arte en la forma en que lo

[481] Capra y Mattei, *The Ecology of Law: Toward a Legal System in Tune with Nature and Community*, 182.
[482] Lucy Finchett-Maddock, "Forming the legal avant-garde: a theory of art/law", *Law, Culture and the Humanities*, vol. 19, núm. 2, 2019, 12.

entendemos hoy, es un producto y una garantía susceptible de ser comprada y vendida: el arte es propiedad individual.[483]

No hace falta que ahondemos aquí demasiado en la historia del arte. Recordaremos, simplemente, que han existido en el siglo pasado movimientos artísticos, como la gran mayoría de las iniciativas que surgieron, sobre todo, a partir de la segunda guerra mundial, que se han rebelado contra esta dependencia del arte con respecto al mercado. Por resaltar uno de ellos, podemos mencionar el caso del *Land Art.* Como sabemos, estos/as artistas llevaron a cabo sus obras en lugares remotos e incluso, algunas de ellas con carácter efímero. Sin embargo, estas obras fueron, a su vez, fagocitadas por el mercado asignándole un precio a la documentación que se generó a partir de estas obras, fotografías, vídeos, textos, dibujos y otros objetos muebles, que no presentaban dificultad alguna para ser expuestos en museos y galerías, ni para adquirir un precio de mercado. Citar, como ejemplo, la obra *The Lightning Field* (1977) en un lugar remoto en el desierto en Nuevo México del artista Walter De Maria (Albany, EEUU, 1935), hoy en día gestionada por Dia Art Foundation[484] que puede ser visitada como cualquier obra que se encuentre en un museo o la artista Nancy Holt (Worcester, EEUU, 1938) cuya obra, a través de su documentación fotográfica, también es pieza de museo y galerías. Una de sus obras paradigmáticas es *Sun Tunnels*, 1973–76, construida en el desierto de Utah.[485]



Walter De Maria. *The Lightning Field*. 1977. © Estate of Walter De Maria. Foto: John Cliett.

[483] Finchett-Maddock, "Forming the legal avant-garde: a theory of art/law", 11-12.
[484] "Walter De Maria, *The Lightning Field*," *Dia Art Foundation*, último acceso 20 de agosto de 2024, https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/walter-de-maria-the-lightning-field/.
[485] "*Sun Tunnels* by Nancy Holt," *Holt/Smithson Foundation*, último acceso 20 de agosto de 2024, https://holtsmithsonfoundation.org/sun-tunnels-0.



Nancy Holt. *Sun Tunnels* (1973-76). Great Basin Desert, Utah. Hormigón, acero, tierra. Dimensiones totales: 2,8 x 26,2 x 16,2 m; longitud en diagonal: 26,2 m. Fotografía: Nancy Holt. Fuente: Holt/Smithson Foundation.

A su vez, la investigadora siguiendo a Derrida y a Foucault señala que la tanto la ley como el arte han sufrido el mismo proceso de institucionalización a través de las fuerzas del capital y de la propiedad. La ley del estado se ha institucionalizado a sí misma a través de la *techné* (tecnología) del capital y de la propiedad.[486]

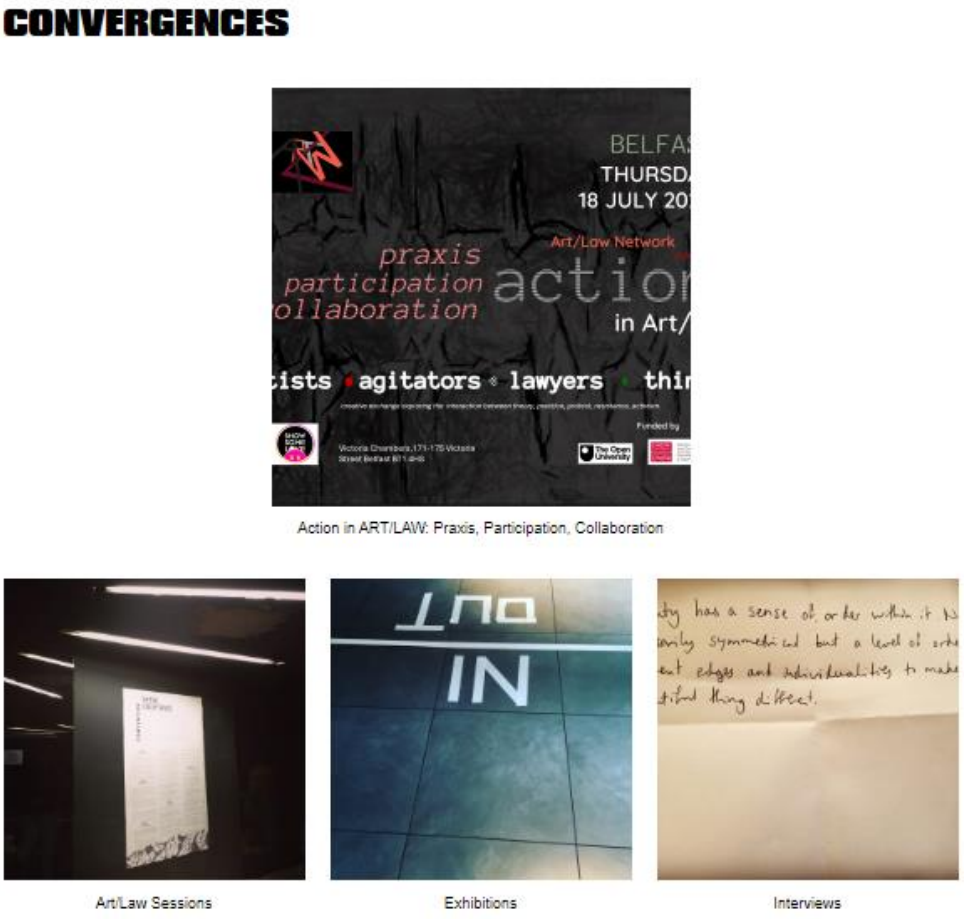
Continúa la autora llamándonos la atención acerca de cómo el derecho llega a influenciar incluso la forma en que el arte que resultará validado, es decir institucionalizado. La forma del arte deberá estar vinculada a la facultad de poder ser considerado como propiedad. Consecuentemente, el derecho tiene incluso el poder de influir en la forma del arte, qué forma va a ser entendida como objeto artístico, determinando qué es considerado como obra de arte o no. La construcción limitadora del arte acotada por la ley, mientras que la autoridad legal, está informada y sostenida por teorías estéticas de la forma vinculadas a la propiedad.[487] Esto supone la destrucción de la posibilidad artística en su origen.

De esta manera, la autora critica el papel que tanto el arte como el derecho han desempeñado en la separación violenta de estas disciplinas, tratándolas como campos radicalmente distintos, al tiempo que ofrece una solución a este problema. El hecho de que el arte resulte una mercancía dentro de un paradigma económico reduccionista que es fijado a través del derecho, hace que ambas disciplinas se separen. La investigadora encuentra un modo de devolverlas a lo que ella considera su estado natural de unión: a través de la resistencia. La resistencia al modelo estético imperialista, por utilizar sus propios términos, les sirve no sólo de

[486] Finchett-Maddock, "Forming the Legal Avant-Garde: A Theory of Art/Law", 12.
[487] Finchett-Maddock, "Forming the Legal Avant-Garde: A Theory of Art/Law", 13.

punto de unión, sino de material aglutinante. De este modo, la autora desarrolla el concepto de *Art/Law* el papel culpable del "mundo del arte", codeterminado por el "mundo del derecho" en sostener y mantener sistemas de capitalismo en los que el arte es comercializado como un bien mueble, como mercancía e instrumento económico a través de historias de imperialismo material estético, es situada como central para mantener la separación artificial entre arte, derecho y resistencia. Esta separación existe debido al formalismo de la propiedad individual, mientras que el concepto que propone: *Art/Law* (Arte/Derecho), sugiere un mecanismo donde la teoría y la práctica se encuentran para superar la avanzada plaga de capitalismo espectacular, en la esperanza de crear nuevos movimientos jurídico-estéticos, uniendo abiertamente las prácticas de derecho, arte y resistencia.[488]

Vamos a ver a continuación en qué consiste el concepto de *Art/Law* que la autora plantea, como una propuesta a considerar dentro de la observación del arte como fenómeno artístico.



Convergencias entre arte y derecho en *ART/LAW NETWORK*. Fuente: artlawnetwork.org

[488] Finchett-Maddock, “Forming the Legal Avant-Garde: A Theory of Art/Law", 1-2.



Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos.(2020) Performance. *AD VITAM AETERNAM. Contract unto Death.*
Fuente: andreaspm.com

3.3. LA ESTETIZACIÓN DEL DERECHO: UNA CONSIDERACIÓN DEL DERECHO COMO FENÓMENO ARTÍSTICO.

Recordamos aquí que partimos del concepto de estética estudiado en la primera parte de esta tesis. Entre los autores estudiados allí, retomamos al profesor Christoph Menke que ha investigado profundamente ambas áreas: derecho y arte, sin bien en España es mayormente conocido por sus trabajos en el campo del arte porque han sido traducidos a nuestro idioma.

Particularmente nos interesa aquí la definición del concepto de estetización (*"Ästhetisierung"*) propuesto por Menke. La idea de un derecho estetizado nos recuerda al concepto del estado estético de Schiller[489] ya tratado anteriormente, así como el concepto antropológico del arte propuesto por Beuys que ya hemos estudiado, a partir del cual, el arte desborda unos límites artificialmente impuestos e impregna cualquier campo de la vida en sociedad. En este sentido, Menke considera que la estetización se extiende desde el arte hasta lo no artístico, hacia la política, el conocimiento y la religión.[490]

Nos interesa, a su vez, que el autor considere que: " (...) la última palabra de la antropología estética es la libertad (...) que es lo que hace posible el verdadero logro–la verdad del pensamiento, la justicia del derecho-."[491] El vínculo entre el pensamiento de Schiller y el de Menke, bajo esta óptica, nos resulta manifiesto.

Indicaremos aquí, por tanto, solamente las consecuencias de la estetización de la política que Menke nos indica en su texto sobre la fuerza del arte por la relación que el autor encuentra entre ésta y el derecho. En este sentido, considera el autor que, a través de la estetización, la política pierde la capacidad de decisión (y se convierte en espectáculo). La estetización de la política no consiste solo en disolver la decisión política, sino en comprenderla y llevarla a cabo de una manera radicalmente diferente, nueva. La estetización la renueva al llevarla al pensamiento. La estetización solo puede ser renovadora a través del pensamiento si, a su vez, el pensamiento es esencialmente estético.[492]

En su estudio sobre el derecho y la violencia nos dice Menke que las relaciones políticas entre los involucrados en el proceso judicial son, al mismo tiempo, relaciones de igualdad y de dominio. Estas dos relaciones constituyen la política del procedimiento; definen el procedimiento legal como política. En este procedimiento, la igualdad de las partes se realiza como la igualdad política de los ciudadanos: ser un ciudadano igual significa poder convertirse en una parte igual en un procedimiento legal. En esto, el derecho como procedimiento es

[489] El Estado dinámico sólo puede hacer posible la sociedad en cuanto refrena la naturaleza mediante fuerzas naturales; el Estado ético sólo puede hacerla (moralmente) necesaria, en cuanto somete la voluntad particular a la general; sólo el Estado estético puede hacerla real, porque cumple la voluntad de todos mediante la naturaleza de los individuos. Friedrich Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre en una serie de cartas de lo sublime sobre lo sublime*, traducción de Martín Zubiría (Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras - Ediciones Biblioteca Digital UNCuyo, 2019), 159-160.

[490] Christoph Menke, *Die Kraft der Kunst* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2014), 119.

[491] Christoph Menke, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, XXVII-XXVIII.

[492] Christoph Menke, *Die Kraft der Kunst* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2014), 120.

político: está vinculado a la ciudadanía. Esto también significa: No hay derecho fuera de la comunidad política.[493]

Estudiaremos en la cuarta parte de esta tesis un proceso artístico estético conectivo inspirado en las *Ringgespräche* (Conversaciones en círculo) que llevó a cabo Joseph Beuys con su alumnado en la Kunstakademie Düsseldorf y también a los *Círculos de cultura* de Paulo Freire, en los que ponemos esta teoría en práctica. Estos procesos están dirigidos a esa comunidad política y posibilita su empoderamiento e intervención en las decisiones que les afectan.

Establecido el modo en el que nos estamos refiriendo a un derecho estético, veremos ahora en qué puede consistir, cuáles serían sus cualidades. Comenzaremos con una cita de Zygmunt Bauman que nos puede ayudar a comenzar este recorrido:

> Toda iniciativa permanece firmemente del lado de la regla. La regla precede a la realidad. La legislación precede a la ontología del mundo humano. La ley es un diseño, un proyecto para un hábitat claramente circunscrito, legiblemente marcado, trazado y señalizado. Es la ley la que da origen a la anarquía al dibujar la línea que divide el interior del exterior.[494]

Por lo general, no sería esta la imagen que acudiría a nuestra mente cuando pensamos en derecho, parecería más bien una introducción al estudio de la arquitectura o del diseño de interiores. La ley como dibujo, como diseñadora de los espacios interiores y exteriores de un determinado hábitat. La ley como creadora de la realidad que apuntamos con Gearey y que vamos a retomar. La ley como generadora, como creadora que apuntamos con Luhmann y que, asimismo, continuaremos.

Pero veamos lo que implica esta afirmación de Bauman para entender la importancia de que la ley, como diseñadora de la realidad, como precedente a la ontología del mundo humano, adquiera capacidades estéticas. Con estas palabras el profesor Bauman nos está tratando de hacer ver que la ley delimita y separa el territorio en el que estará incluido aquello que va a proteger del aquel otro lugar de exclusión o no lugar que será habitado por aquello que no va a proteger, aquello que no va a ser ámbito de su competencia porque no le interesa, porque lo considera un desecho. El profesor se está refiriendo aquí al modo en que los países que llamamos desarrollados construyen una realidad en la que no todos los seres humanos son admitidos, algunos quedan fuera y son tratados como residuos. Aunque se podría interpretar que Bauman se está refiriendo a una situación actual no nos podemos confundir. El derecho siempre ha dejado fuera de ese hábitat protegido a aquellos a los que le interesaba excluir. Así, ya en el derecho romano encontramos el concepto de *homo sacer* que consistía en que cuando se quería eliminar a alguien, es decir, asesinarle de forma impune, se le excluía tanto del *Ius humanum* como del *divinum*. Ni se le aplicaba la ley humana y, por tanto, se le podía dar muerte impunemente, ni se le podía sacralizar a través de ningún ritual religioso de sacrificio a los dioses. Para ser considerado como *sacer* había que atribuirle a esa persona algún acto delictivo grave, acusarle de algún delito, de algún acto imperdonable o inaceptable. Al no ser ya considerado como parte del género humano estaba permitido que cualquiera pudiera ejercer violencia sobre

[493] Christoph Menke, *Recht und Gewalt* (Köln: August Verlag Berlin, 2011), 25-26.
[494] Zygmunt Bauman, *Vidas desperdiciadas: La modernidad y sus parias*, 37.

esa persona e incluso quitarle la vida. Esta institución del *homo sacer* la vemos reflejada a lo largo de la historia en otras instituciones como la de la esclavitud, durante el régimen nazi en la comunidad judía, actualmente en la figura de los refugiados que son dejados morir en los "no lugares" que ocupan al margen del hábitat legal e incluso si afilamos un poco más, en la realidad de la inexistencia de unos derechos humanos que efectivamente sólo corresponden a aquellos humanos que, además, tienen el status legal de ciudadano o ciudadana. No nos vamos a detener a analizar todos estos casos porque no entra dentro del ámbito de esta tesis, pero nos parece importante mencionarlo a efectos de entender el poder que el derecho ejerce sobre las personas. Por este motivo es importante reconocer que se trata de un ente con facultad de crear y que tenemos que atender a su imaginario para ser capaces, por un lado, de evitar creaciones indeseables y, por otro, promover aquellas que resulten convenientes en aras de una existencia humana armónica y sostenible.

Bauman considera que la "legislación precede a la ontología del mundo humano", es decir, que la diseña a priori. Podríamos cuestionarnos entonces si no sería más lógico que la ley tomara forma a partir de las necesidades que van surgiendo al ser humano, adaptándose en cada caso a éstas. Aunque fuera así, vamos a ver a continuación de la mano de Gearey, como anunciamos en el apartado anterior, que el problema de la falta de coherencia de la ley, su falta de cohesión con estas necesidades permanece a pesar de todo, puesto que no escucha ni atiende a la multiplicidad, a la diversidad de la realidad que está regulando. La ley, así, se desarrolla a partir de intereses ajenos a esta diversidad, para cubrir sólo aquellos que tienen que ver con asuntos económicos o de poder.

Gearey nos explica, como hemos visto, de forma muy lúcida la forma de razonar del derecho. En Gearey más que una creación a priori como denunciaba Bauman, se trata del establecimiento a través de la ley de una realidad ficticia, homogeneizante, nihilizadora. ¿Por qué nihilizadora? Porque ignora, elimina, borra, hace desaparecer lo distinto, lo otro, lo que no cumple con los parámetros generales que se van a establecer como norma, como realidad. Haciendo desaparecer lo diverso, crea una realidad gris, mortecina e incoherente porque precisamente no es real. Recordemos que el profesor nos invita a considerar el pensamiento legal, que según su tesis subsume situaciones diversas, individuales bajo reglas generales, abstractas. Este proceso presupone ciertas asunciones culturales que permiten que las situaciones sean apreciadas *a priori* como similares o diferentes. Estas relaciones contingentes son efectivamente vistas entonces como ejemplos de la regla, su diferencia neutralizada. El mundo deviene "congelado" en sus realidades existentes. Estas realidades son entonces apreciadas como una representación adecuada de lo que es el mundo. Se consigue una nueva percepción, y esto es lo crucial en este punto en el que nos dirigimos hacia un derecho estético, cuando de repente uno ve a través de este proceso. La ley efectivamente deniega que el mundo pueda ser de otra manera, pero precisamente porque el mundo es construido, puede ser hecho de nuevo a través de una actividad consciente.[495] El mundo es construido y el derecho también lo es, por lo tanto, el cambio está en nuestras manos.

[495] Adam Gearey, *Law and Aesthetics* (Oxford y Portland: Hart Publishing, 2001), 31.

Nos interesa destacar aquí la idea de que el **derecho** pueda ser **entendido,** a la vez, **como creador y creado.** La idea de que es capaz de crear una realidad que se acepta convencionalmente como la única. Esta cualidad creadora, desprovista de estética desde su origen hasta ahora, tiene consecuencias devastadoras, como estamos viendo. Vamos a tener en cuenta, a su vez, cómo consigue imponer esta realidad como verdadera. Pero detengámonos ahora simplemente en el hecho de que el derecho es capaz de crear. El hecho que nos señala Bauman en cuanto a que: "La ley es un diseño, un proyecto para un hábitat", no parece, al menos no en principio, negativo como tal. Por el contrario, es una forma de desplegar cualidades creativas a la hora organizar la existencia humana en el planeta. Implica un proceso creativo: una observación del fenómeno de interés, la concepción del proyecto de hábitat, la investigación sobre sus posibilidades de implementación e incluso sobre las consecuencias y repercusiones de dicho proyecto. Establecer un marco acordado acerca de cómo vamos a desarrollar nuestra vida en el planeta, cómo lo vamos a habitar, cómo vamos a convivir. La cuestión es qué es lo que va a crear, a partir de qué estado de conciencia, desde qué psique va a concebir ese hábitat y si el resultado de esta creación la tenemos que asumir como incuestionable, como definitiva. El profesor Gearey deja claro que no es así, sino que es modificable. Es susceptible de ser transformado a través de una "actividad consciente". Pero ¿quién es el sujeto de esta actividad consciente? Según Gearey, aquel individuo que habiendo alcanzado una nueva perspectiva (*insight*) es capaz de ver a través del proceso por el cual el derecho crea y establece una cierta realidad. Continuamos entonces preguntando, ¿cómo conseguirá este individuo ver a través del proceso de creación de ley y alcanzar esta nueva perspectiva que le facultará para llevar a cabo la actividad transformadora consciente? Esta tesis pretende demostrar que el arte, a través de procesos artísticos estético conectivos, como vamos a estudiar en la cuarta parte de esta investigación puede posibilitar que el individuo vea a través del proceso de creación de la ley, que puede acercársela, hacérsela accesible, de manera que se sienta capacitado para llevar a cabo propuestas de cambio, para que sea capaz de poner de manifiesto y de denunciar aquello que no está siendo tenido en cuenta, aquella realidad otra, aquella realidad diversa. De este modo, se podrá poner en evidencia todo lo que está siendo excluido, rechazado y negado. El reto y el territorio en el que podemos aprender algo no está sólo en el ámbito regulado, sino al otro lado, en el exterior, en lo que ha excluido.

Recapitulando, Bauman nos llama la atención sobre el hecho de que **la ley** con su lápiz de dibujar **acota lo que va a ser realidad y deja fuera aquello que va a neutralizar**. Gearey nos dice que el derecho construye la realidad, dejando de lado aquello que la norma general ignora, es decir, lo diverso. Pero, nos abre una puerta a la esperanza: esa realidad precisamente por ser construida puede ser modificada. Es en realidad una cualidad poderosa la que tiene el derecho y que, por tanto, precisamente por ser un poder, puede ser abusado y desvirtuado, como ponen de manifiesto asuntos como: los procesos de gentrificación, la situación de las personas refugiadas, el *data mining*, los derechos de titularidad sobre el genoma humano, por nombrar algunos ejemplos que venimos citando.

Creemos que todo ello pone suficientemente en evidencia la necesidad de reconocer las capacidades creativas y plásticas del derecho: **el derecho es escultor, arquitecto y diseñador; esculpe, modela, construye y dibuja la realidad**. Pero entonces, ¿es el derecho un sujeto ya que le estamos atribuyendo una capacidad de acción, unas facultades creadoras o es un constructo,

el resultado de la actividad creadora de un sujeto, es decir, un objeto? El derecho parece ser sujeto y objeto a la vez porque es capaz de autoproducirse a raíz de lo creado, bebiendo de unas fuentes que han dejado de relacionarse con la costumbre y que demarcan, como venimos viendo, una realidad incompleta. Estas fuentes conforman el nicho apropiado para la supervivencia de un derecho desvirtuado, capaz de un comportamiento autopoiético que no es propio de su naturaleza. El derecho no debe autoproducirse ni autorregularse, sino que debe ser siempre producto del ser humano consciente de las necesidades que van surgiendo en el devenir de nuestra existencia y de la de los demás seres con los que conformamos una inmensa red de interdependencia que asegura nuestra supervivencia. Como dice el Mefistófeles del *Fausto* de Goethe, con el que abrimos esta parte de la tesis, que sea un derecho que nazca de nosotros y que deje de sucederse como una eterna enfermedad, retroalimentándose de los errores cometidos que perpetúa en incluso empeora de generación en generación. Quizás, en este sentido, sería más conveniente el concepto de *sympoiesis*, es decir, en vez de la idea de autoproducción, la de "hacer con", la de participar, la interconectarse. La *sympoiesis* coloca al derecho de vuelta en un entorno y con un comportamiento mucho más afín a la red de interconexiones de la que la existencia de todo lo existente depende, es decir, le recoloca en una relación de interdependencia. Así, nos dice la profesora Haraway que la poiesis es simchtónica, sympoética, colaborativa hasta el final, libre de "unidades" iniciadoras e interactuantes en curso. No se cierra sobre sí misma; no se completa; sus zonas de contacto están en todas partes y continuamente se extienden sus enredaderas retorcidas. La profesora nos informa sobre la tesis de M. Beth Dempster quien propuso el término *sympoiesis* para sistemas productivos colectivos que no tienen límites espaciales o temporales autodefinidos. En estos sistemas según la tesis de Dempster, la información y el control están distribuidos entre los componentes. Los sistemas son evolutivos y tienen el potencial de cambios sorprendentes. En contraste, los sistemas autopoiéticos son unidades autónomas autoproducidas con límites espaciales o temporales autodefinidos, que tienden a ser controlados centralmente y ser homeostáticos y predecibles. De acuerdo con esta misma tesis, muchos sistemas que son en realidad sympoiéticos son erróneamente considerados autopoiéticos. A la profesora Haraway le resulta de particular importancia este concepto importante y lo relaciona con la rehabilitación (hacer que vuelva a ser vida) y con la sostenibilidad en relación con lo que denomina mundos vivos dañados, pero aún existentes.[496] Coincide este planteamiento con nuestra propuesta de derecho cálido que vamos a desarrollar y que trata de traer a la vida de nuevo estructuras anquilosadas en la chispa vital se encendió una vez, pero transformada, adecuada al entorno, a través de nuestra actividad plástica.

El derecho debe ser, por tanto, estetizado en el sentido que veíamos en Sacks y en Gablik. Estético como contrapuesto a lo entumecido, a lo anquilosado. Estético en el sentido de conectivo y ético. El derecho como fenómeno estético debería estar conectado con su responsabilidad ética hacia la sociedad, es decir, debería ser estético conectivo. En caso contrario, como hemos analizado, deviene destructivo.

En la línea de la idea de un derecho estético, consideraremos a continuación el concepto de *Art/Law* ya anunciado en el punto anterior propuesto por la profesora Finchett-Maddock.

[496] Haraway *Unruhig bleiben Die Verwandschaft der Artem im Chthuluzän*, 50 y 51.

Esta investigadora expone la idea de *Art/Law* como la convergencia de la teoría y la práctica en estéticas legales y políticas. Es la reunión simultánea de derecho, arte y resistencia como uno solo, desmantelando el artificio institucional de los mundos del arte y del derecho, ofreciendo una forma de 'formalismo de resistencia', que tiene en cuenta la materia y el cambio. Es una inclusión de lo incierto y lo desordenado, como una apertura hacia la justicia. El concepto *Art/Law* se entiende como una onto-epistémico-ética, una elección de acción, que reconoce el papel de la materia dentro de la práctica, creando formas de ver, conocer, ser y aprender.[497]

Por tanto, es el reconocimiento de que un derecho que no cuente con lo diverso o la posibilidad aún incierta de algo diverso que aporta la imaginación (lo otro y no lo mismo), no estaremos en el camino a la justicia. Es un derecho que no busca aparentes similitudes para constituir la regla, en el sentido de Gearey que hemos estudiado. Es un derecho abierto a la creación de nuevas formas plásticas que conservan un cierto grado de flexibilidad para poder atender a diversas formas de ver, que atiende a su materia de trabajo.

Finchett-Maddock coincide en sostener que el derecho da la apariencia de ser algo reservado para unos pocos (¿los guardianes de la ley?) y que el resto puede hacer poco más que obedecer ya que, según esta profesora, la apariencia da lugar a pensar que hay poca posibilidad para la resistencia, para el desacuerdo y la objeción. Señala que en un mundo de espectáculos mediáticos que fluyen a través de nuestras pantallas, es fácil convencerse de que el derecho es solo una fabulación sin realidad externa, una fantasía sujeta únicamente a los caprichos de unos pocos, con pocas posibilidades de resistencia. Sin embargo, entre estos momentos de desesperación y fragmentación, existe la necesidad de alterar, remodelar y reformar comprensiones olvidadas y aparentemente perdidas de la justicia.[498]

De cara a aclarar lo que la profesora quiere decir con espectáculo, vamos a contar con la ayuda del profesor Philippopoulos-Mihalopoulos que nos describe lo que ha denominado paisaje legal (*lawscape*) de una manera muy gráfica: entras en una habitación que huele a rosas. Las paredes están pintadas con una estimulante combinación de rojo y amarillo. Las primeras notas de *Für Elise* de Beethoven flotan en el aire. Tocas la superficie lisa de la mesa, te sientas en una silla cómoda, enciendes tu iPad y te preparas para navegar por internet. Incluso hay una diana de dardos, por si te apetece jugar. Te sientes bien, relajado, enérgico. Percibes la atmósfera circundante como agradable, familiar, protectora. Das un sorbo a tu Coca-Cola y te acomodas. Has entrado en el paisaje legal. O más bien, nunca lo abandonaste del todo. Incluso mientras subías en el ascensor a este piso, o antes cuando caminabas por la calle, o incluso antes cuando saliste del metro: todo es paisaje legal. Un plano infinito donde la ciudad está entrelazada con la ley. En el paisaje legal, cada superficie, olor, color, sabor está regulado por alguna forma de ley, ya sea propiedad intelectual, ley de urbanismo, ley ambiental, regulaciones de salud y seguridad, y así sucesivamente. La ley regula el tráfico, te permite cruzar la calle o no, te permite conducir tu coche, ir al cine, entrar al zoológico, quedarte en tu propia casa. Te permite encender tu televisor, acceder a internet o leer un periódico[499] En este sentido, como

[497] Finchett-Maddock, "Forming the Legal Avant-Garde: A Theory of Art/Law", 1-2.
[498] Ibíd.
[499] Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, "Atmospheres of Law: Senses, Affects, Lawscapes," *Emotion, Space and Society* 7 (2012): 1. https://doi.org/10.1016/j.emospa.2012.03.001.

mencionamos en la segunda parte de este estudio, el profesor Josep María Esquirol nos advierte de que

> Cuando una sociedad no está bien, multiplica las normas Ya lo decía Platón. La manía legislativa es síntoma de que las cosas no funcionan. Hace falta más sentido común. Ya sé que el sentido común es un poco difícil de definir. Tiene que ver con cierto equilibrio que evita la colonización excesiva o la totalización.[500]

Imagínese ahora en su propia casa, mientras desayuna, el paisaje legal entra dentro de su cuerpo a través de la normativa que regula los alimentos que está ingiriendo; o en el baño, mientras se mira al espejo y se aplica alguna loción facial o perfume de su gusto. Estará extendiendo el paisaje legal por la superficie de su rostro y durante el resto del día usted desprenderá el aroma que el paisaje legal ha autorizado. Hemos tratado este fenómeno a través de dos procesos artísticos estéticos conectivos que abordaremos en la cuarta parte de esta tesis: *Conversaciones con el planeta* y *Conferencia de Derecho Cálido*.

Finchett-Maddock nos tiende la mano y argumenta que está emergiendo una nueva epistemología legal y una ontología, a través de un rehacer de los mundos (*re-worlding*) del arte y el derecho y que ambas disciplinas son una y la misma cosa que han sido separadas de forma violenta por una mentalidad reduccionista que no ve más allá de la propiedad privada. Este énfasis en *re-worlding* sugiere que las dos áreas nunca han sido distintas. Es decir, continúa la investigadora, un rehacer para desmontar la separación artificial que han sufrido. La investigadora propone una práctica que supera las barreras, las fronteras y los límites entre las dos disciplinas y nos advierte que la tarea no es definir el arte y el derecho y su relación, sino explicar hasta qué punto son una y la misma práctica material[501]. Esta es precisamente la tarea que nos hemos propuesto en este estudio que culmina con el concepto de derecho cálido o cordial que vamos a estudiar en esta parte de la tesis y con su puesta en práctica a través del arte, que veremos en la cuarta parte de este estudio.

Nuestra lectura de esta profesora interpreta el *Art/Law* como una evolución de ambos campos unidos por un espíritu de resistencia y de transformación que funde ambas disciplinas en proyectos jurídico-artísticos o artístico-jurídicos, que coinciden con la estética relacional y con la escultura social, precisamente en su enfoque social, que incluso alcanza otras áreas de interés colectivo, más allá del exclusivo interés humano, como proyectos artístico-jurídico-ecológicos y que se separan y, de hecho rechazan, una mentalidad o un enfoque mercantil en las disciplinas fusionadas por su carácter resistente que impide su separación. De hecho, la profesora interpreta, a nuestro parecer esta idea de resistencia como algo transformativo, una renovación en esta línea que estamos viendo de resurrección, una entrada al cambio a lo nuevo por suceder y afirma que la resistencia es cambio alternante, una renovación y una apertura.[502]

---

[500] Gemma Martínez, "Cuando una sociedad no está bien, multiplica las normas," *El Periódico de Catalunya*, 15 de junio de 2024, 8:00, https://www.elperiodico.com/es/abril/20240615/entrevista-josep-maria-esquirol-escuela-alma-103701025

[501] Finchett-Maddock, “Forming the Legal Avant-Garde: A Theory of Art/Law", 2.

[502] Finchett-Maddock, “Forming the Legal Avant-Garde: A Theory of Art/Law", 9.

Este entendimiento del arte y el derecho como la "misma práctica material" se extiende a otros campos como, por ejemplo, la educación, que nos parece esencial y que, de hecho, es uno de los objetivos de esta investigación. Seguramente se refiere la profesora al área de docencia a la que se dedica que es precisamente la del derecho y cómo el arte debe formar parte de esta. Así, Finchett-Maddock sostiene que tanto el arte como la ley son la sustancia del *Art/Law*, pero también un método de enseñanza, aprendizaje y vivencia que es tanto un movimiento como una descripción de toda la ley y el arte en conjunto.[503]

Por su parte, el entendimiento del derecho como fenómeno artístico y viceversa lleva a la jurista a pensar en la posibilidad de traer nuevas instituciones a la realidad física desde la realidad imaginal. Esta vez el guardián de la puerta se transforma de la mano de Finchett-Maddock en juristas y artistas que guardan la puerta del conocimiento que conecta lo filosófico y lo práctico en respuesta a geopolíticas divisivas revelando en última instancia la no dualidad del arte, la ley y la resistencia. El *Art/Law* nos enseña el poder de nuestro ingenio, la fuerza de nuestra capacidad y la diligencia de nuestra concentración, para derribar fronteras violentas y construir nuevas instituciones imaginarias.[504]

La resistencia es parte de la función imaginativa como hemos visto de la mano del profesor Esquirol en la segunda parte de esta tesis **porque da lugar a lo nuevo, en vez de perpetuar lo mismo**. La identificación del arte y el derecho radica en la capacidad de ambas disciplinas de crear formas. Generalmente queda claro y a nadie le resulta extraño que se considere que el arte crea formas. A esas formas las llamamos obras de arte. El derecho tiene exactamente la misma capacidad de crear formas. A las formas que crea el derecho las llamamos leyes. El derecho crea sus formas con tanta credibilidad que la comunidad humana identifica el conjunto de leyes bajo las que se desarrolla su existencia como la realidad. El trampantojo o, en realidad, la ilusión sensorial, llega a confundirnos hasta tal punto, que de hecho pensamos que esa es la única realidad posible, que es así, que nos viene dada. Olvidamos que no nos es dada, sino que la hemos construido nosotros y que, por tanto, podemos cambiarla. Ese es el poder de sugestión que nosotros le hemos otorgado al derecho. Una cualidad que normalmente no le es atribuida, es decir, de la cual normalmente nos somos conscientes. Al igual que en el arte, las formas jurídicas, se generan en primer lugar en nuestra imaginación, como hemos visto, es esta misma capacidad la que puede romper el engaño, la que puede ver a través sirviéndose de la conciencia y generar el intersticio, la grieta y, por fin, el espacio, en el que construir formas armónicas y respetuosas de existencia humana. Formas que sean capaces de consolarnos en nuestra ansiedad de seres de intemperie, por tomar el término de Esquirol, de nuestro miedo a la muerte, para que dejemos de generar formas violentas y egoístas que abren paso a la destrucción y a la crueldad, que nos consuelen también en los conflictos y contradicciones propios de nuestra naturaleza. Los conflictos son propios de la convivencia entre seres diversos y, por tanto, tendríamos que tomarlos como oportunidades de aprendizaje. En esta línea, vamos a apuntar **algunas iniciativas desde el campo del derecho y desde el campo del arte** que **apuntan hacia esas nuevas prácticas jurídico-artísticas y artístico-jurídicas** de las que hemos tratado.

[503] Finchett-Maddock, “Forming the Legal Avant-Garde: A Theory of Art/Law", 4.
[504] Finchett-Maddock, “Forming the Legal Avant-Garde: A Theory of Art/Law", 18.

3.4. PROPUESTAS PRÁCTICAS DE UN DERECHO ESTETIZADO: INICIATIVAS JURÍDICO-ARTÍSTICAS.

En la actualidad, encontramos en la práctica muy diversas propuestas de profesionales del derecho que, bajo nuestro punto de vista, han comenzado el recorrido hacia lo que consideramos un derecho estetizado. Expondremos a continuación algunos ejemplos de aquellas iniciativas que nos han parecido relevantes en este sentido.

En el primer punto de este capítulo que hemos titulado "El derecho y los sentidos", los y las juristas involucrados han procurado un acercamiento al arte desde una actitud artística. Hay que tener en cuenta, que para un o una jurista, dejar de lado los textos y el pensamiento puramente racional e intelectual supone un esfuerzo importante. Sin embargo, han conseguido un planteamiento muy interesante de aproximación al derecho desde los cinco sentidos. Las dos propuestas de las que nos vamos a ocupar vienen de dos mundos jurídicos muy distintos. El primero, propuesto por el profesor Andreas Philoppopoulos-Mihalopoulos de la Universidad de Westminster (Londres) y un equipo de investigadores que han contribuido a su propuesta, parte de una mentalidad basada en el derecho anglosajón, es decir, en el precedente y no en la ley escrita. Sin embargo, la segunda propuesta surge de una mentalidad basada en el derecho continental que proviene del derecho romano, a iniciativa de la profesora Colette Brunschwig de la Universidad de Zúrich.

El resto de los apartados recogen iniciativas puramente jurídicas, es decir, propuestas por juristas sin la intervención de artistas profesionales que caminan en la dirección, desde nuestro punto de vista, de un arte social, participativo y relacional; que estaría más cercano al concepto de arte que proponemos aquí.

3.4.1. APROXIMACIONES SENSORIALES AL MUNDO DEL DERECHO.

3.4.1.1. EL DERECHO Y LOS SENTIDOS.

En el programa de la conferencia titulada "LAW AND THE SENSES II. Human, Posthuman, Inhuman Sensings", organizada en 2016 por el Westminster Law & Theory Lab que el profesor Philoppopoulos-Mihalopoulos dirige y a la que tuvimos el privilegio de participar[505], el comité organizador deja clara la intención detrás de esta iniciativa sobre esta temática y que la relevancia de lo sensorial en relación con la ley aún no se ha desplegado por completo. El pensamiento legal insiste en oscilar entre los dos lados, ley *versus* los sentidos, de una oposición no cuestionada. Sin embargo, mientras que la ley es un anestésico comprometido en adormecer los sentidos encerrándolos en lo que llamamos "sentido común", también depende intrínsecamente de, e incluso emerge de, lo sensorial. **¿Cómo entender** entonces la forma en

[505] En aquella ocasión, presentamos una primera aproximación al concepto de *derecho cálido* en cuya investigación profundizamos en esta tesis y el proceso estético conectivo *Conversaciones con el planeta* que estudiaremos con detenimiento en la cuarta parte de este estudio. Adelantamos ahora que se trata de un proceso basado en la observación sensorial de los cuatro elementos clásicos constitutivos de la naturaleza: tierra, agua, aire y fuego, en el que la tensión y el contraste entre el orden natural y el orden legal se ponen de manifiesto.

que se desarrolla **el ensamblaje entre la ley y los sentidos**, si no es mirando más de cerca la paradoja entre el proyecto de desensibilización de la ley y el proceso multisensorial de emergencia legal**?**[506] Fascinante propuesta que pone el acento en algunas de las dificultades que sufre el sistema legal, como estamos manifestando, es decir, su falta de relación con el entorno. Sin embargo, su planteamiento está lejos de ser fenomenológico. En este sentido, acusan, en palabras de Mandic al arte de seguirle el juego al capitalismo que nos embota los sentidos a base de un espectáculo que el Barroco jamás pudo imaginarse, con una insistencia en la sensorialidad *site-specific*. De hecho, lo que proponen es pensar tanto el derecho, como los sentidos de otro modo.[507] No en vano, se habla de una vuelta a lo barroco, de un Neobarroco. Así, nos dice Sara Blanco: "estudiosos de lo Neobarroco han venido a considerar de nuevo la realidad como un fenómeno de representación (...) el pensamiento barroco se nos muestra como una categoría estética de completa actualidad".[508] La autora se refiere, en este sentido, al trabajo de la artista Marina Núñez, quien, inspirada, nos indica Blanco, en artistas del aquel periodo como Diego Velázquez, José de Ribera o Juan de Valdés Leal, consigue poner de manifiesto la naturaleza barroca de la realidad contemporánea.



Marina Núñez. "Sin título (ciencia ficción)", 2014, infografía sobre papel de algodón, 45x30 cm. Fuente: marinanunez.net.

[506] "Law and the Senses II Final Programme." Archivo PDF, Non Liquet Law, noviembre de 2016. Consultado el 21 de agosto de 2024. https://nonliquetlaw.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/11/ls-ii-final-programme.pdf, 4.
[507] Danilo Mandic en *HEAR.* Publicado por University of Westminster Press, 2023. https://doi.org/10.16997/book62, 2-3.
[508] Sara Blanco, "Fenómenos". En *Fenómenos*, 41-44. Sevilla: Ed. ICAS, Instituto de la Cultura y las Artes, Ayuntamiento de Sevilla, 2019. https://www.marinanunez.net/textos/fenomenos/.



Marina Núñez. "Sin título (ciencia ficción)", 2014, infografía sobre papel de algodón, 45x30 cm. Fuente: marinanunez.net.

Este fenómeno, no se refleja solamente en el arte, sino en la profusión legal que, como hemos visto, denuncian Philippopoulos-Mihalopoulos y Finchett-Maddock, entre otros, que construye un escenario espacio-legal que nos atrapa y nos hace parecer pequeños ante su espectacular grandiosidad.

De aquella serie de conferencias[509], surgió un conjunto de publicaciones en las que se estudia, sentido por sentido, su relación con la ley. Indicaremos aquí solamente el enfoque de la mano de los miembros comité organizador y editor[510], desde cada uno de los sentidos, para poner de manifiesto dónde se puso el acento en esta investigación.

i) <u>El sentido de la vista.</u>

Recordemos que la diosa Justicia tiene los ojos vendados para asegurar su imparcialidad y, sin embargo, el sentido de la vista ha sido reconocido como el más importante a lo largo de la historia. Sin embargo, los artistas saben que se le pueden tender efectivas trampas al ojo. De hecho, es en este sentido, en el que formulan una interesante cuestión que hemos tratado en este estudio y es que la ley, en palabras de Pavoni, se centra en la vista en el sentido de que visibiliza o invisibiliza lo social a través de su mirada normativa y así, captura el mundo en una representación, al unificar la multiplicidad de su percepción sensorial en una imagen excepcional juridificada. Sin embargo, nos advierte Pavoni, de que el punto de vista legal puede ser

[509] "Law and the Senses." Law and Theory. Consultado el 21 de agosto de 2024. https://www.lawandtheory.com/law-and-the-senses.

[510] Andrea Pavoni, Danilo Mandic, Caterina Nirta y Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos.

engañado. A pesar de ello, como hemos visto, la ley provoca efectos reales en el mundo, a partir de su propia perspectiva, independientemente de su inexactitud.[511]

Los artículos publicados en este volumen se centran en diversas técnicas de expresión artísticas basadas en este sentido como la fotografía.



Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos OCT 2021 SLASHING WATERS / LAWS OF THE SEA.
Fuente: andreaspm.com

ii) El sentido del gusto.

Difícilmente se podrá cuestionar la naturaleza artística del binomio derecho y gusto que propone este colectivo de investigadores. En este sentido, Pavoni sostiene que la reducción del mundo a categorías legales es un proceso digestivo a través del cual la ley ingiere lo que la ley presupone como su exterior al probarlo y emitir juicios morales en consecuencia. La digestión es el mecanismo legal de excepción, que funciona al tomar el caótico exterior en constante escape (vida, mundo, espacio, etc.) y domesticarlo. Es al reducir el mundo a discurso, texto y lenguaje que la ley logra ingerir el mundo, mientras neutraliza el gusto.[512]

Esta unión entre el sentido del gusto y el derecho da lugar a artículos que tendrían más que ver con un arte participativo alrededor de eventos culinarios.

[511] Andrea Pavoni, Danilo Mandic, Caterina Nirta, y Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, eds. *SEE.* Publicado por University of Westminster Press, 2018. https://doi.org/10.16997/book12, 16-17.
[512] Andrea Pavoni, Danilo Mandic, Caterina Nirta, y Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, eds. *TASTE.* Publicado por University of Westminster Press, 2018. https://doi.org/10.16997/book12, 21-22.

iii) El sentido del tacto.

El colectivo investigador parece estar de acuerdo con Kafka cuando afirman, en palabras de Nirta, que la fuerza de la ley se basa en un malentendido fundamental y necesario: cuando uno intenta tocar la ley, ésta se aleja, se vuelve inaccesible y no permite ser tocada. Como el contacto, la ley toca y simultáneamente prohíbe el contacto, volviéndose inaccesible.[513]

Nos recuerda este planteamiento a una de nuestras microacciones (*Cáscara de naranja*) que estudiaremos en la cuarta parte de esta tesis. El tacto es posibilitado por la piel que sirve, a la vez, como contenedor y como barrera, como frontera, permitiendo o no el acceso a nuestro organismo, pero qué frontera tan distinta a la que crea la ley. Abundaremos en este tema al tratar de esta propuesta.



Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos FEB 2020 FUCKING LAW: A PERFORMANCE READING RESISTANCE GALLERY. Fuente: andreaspm.com

iv) El sentido del olfato.

Con respecto al olfato Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos (et al) nos dicen que, aunque la perspectiva olfativa y la jurídica sean muy distinta, ambas pueden interactuar en los casos más inesperados. El olfato pone de manifiesto la forma en que la ley conceptualiza y contextualiza su propia realidad. El olfato hace emerger la ley al permitir que muestre su lado oculto, su sentido elusivo de construcción de significado que invariablemente se sacrifica en favor de la necesidad de impresiones legales de constancia. El olfato y la ley comparten cualidades similares: ambos tienen el potencial para llevar a cabo los mismos actos de

[513] Andrea Pavoni, Danilo Mandic, Caterina Nirta, y Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, eds. *TOUCH: Tacto.* Publicado por University of Westminster Press, 2020. https://doi.org/10.16997/book37, 17.

unificación y división al construir espacios normativos,[514] lo que se incluye y lo que se excluye, lo que se descarta.

v) El sentido del oído.

La ley, nos dice Mandic, es un territorio de infinitas interpretaciones en las que el sentido del oído permite oír a la ley, comprender y razonar[515]. El oído y la ley siempre han estado relacionados, no en vano, a las personas involucradas en un juicio se les da audiencia y en nuestro país contamos incluso con la Audiencia Nacional. Pero la investigación va mucho más allá y lo amplía al hecho de que la ley escuche y atienda, y viceversa, las personas deben escuchar lo que dice la ley, aunque la ley a veces calle, y su silencio también tiene un sentido concreto. En este volumen los artículos están relacionados en su mayoría con arte sonoro y música.

La conferencia que tuvo lugar en 2016 dio lugar a la reunión de juristas, artistas, juristas-artistas, como el propio profesor Philippopoulos-Mihalopoulos y la profesora Lucy Finchett-Maddock, cuya propuesta hemos estudiado en esta tesis y de artistas que desarrollan su obra en el campo del derecho como Hamish Clift, Melody Woodnutt, Carey Young y Alejandra Pérez Núñez.



Sandra Hüller en una escena de *La zona de interés* (Jonathan Glazer, 2023). La película es un ejemplo paradigmático de cómo el sonido desmiente a la imagen, el sometimiento a la ley y la "banalización del mal". Fuente: El Mundo.

[514] Andrea Pavoni, Danilo Mandic, Caterina Nirta, y Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, eds. *SMELL*. Publicado por University of Westminster Press, 2023. https://www.jstor.org/stable/jj.9474307.2, 18-20.
[515] Danilo Mandic, Caterina Nirta, Andrea Pavoni, y Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, eds., *HEAR* (London: University of Westminster Press, 2023), 17. https://doi.org/10.16997/book62.

3.4.1.2. DERECHO MULTISENSORIAL. VISUAL-CINESTÉSICA Y TÁCTIL-CINESTÉSICA.

Esta interesante e innovadora propuesta es iniciativa, como hemos mencionado, de la profesora Colette R. Brunschwig, quien, además, la aplica a las también recientes propuestas de justicia terapéutica en relación con la mediación familiar, cuestión en la que no entraremos en esta tesis porque habría que dedicarle un estudio particularizado y nos desviaría de la temática central de nuestra investigación. Estamos tratando de presentar estas propuestas al objeto de mostrar un abanico de posibilidades que suceden **cuando el derecho se encamina hacia ámbito del arte**, sea aproximándose en la temática, en el uso de ciertas herramientas o técnicas o por qué no, en la involucración del cuerpo, abandonando así la pura letra escrita y el razonamiento exclusivamente intelectual.

En primer lugar, la profesora aclara que para entender esta aproximación al derecho, hay que partir de un concepto amplio del mismo que incluye las fuentes orales del derecho, la práctica legal estatal, el derecho consuetudinario y la jurisprudencia, es decir, la investigación legal y la educación jurídica, la práctica legal que comprende la práctica legal estatal y la práctica legal privada, los contenidos de la justicia, los hechos legales y legalmente relevantes, los contenidos de la cultura legal popular y otros contenidos legalmente relevantes.[516]

¿Pero qué quiere decir entonces la profesora con "derecho multisensorial (multisensory law)"? Brunschwig explica que esta disciplina legal emergente se centra en los fenómenos sensoriales de la ley, ya sean visuales (unisensoriales), audiovisuales o táctiles-cinestésicos (multisensoriales). Más específicamente, el derecho multisensorial trata principalmente sobre el derecho como un fenómeno uni- y multisensorial dentro y fuera del contexto legal.[517] Afortunadamente, la investigadora propone algunos ejemplos que, no sólo ayudan a aclarar esta idea, sino que nos deja claro su vínculo con el arte, no sólo los que resalta Brunschwig, sino también, desde nuestro punto de vista los performativos que no involucran exclusivamente los sentidos, sino el cuerpo en su totalidad.

Si nos imaginamos en la sala de un tribunal o quizás lo hayamos vivido, observaremos sin mucho esfuerzo que se trata un escenario del poder, en este caso del poder de la ley, pero conocemos muchos otros escenarios de los diversos poderes. El arte ha contribuido a su creación recordemos el que quizás sea su ejemplo más llamativo, como hemos mencionado: el arte barroco. En ese escenario del tribunal, los guardianes de la ley llevan un atuendo especial, están distribuidos en diversos lugares de la sala, según su función y utilizan un lenguaje, en su mayor parte incomprensible, para las personas más interesadas: las partes en conflicto. Dentro de aquel escenario se podría pensar que el derecho aspira a ser entendido como una obra de arte total, ya que ciertamente, algunas disciplinas artísticas están involucradas: arquitectura, diseño de interiores y de indumentaria, escenografía, artes dramáticas y performativas. En países como Estados Unidos, existen incluso momentos en los que interviene instrumentos

[516] Colette R. Brunschwig, "Multisensory Law and Therapeutic Jurisprudence: How Family Mediators Can Better Communicate with Their Clients," *Phoenix Law Review* 5, no. 4 (2012): 705-746, esp. 713. Accedido a través de Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich. https://doi.org/10.5167/uzh-64327.
[517] Ibíd.

sonoros como los causados por el juez con el martillo. Asimismo, se produce obra gráfica a través de los dibujos que se efectúan y que retratan lo que allí acontece.



Sala de lo Penal del Tribunal Supremo. Foto: Carlos Berbell. Fuente: Confilegal



Atuendo del poder judicial. Fuente: El País

Veamos a continuación los ejemplos que nos propone la profesora Brunschwig:

Primer ejemplo. El parágrafo § 48 Sección 1 del Reglamento de Procedimiento del parlamento alemán establece: "Los miembros del parlamento votarán mediante gestos manuales, levantándose de sus asientos o permaneciendo sentados. En la votación final sobre proyectos de ley, la votación se realizará levantándose o permaneciendo sentados." Esta norma, nos dice Brunschwig, implica fenómenos visuales, táctiles y cinestésicos en particular.[518] Bajo nuestro punto de vista, podrían ser elementos muy válidos para el planteamiento de una performance. La imagen resulta inspiradora en este sentido.

Un segundo ejemplo que nos trae la profesora como fenómeno multisensorial, visual-táctil-cinestésico en el derecho, sería el del parágrafo § 426 del Código Civil Austriaco que establece que "Por regla general, los objetos muebles solo pueden transferirse mediante un cambio físico de manos, de una mano a otra."[519] De nuevo, el cuerpo resulta involucrado, el movimiento y el gesto.

Otro ejemplo que propone sería el del artículo 43 de la Ley Suiza de Apoyo a las Víctimas de Actos Criminales se refiere al interrogatorio de niños. El párrafo 5 de este artículo establece: "El interrogatorio se llevará a cabo en una sala adecuada. Se grabará en video. La persona que realiza el interrogatorio y el especialista registrarán sus observaciones particulares en un informe". Se trata del uso de un medio de expresión audiovisual relevante para la prueba audiovisual.[520]

En sus años de investigación sobre esta temática la profesora ha logrado poner de manifiesto que el mundo sensorial forma parte de la ley, no sólo para poder captar el entorno, sino como en el propio arte se utilizan medios audiovisuales[521] como técnicas, herramientas de trabajos y formas para de expresión. Así, la jurista sostiene que la ley se muestra como un fenómeno uni- o multisensorial. Sus fundamentos incluyen las fuentes del derecho en un sentido amplio, la práctica legal, los contenidos relacionados con la justicia y los hechos legales o legalmente relevantes. Estos fundamentos son parte de la ley como un fenómeno uni- y

[518] Colette R. Brunschwig, "Multisensory Law and Legal Informatics – A Comparison of How These Legal Disciplines Relate to Visual Law," Jusletter IT, 22 de febrero de 2011, 15-16.
[519] Ibíd.
[520] Ibíd.
[521] Lo que también sucede en derecho español. Hemos seleccionado como ejemplo los siguientes artículos de la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil: Artículo 129 bis. Celebración de actos procesales mediante presencia telemática.
1. Constituido el Juzgado o Tribunal en su sede, los actos de juicio, vistas, audiencias, comparecencias, declaraciones y, en general, todos los actos procesales, se realizarán preferentemente mediante presencia telemática, siempre que las oficinas judiciales tengan a su disposición los medios técnicos necesarios para ello. La intervención mediante presencia telemática se practicará siempre a través de punto de acceso seguro, de conformidad con la normativa que regule el uso de la tecnología en la Administración de Justicia. O el Artículo 137 bis que regula la realización de actuaciones judiciales mediante el sistema de videoconferencia.
Por otro lado, el artículo 327 la Ley de Enjuiciamiento Criminal (última modificación de 20 de diciembre de 2023) establece que: Cuando fuere conveniente para mayor claridad o comprobación de los hechos, se levantará el plano del lugar suficientemente detallado, o se hará el retrato de las personas que hubiesen sido objeto del delito, o la copia o diseño de los efectos o instrumentos de este que se hubiesen hallado.

multisensorial en el derecho. De hecho, se podría hablar de la ley como un fenómeno uni- y multisensorial en el contexto legal.[522]

En relación con las artes visuales, la Unit of Legal Visualization (Unidad de Visualización Legal) de la Facultad de Derecho de la Universidad de Zúrich ha creado un banco de imágenes que muestran cómo, a lo largo de los siglos hasta la actualidad, la imagen y la expresión y comunicación visual han formado y forman parte del derecho. Las temáticas recogidas en este banco de imágenes son las siguientes: iconografía e iconología, iconografía legal e iconología legal, visualización y visualización legal, arqueología legal y folklore legal, comunicación visual y comunicación legal visual, semiótica y semiótica legal, derecho en el cine, la televisión y en Internet. En este sentido, la profesora también ha investigado ampliamente el campo de derecho visual y de lo que llama diseño legal que ya trató desde el principio de su carrera investigadora en su tesis doctoral. Brunschwig con estos términos se refiere a un nuevo campo del derecho que tiene como meta la mejora de los sistemas legales haciéndolos no sólo más accesibles a todo el mundo gracias a los elementos visuales, sino para poder adaptarse a las nuevas exigencias de la digitalización, la enseñanza del derecho, el diseño de los contratos, en la protección de datos, por ejemplo.[523] Se trata de utilizar los sentidos, en este caso, la vista, pero hemos comprobado que otros también pueden estar involucrados a la hora de comprender y también de generar las normas, maximizando la plasticidad humana y dando lugar a planteamientos más flexibles que la fijación obviamente no posibilita.



Justice done to Jan van Oldenbarnevelt, grabado de la ejecución de Oldenbarnevelt por **Claes Jansz. Visscher**, (1619). Fuente: rechtsgeschiedenis

[522] Ibíd.

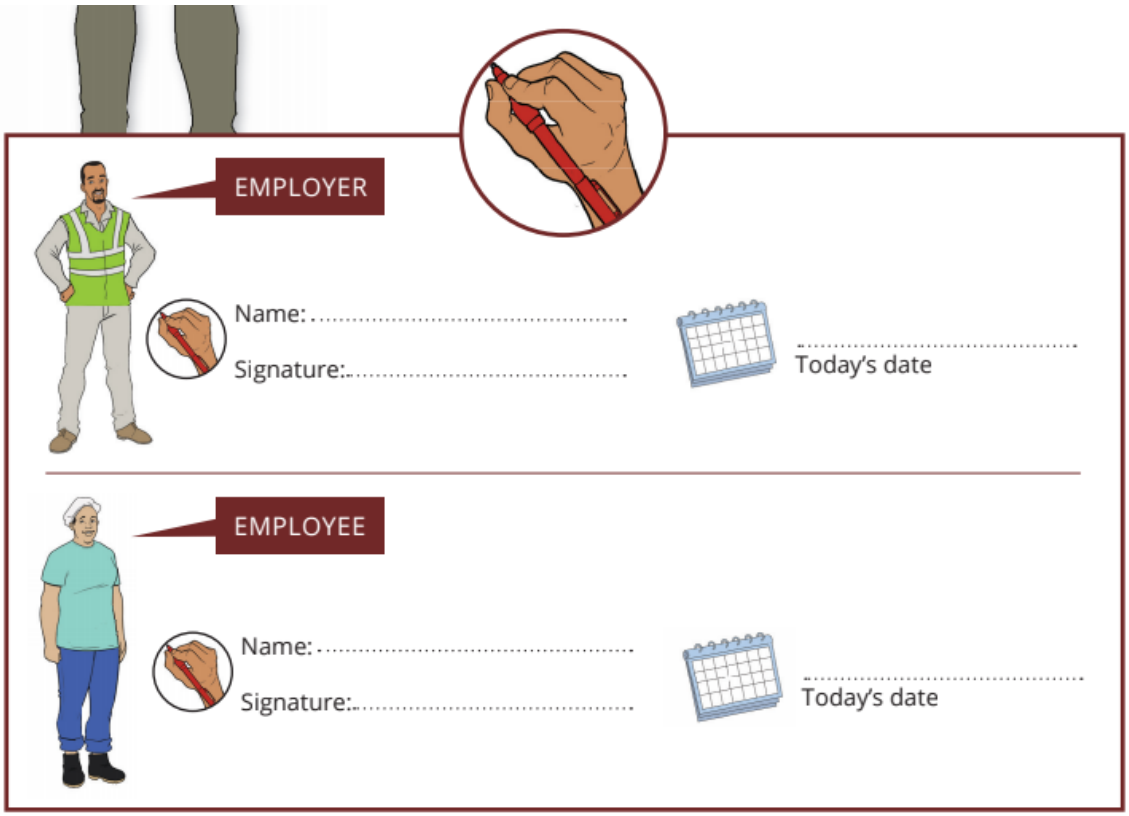
[523] Colette R. Brunschwig, "Visual Law and Legal Design: Questions and Tentative Answers," en *Cybergovenance: Tagungsband des 24. Internationalen Rechtsinformatik Symposions IRIS 2021 / Proceedings of the 24th International Legal Informatics Symposium IRIS 2021*, editado por Erich Schweighofer, Franz Kummer, Ahti Saarenpää, Stefan Eder, y Philip Hanke, 180-181. Bern: Editions Weblaw, 2021. ISBN 978-3-96966-452-0.



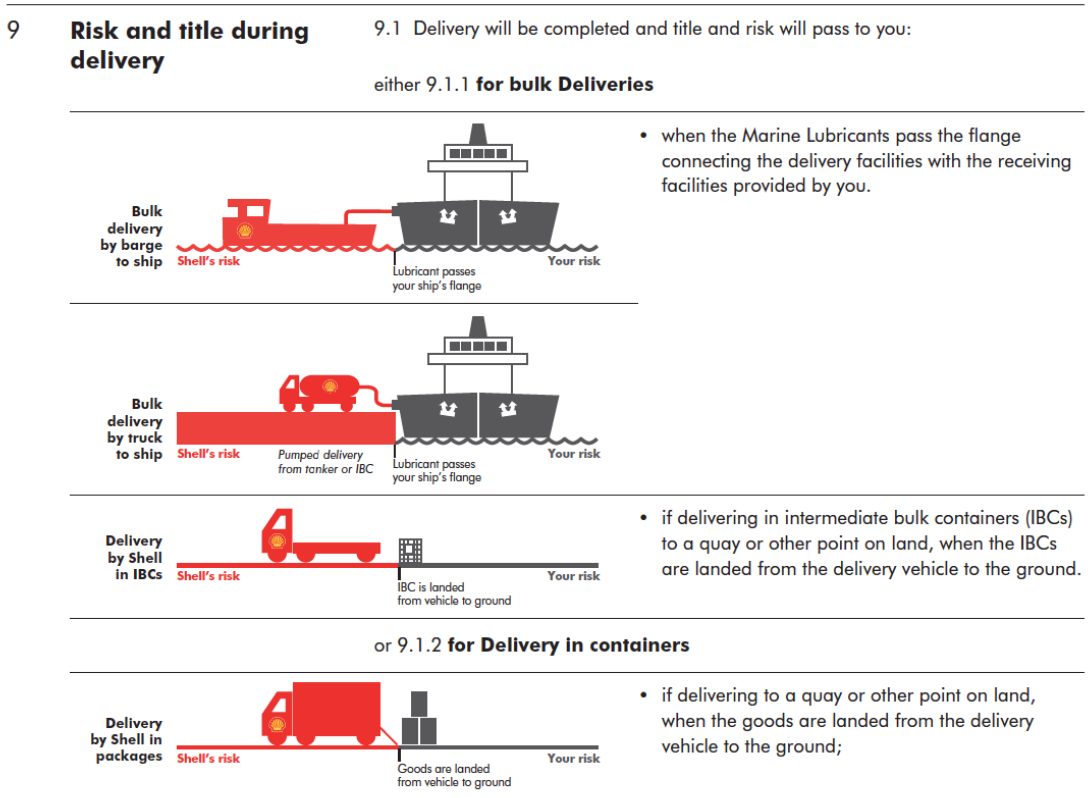
Coutumes de Toulouse, (1296). Paris, Bibliothèque nationale de France. Fuente: rechtsgeschiedenis

Para terminar y al objeto de dejar patente el compromiso innovador de esta profesora, ha investigado, a su vez, en un campo relativamente nuevo del derecho: el comic jurídico que según Brunschwig es una combinación secuencial de texto e imagen legales. Tiene las mismas características formales que el cómic. Narra una historia legal, es decir, relata hechos legales. El cómic (*comic contract*) tratará sobre contenidos legales: legislación, normas legales, sentencias judiciales, educación jurídica, investigación legal, práctica legal (por ejemplo, contratos, testamentos legales), justicia, entre otros.[524]

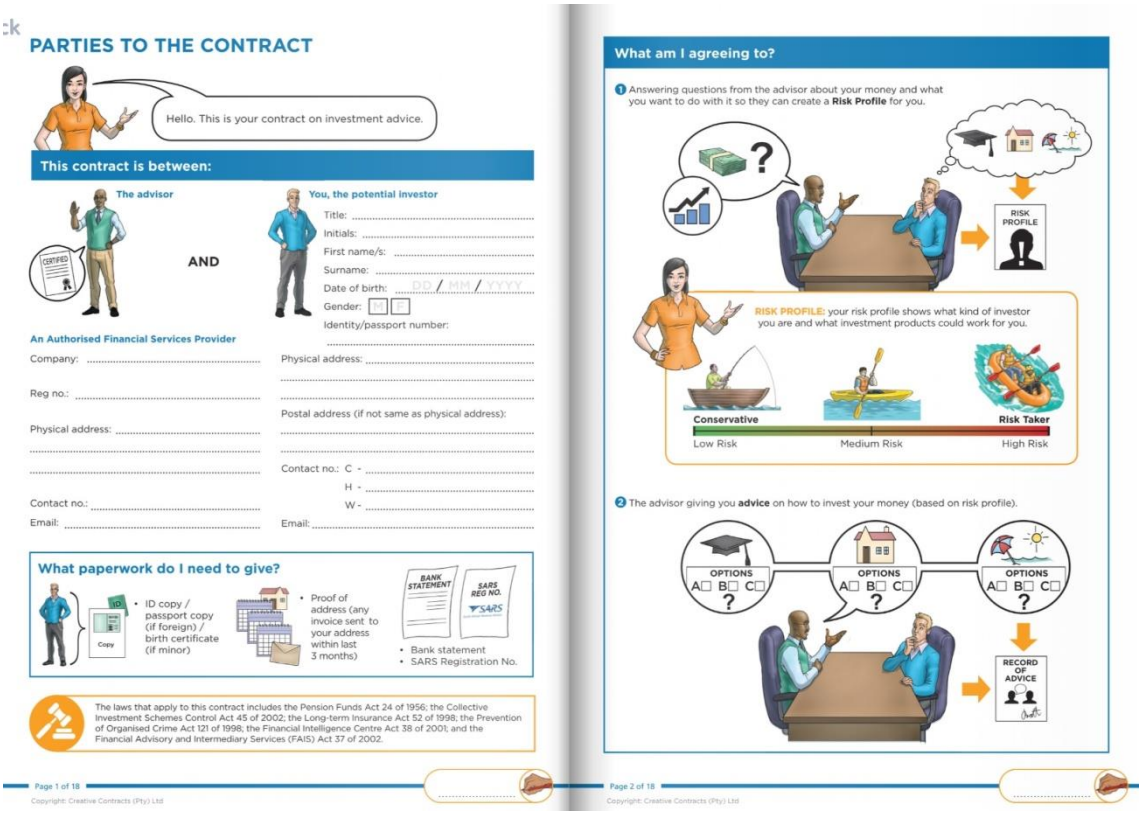
[524] Colette R. Brunschwig, "Contract Comics and the Visualization, Audio-Visualization and Multisensorization of Law," *University of Western Australia Law Review* 46, no. 2 (2019): 191-206, esp. 195.



Ejemplo de *comic contract.* La ilustración aclara dónde y cómo firmar el contrato. Fuente: contract design



Ejemplo de ilustración para un contrato de suministro, en la que se explica cómo llevar a cabo la entrega de la carga. Fuente: contract-design



Extracto de un ejemplo de contrato de servicios financieros. Fuente: creative-contracts

Con estos ejemplos, hemos querido poner de manifiesto que **la unión del arte y del derecho va mucho más allá que el entendimiento de la obra de arte como patrimonio**, sea privado o cultural. En el sentido de Finchett-Maddock, ambas áreas deben permanecer unidas y beneficiarse de esa unión para descubrir nuevas posibilidades que permitan el desarrollo integral de las capacidades humanas en todos los ámbitos.

3.4.2. JUSTICIA TERAPÉUTICA.

La denominada Justicia Terapéutica surgió en relación con el tema de la drogadicción, se extendió a la salud mental y ahora se está expandiendo a todas las áreas para la recuperación de las personas y trata del estudio de las consecuencias terapéuticas y antiterapéuticas de la ley.

Su labor consiste, entre otras, en cuestionar la presencia de ciertas previsiones legales basadas en presunciones ya obsoletas y que pueden causar mucho daño. Cuestiona a su vez el comportamiento de los que denomina roles legales: abogados/as, juezas/ces, y otros/as actores en el ordenamiento jurídico.

Actualmente, se están llevando a cabo programas terapéuticos de rehabilitación y se está estudiando el modo de introducirlos en la ley, por ejemplo, a través de la figura de los llamados "Contratos de Comportamiento".

El profesor David B. Wexler de la Universidad de Arizona es uno de sus máximos representantes en el ámbito académico y se ocupa de que tomemos conciencia del papel que jugamos en nuestra actividad cotidiana como agentes de la ley. Por poner un ejemplo que resultará muy esclarecedor, en el ámbito de la educación reglada, el profesorado sería agente de la ley, en el sentido de que son las personas responsables en aplicar la legislación vigente en educación en sus clases. Esta idea del derecho lo que propone es que, en este caso, el profesorado sería responsable de su interpretación y de su adaptación a la práctica de manera que se le pueda sacar el mejor partido, la mayor utilidad, pero también de forma que en la práctica no resulte contraproducente o que su aplicación literal obtenga resultados negativos y/o perjudiciales para la educación y el desarrollo psicológico e intelectual del alumnado.

En este sentido, el equipo de juristas formado por Esther Pillado González y Tomás Farto explica:

> La Justicia Terapéutica (en adelante, TJ) trata de estudiar "el rol del derecho como agente terapéutico", analizando el impacto que una determinada ley, norma o proceso provoca sobre la vida emocional y el bienestar psicológico de las personas afectadas por su aplicación. El derecho se considera como una fuerza social que produce comportamientos y consecuencias, pudiendo ser estas tanto terapéuticas como antiterapéuticas, esto es, beneficiosas o perjudiciales para las personas a las que se aplica. La TJ quiere que seamos conscientes de esto y que veamos si el derecho puede elaborarse y aprobarse o aplicarse de una manera más terapéutica, respetando al mismo tiempo el valor de la justicia. La visión que tiene la TJ del derecho como un potencial agente terapéutico la lleva a incorporar al ordenamiento jurídico principios e instrumentos propios de las ciencias de la conducta (por ejemplo, la psicología) pero sin vulnerar en ningún caso los derechos de las personas y siempre dentro del respeto al debido proceso. La TJ postula humanizar el derecho focalizando en el lado humano, emocional y psicológico del derecho y los procesos legales, para así promover el bienestar de las personas a las que afecta.[525]

Bajo el prisma de nuestra investigación resulta de gran interés la **relación entre la justicia terapéutica y la plástica social**, ya que cualquier persona que, en el ejercicio de su profesión, tenga que interpretar cualquier normativa para poder aplicarla se transforma en un agente de la ley, que tiene que poner en juego sus capacidades creativas, de manera que encuentre la cara más amable y más sensata de esa puesta en práctica de la ley, teniendo sobre todo en cuenta las personas a las que su aplicación va a afectar. Tiene que averiguar cómo unir el espíritu de la ley con las necesidades sociales y diseñar medidas, talleres programas y metodologías, en esta línea. En este sentido, agentes de la ley podrían ser no sólo personas juristas, sino que se verían involucradas numerosas profesiones, aparte de la propias de los y las profesionales del derecho, desde las personas docentes, funcionariado de muy diverso tipo, personal medioambiental, personal de medicina forense, recursos humanos y profesionales en derechos laborales, responsables de ética corporativa, trabajadores sociales, entre muchos otros.

[525] Esther Pillado González y Tomás Farto Piay, "Hacia un Proceso Penal Más Reparador y Resocializador: Avances Desde la Justicia Terapéutica," en *Hacia un Proceso Penal Más Reparador y Resocializador: Avances Desde la Justicia Terapéutica*, 13-14. Madrid: Editorial Dykinson, 2019.

3.4.3. JUSTICIA RESTAURATIVA.[526]

Otra iniciativa que se está poniendo en práctica es la llamada "justicia restaurativa" que se ocupa de un espectro más amplio de consecuencias. Comenzó enfocada al ámbito de la criminología y se ha extendido a otras áreas. Se trata de trabajar en la creación de procesos de reconciliación entre las víctimas y/o sus familiares y las personas que han cometido la agresión. Se trata de una revisión del concepto de culpa, de responsabilidad y de una democracia activa.

Una fascinante iniciativa de justicia restaurativa que nos ha parecido relevante destacar por su impacto en la práctica y su gran espectro internacional es el llamado *The Sycamore Tree Project'* que está dirigido por personas voluntarias. Basándose en tres pilares fundamentales: encuentro, reparación y transformación, este proyecto trata de enseñar los efectos de una justicia reparadora, de ahí el nombre de justicia restaurativa. *The Sycamore Tree* reúne a víctimas y agresores no relacionados entre sí, es decir que la persona agresora no lo es de la víctima con la cual se reúne, y un facilitador o facilitadora guía por medio de un procedimiento testado a las personas participantes en conversaciones acerca del crimen y de la justicia. Tras la participación en este proyecto las víctimas declaran tener una sensación de cura y las personas agresoras declaran haber sido confrontadas por primera vez con el daño que sus acciones han causado a otras personas. Estudios realizados tras este programa muestran grandes cambios de actitud en las personas agresoras.

En la práctica esta iniciativa es un programa intensivo dentro de prisión que introduce grupos de víctimas de crímenes en prisión para encontrarse con grupos de personas agresoras no relacionadas con el delito del que fueron víctima. Se llevan a cabo conversaciones guiadas por una persona facilitadora sobre responsabilidad, confesión, arrepentimiento, perdón, compensación y reconciliación. De esta forma las personas participantes pueden expresar sus experiencias y sentimientos. Las víctimas consideran modos de continuar su camino hacia la sanación y la restauración. Al final del programa el grupo se encuentra en un evento público.

La Universidad de Sheffield y la Unversidad Sheffield Hallam han llevado cabo amplios estudios en Reino Unido para medir cambios de actitud en las personas prisioneras tras su participación en el programa. Estos estudios muestran mejoras significativas en la empatía de la víctima por las personas prisioneras participantes, fuerte evidencia de cambios estadísticamente significativos en las actitudes agresoras atribuibles a la participación en el proyecto, evidencias de que el programa cambia la actitud hacia una reducción de la probabilidad de un comportamiento delictivo. Actualmente, estas universidades han extendido la filosofía y las estrategias de la justicia restaurativa hacia las organizaciones públicas y privadas.

A pesar de que el nombre del proyecto se ha tomado del texto bíblico de Lucas (19: 1-10) sobre Jesús y Zaqueo, no se trata de un proyecto promotor de esta fe. De hecho, está abierto a la participación de cualquier persona in perjuicio de su credo, incluyendo a las personas ateas.

[526] Fuente: Restorative Justice Exchange. Iniciativa de Prison Fellowship International. Accedido el 21 de agosto de 2024. https://restorativejustice.org/where/in-the-field/.

La cita bíblica narra cómo Zaqueo, encargado de la recaudación de impuestos en su ciudad, tuvo que subirse a un árbol sicomoro para poder ver a Jesús entre la muchedumbre y le invitó a su casa. Este encuentro cambió su vida para siempre, donando la mitad de sus bienes a las personas desfavorecidas.

3.4.4. MEDIACIÓN TRANSFORMATIVA.

Destacaremos, a su vez, otras formas de entender la mediación como la Mediación Transformativa que tiene una visión esencialmente social/comunicativa del conflicto humano. Son procesos largos no enfocados en resultados inmediatos en los que las partes participan de una forma activa para poder resolver el conflicto.

En la cuarta parte de este estudio, describiremos un proyecto estético conectivo que hemos denominado *Parakletos* y que, desde un acercamiento conscientemente artístico, aborda la sanación de conflictos.

Seguiremos a Folger para explicar de forma sucinta en qué consiste este proceso. El profesor aclara que en estos procesos "Los mediadores apoyan a las partes a diseñar sus propias reglas fundamentales de interacción durante la mediación."[527] Siguen así las personas mediadoras un proceso similar al del artista que desarrolla un proceso estético conectivo porque se basa en la libertad de las personas intervinientes y en el desarrollo de su capacidad de respuesta hacia la búsqueda de la solución, de la forma de resolución del conflicto. Así, como sucede en la estética conectiva, el elemento de transformación es tenido en cuenta:

> la práctica de la mediación puede contar con una visión transformativa del conflicto más que conciliadora (...) el término “transformación” se refiere a la transformación de la interacción destructiva de las partes en conflicto. Esta transformación sucede cuando las partes son capaces de salir, en menor o mayor medida, de la debilidad y ensimismamiento que el conflicto ha creado. El papel del mediador en esta visión transformativa de la práctica es apoyar proactivamente cambios productivos en la interacción de las partes (...) el mediador ayuda a las partes a crear sus propios resultados, basándose en una comprensión más clara y segura de sí mismas, de la otra parte, y de la naturaleza de los temas que las dividen. Los resultados que las partes alcanzan son propios.[528]

Al igual que el artista que practica la estética conectiva, el mediador o mediadora entiende, siguiendo a Folger, que ejercer control sobre los temas o la forma en que las partes los expresan es contraproducente. Esto se debe a que impide que las partes tomen conciencia de sus propias capacidades para resolver el conflicto. En otras palabras, la labor del mediador o mediadora, al igual que la del escultor o escultora social, consiste en facilitar la toma de conciencia sobre lo que ocurre y en reconocer que somos capaces de responder y solucionar la situación. Digamos que es el antídoto contra una sociedad que tiende a mantener a las personas

[527] Joseph P. Folger, "La Mediación Transformativa: Preservación del Potencial Único de la Mediación en Situaciones de Disputas" *Revista de Mediación* 1, no. 2 (octubre de 2008), 10 (15-30).
[528] Folger "La Mediación Transformativa: Preservación del Potencial Único de la Mediación en Situaciones de Disputas", 9.

en un estado de infantilismo permanente, como ya hemos estudiado. Esto se extiende a cualquier aspecto de nuestras vidas. Siempre contamos con la figura del experto o experta que va a solucionar nuestros problemas. La mediación transformativa, deja la solución del conflicto en manos de las personas afectadas. El mediador o mediadora le indica que es capaz de resolverlo, el cómo y qué capacidades va a utilizar queda al libre albedrío de las personas, en palabras de Folger, "para una mayor revalorización personal y un mayor reconocimiento interpersonal."[529]

3.4.5. SHARING LAW.

El así llamado *"Sharing Law"* trata de crear el paisaje legal para la cooperación y el emprendimiento social. Existen profesionales del derecho que trabajan para dar soporte al cambio de paradigma económico: "*Sharing Economy"*[530].

Desde el ejercicio de este tipo de propuesta se ofrece apoyo legal a iniciativas como grupos que comparten coche, bancos de tiempo, emprendimiento social, cooperativas, espacios de *co-working* y cualquier otro tipo de acuerdos para la cooperación.

Estos profesionales del derecho navegan las “zonas grises” de la ley para reinventar acuerdos económicos y relativos a propiedades privadas, neutralizan las presunciones que subyacen en el ordenamiento jurídico en cuanto al individualismo y la competitividad y se ocupan de cuestiones legales que están emergiendo para las que la ley aún no tiene una solución.

3.4.6. DERECHO DE LA TIERRA.

En lo que respecta al llamado derecho de la Tierra, que estudia la forma de crear leyes para regular la vida y exige que la comunidad humana las cumpla en beneficio de toda la comunidad terrestre y de las futuras generaciones, existen diversas iniciativas. Una de ellas es el denominado *Ecocide Law* que ha propuesto la abogada británica Polly Higgins[531] y que trabaja para la criminalización de aquellas acciones que estén causando o favoreciendo la destrucción de ecosistemas.

Destacan, a su vez, las propuestas que defienden los derechos de lo salvaje, de los árboles, ríos, plantas y de las comunidades humanas y sus culturas que viven en entornos no ocupados por las culturas que denominados civilizadas. A estos derechos se les denomina "nuevos derechos" e incluso se les enmarca dentro de lo que se llama *fuzzy law* (derecho difuso), porque la titularidad de estos no está claramente determinada.

---

[529] Folger, "La Mediación Transformativa: Preservación del Potencial Único de la Mediación en Situaciones de Disputas", 10.

[530] En este sentido véase: Steven Kane Curtis y Matthias Lehner, "Defining the Sharing Economy for Sustainability," Sustainability 11, no. 3 (2019): 567, https://doi.org/10.3390/su11030567.

[531] Polly Higgins, *Stop Ecocide International*, accedido el 24 de agosto de 2024, https://www.stopecocide.earth/polly-higgins.

Hay que tener en cuenta que estos derechos y los cuerpos legislativos que a raíz de la necesidad de protegerlos han surgido, como las constituciones de Ecuador y de Bolivia, no parten del paradigma individualista derivado de la Modernidad que fue instaurado a través de las constituciones de corte liberal, que es eurocentrista y que está enfocado hacia la protección de los derechos individuales, del hombre blanco, su propiedad privada y su capital acumulado. Pero, la estructura que toman, es decir, la estructura constitucional es inevitablemente heredada de Europa.

En el tránsito entre el feudalismo al constitucionalismo se produjo el abandono del concepto de bien común, por la protección de la propiedad privada individual. Como sabemos este paradigma que observa el planeta como un objeto, una máquina según la propuesta cartesiana, susceptible de ser explotado para el beneficio de una minoría que se auto considera privilegiada, provista de razón, de métodos inefables como el científico para establecer su verdad y, en general, de una cultura superior, no tuvo en cuenta la mentalidad, tradiciones y cultura de los pueblos indígenas que esquilmaron desde el comienzo de la época colonialista. Las constituciones de Bolivia y Ecuador han incluido en su elaboración el paradigma indígena que parte del concepto de lo Común, del Bien Común, del Buen Vivir (*sumak kawsay* en Ecuador, y *suma qamaña* en Bolivia), de forma que se asegure el derecho a una buena vida para todas las personas, sin discriminaciones raciales, sexuales o del cualquier otra índole, teniendo en cuenta que estos derechos sólo serán sostenibles si se establecen y ejercen en consonancia con los ciclos naturales que sostienen y preservan la vida en la Tierra. Así, surge la naturaleza como nuevo sujeto de derecho, la Pacha Mama. Se trata de otro concepto indígena que considera a la Tierra como un ser vivo. Esta idea es avalada por la hipótesis "Gaia" propuesta por el científico británico James Lovelock. Ambas, consideran a la Tierra como un ser vivo que cuida de los procesos que hacen posible la vida en el planeta. En la mentalidad indígena incluso se considera tanto la Tierra como los animales que la habitan como seres sagrados. En este sentido, es muy acertado el nombre de *Gaia*, diosa griega de la Tierra. La concepción de la Tierra y de la naturaleza como algo de lo que somos parte integrante y, por tanto, no podemos considerarnos ni aparte ni superiores, y que, a su vez, defiende el derecho a existir de todos los ecosistemas y seres que los componen, es apoyada, así mismo por la llamada "ecología profunda" (*deep ecology*), que fue una propuesta lanzada por el filósofo noruego Arne Naess y que más que un movimiento podría considerarse como una nueva forma de entender nuestra vida en el planeta.

Este nuevo paradigma, como podemos imaginar, entra en colisión de lleno con el modelo actual imperante, el cual se defiende de él tachándolo de no incoherente, de no racional o de no legal:

> Desde un enfoque eurocéntrico y positivista, las Constituciones referidas podrían responder a un modelo de "constitucionalismo abigarrado y complejo" con un contenido normativo "incoherente e incierto" (Salazar Ugarte, 2013, p. 386). (...) Se trata de textos constitucionales que recogen lo que para la episteme occidental y occidentalizada sería no racional y no legal.[532]

[532] Nilda Garay Montañez, "Los bienes comunes y el buen vivir en el constitucionalismo latinoamericano: de las exclusiones históricas a las inclusiones cuestionadas," *Revista Prolegómenos Derechos y Valores* 21, no. 42 (julio-diciembre de 2018): 135-159, esp. 156. Bogotá, D.C., Colombia. ISSN 0121-182X.

A pesar de que países como Bolivia y Ecuador se han tomado en serio la defensa de los derechos de lo Común y de la Tierra, estableciendo que cualquier persona que sea testigo de la vulneración de estos puede denunciarlo, en la actualidad se continúan infringiendo estos derechos de forma permanente. Esta situación genera varias cuestiones. Una de ellas es si la aplicación práctica y efectiva de estas legislaciones tendrá que esperar a que abandonemos el paradigma capitalista que normaliza y perpetúa la protección propiedad individual, la acumulación de capital en manos de unos pocos, la explotación y abuso de la naturaleza y falta de respeto a las comunidades que viven en un territorio desde tiempos ancestrales.

Otra posibilidad es que a medida que se vaya propagando esta forma de legislar con una mentalidad de defensa de lo común, y no basado en la dicotomía de lo público y de lo privado, sino en el buen vivir como una forma de vida humana que se comporta de forma armónica, respetuosa y coherente tanto con los ecosistemas como con la diversidad de culturas humanas. Desde nuestro punto de vista, hoy en día es evidente que el paradigma capitalista no sólo pone en peligro la vida de nuestra especie, sino que la condena a su próxima extinción.

Dentro de este imaginario indígena involucrado en la redacción de las constituciones de Bolivia y Ecuador, dentro de su mitología, existen unas deidades encargadas de los alimentos, de que los medios para la supervivencia en la Tierra se sigan generando. A estas deidades las llamaron "huacas". La historiadora María Rostworowski en su *Aproximación psicoantropológica a los mitos andinos* nos cuenta que Los sacerdotes del Taki Onqoy predicaban un mensaje de rechazo al invasor, donde anunciaban el final de la dominación española. Las huacas retornarían para pelear contra "Dios", al que derrotarían, y arrojarían al mar a los españoles (...) y que la mar había de crecer y los había de ahogar, porque de ellos no hubiera memoria.[533]

Podríamos pensar que con la aparición de textos legales se cumple la maldición de las huacas y que cuando despierten ejercerán su influencia transformadora en el interior de esos cuerpos legales llevándolos hacia ese otro paradigma, hacia otra forma de vivir en el mundo. Por ello, la evolución del resultado de la implementación de estos textos en la práctica a partir de un imaginario tan distinto será un campo muy interesante de investigación al que aún hay que darle su tiempo.

3.4.7. CAMINANDO POR EL PAISAJE LEGAL.

Nos informa la profesora Finchett-Maddock sobre iniciativas artísticas como el caminar aplicadas por docentes del derecho, como el del profesor y artista Philippopoulos-Mihalopoulos quien, defendiendo métodos pedagógicos más experienciales, donde los estudiantes 'caminan con la ley', llevándolos fuera del aula para ver cómo la ley interactúa con el mundo que los rodea, con el fin de comprender el papel omnipresente de la ley en el entorno construido.[534] Estas metodologías derivan de la Escuela Peripatética de la antigua Grecia, fundada por Aristóteles alrededor del año 335 a.C. en Atenas. Su nombre proviene del griego *peripatein*, que significa

[533] María Rostworowski, *Aproximación Psicoantropológica a los Mitos Andinos* (Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos, 2017), 55.
[534] Finchett-Maddock “Forming the Legal Avant-Garde: A Theory of Art/Law”, 8.

"caminar", ya que Aristóteles solía pasear con sus alumnos por los jardines del Liceo, el lugar donde se impartían las clases, mientras discutían sobre filosofía y ciencia. Como hemos estudiado el profesor Philippopoulos-Mihalopoulos ha propuesto el concepto de "paisaje legal" (*lawscape*) a través del que nos hace conscientes de la extensión, el alcance y del fulgurante crecimiento permanente del espectro normativo.



Gustav Adolph Spangenberg. *La Escuela de Aristóteles*. ca. 1883-1888. Fuente: La Soga.

Asimismo, cita la profesora Finchett-Maddock la propuesta de Olivia Barr, *Jurisprudence of movement*, 2016 (*Jurisprudencia del movimiento)* quien propone de manera similar un método inmersivo y de caminar para entender el derecho y sus huellas colonizadoras.[535] Se refiere Barr a que movimiento y derecho anglosajón (*common law*) están inseparablemente unidos por el fenómeno de la expansión colonizadora y los cambios, de los más diversos tipos: espaciales, culturales y psicológicos, entre otros, que la implantación de dicho derecho produjo en los lugares ocupados.

3.4.8. *ART/LAW* NETWORK.

No queríamos dejar de destacar en nuestro estudio que el concepto de *Art/Law* no se queda solamente en una propuesta teórica. Por este motivo, presentamos la red *ART/LAW* Network. Se trata de la plataforma en línea que reúne y en la que se crean las conexiones entre artistas y profesionales de diversos campos del derecho para poner en práctica el concepto *Art/Law* propuesto por la profesora Finchett-Maddock que hemos estudiado y trabajar juntos por un cambio de paradigma artístico, legal y social.

Como se indica en su propia página web[536], la red es una plataforma donde los artistas pueden estar en contacto y colaborar con profesionales que trabajan en el ámbito del derecho, el sistema legal, la enseñanza y la investigación jurídica. Asimismo, esta red proporciona un

[535] Ibíd.
[536] "About the Art/Law Network." *Art/Law Network*. Accedido el 21 de agosto de 2024. https://artlawnetwork.org/about/.

espacio donde profesionales del derecho, activistas, académicos y pensadores de todas las creencias pueden aprender nuevas formas abiertas de derecho y pensamiento legal al incorporar el arte al derecho.

Los proyectos que surgen, a través de las convergencias que se crean, son de la más diversa índole, naturaleza y temática. Su página web nos da una idea de la variedad y relevancia de trabajos que se están llevando a cabo y de las personas e instituciones involucradas. En esta línea se organizan talleres, exposiciones, se llevan a cabo entrevistas, proyectos de investigación de los que surgen interesantes publicaciones y eventos en los que se rompen las barreras entre el arte y el derecho.

A efectos de dar una muestra del tipo de eventos que se están desarrollando, traemos como ejemplo el *Sonic Rebellions: Sound and Social Justice Symposium* 2024 que tuvo lugar el pasado 5 de junio en la Universidad de Brighton y el pasado 12 de junio en la London School of Economics, ambos en Reino Unido. En este evento se trataron los siguientes temas: la música y sus implicaciones políticas, la música rap más allá del archivo, decolonización e igualdad acústica, abolicionismo y el uso del sonido como herramienta de control social, música popular, género y conocimiento.

El último evento reciente publicado tuvo lugar en Belfast (Irlanda) el pasado 18 de julio de 2024 en el que se trataron preguntas como ¿qué significa acción en la reunión del arte y el derecho?, ¿tiene que ser la acción una forma de protesta? ¿qué puede hacer esta reunión del arte y del derecho para fomentar el cambio social? o ¿en qué sentido puede ser el cambio social inherente en el uso del derecho dentro de formas artísticas?[537]

Del mismo modo y al objeto de que nos podamos hacer una idea de los trabajos que surgen de estas convergencias citaremos los siguientes ejemplos, pero remitimos a la página web de esta plataforma que contiene una cantidad casi abrumadora de las iniciativas que se han realizado hasta ahora.

Según nos informa la autora Giselle Jones *Out(Law) Exhibition (SEAS) Socially Engaged Art Salon*, el 14 de septiembre de 2019 en el BMECP Centre Brighton, tuvo lugar la citada exposición que acogió una intervención de arte en vivo titulada *Margarita X: A Case Study* por la artista Janina Moninska, seguida de una mesa redonda sobre Arte, Derecho y Resistencia presidida por el artista, del que hemos tratado anteriormente, Jack Tan.

Jones, nos informa de que los eventos contaron con la asistencia de aproximadamente veinticinco artistas y visitantes de diversa índole. El objetivo del evento era facilitar la comprensión de lo que significa ser un refugiado solicitando asilo, sin garantía de protección por

[537] "Art/Law Network Action in Art/Law Praxis: Participation, Collaboration, Show Some Love," *Art/Law Network*. Accedido el 21 de agosto de 2024. https://artlawnetwork.org/event/art-law-network-action-in-art-law-praxis-participation-collaboration-show-some-love-belfast-18-july-2024/.

parte de la ley. La intervención de arte en vivo condujo directamente a una discusión general sobre las intersecciones entre arte, derecho y resistencia.[538]

Otro de los eventos que ha captado nuestra atención es el titulado *Lawscaping at the Venice Biennale*. Según se indica en la página web, el evento *Escaping the Lawscape: a participatory game in the Giardini of Venice Art Biennale* se basa en la investigación del profesor Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos sobre el ya tratado concepto de paisaje legal (*lawscape*) y también sobre otra idea propuesta por el investigador que denomina justicia espacial (*spatial justice).* La acción, que tuvo lugar durante los tres días de la inauguración de la Bienal de Arte de Venecia del 8 al 10 de mayo, fue comisionada por el Pabellón de Dallas 2019 y formó parte de la representación del Reino Unido en Venecia.

En este juego colaborativo diseñado por Philippopoulos-Mihalopoulos participaron, a su vez, el artista Julius Colwyn y el urbanista Liu Yang. La versión inicial del juego fue parte de un proyecto mayor de la artista Heather Barnett y fue comisionada por la Galería Arebyte como parte de su programa financiado por el Arts Council England en 2017. Durante el juego, seguimos parafraseando la web de la plataforma, los asistentes recorrieron los Jardines de la Bienal de Arte de Venecia, tomando conciencia de la forma en que interactúan con las normas y leyes del espacio, otros cuerpos y otros flujos de movimiento. De este modo se permitió a los participantes explorar la posibilidad de escapar de sus normas internalizadas y regulaciones externas en tres niveles: primero, profundizando en ellas; segundo, enfrentándose a ellas; y tercero, cambiando el discurso y abriéndose a otras posibles configuraciones del *lawscape*. De este modo fueron conscientes de la obediencia y de la desobediencia y pudieron confrontarse con la diversidad, con los hábitos y con las normas que habitan tanto dentro como fuera de nuestro propio cuerpo.[539]

Los trabajos presentados en esta web demuestran la seriedad con la que se está tratando la cuestión tanto en el plano de la práctica artística como en el ámbito de la investigación jurídica y artística.

3.4.9. LOS CONTRATOS CONSCIENTES COMO ESCULTURA SOCIAL.

La lectura del texto *Discovering agreements*[540] publicado por la abogada norteamericana Linda Álvarez, nos inspiró la idea de que los contratos conscientes como el espacio donde derecho y plástica social se muestran como dos caras de la misma moneda.

Los contratos conscientes, y de ahí su nombre, son acuerdos por escrito que conscientemente facilitan no sólo que las partes lleguen a un acuerdo, sino también que éste dure en el tiempo. Además de cumplir con el marco legal que resulte aplicable, estos contratos aprovechan el espacio que las leyes conceden a las partes para ejercer lo que en derecho se

[538] "A Day of Art/Law Reflections on the Live Art and Discussions at the Outlaw Exhibition: SEAS Socially Engaged Art Salon," *Art/Law Network*. Accedido el 21 de agosto de 2024. https://artlawnetwork.org/a-day-of-art-law-reflections-on-the-live-art-and-discussions-at-the-outlaw-exhibition-seas-socially-engaged-art-salon/.
[539] "Lawscaping at the Venice Biennale," *Art/Law Network*. Accedido el 21 de agosto de 2024. https://artlawnetwork.org/lawscaping-at-the-venice-biennale/.
[540] Linda Álvarez, *Discovering Agreement – Contracts that Turn Conflict into Creativity* (ABA, USA, 2016).

conoce como el principio de la autonomía de la voluntad. Este principio, permiten a las partes establecer los acuerdos que les parezcan necesarios siempre y cuando respecten la ley, la moral y el orden público. Esto, aunque no lo parezca, deja bastante margen de decisión a las personas físicas o jurídicas para establecer las diversas condiciones bajo las que llevar a cabo sus negocios.

Los contratos conscientes son unos documentos vivos que regulan de forma muy cuidadosa aquello que hace que las partes quieran llegar a un acuerdo y posibles cauces de resolución amistosa de los conflictos que puedan surgir a lo largo de la vida de su trabajo en común. Precisamente porque no están hechos para dormitar en un cajón una vez cerrados, estos acuerdos, establecen posibles medidas de adaptación de las partes a cambios en las circunstancias que pueden darse durante el periodo de tiempo en el que se desarrolle su actividad común.

Bajo nuestro punto de vista, la plástica social es una propuesta artística perfecta para la creación de estos acuerdos, puesto que la imaginación y la creatividad son protagonistas de esta forma de diseño social a través de la creación de acuerdos entre las personas. Estos acuerdos resultan documentos muy valiosos para reflejar el espíritu de una sociedad en un determinado momento histórico. Reflejan sus intereses, anhelos y estilo de vida, así como la calidad de sus relaciones y las prioridades en esas interacciones, ya sea en términos de ganancias económicas o en el cuidado de las personas con quienes establecen vínculos. Asimismo, revelan su comprensión de la economía, la relación con el dinero, la manera de prevenir y resolver conflictos, su talante democrático, la forma en que habitan su entorno, la importancia que otorgan al cuidado del planeta y las estructuras jurídicas, políticas, económicas y sociales que crean. Un contrato contiene, sin ninguna duda, la idea de la "conferencia permanente" beuysiana que ya hemos estudiado, tanto a la hora de redactarlo como a la hora de negociarlo o de renegociarlo y modificarlo, lo que es muy común en la vida de un contrato.



Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos. 2019
ESCAPING THE LAWSCAPE / 58TH VENICE ART BIENNALE. Fuente: andreaspm.com



Joseph Beuys. *La Rivoluzione Siamo Noi*, 1972. Tate and the National Galleries of Scotland, Edinburgh AR00624. © DACS 2019. Fuente: Tate.



Joseph Beuys. *We Are the Revolution*, 1972.

Tate P07595. © DACS 2019.

En este sentido, publicamos en enero de 2018 el siguiente texto en la citada plataforma *Art/Law Network*, de la que formamos parte, y que reproducimos aquí, traducido al español, al objeto de poder transmitir de la forma inmediata, el impacto y la emoción que nos produjo este descubrimiento:

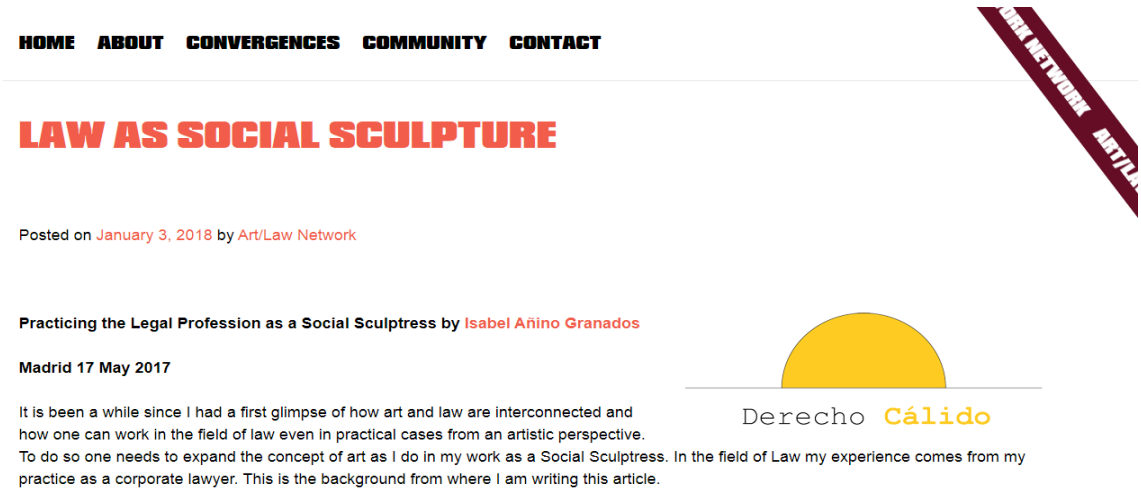
Ha pasado un tiempo desde que tuve una primera intuición de cómo el arte y el derecho están interconectados y cómo podemos trabajar en el campo del derecho, incluso en la práctica jurídica, desde una perspectiva artística. Para hacerlo, resulta necesario ampliar el concepto de arte como lo hago en mi trabajo como Escultora Social. En el campo del derecho, mi experiencia proviene de mi práctica como abogada corporativa. Este es el trasfondo desde el que estoy escribiendo este artículo.

Trabajando como abogada, tenía una sensación insoportable de rigidez. Por un lado, quería servir a los propósitos de mis clientes y ser creativa para proporcionarles un amplio abanico de soluciones. También quería crear estructuras flexibles para sus proyectos, que fueran adaptables a las diferentes circunstancias que pudieran ocurrir durante la vida de estos y durante sus relaciones comerciales. Por otro lado, me encontré con tres obstáculos fundamentales:

- Un marco legal que funciona como una estructura fija que no es capaz de adaptarse ni a las necesidades sociales y, obviamente, aún menos a proyectos "start-up" o a nuevas empresas. Una vez que la ley está escrita e implementada durante un cierto período de tiempo, a veces incluso muy corto, decae y craquela, por decirlo en términos pictóricos.

- Una incomprensión del papel del abogado o abogada. Se asume comúnmente que la creatividad no es una habilidad crucial para un profesional del derecho. Se nos ve (y no es raro que así nos comportemos) como proveedores de la ley. Por lo tanto, los clientes tienden a llamarnos para apagar el fuego una vez que la casa está casi completamente quemada y no al principio de sus empresas. Es muy común contratar a un abogado o abogada con el fin de equiparse con un arma para luchar contra la contraparte. Para prevenir conflictos, las empresas deben crear muros defensivos contra un potencial enemigo. De esta manera, el conflicto estará asegurado desde el principio.

- Otro obstáculo más es la idea de que la ley no es asunto de todos, sino que se deja a los llamados "expertos", es decir, abogados y abogadas, jueces, la clase política y profesorado universitario. Sin embargo, el hecho es que el llamado "paisaje legal" está omnipresente, está en todas partes donde vamos, incluso si nos quedamos en casa e incluso dentro de nuestro propio cuerpo. Cada día, consciente o inconscientemente, lo estamos cocreando.


HOME ABOUT CONVERGENCES COMMUNITY CONTACT

LAW AS SOCIAL SCULPTURE

Posted on January 3, 2018 by Art/Law Network

Practicing the Legal Profession as a Social Sculptress by Isabel Añino Granados

Madrid 17 May 2017

It is been a while since I had a first glimpse of how art and law are interconnected and how one can work in the field of law even in practical cases from an artistic perspective. To do so one needs to expand the concept of art as I do in my work as a Social Sculptress. In the field of Law my experience comes from my practice as a corporate lawyer. This is the background from where I am writing this article.

Derecho Cálido

Extracto del blog de Art/Law Network en el que está publicado el artículo. Fuente: artlawnetwork

Me llevó muchos años de práctica legal profesional darme cuenta de dónde venía la disonancia: vi claramente que necesitaba ser creativa para ofrecer un servicio mucho más

eficiente. Por añadidura, no podía verme, en ningún caso, a mí misma como un arma. Así que decidí detenerme por un tiempo y explorar la perspectiva artística. Así fue como me encontré con el concepto de arte ampliado. Desde este enfoque, el arte se ve como una capacidad creativa universal que se manifiesta en cada campo de la actividad humana. En este sentido, Joseph Beuys, el artista que propuso el concepto, entendía que cada ser humano es un artista. A partir de ese momento, vi la **estructura legal como una escultura, a la que puedo contribuir para remodelarla e introducir cambios en su composición.**

Comencé mi trabajo como artista legal poniendo en marcha la Plataforma Social de Derecho Cálido, a través de la cual trabajamos para identificar aquellas estructuras legales y políticas que se han vuelto rígidas, fosilizadas y congeladas para calentarlas y devolverlas a la vida, el movimiento y la flexibilidad. No se trata de descartar lo obsoleto sin tener en cuenta su valor. Más bien se trata de transformarlo para que sintonice con las necesidades de nuestra sociedad y del planeta.

Trabajar desde el arte requiere empujar los límites de la mente racional. Una vez que se entra en este ámbito, las sincronicidades comienzan a suceder. Me encontré con las raíces etimológicas de la palabra abogada. En griego antiguo, el término era *parakletos* (*παράκλητος*) que se refiere a una persona que da alivio o consuelo, que **intercede para ayudar** y que vigoriza. Así que decidí iniciar mi propia práctica legal en Madrid y trabajar como *parakletos* en la prevención y resolución de conflictos.

Ahora, ¿cómo puede uno trabajar de esta manera dentro de nuestro paradigma actual y con clientes reales? Lo hago de diferentes maneras, que incluyen el diseño de procesos de escultura social, y también talleres que ofrezco como parte de mis servicios. Pero ¿qué hay de los servicios tradicionales que un cliente podría requerir de un abogado o abogada? y, ¿qué hay de la redacción de contratos?

Fui invitada a trabajar en un contrato por una colega y amiga, la abogada holandesa Digna De Bruin, cuya área de especialización son los llamados "contratos conscientes". Así fue como me encontré con la estrategia más transformadora, que en mi opinión puede realmente ayudar a cambiar el paradigma legal. Hay muchos aspectos asombrosos en esta forma de entender los contratos. Destacaré solo aquellos que he encontrado más interesantes como escultora social.

Para empezar, ¡no hay recetas! No es útil para las partes descargar un modelo de contrato de Internet o que el abogado o abogada copie y pegue las cláusulas estándar que haya elaborado a lo largo de sus años de práctica. El núcleo de estos contratos es la relación concreta entre las partes. Para continuar, no puedes trabajar usando esta estrategia como si no has pasado por un proceso previo de transformación interior. Esto significa que no es posible aprender las habilidades requeridas en un curso intensivo de diez horas. Allí solo podrás aprender la metodología, pero no te llevarán a un resultado diferente si tu conciencia no está alineada. La palabra "consciente" implica que el abogado o abogada está preparado para trabajar con el "cerebro en el corazón" y usar el cerebro en la cabeza para lo que realmente se

necesita, pero no exclusivamente. La transformación es un proceso de adentro hacia afuera y no al revés.

Imagina la libertad de trabajar como abogado o abogada sin ningún marco preestablecido. Como artista, no tendrás un lienzo determinado, tu lienzo está formado por la visión, misión y valores de las partes. Estos son tus materiales. Imagina un encuentro no adversarial entre las partes que no se ven a sí mismas como potenciales enemigos sino como colaboradores. Es un proceso en el que se tiene en cuenta todo lo que pueda afectarles en su empresa y en sus relaciones.

Sí, pero ¿qué pasa con el imperativo de la ley? Bueno, aquí es donde surgió la mayor revelación. A medida que redactas el contrato prestando cuidadosa atención a la visión, misión y valores de las partes, pero también a los obstáculos y dificultades que puedan encontrar, estás creando un manifiesto vivo de las necesidades sociales actuales. **Estás cumpliendo con el marco legal establecido, pero al mismo tiempo lo estás desafiando y mostrando hasta qué punto ya no es útil y qué es exactamente lo que está obsoleto.**

Si esta forma de entender y escribir acuerdos florece, esta será la nueva forma en que las personas expresen su voluntad al legislador, más allá de las elecciones y los partidos políticos. Esta podría ser la nueva forma de ejercer la soberanía popular. Es la nueva versión del derecho consuetudinario, pero mucho más dinámica, y está en sintonía con el necesario cambio de paradigma legal.

Espero haber logrado expresar el hecho de que todos y todas somos capaces de responder allí donde el sistema legal no está funcionando adecuadamente. En otras palabras, espero que esta experiencia ayude a otros abogados y abogadas a verse a sí mismos como artistas y a personas sin formación legal como cocreadores del sistema legal.[541]

[541] Isabel Añino Granados, "Practicing the Legal Profession as a Social Sculptress," *Art/Law Network*, publicado el 3 de enero de 2018. Madrid, 17 de mayo de 2017. Accedido el 21 de agosto de 2024. https://artlawnetwork.org/law-as-social-sculpture/.



Carey Young. *Appearance.* 2023. Fuente: hundredheroines

3.5.- PROPUESTAS PRÁCTICAS DE UN DERECHO ESTETIZADO: INICIATIVAS ARTÍSTICO-JURÍDICAS.

A continuación, hemos seleccionado a algunos artistas que están considerando el derecho y trabajando con él como material plástico. Su trabajo tiene como objetivo reformular la ley en aquellos casos donde no está conectada con las necesidades reales de las personas afectadas, cuestionando así su legitimidad. En la mayoría de los casos, se trata de necesidades muy básicas y derechos fundamentales, como, por ejemplo, el derecho a una vivienda digna.

Hay muchos artistas que trabajan desde esta perspectiva. Los artistas seleccionados nos han resultado interesantes porque su trabajo tiene varias características en común con nuestro compromiso artístico:

- Exploran y descubren leyes cuya legitimidad es cuestionable y, por lo tanto, necesitan ser reformadas para ser consideradas legítimas de nuevo y, por ende, justas.

- Emprenden su trabajo junto con la comunidad afectada por estas leyes, la cual es protagonista y parte activa de la obra.

- Habitualmente se involucran expertos en el campo del derecho, mostrando que ellos también son conscientes de estas necesidades.

- Los resultados de su trabajo demuestran que incluso dentro del paradigma legal actual es posible repensar y reformular la ley, acercarla y hacerla accesible a las personas para que no solo la comprendan, sino que también puedan sugerir cambios viables y pertinentes.

A continuación, vamos a considerar algunas obras de los y las siguientes artistas: Adelita-Husni-Bey, Jack Tan, Carey Young, Santiago Cirugeda y el colectivo *La fiambrera obrera*.

3.5.1. ADELITA-HUSNI-BEY.

La artista de origen ítalo-libio Adelita-Husni-Bey[542], nacida en 1985, nos ha llamado la atención porque se ocupa de temas tan actuales y claves como el fenómeno de la gentrificación y de asuntos relativos al urbanismo y a la justicia social. Sus trabajos se centran en los problemas sistémicos actuales y el papel que en ellos juega el derecho. Una obra que ejemplifica su trabajo en este sentido es la que la artista denomina *Convention on the Use of Space-White Paper: The Law.*(2015) Sobre ella la artista nos dice que la criminalización de la ocupación ilegal, la gentrificación, la especulación inmobiliaria, el aumento de la proporción alquiler-salario y la

[542] Fuentes: Adelita Husni-Bey, *Convention on the Use of Space-White Paper: The Law*, Visible Project, consultado el 22 de agosto de 2024, https://www.visibleproject.org/video/convention-on-the-use-of-space-white-paper-the-law/.
© Visible 2024. Todas las imágenes © de sus respectivos propietarios.
Visible, "Adelita Husni-Bey - *Convention on the Use of Space-White Paper: The Law*," YouTube video, 22:01, publicado el 13 de agosto de 2015, https://www.youtube.com/watch?v=c1IfMZiI5gE&t=8s.

venta de activos públicos a inversores privados son facetas de un cambio ideológico que ve el aparato milenario de la propiedad privada reinar sobre cualquier otro tipo de estipulación. *White Paper: The Law* consistió en una serie reuniones públicas en las que se redactó una convención, es decir, un acuerdo, según la artista, legalmente vinculante sobre el valor de uso de la vivienda, con el punto de mira en la ocupación ilegal. Al mismo tiempo que, señala la artista, se problematiza la manera en que funciona el derecho en relación con la ciudadanía, la democracia y la precariedad. Este trabajo se centra en impugnar los límites que impone la propiedad privada a una vivienda asequible y al acceso a espacios gratuitos para vivir, además de a la desobediencia civil con respecto a normativas consideradas ilegítimas por vulnerar el derecho a la vivienda.



Adelita Husni-Bey. *Convention on the use of space*. Fuente: convention-on-the-use-of-space-white-paper-the-law

Con respecto a cómo funcionó este dispositivo artístico, nos informa la artista de que, tras un periodo de investigación acerca de la problemática referida con la ayuda de organizaciones locales, se convocaron comités remunerados al objeto de redactar una parte de la convención en diferentes ciudades de los Países Bajos. Las reuniones se llevaron a cabo en diferentes locales ocupados como en espacios de arte locales y espacios activistas, consiguiendo involucrar a nuevos públicos. Los únicos miembros que asistieron de forma permanente fueron la artista y un jurista que se ocupó de trasladar los pensamientos de las personas asistentes a términos legales. Se invitó a participar a personas del pueblo, es decir, aquellas que por norma general no tomamos partido en la redacción de las leyes. Por ejemplo, estudiantes, ocupas, personas "sin papeles" y trabajadores en precario. El proceso se documentó por medio de audio, fotografía y carteles que muestran el proceso y las dificultades que se encontraron para alcanzar

el consenso. Una vez revisada y acordada, la convención debería servir como un documento contractual entre las partes (municipalidades, estados, ciudades, grupos y entidades legales) que tendrían la capacidad legal para usar el documento como una guía vinculante.

La artista consigue, bajo nuestro punto de vista, a través del arte, no sólo poner de manifiesto y denunciar una situación social injusta, sino que **invita y conecta a las personas afectadas con aquellas que son los 'agentes de la ley'** como diríamos desde una perspectiva de justicia terapéutica, **a observar la temática desde la experiencia de las personas afectadas**, permitiendo que éstas propongan soluciones que permitan erradicar la vulneración legal (permitida por la ley) de sus derechos.

3.5.2. JACK TAN.

Por contraste, Jack Tan[543] nacido en Singapur en 1971, utiliza el sentido del humor para acercar el derecho a las personas. Tan es conocido por su trabajo que combina el arte y el derecho, a través de cuya fusión explora cómo las prácticas legales pueden ser re imaginadas y humanizadas. El autor se presenta a sí mismo como un artista que utiliza el derecho, las normas sociales y las costumbres como una forma de hacer arte. Crea actuaciones, performances, esculturas, videos y proyectos participativos que resaltan las reglas que guían el comportamiento humano. Jack Tan se formó como abogado y trabajó en ONGs de derechos civiles antes de convertirse en artista.

Vamos a traer como ejemplo su trabajo titulado *Karaoke Court* (2015) Este trabajo, nos informa el autor, tiene como objetivo mostrar que en realidad la ley no siempre actúa como antagonista, sino que puede tener por meta tratar de restaurar relaciones. El artista se propuso, asimismo, nos dice, mostrar que la ley puede actuar y ser aplicada en un entorno comunitario y humorístico.

Desde esta perspectiva, Tan crea un juzgado en el que los acuerdos se alcanzan cantando. A estos efectos, invita a personas que estén sufriendo cualquier tipo de conflicto desde enfados o desacuerdos con amistades, pareja, familia hasta compañeros o compañeras de piso en disputa, a que celebren esta particular vista en la que los asuntos a resolver se trataran a través del canto. El artista lo describe como un proceso de arbitraje y una actuación en vivo donde los participantes seleccionan, preparan y ejecutan canciones como una forma de resolver sus disputas entre sí. La actuación es supervisada por un árbitro con licencia que actúa como facilitador o 'juez', quien invita al público como 'jurado' a decidir por voto popular quién debe ganar cada caso. Tanto el demandado como el acusado contarán con un entrenador de canto o 'abogado' para ayudarlos a prepararse para defender su caso. *Karaoke Court*, continúa Tan, es una obra de arte basada en la tradición inuit del *Duelo de Canciones*. En la tradición inuit, los litigantes presentan sus disputas cantando ante toda la comunidad reunida en un iglú

[543] Taikwun, "Art After Hours: *Karaoke Court* by Jack Tan," consultado el 22 de agosto de 2024, https://www.taikwun.hk/en/programme/detail/art-after-hours-karaoke-court-by-jack-tan/291. © 2024 The Jockey Club CPS Limited. All rights reserved.
LASALLE Singapore, "Karaoke Court: Interview with Artist Jack Tan," YouTube video, 6:18, publicado el 21 de agosto de 2015, https://www.youtube.com/watch?v=4s1yYLFPfkM.

ceremonial o *qaggiq*. El objetivo del "Duelo de Canciones" es resolver disputas y restaurar relaciones amistosas a través del humor.



Tan, Jack. *I'm Trying to Create a Crisis …* Jack Tan. Fotografía por **Weizhong/truphotos.com**. The Guardian, 22 de junio de 2016. Fuente: The Guardian..



Tradición inuit del Duelo de Canciones. Fuente: Sudcalifornios.

El artista invita a las personas a resolver sus conflictos ante una audiencia que actúa como tribunal de arbitraje, es decir, que en realidad serán quienes decidan quiénes serán los vencedores. Además, informa Tan, la decisión del *Karaoke Court* devienen legalmente vinculantes mediante la firma de un "Contrato de Arbitraje" por parte de los participantes. *Karaoke Court* reflexiona sobre cuestiones de conflicto y cohesión comunitaria, y el papel integral de la presentación y la performance en el juicio social y legal. El autor recalca que la obra no solo intenta crear un nuevo arte, sino proponer nuevas normas legales. **Esta búsqueda de nuevas formas**, nuevas estructuras sociales a través de un uso genuinamente transversal de ambas disciplinas**, es fundamental para nuestra tesis** porque no nos parece que el artista haya forzado una unión de ambas disciplinas, sino que las entiende como integradas, como una única disciplina en el mismo sentido que propone Finchett-Maddock.

En este sentido, el artista llevó a cabo un proyecto de residencia curatorial titulado *Law's Imagination* (La imaginación de la ley) que tuvo lugar del 3 de mayo al 26 de junio de 2016. Durante las ocho semanas de duración del proyecto de residencia, nos dice Tan, se propuso explorar las **conexiones entre la práctica legal y el arte**, a través de un programa de eventos, charlas, discusiones, exposiciones y performances en las que se cuestionó cómo los enfoques artísticos pueden desbloquear o extender las capacidades y habilidades imaginativas del derecho. Tan invitó para ello a los más diversos interlocutores tanto del mundo del arte, de la práctica legal, como de la académica y de la política, a quienes invitó a participar en diálogos, conferencias, mesas redondas, a la vez que se podía asistir a exposiciones de escultura, vídeo y performance.[544]

3.5.3. CAREY YOUNG.

La artista británica Carey Young (Lusaka, Zambia, 1970) que tuvimos el placer de conocer en el Centro de Arte Dos de Mayo durante su participación en una exposición colectiva en dicho espacio[545] y que más tarde reencontramos en la conferencia que hemos citado "Law and the Senses II" en Londres, en la que ambas participamos como ponentes, se ha dedicado durante dos décadas a investigar el campo del derecho como material para su actividad artística.

Hemos seleccionado el trabajo de esta artista por el profundo interés y por el compromiso profesional que demuestra por denunciar diversos aspectos que deberían ser reconsiderados en el ámbito del derecho desde diferentes puntos de vista artísticos, a pesar de que quizás sea esta artista la única que hemos seleccionado que no involucra a las personas afectadas por la aplicación de la ley como protagonistas y co-creadoras de su obra, sino que cumplen un papel de meras espectadoras, alejándose así tanto de la estética conectiva como del arte relacional, a nuestro modo de ver. Sin embargo, nos parece fundamental la inquietud que demuestra esta artista por demostrar la capacidad que tiene el arte de modificar y poner en cuestión la realidad establecida por la ley.

---

[544] Arebyte, "Law's Imagination: Curatorial Residency by Jack Tan, 3 May - 26 June 2016," consultado el 22 de agosto de 2024, https://www.arebyte.com/laws-imagination. © Arebyte 2024.

[545] "Colección IX: Per/Form. Cómo hacer cosas con [sin] palabras" en el Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M), que se llevó a cabo del 28 de marzo al 21 de septiembre de 2014. (https://issuu.com/ca2m/docs/catalogo_per_form_web)

En este sentido, descaremos dos obras de la artista que cubren un espectro temporal amplio. La primera es la titulada *Terms and Conditions*[546] (términos y condiciones) de 2004. En formato vídeo (3'24") la autora nos muestra, según nos indica en su página web, a una presentadora femenina vestida con traje, hablando a la cámara con un tono acogedor mientras está parada en un paisaje agrícola idílico, repleto de referencias a la tradición paisajística pictórica. Su discurso parece discutir el 'sitio', pero el texto es en realidad una composición de cláusulas exoneratorias extraídas de sitios web corporativos. En el entorno rural, el discurso parece al mismo tiempo absurdo y curiosamente adecuado.



Carey Young. *"Terms and Conditions."* Fuente: careyyoung.com.
Todas las imágenes © Carey Young, a menos que se indique lo contrario.

Esta obra nos ha interesado especialmente, no sólo porque es de las fechadas por la artista como de los primeros de sus trabajos en relación con el mundo del derecho, sino por la relación que encontramos con nuestra propia obra "Conversaciones con el planeta" que estudiaremos en la cuarta parte de esta tesis. Ambas obras ponen en tensión características propias de la ley con el paisaje natural. Asimismo, resulta interesante la mezcla que hace la artista entre la tradición paisajística y el paisaje legal corporativo, que lejos de observar la naturaleza como objeto de inspiración artística, la entiende como recurso susceptible de ser explotado. Sorprende que el uso legal les otorgue la posibilidad de exonerarse a través de estas cláusulas de exención de la responsabilidad. Justo ahí señala Carey Young.

[546] Carey Young, "Terms and Conditions," consultado el 22 de agosto de 2024, https://www.careyyoung.com/terms-and-conditions. Todas las imágenes © Carey Young, a menos que se indique lo contrario.

La segunda obra que traemos de la artista es la titulada *Appearence*[547] (2023). En su web, describe este trabajo como un retrato cinematográfico carente de sonido, a través del que la artista presenta a una serie de quince juezas de Reino Unido. Las juezas son muy diversas entre sí tanto por edad y etnia. Todas ellas aparecen mirando directamente a la cámara y vestidas con sus togas. La artista intercala primeros planos en los que podemos ver detalles como zapatos, cabello y joyas. Las imágenes evidencian los rasgos en común, mujeres inteligentes y poderosas y la diversidad en cuanto a su presencia física y personalidad individual. De nuevo, nos explica la artista en su página web, la persona juzgada es sólo una espectadora ante la impactante imagen de la jueza. De nuevo, la persona que acude a la autoridad se confronta con un guardián (en este caso guardianes) de la ley y, a pesar de ser todas ellas mujeres, perpetúan el carácter patriarcal del ordenamiento jurídico.

De hecho, la artista ya hizo un guiño en 2017 a la obra de Kafka con la que hemos iniciado esta tercera parte de nuestra investigación con su obra homónima *Before the Law*[548] (Ante la ley), en la que nos presenta una serie de fotografías de puertas entreabiertas a las salas donde tienen lugar las vistas o a diversos espacios en el interior de juzgados y tribunales.

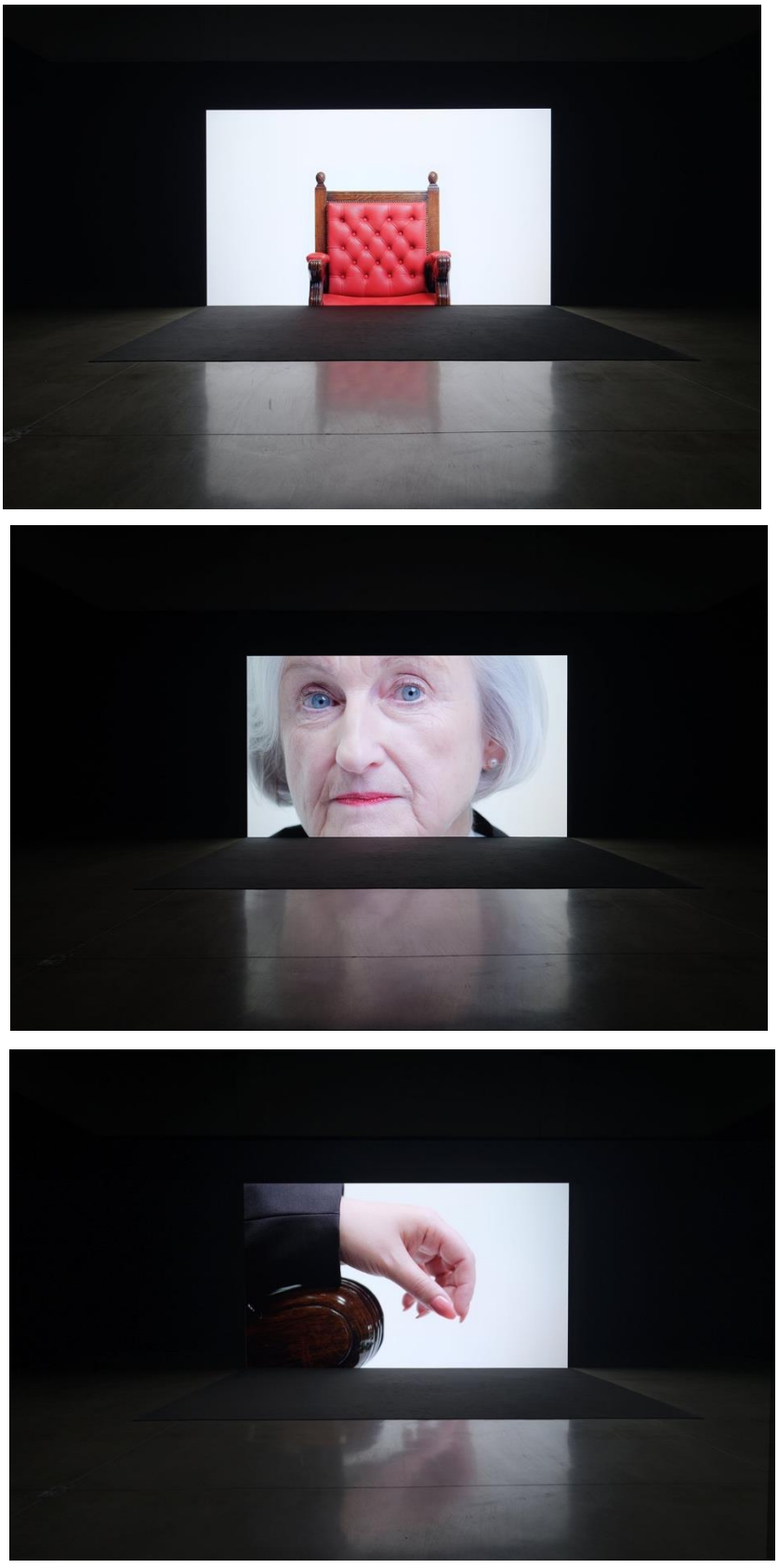




Carey Young. *Appearance.* Fuente: careyyoung.com.

[547] Carey Young, "Appearance," consultado el 22 de agosto de 2024, https://www.careyyoung.com/appearance. All images copyright © Carey Young unless credited otherwise.

[548] Carey Young, "Before the Law," consultado el 22 de agosto de 2024, https://www.careyyoung.com/works#/before-the-law. All images copyright © Carey Young unless credited otherwise.



Carey Young. *Appearance.* Fuente: careyyoung.com.

3.5.4. SANTIAGO CIRUGEDA.

El arquitecto sevillano Santiago Cirugeda[549] (Sevilla, 1971) es conocido por haber encontrado su medio de expresión artística en los intersticios de la ley. Allí es donde coloca sus dispositivos artísticos en los que pone el acento en la involucración de las personas en la construcción del entorno que habitan, buscando soluciones a los problemas a los que se enfrentan los habitantes del medio urbano como la dificultad de ejercer su derecho a una vivienda digna ante los procesos de gentrificación, la especulación inmobiliaria y un entendimiento desequilibrado de la propiedad privada. Defensor de la autoconstrucción, en su página web proporciona recursos tanto legales como económico para hacer realidad este tipo de proyectos.

En la página web "morethangreen", el artista se defiende sobre la crítica que habitualmente se hace a su trabajo, al que se acusa de llevar a cabo cuestiones carentes por completo de belleza:

> La gente dice que mi arquitectura es fea. Dicen que es interesante, pero fea; pero yo digo, ¿quién no tiene un amigo feo? todos tenemos un amigo feo! ¡Hoy en día la arquitectura está obsesionada con los edificios preciosos y los proyectos bonitos, y es una mentira! La arquitectura debe ser barata, funcional y debería servir de excusa para reunir a la gente. Y eso es lo que estamos haciendo.[550]

No entraremos a valorar esta cuestión, desde nuestro punto de vista lo interesante de su arquitectura no son los aspectos visuales, sino la influencia que su forma de arte ejerce sobre las personas a las que les demuestra su capacidad de afectar el entorno y de hacer realidad sus propuestas de cambio, de resolver sus problemas dentro del abigarrado paisaje legal que nos hace sentir impotentes e insignificantes. Dicho esto, bajo nuestro punto de vista, la congruencia estética con el entorno es una cuestión que no debe ser ignorada a la ligera. Pensemos que el hábitat humano, debe conservar la coherencia con el espacio natural que es la realidad de la que partimos y, por tanto, en este sentido respectar su valor estético. Finalmente, tampoco es satisfactorio el resultado producido por una democratización de la vivienda que ha dado lugar a

---

[549] Fuentes: More Than Green, "Santiago Cirugeda: Arquitecto de Guerrilla, Proyectos de Bajo Coste," consultado el 22 de agosto de 2024, https://morethangreen.es/santiago-cirugeda-arquitecto-de-guerrilla-proyectos-de-bajo-coste/. Investigación. Pensamos la ciudad # ciudad inteligente.
Design Indaba, "Santiago Cirugeda: The Rebel Architect on Social Projects," YouTube video, publicado el 21 de octubre de 2015, https://www.youtube.com/watch?v=0nmTWlMxGf4.
Design Indaba, "Santiago Cirugeda on Self-Construction," YouTube video, publicado el 27 de mayo de 2016, https://www.youtube.com/watch?v=bEiDTpKMmSA.
Arquitecturas Colectivas. La Red Internacional de Colectivos. Consultado el 22 de agosto de 2024. https://arquitecturascolectivas.net/la-red.

Recetas Urbanas, "Recetas Urbanas," consultado el 22 de agosto de 2024, https://recetasurbanas.net/. Copyright © 2024 Recetas Urbanas.

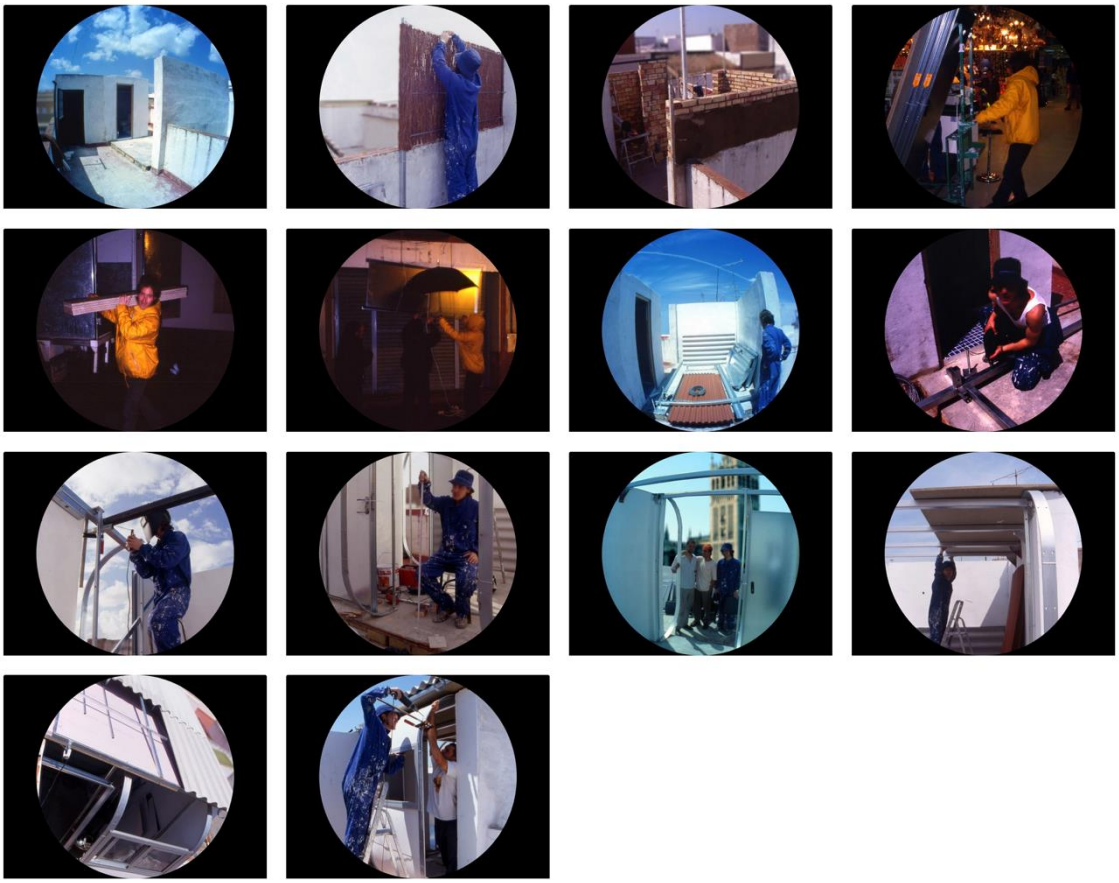
[550] More Than Green, "Santiago Cirugeda: Arquitecto de Guerrilla, Proyectos de Bajo Coste," consultado el 22 de agosto de 2024, https://morethangreen.es/santiago-cirugeda-arquitecto-de-guerrilla-proyectos-de-bajo-coste/. Investigación. Pensamos la ciudad # ciudad inteligente.

unos cascos urbanos estéticamente nefastos. Ahí está el reto del artista: construir de forma asequible, carente de materiales lujosos, pero creando un entorno bello.

El valor en la obra de Cirugeda es esa capacidad suya de, como nos dice él mismo:

> Conocer las reglas para romperlas (...) Como Cirugeda explica a Ana Naomi de Sousa para The Guardian: 'Obtengo un retroceso por los enfrentamientos con tecnócratas y políticos, pero sobre todo me gusta construir mis propios proyectos… en Sevilla, la crisis nos afecta a todos, estamos en una situación desesperada y existen muchas injusticias en la manera en que se están haciendo las cosas. ¿Qué hay de todas las casas vacías o de los espacios sin uso? Hay un montón de situaciones que me interesan, tanto como arquitecto como ciudadano'.[551]

El artista sigue trabajando en la actualidad poniendo el acento en la involucración de las personas en la creación de su entorno. Así, ha llevado a cabo proyectos muy interesantes en los ámbitos culturales, educacionales y en el espacio público participando con *Jumping in Hanoi* en la Documenta 15 (2022). Sin embargo, vamos a recuperar aquí un trabajo suyo llevado a cabo en la ciudad de Sevilla en el año 2000 que ejemplifica de una manera más clara la forma de arte en la que esta tesis pone el acento, centrándose en las **relaciones del arte y el derecho**. El trabajo se titula "Desobediencia civil".



Santiago Cirugeda. *Desobediencia Civil.* Fuente: Recetas Urbanas.

[551] Ibíd.

Con este trabajo Cirugeda denuncia un fenómeno importante que está ocurriendo de forma cada vez más acusada en diversas poblaciones en nuestro país que quedan carentes de alma, de la vida que le otorgan sus habitantes, se convierten en una especie de carcasa, en meros escenarios de lo que, quizás desde un punto de vista turístico, es típico español, recodemos, pueblos como Vejer de la Frontera y Castellar de la Frontera en la provincia de Cádiz, Pedraza en la provincia de Segovia y Patones de Arriba en la Comunidad de Madrid, entre otros. Así, nos dice Cirugeda:

> Estas señas de identidad, que se quieren mantener intactas y que sirven de reclamo turístico, van convirtiendo parte de la ciudad en un organismo inmóvil y estéril; un parque temático habitable, una ciudad espectacularmente muerta. La libertad con el que el ciudadano modificaba su propiedad y entorno es severamente limitada. (...)Los mismos individuos que han ido creando los diferentes y particulares entornos comunitarios mantienen, paradójicamente, el derecho a cambiar su imagen física; peinados, tatuajes, prótesis diversas; ropa, coche, móvil etc., e incluso a renunciar a sus convicciones culturales e intelectuales tantas veces como una persona libre quiera.[552]

El problema que se planteaba en este proyecto era cómo ampliar un inmueble del casco antiguo, si esta ampliación es considerada ilegal por la normativa aplicable. El artista nos hace partícipes en su página web de las diferentes estrategias de aprovechamientos de los intersticios de la ley que los "desobedientes civiles" llevan a cabo en estos que casos que, según el artista son muy numerosos. El artista concluye:

> (...) la evidencia del desarrollo de estas actividades ilegales describe unos impulsos liberadores que producen una emancipación, temporal, de las estructuras ordenadoras y limitadoras de la auténtica vida urbana. La alienación generalizada de los grupos humanos (...) queda instantáneamente destrozada por aquellos que de manera subversiva cometen semejantes acciones, que más allá de producir cambios en las estructuras homologadoras y controladoras suponen una parodia crítica que evidencia las incapacidades de las mismas para acotar la compleja realidad.[553]

Nos interesa particularmente esta reflexión del artista, puesto que denuncia, al igual que los y las juristas estudiados y que los procesos artísticos que vamos a estudiar en la cuarta parte de esta tesis, la **incapacidad manifiesta de la ley de poner límites a una realidad en constante cambio y evolución**. Denuncia el estado de anquilosamiento en el que se encuentra y la necesidad de flexibilizarla para que no contagie su entumecimiento y respete la condiciones que sostienen y permiten la vida.

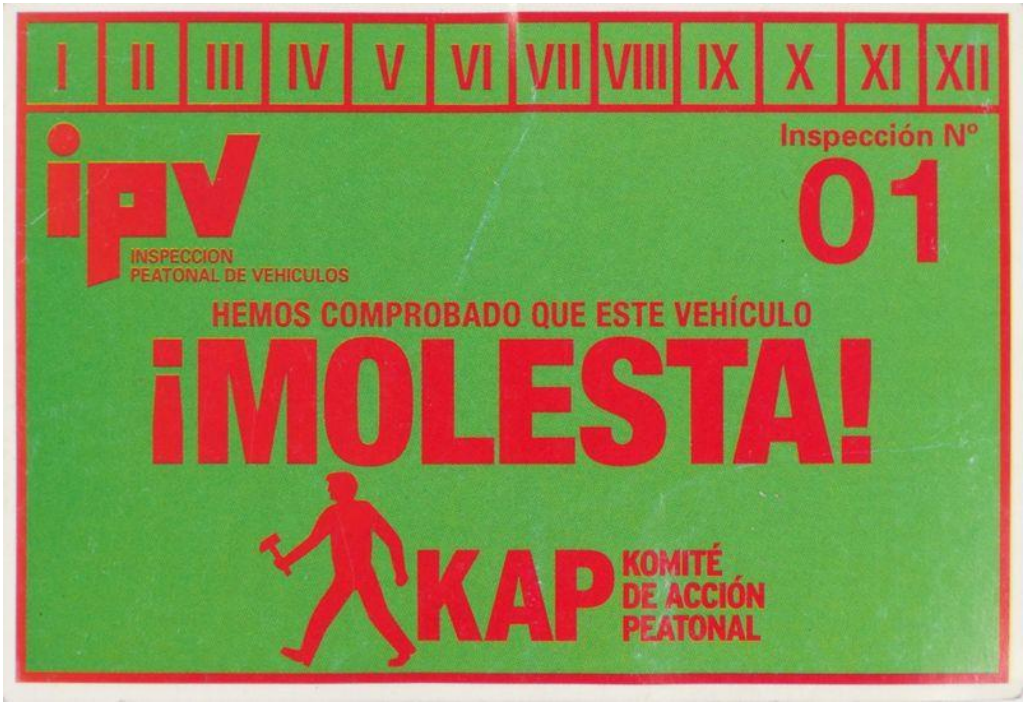
3.5.5. LA FIAMBRERA OBRERA.

El colectivo artístico y la revolucionaria propuesta artística de la Fiambrera Obrera nace como parte de las redes vecinales y políticas del barrio madrileño de Lavapiés (Madrid) y de la

[552] Recetas Urbanas, "Desobediencia Civil," consultado el 22 de agosto de 2024, https://recetasurbanas.net/proyecto/desobediencia-civil/. Copyright © 2024 Recetas Urbanas.
[553] Ibíd.

Asamblea vecinal de La Alameda de Sevilla. (...) Sus proyectos llamaron la atención y se han llevado a cabo en instituciones como el MACBA de Barcelona o la Casa Encendida de Madrid. Entre otros proyectos internacionales han participado en la "Conferencia Klartext" en Berlín o el Seminario Internacional “Games, Refugees and Democracy”de la UNESCO.[554]

El colectivo se define en su web como: "grupos autónomos de trabajo que se definen por lo que van haciendo... lo cual no es poca responsabilidad, ¿verdad?" No consideran que se les deba encasillar ni en el arte público ni en el urbanismo porque como nos dicen "no aspiran a solucionarle la vida a nadie", asimismo tampoco se ven como escultores ni *performers*, ni dentro del arte relacional, ni del arte político que les suena "a broma y a broma tonta además". Todo ello les podría definir como un grupo de artistas rebeldes inclasificables que confrontan todas estas áreas desde una actitud resistente. [555] Ya hemos estudiado con Finchett-Maddock la resistencia como aquello que devuelve al arte y al derecho su artificialmente perdida unión. Por este motivo, y por la naturaleza social y transformativa de sus propuestas, nos ha llamado la atención el trabajo de este colectivo. Su obra anima al pueblo a desafiar a la norma, a cuestionarla y le demuestra que puede ser modificada, reinterpretada.



Adhesivo que simula una pegatina de ITV producido por el colectivo artístico **Fiambrera Obrera** para las acciones de denuncia de la falta de zonas para peatones en la ciudad de Sevilla. Fuente: MACBA.

La Fiambrera obrera nos interesa sobre todo por su participación en la repulsa contralos procesos de gentrificación, destacando su denuncia contra el estado ruinoso de ciertos edificios del barrio de Lavapiés. A través de su propuesta titulada *Concurso de ruinas*, indica Corsín Jiménez, el colectivo puso de nuevo en cuestión la legitimidad de una normativa que permitía a

[554] Arenas Movedizas, "Border Games," obra del colectivo La Fiambrera Obrera, consultado el 22 de agosto de 2024, https://arenasmovedizas.org/programa/la-fiambrera-obrera/.
[555] La Fiambrera Obrera, "Equipos Fiambrera," consultado el 22 de agosto de 2024, https://sindominio.net/fiambrera/.

los propietarios de los edificios, cuyas viviendas tenían alquiladas, abandonar sus cuidados hasta que fueran oficialmente declarados en estado ruinoso. De esta forma, podían expulsar a los arrendatarios sin indemnización de ningún tipo y, solicitar los subsidios municipales para renovar sus los inmuebles. Una vez expulsados los antiguos inquilinos, seguramente de renta antigua, podían subir los precios de manera que estas viviendas fueran inasequibles para las personas que desde siempre habitaban el barrio de Lavapiés.[556] Hay que decir, que aquí eran en realidad los propietarios los que estaban actuando en fraude de ley, porque obviamente, si existían subsidios para renovar los edificios, no estaría en el espíritu de la normativa que esto sirviera para que personas más desfavorecidas económicamente que los propietarios de los inmuebles fueran privados de sus hogares. Tanto es así que, señala Corsín Jiménez, si era el propio municipio el que se percataba del estado ruinoso antes de haber sido declarado oficialmente como tal a través de la correspondiente una inspección técnica, entonces era responsabilidad legal del municipio llevar a cabo la renovación y posteriormente cobrar a los propietarios por negligencia.

Nos informa Corsín Jiménez, a su vez, acerca del *Concurso de Ruinas* que La Fiambrera organizó en el contexto del evento Rehabi(li)tar mapeó con éxito muchas de estas propiedades ruinosas alrededor del barrio. El concurso se organizó como un paseo festivo por el barrio que permitió a un "jurado" de vecinos y participantes tanto tomar conciencia de la gradual deterioración de la zona como otorgar de manera lúdica diferentes premios a las propiedades más ruinosas. Con este fin, mientras recorrían el barrio, la marcha de jurados empapelaba con carteles llamativos las fachadas de las propiedades ruinosas que encontraban en su camino, llamando la atención sobre los materiales específicos, estructuras o techos que se estaban desmoronando. Además, produjeron un mapa y un censo de las propiedades identificadas, que se hicieron disponibles en línea al alojarlos en el servidor recientemente lanzado "sinDominio", y archivaron los documentos (folletos, carteles, fotografías) de todo el evento. Lo más importante es que, como registro público de negligencia, asistido por residentes y medios de comunicación y documentado públicamente en Internet, el espectáculo logró captar la atención del municipio.[557]

Desde nuestro punto de vista, se trata de una obra de escultura social mediante la cual este colectivo muestra a las personas afectadas, a través de la imaginación y de la puesta en práctica de sus capacidades creativas, el "cómo". Esto es exactamente lo que fundamentalmente nos paraliza, el no saber cómo intervenir para mostrar que tenemos capacidad para transformar lo que, en un principio, se impone como una realidad inamovible a través de las normas. El arte no tiene miedo en buscar ese cómo, es la necesidad de transformación la que lo mueve y sabe que el cómo, la manera (*die Art*), la forma la va a encontrar en el camino creativo.

Para terminar este apartado, nos parece relevante mencionar que la profesora Finchett-Maddock relaciona un listado de artistas de los que nos gustaría dejar constancia en este

[556] Alberto Corsín Jiménez, "Autonomia Ethnographica: Liberal Designs, Designs for Liberation, and the Liberation of Design", en *Designs and Anthropologies: Frictions and Affinities*, editado por Keith M. Murphy y Eitan Y. Wilf (Santa Fe, NM: School for Advanced Research, 2021), 11. All rights reserved. Printed in the United States of America.
[557] Corsín Jiménez, "Autonomia Ethnographica: Liberal Designs, Designs for Liberation, and the Liberation of Design," 12.

estudio, si bien no podemos entrar a investigar porque no es este el objetivo principal de la tesis. Nos referimos a Zuleikha Choudhuri, Alicja Rogalska, Marco Godoy, Helen Knowles, Yazan Khalili y el colectivo "Forensic Architecture".[558]



Fiambrera Obrera. *Border Games*. (2006) Fuente: arenasmovedizas.org



Fiambrera Obrera. *Saeta del Parque de la Cornisa*. Fuente: sindominio.net

[558] Finchett-Maddock, Lucy. “Forming the Legal Avant-Garde: A Theory of Art/Law.”, 8-9.

3.6. DERECHO CÁLIDO O DERECHO CORDIAL.

Abordamos ahora el concepto de derecho cálido o derecho cordial que, como apuntamos en la introducción, es el resultado de la síntesis entre el derecho, en un sentido extenso, y el concepto de arte ampliado. Surge de percibir, sentir, entender y vivir el derecho como fenómeno artístico. El acercamiento a este concepto para poderlo entender, como sucede en el campo del arte, no puede ser meramente racional o intelectual, sino que esta idea reclama una atenta y consciente participación que involucra al ser humano por completo, como demostraremos a través de las propuestas estético conectivas basadas en la escultura social y el derecho cálido que tratamos en la cuarta parte de este estudio.

3.6.1. LA PLÁSTICA CÁLIDA: FLUIDO, CAOS, MOVIMIENTO Y FORMA.

De cara a entender el concepto de derecho cálido o derecho cordial que proponemos, resulta imprescindible explorar los aspectos fundamentales de lo que Beuys denominó "plástica cálida", ya que el derecho cálido surge de la aplicación de la plástica cálida sobre el área del derecho.

Hemos visto anteriormente, al tratar de los orígenes del concepto de estética que aquí nos ocupa, como Beuys, siguiendo a Schiller, defiende que **el entendimiento sólo puede abrirse desde el corazón** (de ahí que el concepto que proponemos se denomine, a su vez, derecho cordial). Es aquí donde se inserta la idea de energía cálida que media entre los polos de calor y frío, calentando las estructuras congeladas y tornándolas maleables, favoreciendo así que puedan ser remodeladas, renovadas y, en definitiva, transformadas. Hemos visto también cómo Schiller ya nos habla de un aparecer del ser humano ante los demás como forma, como objeto de libertad, identificando esta libertad como un estado de belleza. Porque sólo desde la libertad, según Schiller, no forzando el desarrollo de la conciencia humana, podremos llegar a una sociedad armónica, lo que el autor llama "Estado estético". Así, Beuys, llega a la identificación de la libertad con la capacidad de autodeterminación del ser humano.

La polarización frío/calor acompaña toda la obra beuysiana, partiendo de la leyenda de invención propia en la que el artista narra cómo el 16 de marzo de 1944, tras el accidente aéreo sufrido mientras sobrevolaba Crimea (según Beuys como piloto; en realidad, él era radiotelegrafista. El verdadero piloto murió en el accidente) fue rescatado por tártaros nómadas que le acogieron devolviéndole a la vida, en un proceso de resurrección, a través de la aplicación de grasa cubierta con fieltro. Según, reportan Skrandies y Paust, los documentos oficiales confirman que el avión cayó debido al mal tiempo. La leyenda, sin embargo, cuenta que fue derribado por un proyectil ruso. Así explican que su fantástica salvación por parte de los tártaros nómadas después de su caída el 16 de marzo de 1944 sobre Crimea. Al regresar de una misión de combate (vuelo 1026), el avión de Beuys se estrelló en un campo abierto cerca de Snamjanka, a unos 7,5 km del campamento base alemán, debido a malas condiciones meteorológicas. El piloto Hans Laurinck murió, mientras que Beuys sobrevivió herido y se dice que pasó ocho o 12 días inconsciente con los tártaros antes de ser encontrado por un equipo de búsqueda alemán.

En realidad, el expediente médico recibido registra su ingreso 24 horas después, el 17 de marzo, en el hospital de campaña 179 en Kurman-Kemeltschi. [559]

En ese proceso de resurrección el soldado muere y renace transformado en un médium, en un chamán, que pondrá sus artes al servicio de la transformación social. Para Beuys la grasa es una sustancia cargada de energía cálida a través de la cual los tártaros consiguieron protegerle del frío y curar sus heridas.

Igualmente, Skrandies y Paust reportan que, desde hace tiempo, la crítica de arte asume que se trata ya sea de una falsificación consciente o de una reinterpretación posterior de eventos biográficos. Especialmente en cuanto a los materiales, supuestamente utilizados para la curación de Beuys, como la grasa y el fieltro, sugiere un mito de iniciación pensado como inmanente a la obra. Los hallazgos históricos hasta ahora han demostrado claramente que el rescate de Beuys después de su caída por parte de los tártaros no fue un evento real. La conclusión de que Beuys intentó minimizar o reprimir su culpa mediante este mito no está fundamentada.[560]

> Joseph Beuys parte de la consideración de dos grandes polaridades: FRÍO (pensamiento científico, racionalidad, estructura rígida, cristal, materialismo) y CALOR (amor, pensamiento mágico, amorfismo, grasa). Ambas están unidas por el MOVIMIENTO, la CIRCULACIÓN. Es el presente y el pasado (perdido a raíz de la concepción materialista del mundo) que han de dar lugar al futuro, gracias a la circulación activada entre ambos.[561]

La idea beuysiana del potencial creativo de los elementos en su estado líquido no es nuevo, en la Edad Media, lo líquido ha ejercido la función de médium entre dos realidades o entre dos estados: bautismo, muerte y resurrección. La profesora Hildegard Elisabeth Keller lleva a cabo un interesante seguimiento de la estética de lo líquido partiendo del neoplatonismo, pasando por la mística medieval y llegando hasta expresiones artísticas del siglo pasado.

> (...) la estética de lo líquido no abarca sólo la paradigmática agua. Habría que tener en cuenta también al vino, a la leche, a la sangre, a la miel, a la mantequilla y a la cera, dado que todas estas substancias resultan igualmente estimulantes, cada una en su forma específica, para la reflexión sobre la unidad y la multiplicidad, el modelo originario (Urbild) y la imagen (Abbild) y la condición mediadora, cooperando todas ellas en la acuñación de la estética de lo líquido. Por ejemplo, el vino, junto con la leche, es importante para las alegorías sobre recipientes de que echa mano la exégesis bíblica. La miel y la manteca, que encontraremos de nuevo en Joseph Beuys, son, juntamente con la cera, muy ilustrativas para la antropología exegética del Cantar de los cantares y la teoría iconológica cristiana. Sin embargo, entre los líquidos más prominentes se cuenta, aparte del agua, la sangre; en primer lugar, la sangre mezclada con agua que brotaba de la herida del costado de Cristo (Juan 19,34), la cual ha podido ser considerada, por parte de la soteriología y de la eclesiología, pero también de la literatura sobre

[559] Skrandies y Paust, *Joseph Beuys Handbuch: Leben, Werk, Wirkung, 11.)*

[560] Ibíd.

[561] López Ruido, "Josep Beuys: el arte como creencia y como salvación", 377-378.

> la *visio* medieval y la producción iconográfica de los monasterios, como el «líquido originario» por antonomasia.[562]

Siguiendo a Keller observamos las cualidades del agua que la han hecho objeto y, en realidad, protagonista de esta estética de lo líquido. La autora nos recuerda cómo en el Tao-Te-King se advierte la fortaleza del agua a pesar de su aparente debilidad: "lo aparentemente débil e inconsistente se revela como lo fuerte, pues, gracias a su no-ser, el agua recibe en sí al ser."[563] Asimismo, Keller destaca la facultad de lo líquido de estar en movimiento atravesando incluso sus propios límites al ser capaz de mezclarse: "Lo fluido no deja de moverse, una y otra vez, fuera de sus límites, pudiendo, por ello, unirse a otras substancias."[564] Por último, Keller nos llama la atención acerca del carácter circulatorio de lo líquido, de lo fluido. Esta característica fue utilizada también por Beuys en su famosa obra *Bomba de miel en el lugar de trabajo*. "Este movimiento, primero, hacia el ámbito de lo creado para retornar, desde ahí, a la fuente es un distintivo de lo que constituye el principio neoplatónico-cristiano de creación."[565]

Al contrario del *Tao-Te-King* y de la tradición neoplatónica y cristiana que identifica lo fluido con la fuente, el origen y el fin, con lo divino y con la abundancia, con la idea mística de la licuefacción como un dejar de ser, de crear un vacío que deja espacio a lo divino y a la creación, el sociólogo Zygmunt Bauman identifica lo líquido con lo frágil y desde esta premisa lleva a cabo su análisis de la sociedad moderna en la que nada perdura, desde las obras de arte contemporáneo hasta las relaciones humanas, los productos que fabrica la implacable máquina capitalista para su consumo e inmediato deshecho, y en definitiva, la forma de vida y de entender el mundo del ser humano moderno y posmoderno. En este sentido la profesora Keller aclara:

> (...) la movilidad e inestabilidad del agua como paradigma de todo lo que fluye, y que predestina a esa expresión de lo líquido a convertirse, metonímicamente, en una caracterización de los desarrollos sociales modernos. Así Zygmunt Bauman (...) cuando trata de describir las disoluciones estructurales modernas y posmodernas recurre a la expresión inglesa *liquid*. Caracteriza, por ejemplo, como «fluidas» las estructuras relacionales y sociales, que se encuentran en un proceso continuo de formación, y la fragilidad, en el Occidente posindustrializado, de los encajes vitales, privados y sociales.[566]

La obra de Beuys está impregnada de los procesos de energía y transformación de los materiales que utiliza de forma simbólica, para reivindicar la libertad del ser humano y su autodeterminación. En este sentido Skrandies y Paust[567] nos aclaran que la omnipresencia del calor, las fuerzas y las energías en la obra de Beuys encuentra su correspondencia en la importancia que tiene lo procesual aquí: en sus materializaciones se realizan posibilidades de transformaciones y transmutaciones, que a su vez señalan posibilidades de libertad en el

[562] Hildegard Elisabeth Keller, "Abundancia: Una Estética de lo Líquido y su Circulación en la Edad Media y en el Siglo XX," en Mística y Creación en el Siglo XX: Tradición e Innovación en la Cultura Europea, editado por Victoria Cirlot y Amador Vega (Barcelona: Herder Editorial, 2013), 72. ISBN Digital 978-84-254-3145-6.
[563] Keller, "Abundancia: Una Estética de lo Líquido y su Circulación en la Edad Media y en el Siglo XX", 68.
[564] Ibíd.
[565] Keller, "Abundancia: Una Estética de lo Líquido y su Circulación en la Edad Media y en el Siglo XX", 70.
[566] Keller, "Abundancia: Una Estética de lo Líquido y su Circulación en la Edad Media y en el Siglo XX", 93.
[567] Thomas Skrandies y Birgit Paust. *Joseph Beuys Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, 412.

pensamiento, la creatividad y la acción social. Así, se muestra nuevamente la estrecha vinculación del concepto de energía con el proceso: los procesos son a menudo transformaciones inducidas por la energía para Beuys, en los cuales los materiales pasan de un estado a otro. Esto puede implicar cualidades de forma de un solo material (por ejemplo, la grasa que se moldea en la esquina de grasa mediante calor de un montón amorfo), que a su vez representa propiedades simbólicas, mentales o sociales; en este caso, el proceso de caos, voluntad y creatividad hacia la racionalidad, el pensamiento, la solidificación. A través de su impulso creativo el ser humano será capaz de transformar la sociedad. Esto es clave en su propuesta de escultura social. El siguiente texto de viene a resumir de forma bastante exacta el proyecto artístico beuysiano y el sentido de su concepto de arte ampliado:

> Mediante objetos, sustancias de todo tipo y acciones (asumidas como escenas simbólicas), es pretende provocar en el espectador una toma y apertura de conciencia, que abogue por nuevos horizontes en la sociedad. Toda persona activa debería aprender una nueva disciplina artística, llegando de este modo al concepto de "escultura social". Igualmente, este término conlleva cultivar las relaciones entre los hombres, siendo este el camino para la superación de la crisis. Beuys intentó consolidar este proyecto artístico, donde todo ser humano sea un artista, es decir, un ser creativo, cuya prioridad sea la transformación del cuerpo social, en el que todo hombre debe participar. En este sentido, la capacidad creadora de cada hombre es revolucionaria, porque puede transformar las cosas y va en pro del desarrollo social y espiritual. Al emplearse la fuerza de la imaginación existente en el hombre y la sociedad, se podrá alcanzar una nueva humanidad en el ámbito artístico.[568]

Uno de los trabajos más interesantes en este sentido y también en el sentido de la estética líquida es la citada "Bomba de miel en el lugar de trabajo" (*Honigpumpe am Arbeitsplatz*). Siguiendo a Skrandies y Paust la Bomba de Miel en el lugar de trabajo (1974-77) es un posible ejemplo de esto, ya que, como casi ninguna otra obra en el trabajo creativo de Beuys, puede representar su teoría plástica de relaciones metabólicas entre materiales, naturaleza, humanidad y sociedad. Beuys presentó la instalación en 1977 en la documenta 6.

[568] Iñigo Sarriugarte Gómez, "El chamán Joseph Beuys: del ritual alquímico al cristiano", *Liño: Revista Anual de Historia del Arte* 14 (2008): 37.



Joseph Beuys. *Dentro de la Bomba de Mil.* Fuente: Revista Estilo.

Una parte de esta contribución consistía en un dispositivo técnico: la *Bomba de Miel*, que era un circuito de tuberías, mangueras, motores, 150 kg de miel, 100 kg de margarina, contenedores y otras piezas técnicas. Sin embargo, la obra en su conjunto incluía, en segundo lugar y de manera igualmente importante, un espacio de conferencias y conversaciones de la Free International University for Interdisciplinary Research (FIU) en 1973, cofundada por Beuys, y en tercer lugar, la persona de Joseph Beuys mismo, quien estuvo presente durante los 100 días "dentro" de la instalación, supervisándola, manteniéndola en funcionamiento y conversando con los visitantes, entre otras cosas, sobre los ciclos y las transformaciones sociales.[569]

Nos tenemos que imaginar el proceso mágico que el artista pretendía generar claramente desde una posición chamánica que, aunque en un lenguaje más contemporáneo interpretamos como un incitador a la revolución y a la transformación social, lo cierto es que la forma en que el artista lleva a cabo este rol no está exenta de una gran carga simbólica. Imaginémonos en el lugar de la instalación que situada en el sótano del Fridericianum bombeaba la miel por el edificio hasta la oficina de la FIU (*Freie Internationale Universität*. Universidad Libre Internacional y su apellido: para la investigación interdisciplinar) en la que nos encontraríamos dialogando con otras personas acerca del concepto de democracia, con Beuys como facilitador y el centro de la instalación que el propio artista mantenía en funcionamiento, colocado en un circuito horizontal en espiral por encima de nuestras cabezas. La energía y la espiritualidad de la miel licuada con agua circulando a la vez que la conversación tenía lugar generarían el nacimiento de una sociedad nueva. Aquí Skrandies y Paust encuentran una importante correlación del mundo imaginal goethiano con el beuysiano a través de la simbología de la rosa y del circuito de miel aplicado a los procesos de formación social, la flor y el posterior sistema de circulación de miel, que giraba alrededor del arte y los participantes en las salas de la documenta 6, representan una nueva fuerza, casi "secreta", que persigue los secretos de la naturaleza y que debería contribuir a la renovación de la sociedad a través de conversaciones. Hablar de sub rosa también alude a lo invisible, como un modelo de acción de fuerza, similar a la Plástica Social invisible en el teorema de Beuys.[570]

La sangre es otro de los fluidos protagonistas de la mística medieval neoplatónica con el que Beuys trabaja influenciado por Rudolf Steiner quien, en su obra de 1922, *El significado oculto de la sangre,*[571] explora el simbolismo de la sangre desde una perspectiva antroposófica. El autor sostiene que la sangre no es solo un fluido biológico, sino que también posee un profundo significado espiritual. La simbología de la sangre, siguiendo a Keller, como la divinidad que circula por el interior de sus criaturas y que es capaz, a través de las heridas, de facilitar la unión de la criatura con Dios. Asimismo, como indica Sarriugarte la sangre es: "un elemento fundamental tanto para Goethe como para Steiner. Se trata de la fuente de la vida materializada, que recorre todo el cuerpo."[572] De ambas fuentes, como hemos mencionado, bebió Beuys, quien no jerarquizaba "por nobleza en los diferentes materiales, siendo todos empleados de acuerdo con sus valores físicos, de fluidez, plasticidad y densidad."[573]

[569] Thomas Skrandies y Birgit Paust. *Joseph Beuys Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, 412.
[570] Thomas Skrandies y Birgit Paust. *Joseph Beuys Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, 254.
[571] Rudolf Steiner, *El significado oculto de la sangre* (Barcelona: Ediciones Obelisco, 2011).
[572] Sarriugarte Gómez, "El chamán Joseph Beuys: del ritual alquímico al cristiano", 135.
[573] Ibíd.

Lo líquido y el arte se encuentran, de nuevo en el movimiento artístico del siglo pasado llamado "Fluxus" con el que Beuys entró en contacto a principios de los años sesenta cuando conoció a George Maciunas, artista, arquitecto y diseñador, principal organizador de la mayoría de los eventos del movimiento y al artista Nam June Paik. El propio nombre del movimiento remite a lo fluido como metáfora del reconocimiento de la unidad entre las diversas disciplinas artísticas y del o de la artista con el espectador o espectadora que pasa a ser artista al participar en la obra y formar parte de su creación. Es la idea de la unión del arte y la vida, donde todo está interconectado y la compartimentación no existe. Así todo fluye en un dinamismo en la que todos los aspectos de la vida y todas las personas están implicadas. Maciunas define el tipo de arte que propuso este movimiento como sigue:

> Las formas «antiarte» se dirigen principalmente contra el arte como profesión, contra la separación artificial entre el intérprete y el público, entre el creador y el espectador o entre el arte y la vida; se sitúa contra las formas, pautas o métodos artificiales del propio arte; contra un arte que precise un fin, una forma y un sentido determinados; el antiarte es vida, es naturaleza, es auténtica realidad, es uno y todo. La lluvia es antiarte, el murmullo de una multitud es antiarte, un estornudo es antiarte, el vuelo de una mariposa o los movimientos de los microbios son antiarte.[574]

Resulta indiscutible la afinidad de ideas entre Beuys y este movimiento que son parte esencial del arte beuysiano: el arte de acción, el dinamismo, el arte-vida y el arte social, por nombrar las más evidentes. Así Beuys, como nos explica la profesora Galán Serrano:

> (...) desarrolló su propio concepto de Fluxus para crear el «Concepto ampliado del arte» o su «Plástica social». Después de ampliar el concepto de plástica y por lo tanto del arte, le confiere un nuevo objetivo: desarrollar una sociedad democrática y libre. Esta nueva sociedad sería una obra de arte y en esta modernísima disciplina artística todas las personas que trabajasen serían artistas.[575]

Sin embargo, entre Fluxus y Beuys existían diferencias que finalmente dieron lugar al distanciamiento del último como, por ejemplo, la idea del proceso en su arte de acción, el sentido simbólico de los materiales, y ese aspecto, diríamos, expresionista y existencialista de Beuys que nos muestra y nos invita a enseñar nuestras propias heridas. Cuando Beuys dice que cualquier persona es un artista, vincula esta facultad con la autodeterminación y la libertad del ser humano, por ello, **la actividad creativa que surge del impulso interior de la persona es un acto individual** y no colectivo. Por el contrario, Fluxus, abogaba por un arte anónimo, desvinculándose radicalmente de la idea del artista como genio o peor aún como demiurgo: "Maciunas opinaba que el Fluxus debía de estar en contra del arte como medio de expresar el ego del artista y tender hacia el espíritu colectivo, el anonimato y anti-individualismo, realizando acciones en las que no hubiera un contenido personal."[576] Sin embargo, no creemos que Beuys pretendiera perpetuar esta identificación tradicional del artista como un ser superior que crea su arte en la soledad de su estudio. En este sentido, no podemos confundir el hecho de que el

[574] Maciunas en Julia Galán Serrano, "Beuys, Fluxus, Duchamp: Historias de provocación," *Recerca. Revista de Pensament i Anàlisi* 17, no. 5 (2015): 136.
[575] Galán Serrano, "Beuys, Fluxus, Duchamp: Historias de provocación", 138.
[576] Galán Serrano, "Beuys, Fluxus, Duchamp: Historias de provocación", 139

acto creativo sea individual con el individualismo. Lo relacionaríamos más bien con la idea de esas nuevas individualidades de las que habla Guattari. Esas nuevas individualidades a las que se refiere, a su vez, la llamada "estética relacional" de Bourriaud que bebe del primero, y que como mencionamos más adelante, en otro apartado de este estudio, la obra de arte es capaz de reunir a las personas creando un ámbito de relación entre ellas y con la obra basado en la libertad. A nuestro parecer, Beuys pone una distancia, sobre todo teniendo en cuenta la reciente experiencia vivida con el nacionalsocialismo, con todo aquello que pueda resultar homogeneizador de las personas y que pueda apartarlas de su libertad y, por tanto, entumecer sus capacidades creativas. En esta línea la profesora Galán Serrano también concluye que:

> En la unión entre arte y vida buscada por Beuys, todos los seres humanos pueden participar en su plástica social, puesto que todos son artistas. Empleando el arte para transformar la sociedad, para actuar en ella, para construir una sociedad más justa y libre, el arte pasa a formar parte de la vida. Beuys será, por lo tanto, el que lleve más lejos la fusión entre el arte y la vida, destruyendo para ello el concepto antiguo del arte, muchas veces mediante la provocación.[577]

Asimismo, la profesora Keller aclara que para Beuys el propio ser humano es una obra de arte, de hecho, la obra de arte total o, como dijo Bauman: todos/as somos los artistas de nuestra propia vida, lo queramos o no, seamos o no conscientes de ello:

> El mundo de la vida individual y social del ser humano es concebido como «obra», en cuya construcción cada hombre aporta algo y así, como artista y co-configurador, va realizando su libertad. (...) Siendo así, según Beuys, hay que sacar capital de ello: el «calor social», que licúa lo graso, mete al «capital de la creatividad» en un ciclo circulatorio que integra al propio hombre, convirtiéndolo en una obra de arte total.[578]

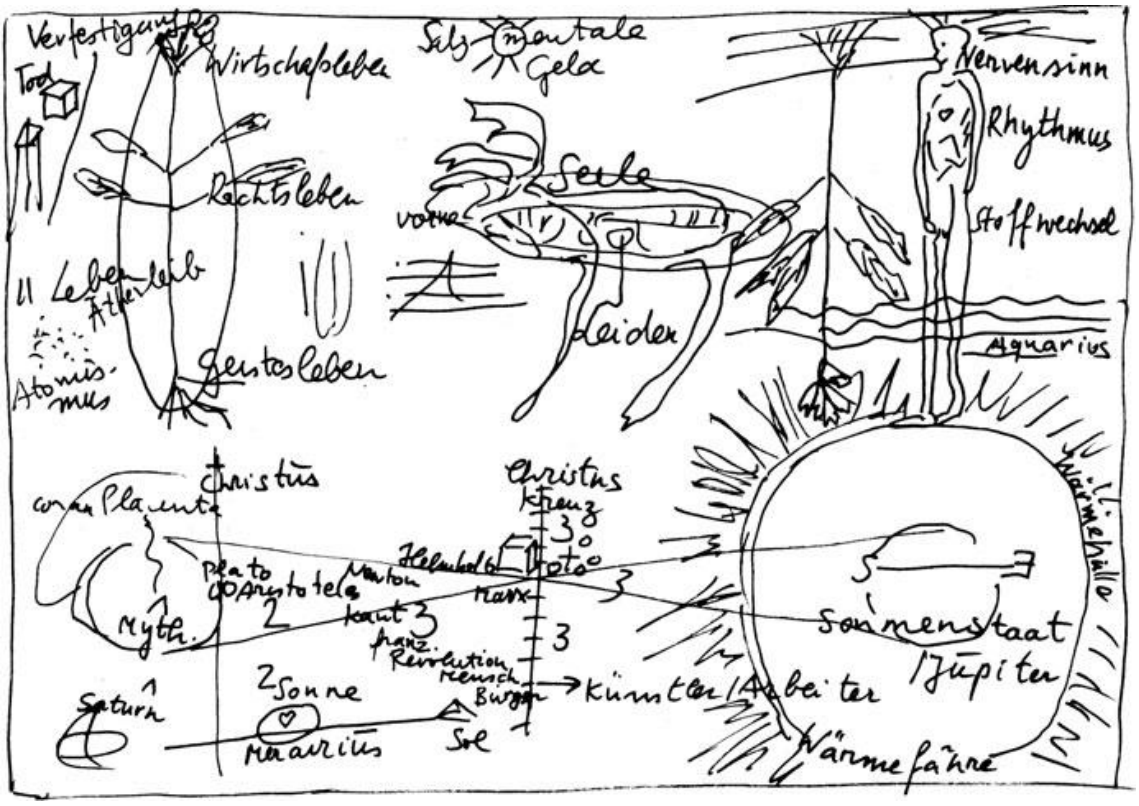
Siguiendo a Keller, Beuys el concepto de plástica de Beuys está absolutamente desvinculado del concepto clásico de escultura. De esta manera:

> Una piedra en la que, por obra de un glaciar, surgiera «un hondo surco» correspondería a lo que es una escultura, mientras que un hueso, que encierra en sí mismo una liquidez solidificada, sería, en cambio, un elemento plástico: «Todo lo posteriormente endurecido en la fisiología humana proviene, originariamente, de un proceso de intercambio de fluidos (...) Y, poco a poco, eso se solidifica, a partir de un proceso de movimiento general de fluidos, a partir de un principio de evolución fundamental que implica movimiento.»[579]

Esta estética de la termodinámica y del circuito espiral confluye, a su vez, con el interés demostrado por Beuys por la alquimia y su estudio de la obra de Paracelso. "Es un perfecto conocedor de los tres principales elementos alquímicos: azufre, mercurio y sal, demostrándolo en su dibujo *Evolution* de 1974. Estas tres sustancias simbolizan la libertad de todas las cosas."[580]

---

[577] Galán Serrano, "Beuys, Fluxus, Duchamp: Historias de provocación", 149.
[578] Keller, Hildegard Elisabeth. "Abundancia: Una Estética de lo Líquido y su Circulación en la Edad Media y en el Siglo XX.". 98.
[579] Ibíd.
[580] Sarriugarte Gómez, "El chamán Joseph Beuys: del ritual alquímico al cristiano", 135.



Joseph Beuys. *Sin título (Evolución),* 1974 (colección privada; cf. para una reproducción Blume y Nichols [2008, p. 313]). Fuente: ResearchGate.

De este modo, según Sarriugarte, Beuys interpreta las sustancias y su simbología de la siguiente manera: "El azufre representa a Saturno, el sistema nervios, el fuego, el alma y el principio del amor; el mercurio se relaciona con el Sol, el ritmo, el espíritu, el principio espiritual eterno y la materia tierra; mientras que la sal representa a la Luna, el metabolismo, el cuerpo, el principio vital y los elementos aire y agua."[581] Como concepto alquímico el mercurio o plata líquida representa lo espiritual, relacionando la transmutación de los metales con la transformación interior del ser humano. Por ello Mercurio para Beuys es el corazón capaz de iniciar el movimiento y generar el calor que dará lugar a la transformación.

En este sentido, Shelley Sacks explica la teoría plástica de su profesor y nos dice que en el centro de la concepción de Beuys de que todo es plástico, fluido y cambiante, se encuentra su "teoría de la escultura". Se trata de un proceso en el cual el "movimiento" constituye la tercera fuerza importante entre los opuestos del "caos" y la "forma cristalina".[582]

Sacks nos llama la atención sobre el hecho de que Beuys en su acción *Manresa* lanza la pregunta *Wo ist Element drei?* (¿Cuál es el tercer elemento?), y nos dice que para Beuys el "tercer Elemento" es el ser humano libre, la capacidad de cualquier ser humano de ser un/una artista, de darle forma a la vida y a la sociedad.) Se trata de una búsqueda que da lugar al concepto de "Escultura social", la búsqueda, nos dice Sacks, de ese ser (*Wesen*) que es capaz de

[581] Sarriugarte Gómez, "El chamán Joseph Beuys: del ritual alquímico al cristiano", 135-136.
[582] Shelley Sacks, "Geben und Ökologische Bürgerschaft. Aus innerer Bewegung zur passenden Form", 38.

provocar el cambio (*der verwandelt*), ese ser que es capaz de tomar conciencia (*wahrnehmende*) y de desplegarse (*sich entfaltende Wesen*) en nuestro interior. Nuestro trabajo es despertar al escultor o escultora en nosotros, ese ser que se encuentra entumecido, incluso diríamos que negado, y, por ello, no puede desplegar sus facultades. Sacks nos sigue explicando, como veremos en el capítulo en el que tratamos acerca de la imaginación creadora que esta es precisamente uno de los aspectos decisivos (*entscheidender Aspekt*) del concepto de arte ampliado beuysiano.[583]

El tercer elemento es el ser humano que a través de la energía cálida bombeada por su corazón hace que el circuito reparta los fluidos de forma equitativa a todo el organismo social, como podría simbolizar la *Honigpumpe am Arbeitsplatz*. El organismo social se rige por el derecho que como la *Honigpumpe* y como brazo de la Justicia, debe establecer un orden equitativo basado en la igualdad de todas las personas ante la ley.

Sacks nos pone como ejemplo para ilustrar la teoría escultórica de su maestro, la famosa *Fettecke* (literalmente "esquina de grasa"). Según esta autora, en ella se unen los tres estados del ser "Caos-Movimiento-Forma", con sus correspondientes sustancias alquímicas en forma de "Azufre-Mercurio-Sal". En este sentido, nos aclara Sacks, el tercer elemento, es decir, el mercurio es la sustancia de provoca el movimiento entre la polaridad informe, caótica a un extremo y la polaridad de la forma, representada por la sal, como nos dice la autora, habitualmente endurecida (*verhärteten Haltungen, Gewohnheiten, Systeme*)[584] Esta tercera fuerza mercurial en nosotros, su conexión y su receptividad empática, siente, ve, escucha y reconoce lo que debe hacerse, en nuestra propia vida y en el mundo. Impulsada por el "pensar con el corazón": es un conocimiento que no surge de la razón, sino de la experiencia de lo necesario, lo imperfecto, el dolor; esta fuerza agita y transforma. Calienta formas inadecuadamente endurecidas y las disuelve; introduce una nueva dinámica en el mundo de las opiniones fijas, las creencias y los conceptos.[585]

En este sentido el corazón es un órgano de pensamiento en el que se desarrolla la imaginación creadora y al amor como el calor humano capaz de insuflar la calidez necesaria para reanimar aquello que ha quedado fosilizado, dando lugar a una forma nueva llena de vida. Así, Sarriugarte indica que "El concepto "energía" ocupa un lugar destacado en el vocabulario y pensamiento beuysiano, de hecho, la persona es una fuente de energía de primera calidad. (...) La principal forma de energía es el calor, entendido también como calor humano: amor."[586]

Esta **relación entre entendimiento y corazón** es apoyada por el físico Arthur Zajonc quien postula que en una sociedad que genera tan enorme cantidad de conflictos, sería necesario no sólo ocuparnos de la formación/educación de la mente sino también del corazón. En un mundo acosado con conflictos, tanto internos como externos, ¿no es igualmente sino incluso de mayor importancia equilibrar el afinamiento de nuestros intelectos con un sistemático cultivo de nuestros corazones? Sin embargo, mientras que esto es cierto

[583] Ibíd.
[584] Posturas endurecidas, costumbres, sistemas.
[585] Shelley Sacks, "Geben und Ökologische Bürgerschaft. Aus innerer Bewegung zur passenden Form", 39.
[586] Sarriugarte Gómez, "El chamán Joseph Beuys: del ritual alquímico al cristiano", 135.

indudablemente, no se refiere ahora el profesor, nos dice, al asunto de equilibrar logros intelectuales con buenas obras. Más bien sugiere que el propio conocimiento permanece parcial y deformado si no desarrollamos y practicamos una epistemología del amor en vez de una epistemología de la separación.[587]

Zajonc recurre a la figura del poeta, que podemos identificar, en este sentido, con la del o de la artista como aquella **persona lo suficientemente valiente para colocarse en el estado de vulnerabilidad que es necesario para que el corazón pueda actuar como órgano de conocimiento**. Así, el profesor sostiene que el poeta es un amante que es capaz de "renunciar a sí mismo" en favor de aquello que respira a través de las formas de la naturaleza. Él posee lo que entiendo como la capacidad de vulnerabilidad, que dirige hacia una revelación interior como forma superior de visión llamada imaginación.[588] Comprobamos así, cómo estudiosos de otras disciplinas, en este caso de ciencias puras, aterrizan *motu proprio* en un entendimiento ampliado del arte y proponen a la imaginación y al o a la artista como elementos de transformación del ser humano y, por ende, de la sociedad. Zajonc sugiere aquí que todos y todas nos convirtamos en ese o esa artista y que esto es algo que debemos de aprender a través de la epistemología del amor que, de acuerdo con su experiencia como académico y docente, debe ser implantada en los sistemas educativos.

Henry Corbin, gran estudioso de la filosofía sufí lleva a cabo un extenso análisis del órgano del corazón a través de la interpretación de los textos de Ibn Arabí y su relación con el entendimiento:

> El “corazón” (qalb) en Ibn 'Arabî, como en el sufismo en general, es el órgano mediante el que se produce el verdadero conocimiento, la intuición comprehensiva, la gnosis (ma'rifa) de Dios y de los misterios divinos, en resumen, el órgano de todo lo que puede abarcarse con la denominación de ciencia de lo esotérico ('ilm al-Bâtin). Es el órgano de una percepción consistente en experiencia y gusto íntimo (dhawq);[589]

No se trata, en la filosofía sufí, del órgano físico que bombea la sangre alrededor de nuestro cuerpo, sino de un órgano perteneciente a nuestro cuerpo sutil, aunque, según nos aclara el autor esté relacionado. Asimismo, nos aclara Corbin que "aunque el amor esté igualmente relacionado con el corazón, el centro propio del amor es en general para el sufismo el *ruh*, el *pneuma*, el espíritu.[590] Se trata, nos dice el autor, de una fisiología mística, que no por ello es menos real. Aquí cita Corbin a Mircea Eliade cuando afirma que no se puede interpretar que “tales experiencias no sean reales; lo son, pero no en el sentido en que es real un fenómeno físico."[591]

La filosofía sufí desarrolla lo que denomina "ciencia del corazón", demasiado extensa para este estudio, cuyos fundamentos están basados en el poder del corazón para crear a través

---

[587] Arthur Zajonc, "Love and Knowledge: Recovering the Heart of Learning Through Contemplation," *Teachers College Record* 108, no. 9 (2006): 2-3, http://www.tcrecord.org/library, ID Number: 12678, accedido el 4 de julio de 2015.
[588] Arthur Zajonc, "Love and Knowledge: Recovering the Heart of Learning Through Contemplation", 6.
[589] Corbin, Henry. *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn 'Arabî*, 256.
[590] Ibíd.
[591] Ibíd.

de la imaginación que analizamos más extensamente en el capítulo en el que tratamos de la imaginación creadora. Resulta relevante y afín con la propuesta de Zajonc el concepto de *himma*:

> Este poder del corazón es lo que se designa específicamente con la palabra *himma*, término cuyo contenido tal vez podamos comprender algo mejor si lo asociamos con la palabra griega *enthymesis*, que significa el acto de meditar, concebir, imaginar, proyectar, desear ardientemente, es decir, tener presente en el θνμος, que es fuerza vital, alma, corazón, intención, pensamiento, deseo.[592]

Toda esta idea de la contemplación meditativa y de poner la intención en aquello que queremos conocer resuena armónicamente con las propuestas de Zajonc tan influidas por la ciencia goethiana. Asimismo, el biólogo inglés Rupert Sheldrake habla del poder de poner la intención y la atención como un modo de afectar e incluso modificar la realidad física. El profesor explica que la visión materialista estándar, el dogma dominante en este momento, es que la actividad mental es actividad cerebral. Todo está en la cabeza. Pero la evidencia sugiere que nuestras mentes se extienden mucho más allá de nuestras cabezas a través de la atención y la intención. Una línea de evidencia es que cuando miramos a las personas a veces podemos afectarlas; las personas pueden voltearse si las estamos mirando fijamente. Parecen detectar nuestra atención. La gran mayoría de las personas han tenido esta experiencia. Han sentido cuando las miran y han hecho que otras personas se giren al mirarlas. Ese es el efecto de la atención. El efecto de la intención también es detectable por personas desde lejos. Si pensamos en alguien a quien queremos llamar por teléfono y luego lo llamamos, muchas veces las personas sienten nuestra intención antes de que hagamos la llamada. Comienzan a pensar en nosotros. Cuando hacemos la llamada, dicen: "Es curioso, justo estaba pensando en ti". Los experimentos que ha realizado, nos dice el científico, demuestran que el sentido de ser observado es real. Nuestros pensamientos, nuestras intenciones no están realmente confinados a nuestros cerebros. Ahora, la cuestión de un diálogo interno puede ser que cuando tenemos diálogos internos, es decir, que estamos hablando con nosotros mismos con palabras, puede ser que eso esté ubicado principalmente en o alrededor de la cabeza. Pero tan pronto como nos dirigimos hacia el entorno, el mundo externo o hacia otras personas, nuestros pensamientos o intenciones se extienden hacia el mundo y pueden tener efectos a distancia.[593]

Intención y voluntad están íntimamente vinculadas. En este sentido, resulta interesante recordar que, como vimos en la segunda parte de este estudio, nos explica Sacks que la idea de prestar atención que en alemán se traduciría literalmente como regalar atención (*Aufmersamkeit scheken*), es una parte irrenunciable (*unverzichtbarer Teil*) de los logros de la plástica social.[594] Asimismo, Sacks sostiene que esta atención concentrada es agotadora. Exige fuerza de voluntad. Por ello es extraordinariamente importante tener en cuenta el significado de la voluntad (volición) en el campo de la transformación del ser humano.[595] Asimismo, nos dice Sacks relacionándolo con la *Esquina de grasa* (*Fettecke*) de Beuys que esa voluntad es una

---

[592] Corbin, Henry. *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn 'Arabî*, 257.
[593] Rupert Sheldrake en Thanatos TV EN, *"The Mind Extends Beyond the Body" | An Interview with Rupert Sheldrake*, 15 octubre 2020, 1:25–2:32, 10:16–10:50, https://www.youtube.com/watch?v=0wipB5WFzkE.
[594] Sacks, Shelley. "Geben und Ökologische Bürgerschaft. Aus innerer Bewegung zur passenden Form.", 40.
[595] Sacks, Shelley. "Geben und Ökologische Bürgerschaft. Aus innerer Bewegung zur passenden Form.", 41.

fuente de calor. Y así como el calor ablanda la grasa, lleva a fluir la aparente dureza de la grasa, como implica la *Esquina de grasa* de Beuys, produce la fuerza de la voluntad, del calor, estimulada por mi imaginación interna participante, que yo reconozca el potencial de cambio en lo que parece fijo y (previamente) dado.[596] De esta manera, vemos como atención, intención y voluntad quedan vinculadas en un proceso transformativo que sucede primero en una realidad que habita en nuestra imaginación para luego causar su efecto en la realidad que conocemos como física.

Beuys precisamente introduce, como estamos viendo, la idea de las "prácticas cálidas" al objeto de crear estas formas de pensamiento y de conciencia que darán lugar a estructuras sociales armónicas: "con lo de calidez no estoy pensando en un calor físico, sino ya trascendido, calidez interpersonal o evolucionada, como habría que llamarla."[597] En este sentido, su alumna Shelley Sacks, explica que la teoría trifásica de la escultura de Beuys encuentra sus raíces y paralelas en la alquimia y en las intuiciones de Schiller acerca de la estética y la superación de la alienación entre los seres humanos y con respecto al mundo. Este proceso triple, es clave para entender el pensamiento y la escultura social tanto teoría como práctica de Beuys: Azufre-Mercurio-Sal- la alquímicamente informada abreviatura de un primario proceso triple visto como base de todo ser y en el corazón de toda forma- es central en la obra de Beuys. Esta secuencia de cualidades, que informaron la "teoría de escultura" de Beuys, aparece de un modo u otro, en casi todos los dibujos en pizarras que hizo a partir de los sesenta. Para Beuys, no obstante, esta tendencia de moverse desde el "caos, a través de movimiento hasta la forma cristalizada" no era simplemente una fórmula interesante, una articulación de ideas. A lo largo de su vida trabajó activamente con estas cualidades y "fuerzas formativas" para superar el pensamiento esclerótico y las formas fosilizadas; para desarrollar alternativas de obra cálida frente a una racionalidad fragmentadora y unilateral, que permitiría jugar un papel de sintetización a la imaginación y a la intuición.[598]

Schiller en su *Kallias* nos describe este movimiento triple o trifásico que va de un estado natural o caos a la forma final que es el ser humano completo que sólo puede tener lugar cuando ha alcanzado el estado estético y su voluntad como poder formado después de haber pasado por ese proceso de determinabilidad sin estar sujeto a imposiciones ni naturales ni racionales:

> Pues hay un momento en que el impulso vital, al no oponérsele todavía el impulso formal, actúa como naturaleza y como necesidad; en que la sensibilidad es un poder, porque el hombre aún no es hombre, ya que en el hombre mismo no puede haber ningún otro poder más que la voluntad. Pero, por el contrario, en el estadio del pensamiento, al que el hombre ha de acceder posteriormente, el poder debe ejercerlo la razón, y en lugar de aquella necesidad física debe presentarse una necesidad lógica o moral. Así pues, el poder de la sensibilidad ha de ser eliminado, para que la ley pueda convertirse en un poder. No basta con que comience algo que aún no existía; antes tiene que terminar algo que existía. El hombre no puede pasar directamente del sentir al pensar; tiene que dar *un paso atrás*, porque sólo si se suprime una

[596] Sacks, Shelley. "Geben und Ökologische Bürgerschaft. Aus innerer Bewegung zur passenden Form.", 40-41.
[597] Clara Bodenmann-Ritter, *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*, 64.
[598] Shelley Sacks, "Seeing the Phenomenon and Imaginal Thought: Trajectories for Transformation in the Work of Joseph Beuys and Rudolf Steiner," en *Imagination, Inspiration, Intuition. Catalogue on the Occasion of the Exhibition "Joseph Beuys & Rudolf Steiner: Imagination, Inspiration, Intuition" at the National Gallery of Victoria, Melbourne, 2007* (Melbourne: National Gallery of Victoria, 2007), 6.

> determinación puede aparecer la determinación opuesta. Así pues, para sustituir un estado pasivo por otro de actividad propia, una determinación pasiva por una activa, el hombre ha de hallarse momentáneamente *libre de toda determinación*, y ha de pasar por un estado de pura y simple determinabilidad.[599]

Pasa así el ser humano por dos estados de coacción: la de la naturaleza y la de la razón, de ambas ha de liberarse pasando por ellas para llegar al estado puro de libertad, el estado estético:

> Pero, con ello, se ha conseguido también algo infinito. Puesto que, tan pronto recordemos que precisamente esa libertad le fue arrebatada en el estado sensible por la coacción unilateral de la naturaleza, y en el pensamiento por la legislación exclusiva de la razón, tenemos que considerar entonces a la facultad que se le devuelve al hombre en la disposición estética como el don supremo, como el don de la humanidad. Ciertamente, el hombre posee ya, en potencia, esa humanidad, previamente a cada estado determinado que pueda alcanzar, pero, de hecho, la pierde en cada estado determinado y, para pasar al estado contrario, su humanidad ha de serle devuelta una y otra vez por medio de la existencia estética.[600]

Nos recuerda esa humanidad que, según Schiller, el ser humano tiene que estar dispuesto a perder para poder alcanzar el siguiente estado que le dirigirá finalmente a una existencia estética, al estado de vulnerabilidad, descrito por Zanjoc, como esa capacidad que le dirigirá hacia una forma más evolucionada, más enriquecida de consciencia.

La profesora Sacks nos informa de cómo estas inquietudes de Beuys ya se venían manifestando en su obra. Así, nos dice que esta necesidad de Beuys de ir más allá del *terminus conciencia* es clara: la *Silla con Grasa*, la *Esquina Grasienta*, y la *Organización para la Democracia Directa*, todas nos retan y nos alientan a repensar y reanimar formas estáticas. El entendimiento de movimiento que comparten no es tanto como que "todo es flujo" (el famoso dicho de Heráclito, el filósofo griego, está insertado en el nombre y el trabajo del movimiento experimental Fluxus, en el que Beuys estuvo, en los sesenta, activamente involucrado), sino en un sentido del **mundo como organismo vivo que puede transformarse**, y que la voluntad, derivada de un sentido profundo de conexión, es también una parte importante del "carácter cálido" del pensamiento. En este sentido, continúa aclarando Sacks que el concepto de obra cálida de Beuys no pretende referirse a la emoción, ni tampoco simplemente al sentimiento y al territorio del corazón. Obra cálida puede entenderse una intensa, interna obra de pensamiento, en la que la voluntad activada y animada se compromete con el pensamiento del corazón. Una obra así de activa e internamente imaginativa es integral para penetrar "el dinámico ser de las cosas" y para desarrollar "nuevos órganos de percepción", en palabras de Goethe.[601]

Según Sacks, lo que Beuys comparte con Goethe es la metodología de la que deriva una visión holística de la naturaleza, ese ver la multiplicidad en la unidad en vez de abstraer lo

---

[599] Friedrich Schiller, *Kallias: Cartas sobre la educación estética del hombre*, trad. Jaime Feijoó y Jorge Seca (Barcelona: Editorial Anthropos, 1999), 282-283.
[600] Friedrich Schiller, *Kallias: Cartas sobre la educación estética del hombre*, 291.
[601] Shelley Sacks, *Social Sculpture and New Organs of Perception: New Practices and New Pedagogy for a Humane and Ecologically Viable Future* (©Shelley Sacks, 2007), 6-7.

que es común de las partes. Esa metodología nos permite desarrollar nuevos órganos de percepción para percibir la unidad dinámica de la que las partes derivan.[602]

Es interesante aquí, después de haber visto que existen teorías posthumanistas que descartan la posibilidad de usar nuestros sentidos, que Sacks precisamente escogiera, una cita de Beuys en Harlan, 2004, en la que el artista nos dice que la ecología no se queda en esos intentos parciales por cuidar el planeta que se llevan a cabo hoy en día sino que, nos dice, está relacionado con el organismo social como ser vivo que no puede ser percibido con nuestros órganos sensoriales físicos, sin práctica (se refiere la autora al modo de observación goethiano que ya hemos estudiado). Podemos empezar a percibir esto, explorando lo que es sustancial, los procesos substanciales y subyacentes, a través de una lógica escultórica.[603]

Para concluir nuestra aproximación a la plástica cálida beuysiana, resulta interesante, la actualización de la teoría trifásica que lleva a cabo el profesor Wolfgang Zumdick en su texto "Chaos, Bewegung, Form – und Viceversa" (caos, movimiento, forma y viceversa). Partiendo de una pregunta recurrente que le acompaña, observa con curiosidad los motivos por los que los y las artistas, en un momento dado de la Modernidad, comienzan a deconstruir y a disolver, a devolver al caos aquello que estaba establecido. La pregunta de la que parte el autor es por qué hacer el esfuerzo de salir voluntariamente de una necesaria formalidad para partir de nuevo de cero, para adentrarse en el territorio de lo informe en el que no existen estructuras a las que agarrarse, donde todo es incierto e impreciso, donde no es posible orientarse, donde nada es seguro, donde todo está por hacer.[604]

Zumdick nos ilustra acerca del proceso que ocurre cuando el espíritu de los tiempos (*Zeitgeist*) permanece durante un largo periodo situado en la polaridad del caos. Según el filósofo en estos casos surge inevitablemente un deseo (*Wunsch*) de generar una nueva necesidad de forma (*ein erneutes Formbedürfnis zu regen*). Una situación de caos prolongado nos provoca inquietud. Entonces nos damos cuenta, explica el autor, de nuestro vínculo natural hacia la forma, lo tangible y lo mensurable. Estos procesos, continúa Zumdick, los podemos observar tanto en la política, en los conflictos físicos y en los procesos naturales. En este sentido, es interesante la forma en que el autor explica las polaridades que estamos viviendo en política a partir de estos procesos de caos, la forma y el movimiento. El investigador sostiene que cuando una forma, en este caso, un organismo social se ha estabilizado se necesitan grandes esfuerzos para que continúe en un estado de equilibrio. Cuando se han formado organismos sociales con una cierta estabilidad, se necesita de un esfuerzo permanente para mantener ese equilibrio íntegro a largo plazo. Este es el momento en el que surge una polaridad en la sociedad. Por un lado, se forman grupos conservadores que prefieren mantener la forma antigua a pesar de que su anquilosamiento resulte evidente y su inutilidad sea manifiesta. Estos sectores de la sociedad, como estamos viviendo en la mayoría de los países en la actualidad, recurren a formas aún más obsoletas que ya han demostrado los resultados desastrosos a los que nos pueden conducir. Al

[602] Shelley Sacks, *Social Sculpture and New Organs of Perception: New Practices and New Pedagogy for a Humane and Ecologically Viable Future*, 9.
[603] Ibíd.
[604] Wolfgang Zumdick, *Chaos, Bewegung, Form – und Viceversa: Über Ordnungs- und Unordnungsprinzipien in Politik, Kunst und Natur* (Forum Europahaus Burgenland Nr. 35, Weltgewissen Pannoinisch Europäisch Kosmopolitisch, Österreichische Entwicklungszusammenarbeit, 2020), 4.

mismo tiempo, estos grupos conviven con otros sectores de la sociedad que prefieren situarse en el polo del caos y romper con todo con la esperanza de poder construir algo nuevo. Se trata de terroríficas fuerzas tectónicas (*unheimlichen tektonischen Kräfte*) nos dice el autor. El resultado de su despliegue es imposible de pronosticar. En este sentido, Zumdick nos aclara que son estas rupturas las que ocurren siempre que una forma que, una vez estuvo viva; es decir, cuando la forma se formaliza y pierde su impulso original y su vitalidad. Entonces, sostiene el filósofo, comienzan a moverse los espíritus de la contradicción. Porque el espíritu está impulsado por el impulso de la autenticidad. Exige congruencia. Percibe los formalismos estancados: tanto en convenciones interpersonales como en ámbitos estatales, religiosos o artísticos. Son tiempos en el que las fuerzas vivas y creativas buscan nuevas formas, ya que las antiguas se han extinguido, se han enfriado, se han estancado y se han vuelto obsoletas. Entonces, estas nuevas formas se establecen, coinciden con un nuevo sentido común y definen la cultura, hasta que se vuelven a formalizar y las sociedades se enfrentan a nuevos desafíos que no se pueden resolver con el pensamiento establecido.[605]

Para cerrar este punto y comenzar con la elaboración del concepto de derecho artístico que llamamos derecho cálido o cordial, aclararemos que **esta concepción**, insistimos, **artística del derecho no descarta las formas antiguas que una vez tuvieron vida, sino que parte de ellas**, presta atención a la chispa de vida que las hizo nacer y las contrasta con las necesidades momento actual, procurando aprender de los tiempos pasados al objeto de descartar lo que no sería deseable repetir y, desde ahí, sembrar la semilla del futuro.

3.6.2. EL CONCEPTO DE DERECHO CÁLIDO O DERECHO CORDIAL.

3.6.2.1. INTRODUCCIÓN.

Partiendo del concepto de arte ampliado propuesto por Joseph Beuys, que ya hemos estudiado**, la creatividad es contemplada desde un punto de vista antropológico y, por tanto, inherente a todos los seres humanos**, quienes pueden desarrollarla en cualquier campo objeto de su actividad cotidiana, entre ellos el derecho, como el propio autor sostuvo. En este sentido, **Beuys consideró que todas las personas somos artistas y que, como tales, estamos comprometidas en la creación del organismo social**.

El enfoque que proponemos resulta de la síntesis entre el derecho y el concepto de arte ampliado también conocido como "plástica o escultura social", basada en la plástica cálida que acabamos de estudiar. Si tenemos en cuenta que todas las personas están involucradas en la vida jurídica, sostendremos entonces que el derecho no es sólo asunto de juristas, sino que su generación y desarrollo es una responsabilidad común. El concepto derecho cálido o derecho cordial trata de poner de manifiesto que el derecho puede ser considerado como disciplina artística al entenderlo como diseño y como estructura, con la característica de que, además, una vez inserto en el flujo de la vida de una sociedad es capaz de crear una realidad, más o menos ficticia, dependiendo de la magnitud de la distancia existente entre quienes se ocupan de

[605] Wolfgang Zumdick, *Chaos, Bewegung, Form – und Viceversa: Über Ordnungs- und Unordnungsprinzipien in Politik, Kunst und Natur, 6.*

manera fáctica de generarlo y las personas a quienes les va a afectar. A pesar de que el ordenamiento jurídico es la estructura en que se fundamenta la sociedad, permanece ajeno a la mayoría al resultar inaccesible.

El derecho cálido, a través de prácticas estéticas conectivas de plástica social, por un lado, se ocupa de estudiar la experiencia de la ley en las personas y, por otro, sirve de herramienta para que éstas tomen conciencia de su responsabilidad en este ámbito.

A través de una visión del derecho como fenómeno artístico y de su puesta en práctica, seremos capaces tanto de reconocer aquello que la ley debe atender, como de encontrar la chispa de vida que dio lugar a estructuras legales ahora anquilosadas para hacerlas maleables y poderlas adaptar a las exigencias actuales.

Por último, pero igualmente relevante, es el propósito de esta disciplina jurídico-artística que proponemos, poner en evidencia la necesidad de que el legislador se preocupe de comprobar el efecto de las normas sobre el modelado social en general y sobre el día a día de las personas en particular.

3.6.2.2. ALGUNOS ASPECTOS PRELIMINARES.

Antes de continuar nuestra exposición de este concepto que estamos planteando, resulta necesario recordar algunas de las ideas tratadas y aclarar algunos aspectos que ayudarán a entender nuestra propuesta.

Consideramos crucial entender desde un primer momento que **tanto el concepto de derecho cálido como la escultura socia**l no **son ideas** susceptibles de ser asimiladas de una forma meramente teórica o racional, sino **que reclaman una atenta y consciente participación que involucra a la persona por completo.** Por ello, dedicamos la cuarta parte de esta tesis al estudio de propuestas artísticas estético conectivas de elaboración propia, a través de las que ponemos en práctica ambos conceptos.

Revisemos de nuevo el concepto de **arte ampliado o escultura social** a través de la famosa frase acuñada por Beuys: *Jeder Mensch ist Künstler* (todo ser humano es artista) y lo que esto puede significar en cuanto a asuntos que nos afectan y que el derecho se ocupa de regular. En este sentido, Beuys entiende que cada persona es un artista, es decir, un ser con una capacidad creativa intrínseca susceptible de ser desplegada en cualquier actividad de su vida cotidiana. Esta enigmática frase no ha sido siempre bien entendida, ni tampoco en su completa dimensión. Intentaremos aclararla aquí a través de las explicaciones de este concepto que nos proporciona uno de sus antiguos alumnos, el artista Johannes Stüttgen, quien encuentra su raíz en el arte de acción y nos explica como en el arte anterior habíamos sido siempre meramente espectadores de la obra de los y las artistas, sin embargo, el arte de acción otorga un carácter dinámico (*Bewegunscharakter*) al hecho de acercarse al arte. Así, el arte, ya no es algo sólo producido por artistas profesionales y desvinculado del resto de los seres humanos, sino que involucra a todas las personas en su creación. El autor sostiene que tenemos que identificar el

arte como concepto en nosotros y nosotras, y que el arte se identifica en nosotros mismos, en cuanto que somos arte.[606] Stüttgen postula que efectivamente el ser humano es a la vez arte y artista. Por eso existe un movimiento interior entre la creación y el resultado. Finalmente, el autor vincula este movimiento interior con cualquier actividad del ser humano que sólo debería entregar su energía cuando su consumo sea requerido por ese movimiento interior creativo. Según Stüttgen, el o la artista es alguien que se da cuenta de que existe una necesidad, de que algo es necesario. Al principio sólo es esto lo que ocurre. La necesidad no viene acompañada de ningún libro de recetas o de una guía de usuario, sino que se trata de ponerse a trabajar sin tener aún ninguna solución ni ninguna instrucción. Normalmente, aun cuando identificamos algo que hace falta hacer en la sociedad o algo que pensamos que debería ser modificado, nos paraliza el no saber qué hacer ni el cómo hacerlo. Según Stüttgen la actividad artística consiste precisamente en ponerse manos a la obra sin aún saber el cómo, sino que es a través del propio proceso artístico, a través de ese experimentar, probar, etc.… ese cómo se muestra casi como una revelación.[607] Es, por tanto, una actividad de la que es capaz cualquier ser humano. La única condición es detectar es que existe una necesidad, tomar conciencia de ella: darse cuenta.

Esta situación seguramente no nos resulta ajena. Es algo normal y cotidiano el darse cuenta de diversas necesidades que existen, de la necesidad de cambio en asuntos que nos parecen injustos o abusivos. Pensemos, por ejemplo, en las condiciones laborales actuales de la mayoría de las personas en España, es decir a un trabajo digno, la falta de poder adquisitivo para poder acceder a una vivienda digna, la tasa de desempleo, las personas españolas y extranjeras que encontramos diariamente en condiciones de pobreza y de mendicidad, sin hogar o viviendo hacinadas. Estos derechos pretenden estar protegidos en nuestro país por la propia Constitución vigente (1978). El listado de asuntos a resolver y de tareas pendientes es muy largo y, por tanto, se nos podrían ocurrir infinidad de asuntos por solventar que nos encontramos en la vida cotidiana. Seguramente, casi todas las personas detectan la necesidad de que se debe hacer algo, de que un cambio, una transformación es requerida. A partir de ese momento, según nuestro punto de vista, pueden darse tres tipos de reacciones, sin carácter exhaustivo:

- La primera se manifestaría a través de una sensación de bloqueo: cómo puedo contribuir a mejorar esta situación y su consabida conclusión que desemboca en la certeza de no tener capacidad para solucionarlo.

- La segunda se refleja en una renuncia, a menudo inconsciente, a la libertad. Al delegar nuestras capacidades mediante el voto, pronto asumimos que es responsabilidad de la autoridad en el poder, a quien culpamos si no cumple con su deber. De este modo, nos eximimos de cualquier responsabilidad, incluso si ello implica renunciar a nuestra libertad y adoptar una mentalidad paternalista que supone la existencia de una autoridad superior, cuyas capacidades y conocimientos son mayores, y a la que solo debemos seguir sin cuestionamientos. Es la situación que hemos descrito en la segunda parte de esta tesis a través del triángulo que describe un sistema basado en el castigo y la recompensa (nos remitimos a ese apartado para recordar aquel planteamiento).

[606] Johannes Stüttgen, "Der Erweitete Kunstbegriff und die Soziale Plastik - Identität und Gewissen", 32.
[607] Johannes Stüttgen, "Der Erweitete Kunstbegriff und die Soziale Plastik - Identität und Gewissen", 16.

- La tercera sería el despertar: detectamos la necesidad e identificamos capacidades propias para actuar. En el momento en que detectamos nuestra habilidad de respuesta, se despierta nuestra responsabilidad. A partir de ese momento, no podemos ignorar esta realidad, aunque intentemos desviar la mirada por temor a perder el trabajo, la pareja, el estatus social o por miedo a las consecuencias de desobedecer a las autoridades. En cualquier caso, una vez que hemos descubierto nuestra capacidad, surge en nuestro interior una motivación que nos impulsa a actuar si decidimos hacerlo. Stüttgen afirma que desde el momento en que el ser humano detecta la necesidad está en el camino artístico. En este momento el ser humano ya reconoce que es necesario hacer algo y que puede contribuir. Es una cuestión de atreverse o de animarse a ese proceso experimental del que, según el autor, surgirá el cómo hacerlo como una revelación, como una iluminación (*Erleuchtung*). Surgen aquí, no obstante, algunas dificultades ya que, si partimos del hecho de que nuestras capacidades artísticas y creativas están bloqueadas, quizás necesitemos también detectar el alcance de nuestra habilidad de respuesta. Esto es algo de lo que tiene que darse cuenta y valorar cada ser humano para sí. Sin embargo, los procesos estético-conectivos consisten precisamente en generar formas a través de las cuales podemos detectar no sólo la necesidad, sino darnos cuenta de nuestras facultades, de nuestra capacidad de respuesta. Ese "algo" que sucede y que activa nuestra consciencia, es lo que intentan suscitar las prácticas artísticas estético conectivas.

En este sentido, **la escultura social se ocupa de encontrar nuevas formas transformadoras** y observa, como hemos estudiado, al **ser humano como una fuerza capaz de desencadenar el movimiento necesario hacia la transformación**. Sin embargo, la escultura social no contempla al ser humano simplemente como un ser racional, sino como un ser emocional, dotado de un corazón desde el que va a surgir el impulso transformador, al asimilar el corazón a la figura mercurial que se sitúa entre el caos y la forma emergente. Se puede hacer así un paralelo entre el corazón humano y la propuesta de Stüttgen (de la que vamos a tratar a continuación) y el corazón social que para este artista es el derecho. Un corazón que, según indica el artista: sea capaz de recibir y de transmitir las necesidades de dirección (de mando o de gobierno) de todo el organismo social, porque eso es lo que hace el corazón.[608] Esta es, a su vez, la tarea del derecho cálido o cordial.

3.6.2.3. DERECHO CÁLIDO O DERECHO CORDIAL = ARTE-VIDA-JURÍDICA+SOL-CORAZÓN.

Como se desprende del título de este apartado, el concepto de derecho cálido o cordial explicado de forma sintética sería:

DERECHO CÁLIDO O CORDIAL = ARTE-VIDA-JURÍDICA+SOL-CORAZÓN

Partimos con Kugler de la base de que **la vida jurídica y los actos legales nos conciernen a todas las persona**s porque son un importante vínculo en cada una de las áreas de la vida,

[608] Johannes Stüttgen, "Wirtschaft und Geld neu denken (erlösen). Woher kommt das Geld?‘," conferencia, 7 de octubre de 2013, Johanneskirche, Bochum, 72.

proporcionan estructura a través de leyes y regulaciones, contratos y acuerdos verbales. **El derecho no es algo exclusivo**, señala el autor, **sino algo cotidiano**.[609]

El concepto "vida jurídica" que propone Kugler está inspirado en Steiner, pero también en Beuys quien, a su vez, es la fuente de su alumno Stüttgen en cuanto a esta idea, como vamos a ver.

En la conferencia titulada *"Wirtschaft und Geld neu denken (erlösen). Woher kommt das Geld"* (Pensar la economía y el dinero de una forma nueva (liberar). ¿De dónde viene el dinero?") de 7 de octubre de 2016, Johannes Stüttgen, cofundador del *Omnibus für direkte Demokratie* (Ómnibus para la democracia directa), analiza la idea de la forma en derecho. En concreto, se ocupa de la democracia como forma jurídica. En este sentido, nos advierte el artista que es necesario buscar una nueva forma de democracia a la que aún no hemos llegado, de una nueva forma de vivir en democracia basada en lo que él denomina *Gleichberechtigung*, es decir: **una democracia como forma jurídica que vincule a todas las personas entre sí sobre la base de la dignidad humana**.[610] El artista continúa explicando que esta forma aún no la hemos interiorizado, sino que lo que hasta ahora hemos hecho es delegar nuestra responsabilidad en la clase política, a pesar de lo peligroso que esto resulta, según el autor. Así, nos advierte de que tenemos que tomar la responsabilidad como propia en este punto, esto significa: que **tenemos que fundamentar la vida jurídica en nosotros y nosotras mismas de una forma completamente nueva[611].**[612]

Hemos visto en la segunda parte de este estudio, con Hans Jonas quien, recordamos, estudió de forma profunda el principio de responsabilidad que la ley no puede ser sujeto de respeto por sí misma; el asunto en sí que estemos observando, sin embargo, sí lo es; pero el autor nos dice que el respeto no va a dar lugar por sí sólo a nuestra reacción, sino que hace falta la unión, un vínculo, entre la acción requerida y nuestra capacidad de respuesta: "el añadido sentimiento de la responsabilidad".[613]

En este sentido, nos dice, el jurista y artista Philippopoulos-Mihalopoulos que el arte impulsa a los cuerpos, no sólo humanos, sino a cualquier cuerpo incluido el legal, a adentrarse en la diferencia y a moverse hacia su cambio interno.[614] Las prácticas estéticas-conectivas nos empujan más allá de nuestra zona de confort, permitiéndonos percibir la realidad con el fin de, en palabras de este autor retirarnos de la ilusión de la centralidad humana. Esta es la nueva responsabilidad del ser humano: ir en contra de su propio impulso de autocontrol.[615]

---

[609] Walter Kugler, *Dreigliederung: Die Kunst der Zusammenarbeit*, 56.
[610] Johannes Stüttgen, "Wirtschaft und Geld neu denken (erlösen). Woher kommt das Geld?", 49.
[611] Johannes Stüttgen, "Wirtschaft und Geld neu denken (erlösen). Woher kommt das Geld?", 50.
[612] Esta forma está basada en la tesis del filósofo Rudolf Steiner quien propuso una forma social triarticulada o trimenbrada (*Dreigliderung der Gesellschaft*) en una vida espiritual basada en la libertad, una vida económica basada en la fraternidad y una vida jurídica basada en la igualdad.
[613] Hans Jonas, *El principio de responsabilidad*, 160.
[614] Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, *Milieu, Territory, Atmosphere: New Spaces of Knowledge* (Berlin Heidelberg: SpringerVerlag, 2016), 87.
[615] Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, "Withdrawing from Atmosphere: An Ontology of Air Partitioning and Affective Engineering," *Environment and Planning D: Society and Space* 34, no. 1 (2015): 14, 150-167.

Especialmente interesante resulta, en relación con la idea de derecho cálido que proponemos, la tesis que sostiene Stüttgen acerca de que tenemos que dar forma a un órgano que desempeñaría la misma función del corazón en nuestro cuerpo, pero trasladado a la sociedad: **el órgano-corazón de la sociedad es la vida jurídica**.[616] Esta idea está inspirada en las palabras de Beuys que hemos visto en Harlan quien nos informa de que el artista designó el corazón o Mercurio como el lugar central entre los polos de calor y frío, entre el caos y la forma, entre sulfuro y sal.[617] La vida jurídica sería así considerada como el corazón de la sociedad, es decir, como el punto dinámico que, al encontrarse entre el caos y la forma, aún no ha cristalizado y, por tanto, no va a llegar a fosilizar, sino que se mantendrá flexible para que la forma que surja se adecúe a las necesidades de cada momento. El derecho cálido, como hemos estudiado, está basado en la plástica cálida, de ahí su capacidad de adaptación para procurar la supervivencia. En realidad, esta capacidad del derecho cálido no es otra que la que demuestra nuestro propio planeta que procura mantener y regenerar las condiciones que sostienen y posibilitan la vida. Todo ello requiere de un equilibro que ya desde sus representaciones más antiguas es la imagen de la ley.



Imagen de la autora.

La profesora Cortina Orts ha desarrollado, a su vez, un concepto que denomina "Justicia cordial" que la autora define como "una ética cívica de la vida cotidiana que tiene por fundamento una ética dialógica o comunicativa, entrañada en la fuerza de la razón compasiva. O, dicho con la hermosa expresión de la que hizo uso Ortega, la fuerza de una razón cordial"[618], en su texto del mismo título, "La autora pone el acento en que las personas afectadas tenemos que poder participar en los acuerdos en los que se decide sobre normas que nos repercuten 'para que el ordenamiento marco se oriente por intereses universalizables' (a estos efectos sería

[616] Johannes Stüttgen, "Wirtschaft und Geld neu denken (erlösen). Woher kommt das Geld?", 49.
[617] Volker Harlan, *What Is Art? Joseph Beuys* (Forest Row: Clearview Books, 2007), 96.
[618] Adela Cortina Orts, *Justicia cordial* (Madrid: Editorial Trotta, S.A., 2010), 12-13.

necesaria) La construcción del sujeto moral".[619] Cortina Orts, considera, por tanto, asimismo necesario que la fuerza proveniente del corazón impregne a la justicia y a la razón. Este sujeto que Cortina Orts denomina moral, no es otro bajo nuestra perspectiva, que todo ser humano en su calidad de artista; el sujeto estetizado.

Podríamos ver entonces el proceso creativo de la estructura legal que sostendría y fomentaría el desarrollo de una sociedad coherente, armónica y solidaria como un proceso amoroso, cordial. Así nos lo describe Zygmunt Bauman en su ensayo sobre el amor:

> (...) el amor no encuentra su sentido en el ansia de cosas ya hechas, completas y terminadas, sino en el impulso a participar en la construcción de esas cosas. El amor está muy cercano a la trascendencia; es tan sólo otro nombre del impulso creativo y, por lo tanto, está cargado de riesgos, ya que toda creación ignora siempre cuál será su producto final.[620]

El sujeto cordial es el artista que se arriesgará a participar en la construcción de una sociedad nueva asumiendo los riesgos inherentes a todo proceso creativo. Esta es la esencia de lo que denominamos derecho cálido, es decir, una propuesta que invita a toda la colectividad a participar en la creación de esa nueva sociedad, de ese nuevo Estado y de las normas que regularían su organización y funcionamiento desde el corazón como órgano, no solamente capaz de recibir y distribuir las necesidades sociales que han de ser gestionadas, sino a su vez, de insuflar la energía cálida para que la transformación se produzca, para que el miedo a los riesgos no sirvan de bloqueo o de impedimento.

En este sentido, encontramos similitud entre la propuesta de Stüttgen y la definición e incluso la representación gráfica que hemos dado a nuestro concepto de derecho cálido. Así el autor habla de un amanecer, una salida del sol. Nos dice Stüttgen que el sol tiene que salir entre la vida económica y la vida espiritual o la vida-yo. Tiene que salir un sol que el autor llama la vida jurídica.[621]

[619] Isabel Añino Granados, "Conversaciones en círculo: alta tecnología artística al servicio del diseño social," *Artilugio Revista* 9 (2023): 20, 11-27.
[620] Zygmunt Bauman, *Amor líquido: Sobre la fragilidad de los vínculos humanos* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A., 2005), 21.
[621] Johannes Stüttgen, "Wirtschaft und Geld neu denken (erlösen). Woher kommt das Geld?", 51.

3.7. CONCLUSIONES CAPITULARES.

En este bloque hemos explorado la transformación que experimenta el derecho al integrarse estéticamente, partiendo de un derecho desvinculado del arte, para culminar en un "derecho estético" que, al fusionarse con lo artístico a través de la plástica cálida, da lugar a la noción de "derecho cálido o cordial", concebida como fenómeno jurídico-artístico.

Se propone que solo una sociedad transformada y con un desarrollo artístico pleno podría concebir y aplicar este concepto, en oposición a una sociedad rígida y basada en modelos incuestionables.

Se examina la naturaleza de un derecho separado del arte, destacando la falta de cualidades estéticas en el enfoque tradicional del derecho.

Se investiga cómo sería un derecho estetizado, analizando sus características y comportamiento, y se estudian iniciativas que intentan acercar el ámbito jurídico al arte.

Se subraya la exclusión de los sentidos en el derecho, a diferencia del arte, y se valora la importancia de considerar enfoques sensoriales al pensamiento jurídico y a la aplicación del derecho.

Se analizan propuestas artísticas que han utilizado el derecho como material o temática, mostrando la intersección entre ambas disciplinas.

Finalmente, se concluye que el sujeto cordial es el artista que se arriesgará a participar en la construcción de una sociedad nueva asumiendo los riesgos inherentes a todo proceso creativo, al ser capaz de entender la vida jurídica como el corazón de la sociedad y el amor como sinónimo de impulso creativo. De esta forma nace un derecho cordial, es decir, un derecho al que el corazón le insufla la calidez y la plasticidad necesarias para la evolución social.

Con esta parte cerramos el estudio puramente teórico de nuestra propuesta de derecho cálido o cordial, para centrarnos en la cuarta parte en las propuestas artísticas a través de las cuáles ponemos en práctica las ideas analizadas en este estudio. Trataremos de mostrar en la cuarta parte de la tesis cómo este concepto puede implementarse en la práctica.



Dibujo cedido por Eva Iglesias Bilbao

CUARTA PARTE

LA PUESTA EN PRÁCTICA DEL CONCEPTO DE DERECHO CÁLIDO A TRAVÉS DE PROCESOS ARTÍSTICOS ESTÉTICO-CONECTIVOS DE CREACIÓN PROPIA.



Llegado el momento,
presente sus armas
de mujer.

el método
AÑINO

CUARTA PARTE

LA PUESTA EN PRÁCTICA DEL CONCEPTO DE DERECHO CÁLIDO A TRAVÉS DE PROCESOS ARTÍSTICOS ESTÉTICO-CONECTIVOS DE CREACIÓN PROPIA.

> Sabido es, en efecto, que el método lo es todo y que la ciencia se reduce al método, es decir, al camino, pues método significa en griego camino. Y teniendo en cuenta que hay dos clases de caminos, vías ó métodos, unos parados, por los que el caminante discurre y anda, como son los caminos terrestres, y otros «caminos que andan», que llevan al caminante, como son las vías fluviales ó ríos, dividiré á los métodos, y por consiguiente á las ciencias que los encarnan, en dos grandes grupos: métodos parados ó terrestres y métodos en movimiento ó fluviales. De aquí las ciencias terrestres y las ciencias fluviales.
>
> Y si me dijeren que esto es jugar con la metáfora, replicaré que todo es metáfora y así saldré del paso. Forzaré, además, la metáfora hablando de caminos ó métodos férreos, como los de las matemáticas, aéreos, funiculares, vecinales, senderos, veredas, atajos, etc., y terminaré de una manera magnífica y altamente sugestiva hablando del mar, que todo él es camino, y comparándolo con la filosofía, y del aire, que también es todo él camino, comparándolo con la poesía. Porque es preciso hacer entrar la poesía entre las ciencias. Aquí encajará lo de los «húmedos senderos» de Homero y con tal ocasión hablaré de Homero y del helenismo.[622]

[622] Miguel de Unamuno y Jugo, *Amor y Pedagogía* (Barcelona: Imprenta de Heinrich y Cía. Editores, 1902), 288.



Linóleo. Fuente: autora.

4.1. INTRODUCCIÓN.

A lo largo de las tres partes anteriores de esta tesis, hemos establecido los pilares teóricos que la fundamentan. En esta cuarta parte, nos adentraremos en el ámbito de la práctica artística a través de procesos basados en la estética conectiva que hemos *diseñado* y conducido personalmente. Los procesos que describiremos deben ser comprendidos desde la perspectiva de los conceptos teóricos analizados hasta ahora, transformados en materia plástica, con el objetivo de posibilitar una apertura a lo nuevo.

En este cuarto capítulo, recorreremos el largo trayecto de esta investigación para explicar sus orígenes a través de trabajos artísticos propios en forma de vídeo performance y fotografía. Este recorrido nos llevará a las prácticas participativas de estética conectiva y relacional que hemos diseñado e implementado, en las cuales el arte y el derecho se fusionan, dando lugar a una nueva disciplina y a nuevos espacios y foros donde todas las personas están invitadas a participar en el diseño social.

A lo largo de nuestra experiencia vital y de nuestra amplia carrera profesional en el ámbito jurídico, hemos tenido la oportunidad de observar de cerca las consecuencias de una contemplación de la sociedad desde un punto de vista meramente económico/científico. Bajo nuestro punto de vista, es urgente que se introduzcan otros criterios en la vida social que nos ayuden a darle una forma nueva. En este sentido, sostenemos que el enfoque artístico de los problemas sociales que estamos experimentando puede revelar soluciones inesperadas, al permitirnos conseguir una mirada más amplia.



Fotografía cedida por Miguel Sánchez-Moñita Rodríguez.

4.2. PROPUESTAS BASADAS EN LA VÍDEO PERFORMANCE Y EN LA FOTOGRAFÍA.

Las piezas que presentamos en este apartado son las primeras expresiones artísticas nacidas de la fusión entre nuestra preocupación por manifestar la falta de armonía en los ámbitos económicos, políticos, jurídicos y sociales, y la intuición del arte como una facultad humana capaz de intervenir y transformar su entorno. De esta manera, el arte se involucra en áreas que usualmente no se asocian con él, como las mencionadas. Estos trabajos han sido recogidos en el ANEXO I.

Se trata de un conjunto de vídeo performances protagonizadas por un personaje denominado "la burócrata" y de una serie de fotografías tituladas *el**método**AÑINO*. "La burócrata" aparece en posturas imposibles dislocando los códigos que se consideran normales en el entorno profesional de los burócratas, en general y tecnócratas legales, en particular. La ironía, la hipérbole y el esperpento pueden llevarnos a percibir estas piezas como una sátira divertida, sin embargo, en un segundo momento de reflexión recapacitaremos sobre el absurdo del día a día de las personas cuya vida transcurre en ese entorno. Asimismo, vamos a ver cómo estos trabajos abordan diversas cuestiones que afectan a los ámbitos citados más arriba, incluyendo cuestiones de género, donde los desequilibrios sociales se manifiestan de forma muy evidente y que, por otro lado, surgen de forma espontánea al ser protagonizadas por un personaje femenino.

Las piezas a las que ha dado lugar "la burócrata" están directamente inspiradas en las vivencias de la autora en el ámbito profesional del derecho y de las corporaciones, así como, en la vida política o más bien en su ausencia de la sociedad contemporánea. Sin embargo, se encuentran ciertos paralelismos en la obra de artistas como Ana Esmith y su personaje *Miss Beige*, Pipilotti Rist y Laurie Anderson.

Miss Beige (creada por Ana Esmith, España, 1976) es una heroína que cuestiona los cánones de belleza y desafía la presión de conformarse. Fiel a su nombre, *Miss Beige* siempre va vestida de beige: vestido, guantes, bolso y demás accesorios. A menudo lleva un martillo, lo que añade un toque de peculiaridad y simbolismo a su personaje que denuncia situaciones que considera injustas o desequilibradas como, por ejemplo, fenómenos tan actuales como la explotación turística de ciertas zonas de nuestro país o la explotación laboral. A menudo se la describe como la antítesis de la cultura de los *selfie* y, sin embargo, cuenta con miles de seguidores en *Instagram*, plataforma desde la que se ha dado a conocer al gran público.[623] *Miss Beige* tiene diversas similitudes con nuestra heroína "la burócrata", como el hecho de vestir siempre con un atuendo que forma parte de su identidad. En nuestro caso, se deja claro que "la burócrata" proviene del mundo corporativo y que es una ejecutiva. La belleza de la mujer que encarna el personaje no se resalta, sino todo lo contrario, o simplemente no se le presta atención. Se trata de un personaje femenino que denuncia, en solitario, situaciones injustas por

[623] RTVE PLAY, Ana Esmith, *Atención obras Miss Beige*, emitido el 4 de febrero de 2021, https://www.rtve.es/play/videos/atencion-obras/atencion-obras-miss-beige/5783481/. © Corporación de Radio y Televisión Española 2024.

desequilibradas y absurdas. En el caso de "la burócrata", los personajes que aparecen a su lado no forman parte de la reivindicación; representan elementos del entorno natural de "la burócrata". Esto mismo ocurre con los personajes que aparecen junto a Miss Beige en el espacio público.



Miss Beige y su performance en la Galería Ponce+Robles. Fuente: "Revista AD".



Miss Beige junto a una pintada en la calle. Fuente: "La Voz de Galicia".



Pipilotti Rist, *Ever is Over All*, 1997, instalación de vídeo y audio

(fotograma de vídeo). Fuente: "Elephant".

Por su parte, la artista suiza Pipilotti Rist (1962) a través de trabajos como *Ever is over all* (1997)[624], *I'm not the Girl who misses much* (1986)[625] denuncia, de nuevo a través de la imagen de una mujer, temáticas tan candentes como la crisis ecológica y cuestiones de género, pero también, cómo en occidente vivimos una vida impasible, apertrechados en nuestra comodidad a la vez que alienados de nosotros mismos y dejándonos manipular como muñecos movidos por cuerdas invisibles.

Finalmente, la artista multidisciplinar Laurie Anderson (Illinois, Estados Unidos, 1947) quien en su trabajo utiliza los más diversos soportes y técnicas entre los cuales destacamos la poesía, la fotografía y la performance. Nos interesan, particularmente, aquellos experimentos con la voz que desarrolla en piezas como *O Superman* de la que nos dice la profesora Garrido Román:

> Las líneas de apertura de la canción de Laurie Anderson ("O Superman / O Judge / O Mom and Dad") resuenan en sintonía con las líneas iniciales del aria original ("Ô Souverain / ô juge / ô père"). Este eco entre ambas obras resalta una contraposición provocadora: por un lado, se cuestiona la noción de autoridad estatal y patriarcado, y por otro, se evoca el ámbito familiar. A través de su narrativa, esta obra insinúa las consecuencias de la evolución tecnológica en la sociedad contemporánea, enfatizando el distanciamiento entre individuos, la creciente robotización de la vida cotidiana y la consiguiente sensación de aislamiento y soledad.[626]



Laurie Anderson actuando en el Dominion Theatre de Londres en 1983. Fuente: "Financial Times".

[624] The Museum of Modern Art (MoMA), *Ever Is Over All* de Pipilotti Rist, 1997, https://www.moma.org/collection/works/81191. © 2024 The Museum of Modern Art.
[625] Centre Pompidou, *I'm Not The Girl Who Misses Much* de Pipilotti Rist, 1986, https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cy9M9L.
[626] Mar Garrido-Román, "Desafiando convenciones mediante la práctica artística: Laurie Anderson y su visión disruptiva," *Tsantsa. Revista De Investigaciones Artísticas* 14 (2023): 27.

De nuevo un personaje femenino con sus atributos físicos neutralizados se muestra resistente a una cultura automatizada que da la espalda a la relación de interdependencia entre seres humanos y que le extirpa sus cualidades emocionales y espirituales, convirtiéndole en un instrumento a merced de lo que le venga impuesto por esa "mano que toma" con la que conversa la artista en la obra mencionada.

4.2.1. CARIÁTIDE.

En esta vídeo performance, el personaje citado permanece de pie frente a la cámara, mientras un burócrata masculino le va colocando libros en la cabeza, al puro estilo de Esther Ferrer (San Sebastián, 1937). Se trata de libros de derecho que representan la base de la cultura occidental y, concretamente, europea. El burócrata masculino apila parsimoniosamente los libros sobre la cabeza de la cariátide, quien soporta la presión y el peso de estos hasta que no puede más, o hasta que los libros son atraídos por la fuerza de la gravedad y caen al suelo de forma estruendosa.

Se trata de una crítica a la presión que soportamos diariamente y que es ejercida desde fuera, pero en nuestro entorno cotidiano. La *Cariátide* lanza la cuestión al espectador sobre hasta cuándo soportaremos este peso[627]. Pero también sobre el absurdo al que nos sometemos soportándola estoicamente y los límites del aguante, tanto físico como psíquico. La fuerza de la gravedad se manifiesta como liberadora: "La gracia es la ley del movimiento descendente. (...) La gravedad moral hace que caigamos hacia lo alto."[628]

Sobre el mito del Sísifo contemporáneo, destacamos la obra de la coreógrafa y *performer* Mercedes Pedroche *Artificios y Leopardos* quien en colaboración con la artista visual y profesora Mar Garrido Román, autora de la pieza *Acumular*, crearon la vídeo performance *Acumular Artificios* que fue seleccionada en el Festival Proyector, en Miradas de Mujer y en Bailar en el Berlanga. En *Artificios y Leopardos* Pedroche nos ilustra en su web:

> Una mujer, atravesada por el Sísifo absurdo de Camus, vive atrapada en una experiencia cíclica que la ha llevado a un punto muerto. Deambula solitaria como una hembra leopardo enjaulada, negando credos y manadas. Incapaz ya de cargar consigo misma y consciente de su vulnerabilidad, rastrea en su fracaso el impulso vital que le permita vivir al margen de los decorados y las creencias ficticias que impone el engranaje social. Busca la complicidad del público en una reflexión colectiva y se pregunta si queremos o podemos encontrar la libertad en la danza a la que Nietzsche tantas veces se refirió.[629]

El vídeo nos confronta con una persona atrapada en un bucle absurdo que, repite una y otra vez sin dudar, con decisión fuerza y energía, ese retorno a la silla y ese volver a levantarse para no ir a ningún sitio, puede asimilarse fácilmente a momentos cotidianos como el despertar matutino a toque de despertador para dirigirnos a nuestros lugares de trabajo donde, en la

---

[627] "*Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra*?" (Cicerón "Las Catilinarias").

[628] Simone Weil, *La gravedad y la gracia* (Madrid: Editorial Trotta, S.A., 2007), 55.

[629] Mercedes Pedroche, *Artificios y leopardos*, https://mercedespedroche.com/portfolio-item/artificios-y-leopardos.
© Mercedes Pedroche / All rights reserved.

mayoría de los casos, volcamos nuestra energía en algo a lo que ni vemos el sentido ni se relaciona con quienes en realidad somos, al día siguiente, sin embargo, el bucle comienza de nuevo condenados como parece que estamos a soportar el peso de esta sociedad.



Mar Garrido y Mercedes Pedroche. *Acumular + Artificios y leopardos*. Fuente: "Proyector".

La *Cariátide*[630] trata, asimismo, el tema del papel de la mujer en la actualidad que soporta "el peso del templo", es decir, es una mujer trabajadora que además soporta el peso del hogar en la mayoría de las ocasiones. No sólo no ha conseguido librarse de los papeles que

[630] Las *korai* que decoraban el pórtico sur del Erecteión se alzaban sobre una base baja (podio) dispuesta en forma de Π, orientada hacia el camino de la Acrópolis, por donde pasaba la procesión del festival Panatenaico. Los pliegues verticales de sus vestimentas se asemejan al estriado de una columna y los peculiares capiteles en forma de cestas sobre sus cabezas concentraban el peso del techo y lo dirigían hacia abajo.
Reemplazar las columnas por estatuas femeninas era una práctica arquitectónica común en Grecia desde el periodo Arcaico. Estas estatuas son mencionadas simplemente como korai en las inscripciones del templo. El término cariátides nos ha sido transmitido por Vitruvio, quien cuenta la historia de las mujeres de Carias en Laconia, en el Peloponeso, que fueron castigadas por los otros griegos y obligadas a llevar sobre sus cabezas el peso de sus ropas y joyas, ya que su ciudad había apoyado a los persas. Sin embargo, según Luciano, las mujeres de Carias eran famosas por su danza en honor a la diosa Artemisa, que realizaban con cestas ceremoniales sobre sus cabezas.
En tiempos modernos se han propuesto muchas interpretaciones de las *korai*: como las hijas de Cécrope, Arréforas o jóvenes que participaban en la procesión Panatenaica. La interpretación más convincente es que formaban parte de un monumento sobre la tumba del mítico Cécrope, el Cécropeion, ubicado directamente debajo. Eran las portadoras de libaciones (choephoroi) que honraban al héroe-rey muerto vertiendo ofrendas con las phialai que sostenían en sus manos.
Cinco de las cariátides, Korai A, B, D, E y F, están en Grecia, mientras que la sexta, Kore C, está en el Museo Británico de Londres, después de haber sido retirada en 1804 por Thomas Bruce, Lord Elgin. En 1979, las korai fueron retiradas del monumento para protegerlas de la contaminación del aire y fueron trasladadas al antiguo Museo de la Acrópolis. Fueron reemplazadas en el Erecteión por copias hechas de piedra sintética. Desde 2009, las korai se exhiben en el Museo de la Acrópolis. Acropolis Museum. ("Erechtheion Karyatid Kore." Accessed July 14, 2024. https://www.theacropolismuseum.gr/en/erechtheion-karyatid-kore.)

tradicionalmente se le han asignado, sino que ahora tiene nuevos deberes, que tampoco puede desarrollar plenamente puesto que se encuentra atrapada y presionada por una estructura absolutamente masculinizada que le reprocha las supuestas "debilidades" de su género. Esta mujer-columna nos habla de una mujer que, liberada del peso por la fuerza de la gravedad, es capaz de presentar sus propuestas de cambio.



Fotogramas de la vídeo performance *Cariátide*. Fuente propia. Edición: Patricia Zalama.

4.2.2. CONCIERTO *A CAPPELLA* PARA ESCRITURA DE HIPOTECA.

Esta vídeo performance revisita las acciones que se desarrollaron a partir de los *Fluxus Concerts*, las propuestas de George Maciunas (por ejemplo, *Piano Recital 6 - Piano Piece No. 13)*[631] y las investigaciones musicales realizadas por John Cage. La voz humana como instrumento musical, los cambios de volumen, los silencios inesperados y los cambios de entonación, fueron considerados como elementos musicales de unas singulares partituras que los organizan según un criterio determinado elegido por la persona que ejecute la pieza,

[631] Andy Ingamells, *Piano Recital 6 - Piano Piece No. 13 by George Maciunas*, publicado el 10 de abril de 2011, YouTube video, https://www.youtube.com/watch?v=6Mt1H-Wdvs8.

trabajando como nos dice Esther Ferrer con la materia propia de la performance: el "tiempo, el espacio y la presencia"[632]. En España este tema fue tratado por el colectivo artístico Zaj, influido por las propuestas e investigaciones artísticas del movimiento Fluxus y en particular de John Cage, fundado en 1964 por "Juan Hidalgo y Walter Marchetti fundan Zaj como un colectivo abierto a músicos, artistas plásticos y poetas y sustentado principalmente en la música y la composición como proceso. El grupo contó con la participación destacada de Esther Ferrer, además de otros muchos como: Tomás Marco, José Luis Castillejo, Ramón Barce, Manolo Millares y Manuel Cortés".[633]

En el vídeo vemos a nuestro personaje protagonista de la serie de microacciones y fotografías que estamos presentando quien, con actitud notarial, procede aparentemente a leer una escritura de cancelación de préstamo hipotecario y compraventa de vivienda. A lo largo de su singular lectura, modula la voz de manera que se transforma en un peculiar cántico a cappella, a través del cual surge el extrañamiento que abre la puerta a la reflexión del espectador. Este proceso aísla el concepto de propiedad, separándolo del halo de normalidad con el que la ley lo ha investido. El personaje ataviado con su habitual "uniforme de trabajo", un traje de chaqueta gris, que otorga a todo lo que hace la cualidad de ser serio, parece armarse de paciencia, a través de un suspiro inicial, para abordar la lectura del citado documento a través del que alguien queda liberado de sus obligaciones contraídas con el banco para poder adquirir una vivienda, a través de la cancelación de un préstamo hipotecario, vendiéndole en el mismo acto el inmueble a la otra parte compradora. El personaje tiene claramente la intención de que el contenido del documento quede claro a las personas que le atiendan, sin embargo, los silencios, los cambios de volumen, los cambios de ritmo y las palabras entrecortadas, hacen patente que no existe posibilidad alguna de entender el sentido de dicho documento. La "burócrata" termina la “lectura" del documento, lo cierra y fija su mirada impasible hacia las personas concurrentes.

Esta pieza confronta al espectador o espectadora con la abstracción que implica el derecho a la propiedad. Los documentos jurídicos deben cumplir una determinada forma que establece la normativa para que alguien pueda ser considerado propietario o propietaria de un inmueble. No nos detendremos en explicar los complejos entresijos de los aspectos jurídicos de la propiedad porque de lo que se trata aquí es de llamar la atención sobre el hecho de que este artilugio humano presenta una realidad ficticia que no casa con la realidad que nos ofrece el planeta que habitamos en el que todo está interconectado que no conoce lindes, y que cobija a todos los seres que lo habitan sin hacer distinciones.

La acción que presentamos se puede repetir para extrapolarla a cualquier normativa, es decir, usando como base cualquier texto legal. En todas las ocasiones pondrá de manifiesto lo mismo: que, como hemos visto en la tercera parte de esta tesis, el orden jurídico crea e impone una realidad que se establece como válida y que crece vinculado a intereses económicos y a una idea disruptiva del concepto de dinero y de riqueza.

---

[632] Museo CA2M, *Concierto Zaj* (1984-2012) y *Autoportrait alèatoire* (1993-99), Esther Ferrer habla en *Dialecto CA2M*, 30 de noviembre de 2021, YouTube video, 1:32, https://www.youtube.com/watch?v=CxXUNSYa-Sc.

[633] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *ZAJ*, 23 de enero - 21 de marzo de 1996, https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/zaj. © Algunos derechos reservados. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2024.



Fotogramas de la vídeo performance *Concierto a capella para escritura de hipoteca*.
Fuente propia. Edición: Patricia Zalama.

4.2.3. EL SARCÓFAGO O BAGAJE CULTURAL A MEDIDA.

Durante los años 80[634], se desarrollaron en América Latina diversas manifestaciones artísticas como reacción y resistencia ante la violencia generalizada que la población estaba sufriendo a lo largo del contenido ejercida por las dictaduras militares y por las guerras. La pieza que proponemos está inspirada en su aspecto formal y simbólico en las acciones que denominaron *Siluetazo* a través de las que se recordaban las personas que habían sido secuestradas y borradas del mapa por los regímenes autoritarios y que los artistas volvieron a situar en el mismo a través del dibujo de su silueta fundamentalmente. En nuestra versión una "la burócrata" es rodeada a modo de sarcófago por los libros que representan la cultura occidental. Es la apariencia de presencia, y la ausencia de un ser humano. La cultura conforma la silueta de un ser humano y cava su propia tumba. El individuo deshumanizado se convierte en un ser productivo y en un consumidor, en un recurso, en un objeto. Físicamente está presente, pero humanamente es diáfano, una silueta sin un cuerpo, sin un contenido.

En esta ocasión, "la burócrata" aparece tumbada sobre una plataforma de libros y su *alter ego* masculino va añadiendo y colocando volúmenes sistemática y parsimoniosamente a su alrededor, superponiéndolos hasta conforman una especie de peculiar sarcófago hecho a medida. La *performance* finaliza con "la burócrata" cubierta por una lápida conformada por libros, que se retira de manera que podamos observar la silueta resultante.

[634] En este sentido, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía organizó, en colaboración con la AECID, una exposición titulada "Perder la forma humana" a la que también nos referiremos más adelante cuando describamos una acción que llevamos a cabo inspirada en la misma. Catálogo de la exposición "Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina" Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 25 de octubre de 2012 - 11 de marzo de 2013. Museo de Lima, noviembre de 2013 - febrero de 2014.



Imágenes y fotogramas de la performance Bagaje cultural a medida o El sarcófago.
Fuente: Cedidas por Patricia Zalama.

4.2.4. CONVERSACIONES CON LA PARED.

Esta pieza consiste en una acción en la que "la burócrata" ataviada con su atuendo habitual, el traje de chaqueta gris, conversa con la pared. A la pared le cuenta de todo, desde problemas sociales, cuestiones laborales o personales, y, en definitiva, todo aquello que le gustaría cambiar y donde, al intentarlo, se encuentra de cara con un frío muro.

En una sociedad, donde las personas viven en una alienación perpetua, en la que no se reconocen a sí mismas, parece ser común un sentimiento de frustración, por no dar la talla con respectos a los modelos y a los cánones establecidos, por no sentirse representadas por la estructura política y por la falta de libertad. Este estado de desorientación condujo inevitablemente a "la burócrata" a encontrar en la pared un interlocutor que refleja de una forma muy contundente este sentimiento común de impotencia.

Aunque esta pieza ha sido documentada en vídeo y nunca ha sido llevada a cabo por la autora para una audiencia de espectadores, la pieza se siente como una *performance* por el impacto que se produce en la persona que la lleva a cabo, incluyendo a la autora que la experimentó en primer lugar. Es la sensación de hablar con la pared, el tiempo como elemento fundamental de la performance y su cualidad al conversar con la pared, lo que despierta la conciencia de quien la lleva a cabo a los asuntos que le preocupan. Reivindica el enfrentamiento diario con la impotencia que succiona nuestra energía.

La acción fue posteriormente llevada a cabo por el alumnado y el profesorado del entonces centro adscrito a la Universidad Complutense de Madrid, CES Felipe II de Aranjuez, quienes se sintieron atraídos por la acción y, de común acuerdo y en honor a la autora que se encontraba hospitalizada por causa de un accidente de tráfico, decidieron llevarla a cabo durante la exposición de fin de curso 2012/2013 en el patio que da entrada al Centro Cultural Isabel de Farnesio de Aranjuez.







Fotogramas de vídeo de la performance Conversaciones con la pared.
Fuente: material cedido por las personas que participaron en el evento.

La imagen que surge cuando un colectivo dialoga con la pared nos recuerda al Muro de las Lamentaciones, lugar emblemático de la religión judía. Es posible que este impulso de conversar con la pared se origine en la soledad que siente el ser humano y la frustración ante una angustia existencial que le lleva a buscar un ente que trasciende lo humano con el que compartir estos sentimientos.



Muro de las lamentaciones. Fuente: "Significado".

El escultor, profesor de la autora en la Universidad Complutense de Madrid, Curro Ulzurrun, se inspiró en esta acción que él mismo experimentó, para la creación de su pieza *Cacho pared para terapia hospitalaria* que regaló a la autora para su periodo de ingreso hospitalario, pensando que no podría resistirla sin tener una pared con la que conversar. Una de las piezas más recientes del autor es *Cobardes y gallinas* quien bajo el lema "unidas ponemos" juntó a sus gallinas para protagonizar esta acción político-festiva que celebra a un tiempo la libertad y la generosidad de la naturaleza.



Curro Ulzurrun *Cacho pared para terapia hospitalaria*. Fuente propia.



Curro Ulzurun. *Cobardes y gallinas*. Fuente: Franciscotorreblanca.

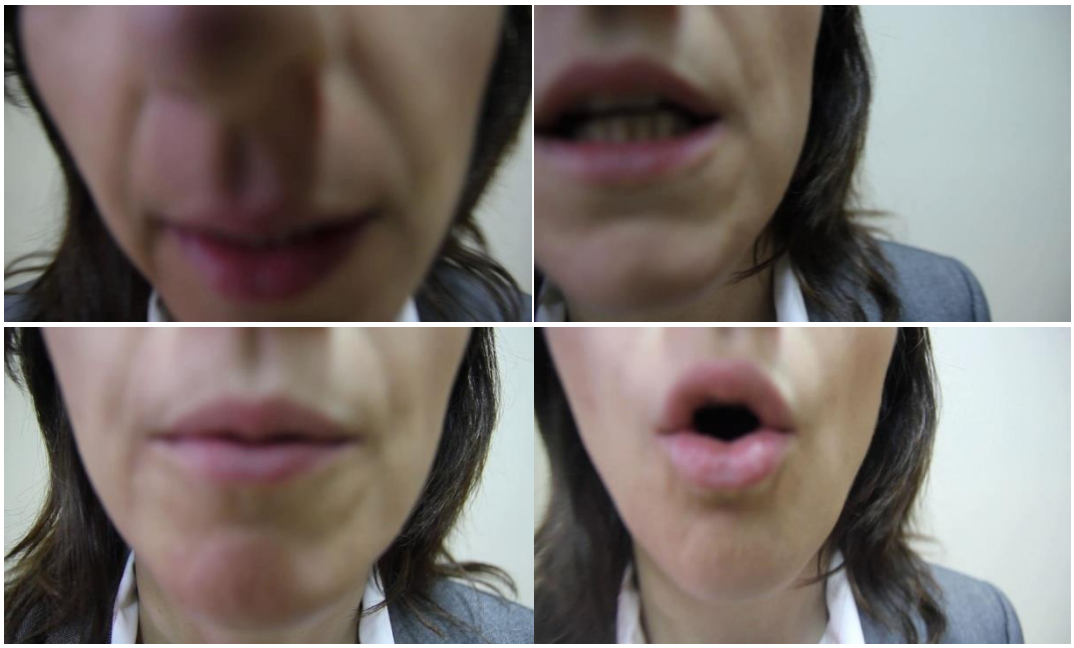
Durante el Máster en Escultura Social que llevamos a cabo en Oxford, volvimos a presentar esta acción. Invitamos al profesorado y al alumnado del máster a participar, quienes efectivamente llevaron a cabo la acción y estuvieron conversando con diversas paredes en la ciudad de Oxford. Trataremos de esta experiencia en el apartado que hemos dedicado a la descripción de los procesos que llevamos a cabo en Oxford y que titulamos "microacciones".



Wong Kar Wai, 2000. Escena final de la película *In the Mood for Love*. Fuente: "Caimán Ediciones".
En completa soledad, el protagonista confiesa su desgarro amoroso a un pequeño agujero de la pared entre las piedras milenarias del templo camboyano de Angkor Va.

4.2.5. MENSAJE *SOTTOVOCE.*

En esta pieza estamos atrapados en la pared con la que nuestra "burócrata" conversa, incapaces de cualquier acción, nuestros oídos están sordos. Alcanzamos a percibir que "la burócrata" se dirige directamente a nosotros. No cabe duda de que es nosotros a quienes trata de transmitir su mensaje, quizás un secreto. Desearíamos poder oír lo que nos dice, pero nuestro estado catatónico mantiene nuestro cuerpo y nuestra mente entumecidos.



Fotogramas de la vídeo performance *Mensaje sottovoce*. Fuente propia.

4.2.6. *CLEANING THE HEADQUARTERS I Y II.*

Venimos asistiendo a un explícito deterioro de la política a escala global. El poder público está siendo cuestionado al haberse puesto en evidencia tanto su servidumbre a los requerimientos del mercado, su incapacidad de representación de la ciudadanía como el ser dignos depositarios de la soberanía popular que el pueblo ejerce a través del voto. Esta pieza se surge de la necesidad de reaccionar ante esta cuestión y pone en tela de juicio tanto las estructuras que se manifiestan como obsoletas, como los estados soberanos, y la necesidad de poner orden en aquellas que tienen en sus manos el destino de los países ya que la acción es extrapolable a otros países sustituyendo el himno y la bandera por el relevante en cada caso.

Inspirada en obras, como las del artista Mateo Maté (Madrid, 1964) *Nacionalismo doméstico* (2004-2011) quien incorpora el simbolismo de la bandera al ámbito doméstico dándole muy diversos usos de aquella índole y la pieza de la artista Yael Bartana (Israel, 1970) *Tuning* (2001), en la que una mujer ataviada con un traje de chaqueta gris oscuro y canturreando el himno de Estados Unidos, lucha por librarse de un saludo militar que se apropia su cuerpo forzándola a identificar el himno que representa a su país con un permanente estado de

potencial beligerancia a través de cuerpo defensivo que encarna el ejército del que parece que debe provocar forzosamente el orgullo de los y las compatriotas.



Mateo Maté. *Nacionalismo doméstico I (Spain)*, 2004. Cocina de gas, 90 x 60 x 50 cm. Fuente: "Mateo Maté".



Yael Bartana, *Tuning*, 2001, fotograma de vídeo. Fuente: "Ibraaz".

A esto se unen, como fuente de inspiración, las acciones de *street cleaning* que surgieron en el marco de Fluxus. Inspirada por la idea de que limpiamos cuando algo nos molesta y pensamos que hay que retirarlo. Nos parece una buena metáfora: el concepto de limpiar estructuras, obligaciones impuestas, modos de vida prefijados, erradicar necesidades impuestas. Borrar de la mente todas las interferencias que no nos dejan disfrutar de la diversidad del ser humano. Un ejemplo de este tipo de acciones es la que llevó a cabo el colectivo Hi Red Center. Lo llamaron *Street Cleaning Event*, y tuvo lugar en junio de 1966 en la Grand Army Plaza (58th Street and 5th Avenue), en la ciudad de Nueva York. Vestidos con batas blancas, como si hubieran salido de un laboratorio, se colocaron en la acera y limpiaron un trozo de esta con todo tipo de herramientas que normalmente no se usan para limpiar la calle: cepillos de dientes, bolas de algodón con alcohol, esponjas de cirujano, servilletas de lino, etc. Estos peculiares utensilios de limpieza y la vestimenta utilizada descontextualizan la acción de limpiar la vía pública. La dislocación de los códigos capta la atención del espectador, creando una apertura a la reflexión.



Hi Red Center (Genpei Akasegawa, Natsuyuki Nakanishi, Jiro Takamatsu).
Street Cleaning Event (1964), interpretado durante Fluxfest Presents Hi Red Center
Street Cleaning Event, Grand Army Plaza, Nueva York, 11 de junio de 1966. Fuente: MOMA.

En este trabajo, en dos piezas, "la burócrata" aparece limpiando una mesa y una silla, aquello que limpia queda claro, además de por el título de las piezas, por la bandera que le sirve de delantal en "Cleaning the hearquarters I" y por el himno que canturrea mientras efectúa, con ahínco y compromiso, su labor de limpieza, en "Cleaning the hearquarters II".



Fotogramas de la video performance Cleaning the headquarters I. Fuente propia.



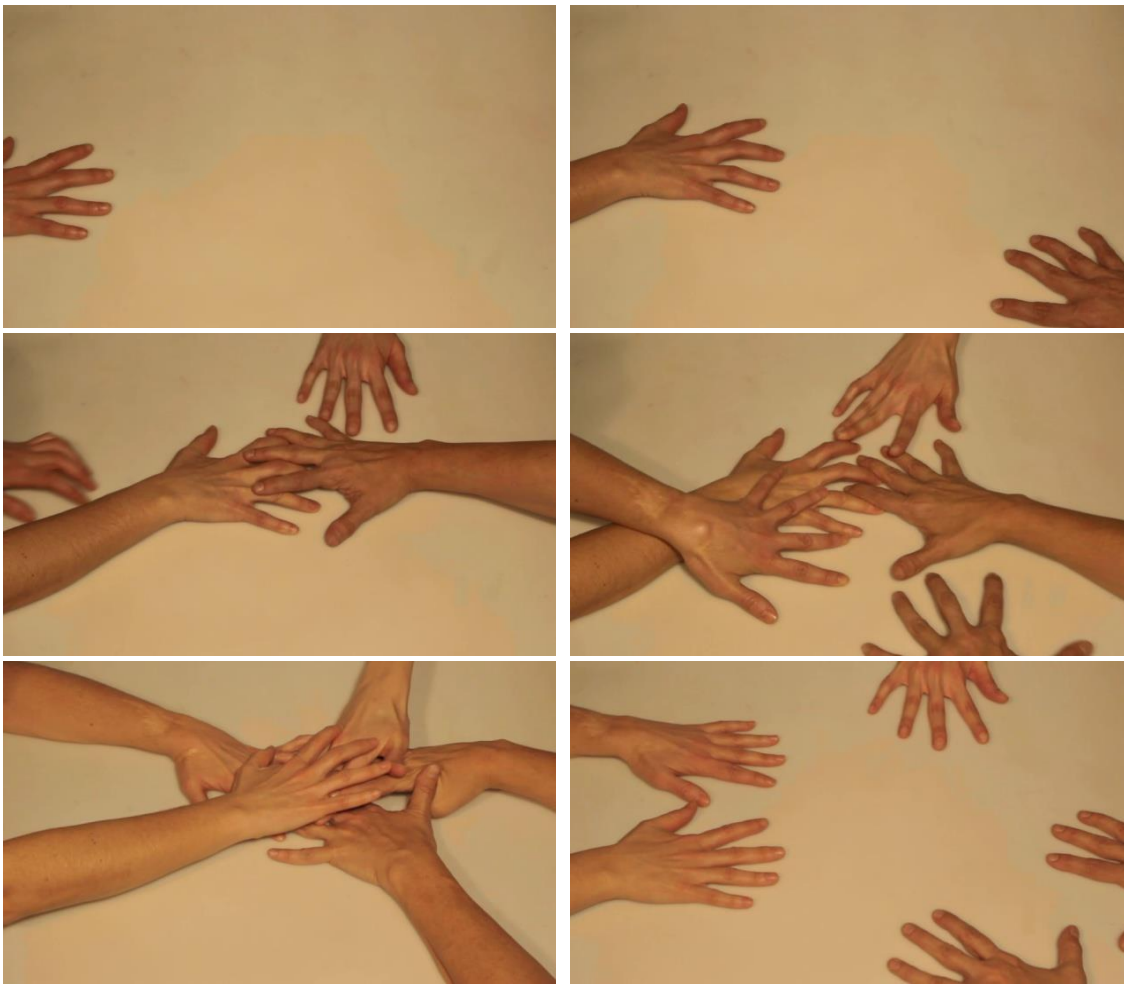
Fotogramas de la video performance Cleaning the headquarters II. Fuente propia.

4.2.7. LA RED SOCIAL.

La imagen es el modo plástico en que interpretamos la forma en que Deleuze en *Conversaciones* describe el par individuo-masa: "El hombre de la sociedad disciplinaria era un productor discontinuo de energía, pero el hombre del control es más bien ondulatorio, permanece en órbita, suspendido sobre una onda continua."[635] La idea de la modulación, los moldes y los moldeados a través del movimiento de estas manos que, observadas durante un rato, parecen corporeizar un extraño ser, mezcla de ser humano y arácnido, que revela las redes que tejemos, modulando y moldeando, nos mecemos en la modulación colectiva que al mismo tiempo moldeamos al relacionarnos y que está en constante movimiento y transformación: "Los encierros (sociedad disciplinaria) son moldes o moldeados diferentes, mientras que los controles constituyen una modulación, como una suerte de moldeado autodeformante que cambia constantemente y a cada instante, como un tamiz cuya malla varía en cada punto."[636] Desde nuestra perspectiva somos protagonistas de esta malla: surfeamos la superficie de las ondas que creamos conjuntamente.

En el vídeo las manos de diversas personas se mueven las unas sobre las otras tal y como lo hacen algunos insectos, conformando una imagen que acaba resultando desagradable. Las manos distinguen al ser humano del resto de las especies por todo lo que nos permiten hacer y, sin embargo, esta forma de comportarse resulta extraña, algo no encaja. El resultado del común actuar no es bello, sino que más bien causa rechazo al observador. Teniendo en cuenta que en la antigua sociedad disciplinaria el control venía de las autoridades y ahora, sin embargo, el control lo ejercemos mutuamente tanto con respecto a las demás personas como a nosotros y nosotras mismas. Nos transformamos en víctimas de nuestro ímpetu controlador. El trabajo con el cuerpo, con las manos en este caso, proporciona, bajo nuestro criterio, un modo tremendamente gráfico de visualizar la red social que habitamos.

[635] Gilles Deleuze, *Conversaciones 1972-1990*, trad. José Luis Pardo (Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS), 152.
[636] Gilles Deleuze, *Conversaciones 1972-1990, 151.*



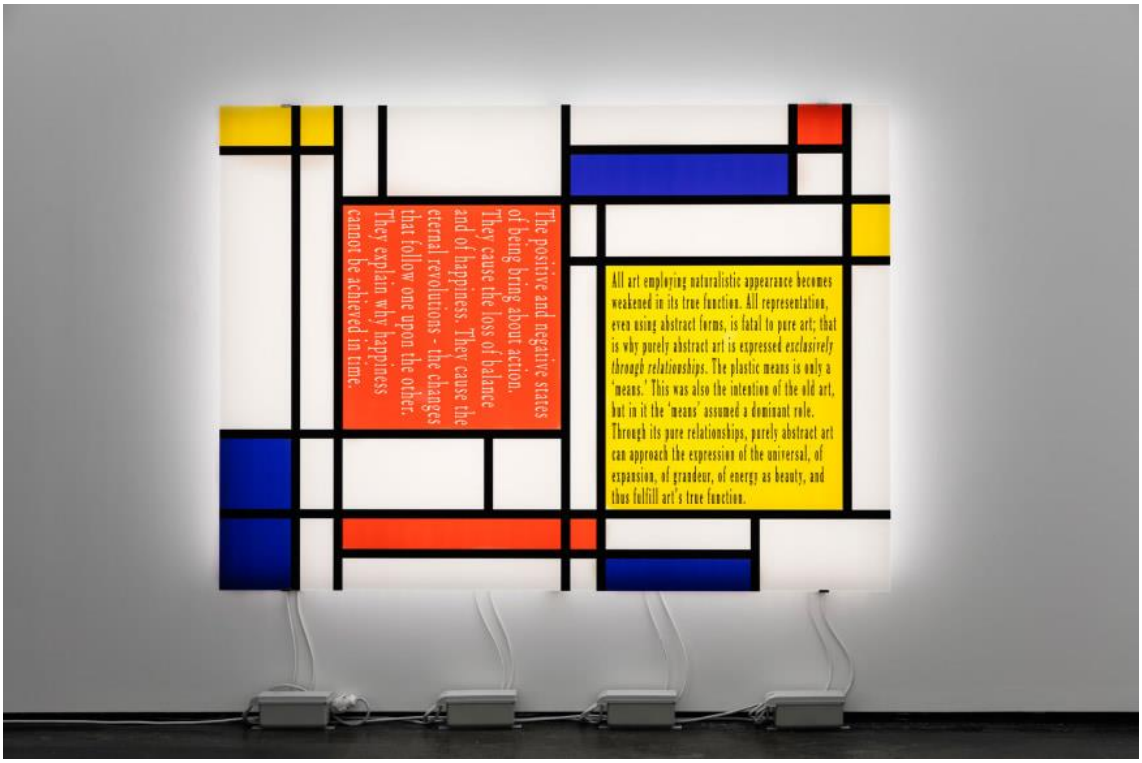
Fotogramas del vídeo La red social. Fuente propia.

4.2.8. EL**MÉTODO**AÑINO.

A partir de los años sesenta se produce un cambio profundo en el concepto de arte. Así, entre muchas otras tipologías artísticas surgen propuestas que se alejan del concepto de arte tradicional como el arte conceptual y el arte de acción que encontraron un punto en común en las denominadas “instrucciones”, “proposiciones” y “afirmaciones”. Artistas como Joseph Kosuth (Toledo, Ohio, EE. UU., 1945) cuestionaban la idea de la obra de arte, entendiendo la propia obra como un comentario sobre el arte.



Joseph Kosuth. *Una y tres sillas*. (1965). Fuente: Museo Reina Sofía



Joseph Kosuth. *Mondrian's Work III*. (2015). Fuente: brandstrup

Esta forma de entender el arte nos conduce a las "instrucciones" escritas por artistas Fluxus y de *event* como Yoko Ono y Robert Rauschenberg, por ejemplo, sin olvidar a Duchamp, el cual elaboró ya en 1918 obras en este sentido como, por ejemplo, *To be looked at (from the other side of the glass), with one eye, close to, for almost an hour*.



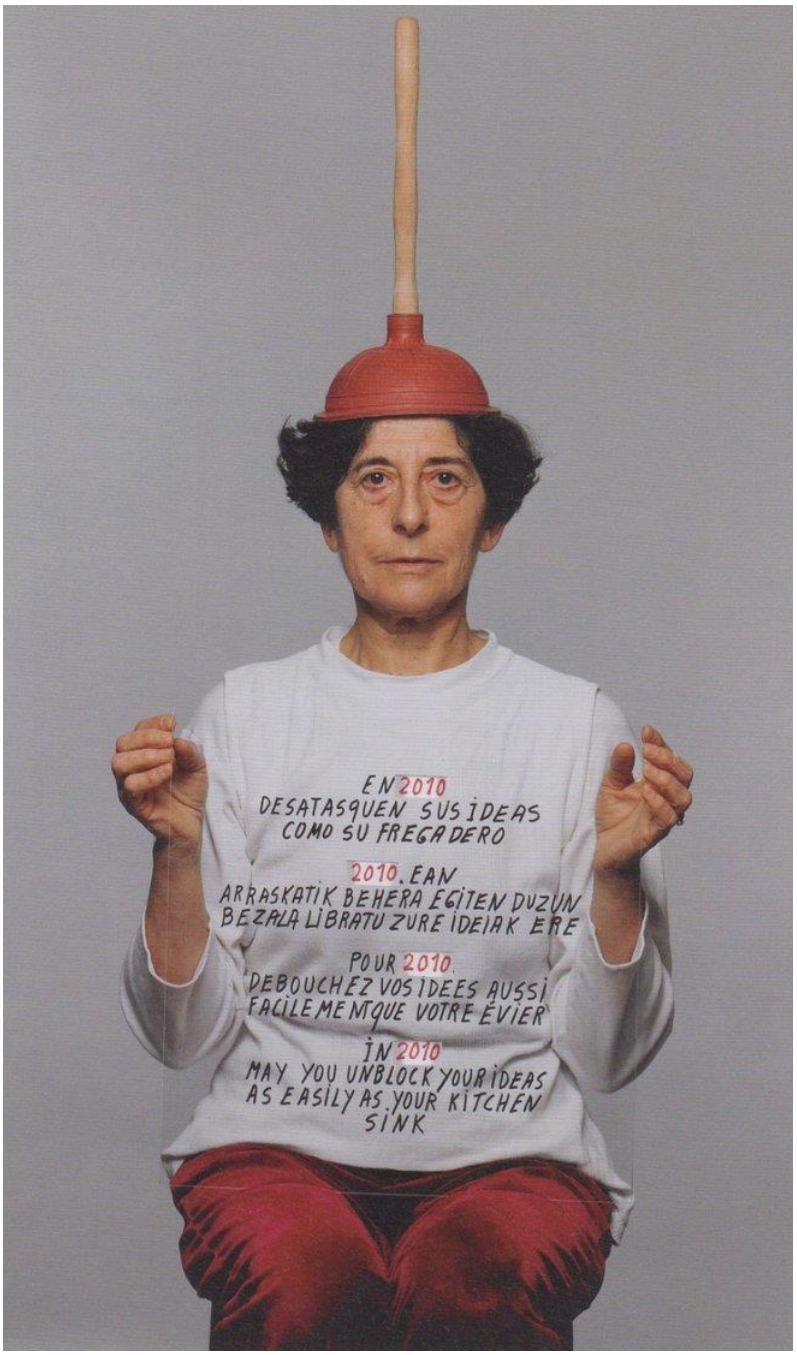
Marcel Duchamp.
To Be Looked at (from the Other Side of the Glass) with One Eye, Close to, for Almost an Hour.
Buenos Aires 1918. Fuente: MOMA

A través de estas instrucciones, ya no es el artista quien se encarga de finalizar la obra; ahora, es el espectador quien asume este rol. El espectador, que antes era un observador pasivo, se transforma en un participante activo que debe reflexionar e interpretar. Así, cada individuo se convierte en responsable y artífice de la finalización de la obra para sí mismo, de manera que existirá una obra distinta para cada persona que interactúe con ella. Este enfoque nos acerca a la propuesta beuysiana que hemos tratado en este estudio: la idea de que todo ser humano es un artista.

La serie de fotografías que presentamos, trasladada esta herramienta artística al mundo corporativo que conocemos en profundidad por nuestra experiencia en asesoría jurídica de muy diversas empresas. La serie enfrenta al espectador con el tedioso día a día de los burócratas a

través de unas instrucciones absurdas que ponen de manifiesto el aspecto surrealista de aquello que para muchas personas es su día a día.

En esta pieza nos hemos inspirado en la obra de los artistas Esther Ferrer y Erwin Wurm (Bruck an der Mur, Estiria, 1954). Ambos tienen, bajo nuestro punto de vista, un humor ácido con el que dislocan la idea de cómo presentarnos en público y relacionarnos socialmente, a través de comportamientos disruptivos que crean una grieta en los parámetros aprendidos que nos condicionan.



Esther Ferrer *L'art de la performance théorie et pratique*. Fuente: Centre National de la Danse.

La obra de Erwin Wurm, profundamente inspirada en el pensamiento de filósofos como Spinoza y Wittgenstein, ha resultado clave como fuente de inspiración de esta serie. En una entrevista para la revista "Esse" (2008) realizada por Bernard Schütze, en la cual se entrevista a Wurm con ocasión de su primera exposición en Canadá en 2008 en la Galería l'UQAM titulada "Desperate", nos dice Schütze, se trata de una exposición organizada sobre la base de los aspectos filosóficos del trabajo del autor. Según las palabras de Schütze, Erwin Wurm revela la importancia de la filosofía en la estructuración de su percepción de las cosas y cómo la escultura puede servir como medio para un nuevo modo de mirar hacia los filósofos y examinar nociones filosóficas tales como libre albedrío, tiempo y lo ridículo. Schütze le pregunta a Wurm qué papel juega la filosofía en su obra y como toma forma en su práctica artística. El artista contesta que está muy interesado en la filosofía pero que la aborda como diletante, como base para ayudarle a comprender la vida. Le ayuda a encontrar su camino en la realidad y a construir la suya propia. Wurm explica que hay ciertos autores que le motivan a cuestionarse la realidad de nuevas maneras.[637]



Erwin Wurm. Exhibition view, Désespéré / Desperate, Galerie de l'UQAM, 2008 © Erwin Wurm / SODRAC 2009. Photo: Louis-Philippe Côté, courtesy Galerie de l'UQAM, Montréal. Fuente: esse.

Wurm combina la instrucción, la escultura, la performance y la fotografía dinamitando sus límites y cuestionando si, desde una perspectiva contemporánea, podemos mantener la separación entre estas disciplinas artísticas. Un ejemplo claro, lo vemos en sus series *Instructions for idelness* (2001) o *Be nice to your curator* (2005 - 2016)

[637] Bernard Schütze, "Sculpting Thoughts: An Interview With Erwin Wurm," *ESSE*, consultado el 25 de agosto de 2024, https://esse.ca/en/off-features/sculpting-thoughts-an-interview-with-erwin-wurm/.







En la parte superior: **Erwin Wurm**. *Instructions for idleness.* (2001). Fuente: Erwin Wurm.
En la parte inferior: **Erwin Wurm**. *Carrying Edelbert Köb (Be nice to your curator*), 2006. Fuente: artnet.de

En el caso de las *Instructions for Idleness* se puede interpretar que se trata de una crítica a la noción que se tiene acerca del artista apartado de la sociedad, en palabras de Pia Jardí: "Wurm aborda aquí el cliché del artista como un ser solitario por su condición de creador, de personalidad maniática, contemplativa y nostálgica con temperamento propio de Saturno."[638]

[638] Jardí Pia, "La escultura según Erwin Wurm," en *Lápiz* Revista Internacional de Arte, Año XXIV, Nº 215 (páginas 56-63), 63.

Frente a esta interpretación un tanto excluyente de Pia Jardí, es bastante probable que Wurm esté narrando una historia más amplia, dirigida a un mayor espectro de público. Esto se hace patente en algunas de las instrucciones de esta serie, como las dos que traemos como ejemplo. Aquí se hace bastante obvio que el autor no está hablando de los y las artistas exclusivamente, sino de la experiencia cotidiana de muchas personas. El curador en este caso encarna el papel del jefe o jefa. Bajo nuestro punto de vista la mirada crítica del autor está dirigida, asimismo, al ciudadano de a pie. En estas series, el artista toca al espectador en su día a día y es esta realidad, aceptada, normalizada e interiorizada, la que invita a cambiar. Es importante en este ejemplo que el artista se autorretrate, y que, al hacerlo, nos retrate a su vez. Es una llamada al libre albedrío y a la irreverencia, a la desobediencia. Otros ejemplos relevantes en este sentido podrían ser: *Fúmate un porro antes de desayunar*, *Quédate en pijama todo el día*, *Nunca respondas*, *Duerme durante dos meses*.

En " el**método**AÑINO " nuestra "burócrata" nos da instrucciones para sobrevivir en el entorno laboral propio de la burocracia empresarial, del personal de oficina. Las instrucciones, al igual que en la obra de Wurm, no se dan solamente por escrito, sino que el personaje ejemplifica cómo hay que llevarla a cabo.

Se trata de una serie de doce imágenes que reproducimos a continuación a través de las que, además de la comentada llamada a la desobediencia con imágenes como *Recompense sus grandes esfuerzos* y se cuestiona el modo de vida que se ha impuesto derivado de que las empresas han devenido no sólo el motor de la economía, sino el poder ejecutivo fáctico que mueve los hilos de la sociedad y establece el modo de vida de las personas, con *Practique el lanzamiento de boli a la hora de la salida*, *Escurra el bulto cuando la ocasión lo requiera* o *Colóquese pinzas en los ojos cuando el sopor le asalte en las reuniones.* Al mismo tiempo se lanza una mirada con perspectiva de género en imágenes como *Muestre su lado masculino en las entrevistas de trabajo* y cuestionando temáticas que se imponen en este mundo como el fútbol, con la imagen *Documéntese y haga comentarios inteligentes*, tema de conversación recurrente al que muchas mujeres se han adherido de buen grado a pesar de que se trate de fútbol masculino explícitamente mezclado con furores patrióticos trasnochados que bajo nuestro criterio solamente vienen a empeorar la situación política europea. En la misma línea, irían las imágenes *Llegado el momento, presente sus armas de mujer* que cuestiona el tópico a la vez que pone de manifiesto que a la mayoría de las mujeres trabajadoras les esperan los trabajos domésticos al llegar a casa y *Reconozca sus errores* en la que nuestra "burócrata" literalmente obliga a su alter ego masculino a comerse la dichosa manzana fruto de todas las penalidades que tiene que sufrir la humanidad por causa de la mujer, según se desprende del texto bíblico. En este misma línea, la autora nos presenta en un guiño a la pintura del *Quattrocento*, a una virgen oficinista acompañada de sus donantes en la típica genuflexión y conformando un triángulo isósceles en *No delegue su trabajo y mantenga una relación profesional con sus compañeros* en la que asimismo se hace referencia a las desvirtuadas relaciones interpersonales que se desarrollan en estos ámbitos y que dan lugar a situaciones desequilibrios psicológicos derivados del *mobbing* (acoso moral en el trabajo), tanto por parte de los actores como de las víctimas y de estados de *burnout* (síndrome del quemado). En imágenes como *Sea amable con su jefe* y *Transmita a su jefe la impresión de que puede delegar en usted por completo*, se mezclan elementos como el fenómeno del sometimiento a las estructuras de poder con el hecho de que

los escalafones más altos continúan siendo ocupados por hombres en un porcentaje manifiestamente mayor que el de las mujeres.










Muestre su lado masculino
en las entrevistas de trabajo.
el método
AÑINO


Negocie su salario
con uñas y dientes.
el método
AÑINO


No delegue su trabajo
y mantenga una
relación profesional
con sus compañeros.
el método
AÑINO


Colóquese pinzas en
los ojos cuando el sopor
le asalte en las reuniones.
el método
AÑINO



Serie de doce fotografías *el**método**AÑINO*. Fuente propia.

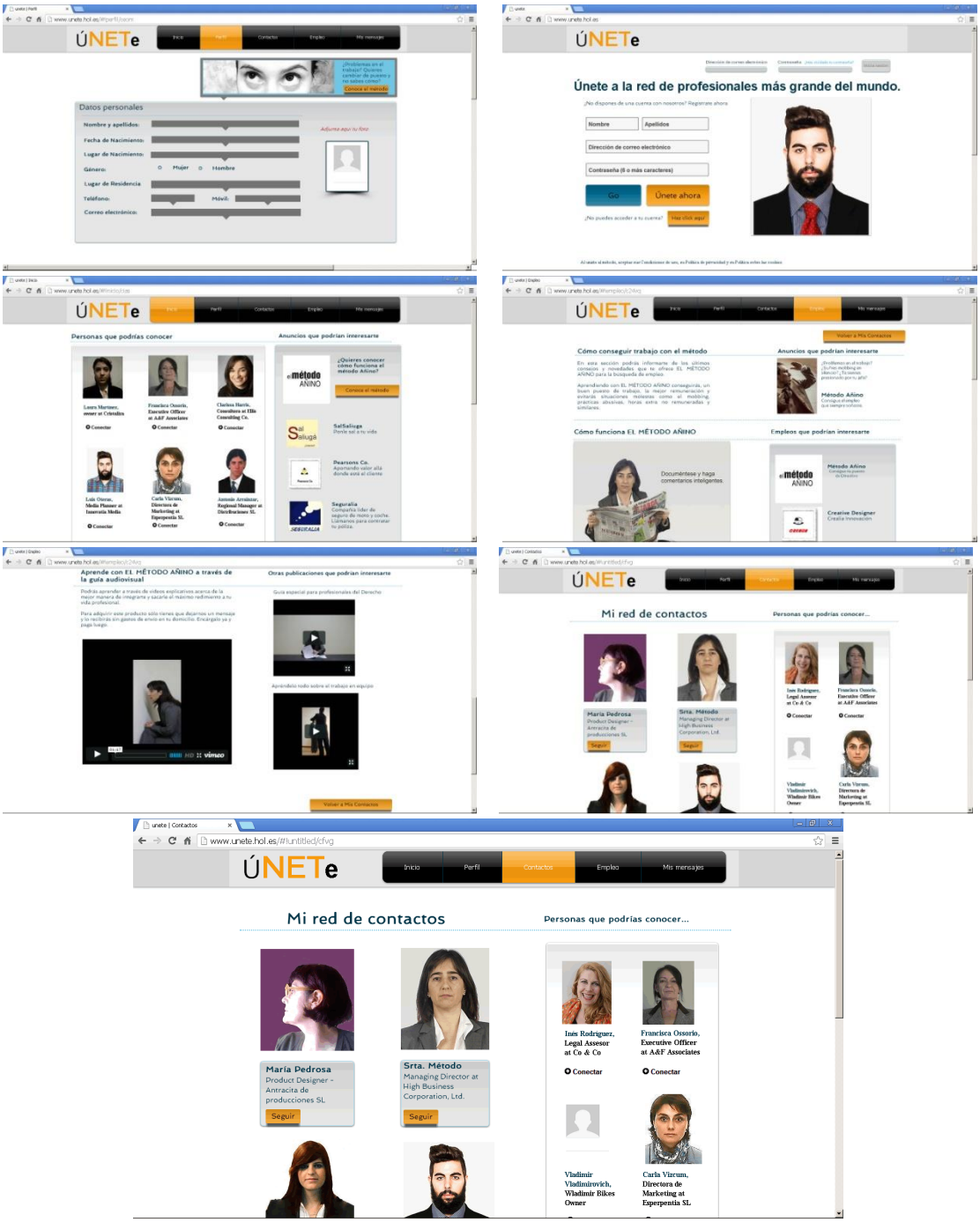
4.2.9. úNETe.

En este segundo acercamiento al mundo de las redes sociales, la autora pone de manifiesto el entendimiento normalizado de las personas como productos, casi como si se tratara de la estantería de unos grandes almacenes. Utilizando diversas herramientas virtuales o aplicaciones en línea, como LinkedIn para encontrar empleo y Tinder para establecer relaciones sentimentales o sexuales, se revela cómo estas plataformas contribuyen a la objetificación de los individuos en contextos de búsqueda de empleo y encuentros personales. Se nos viene a la memoria la canción ciertamente visionaria de Alaska que decía "quiero ser un bote de Colón y salir anunciada en la televisión (...)".

En formato web, *úNETe* es una crítica a la manera en que las personas se ofertan a sí mismas en la búsqueda de empleo invirtiendo sus recursos en desarrollar conocimientos y capacidades en temáticas como el denominado sin tapujos *personal branding* (marca personal). De esta manera, logramos que las personas se vean envueltas en una competencia feroz por el éxito económico y, en los casos más desafortunados, en la lucha por la mera supervivencia. Los demás ya no son vistos como seres humanos, sino como enemigos que pueden quitarnos el puesto de trabajo. Asimismo, estas plataformas conforman y validan de forma ciertamente exhaustiva, con la colaboración de todos sus miembros quienes pueden confirmar a través de *likes* y validando la veracidad de las facultades indicadas por cada persona, desde los parámetros mínimos de apariencia física hasta los estándares esperados de formación, capacidades laborales y adaptabilidad, así como el sometimiento a las exigencias del mercado y a las estructuras empresariales de poder.

El formato del sitio web que la autora desarrolló para esta acción cibernauta y que actualmente no está en línea, ayudaba a las personas que visitaban el sitio a reconocer rápidamente la analogía. Internet era la sala de exposiciones de este proyecto y también su medio natural.

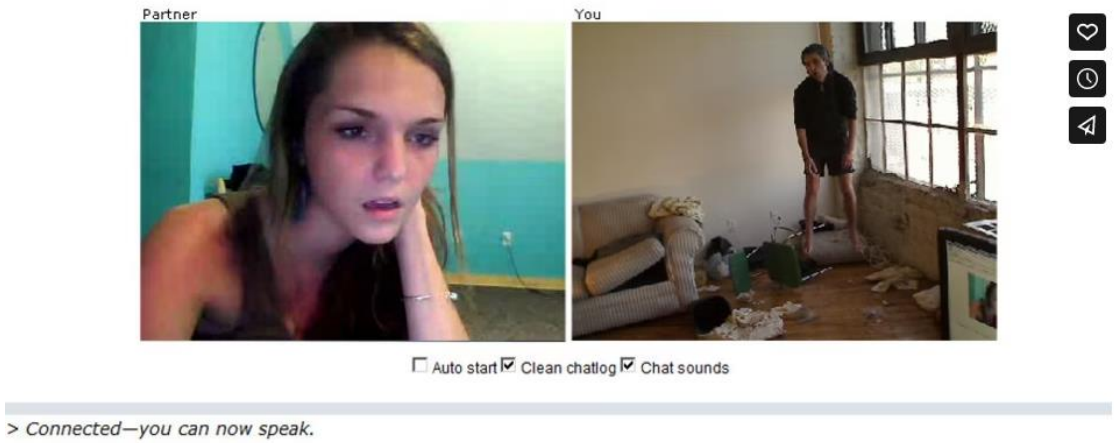
Los nombres y puestos de trabajo de las personas que aparecen son todos inventados. Se trata, en realidad, de amistades de la autora y de artistas que han prestado sus imágenes para este propósito. A continuación, mostramos imágenes de la web que soportaba *úNETe*.



Capturas de pantalla de la web de empleo y contactos laborales *úNETe*. Fuente: Propia.

úNETe se enmarca en el *netart* y se une a los esfuerzos por denunciar las incoherencias y la esquizofrenia que producen las redes sociales y su fuerza creadora de una realidad que, sin embargo, es ficticia. Un ejemplo relevante es el trabajo del dúo italoamericano Eva y Franco Mattes, también conocidos como 0100101110101101.ORG. Su obra *No Fun* (2010) es un video en el que los artistas simulan un suicidio y filman las reacciones de los espectadores, ilustrando de manera impactante la interacción entre el arte, la tecnología y la percepción pública en el contexto de las redes sociales. Se sirven de un sitio web a través del que se organizan conversaciones entre personas de forma aleatoria a través de una webcam. Miles de personas

vieron a Franco colgado del techo, balanceándose lentamente durante horas, sin poder saber si era realidad o ficción. Sin saberlo, se convirtieron en el objeto de la obra.[639]



Eva y Franco Mattes (0100101110101101.ORG) *No Fun* (2010). Fuente: no-fun

En *I would have liked to be one of you* el artista francocanadiense Gregory Chatonsky (1971), crea una aplicación que permite robar los nombres y perfiles de nuestros "amigos" en Facebook para mostrarlos en nuestra propia cuenta.[640]



Gregory Chatonsky. *I would have liked to be one of you,* (2009). Fuente: chatonsky.net

[639] Eva y Franco Mattes, *No Fun* (2010), https://0100101110101101.org/no-fun/. Consultado el 25 de agosto de 2024.
[640] Gregory Chatonsky, *I Would Have Liked to Be One of You* (abril de 2009), https://chatonsky.net/oneofyou/. Consultado el 25 de agosto de 2024.

artecercacercarte

Logo del Proyecto *artecercacercarte.* Fuente: autora.



Cartel del proyecto *artecercacercarte.* Fuente: autora.

4.3. PROPUESTAS BASADAS EN LA ESTÉTICA CONECTIVA: IMPLEMENTACIÓN ARTÍSTICA DEL CONCEPTO DE DERECHO CÁLIDO.

En este apartado vamos a describir y a reflexionar sobre las propuestas estético-conectivas que hemos elaborado a lo largo de nuestro quehacer artístico. Comenzaremos con aquellas propuestas iniciales que desembocaron finalmente en el concepto de "derecho cálido" y terminaremos con las que han surgido a partir de la implementación de este concepto.

La semilla de la idea de un "derecho cálido" surge de la incoherencia detectada en la estructura y funcionamiento de las organizaciones empresariales durante nuestra propia práctica profesional en el campo del asesoramiento jurídico de empresas. La identificación de un entendimiento erróneo del concepto de trabajo, la mera idea de entender a los humanos como recursos, la falta de flexibilidad en las estructuras jurídicas con las que trabajamos, la subyugación del ámbito jurídico al económico y financiero, los márgenes económicos como objetivo único, y otras cuestiones de índole similar, despertaron la necesidad de pensar el derecho de otra manera. Así, detectamos la urgencia de cambio en todos estos asuntos y nos pusimos a trabajar en ello desde un planteamiento artístico, es decir, sin conocer ni el cómo, ni el resultado, ni la posibilidad real de poder implementar la propuesta que surgiera de nuestro trabajo en las organizaciones.

La idea inicial fue creciendo y se extendió al campo de la educación y a la sociedad en general, a las personas. Así surgió un proyecto llamado *artecercacercarte*.

Estos procesos artísticos podrían ser implementados a modo de proyecto piloto en el sistema educativo, como hacen en la *Bronnbacher Idee* (Idea Bronnbacher) que explicamos más adelante, o en otros organismos educativos como el instituto alemán para el estudio de la orgánica social: Institut für Sozialorganik en el que se trata de la cuestión normativa de cómo debería ser una economía de personas para personas. Esto convierte una cuarta dimensión de la sostenibilidad, la dimensión cultural o también la "dimensión del sentido", en la base de las cuestiones de diseño económico. En lugar de un "qué" material o un "cómo" técnico, se pone en primer plano el "por qué" orientado a la conciencia. Esto permite una reorientación de las dimensiones económica, ecológica y social de nuestras acciones, que se mide según la pregunta central: "¿Qué tiene sentido?".[641]

La escultura y la plástica social fueron incorporadas a los estudios universitarios por el artista Joseph Beuys en la Freie Internationale Hochschule für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung e. V. (FIU) que él mismo, junto con otras personalidades de la cultura, fundó en Düsseldorf (1973). Actualmente, se implementan bajo distintos modelos en los planes de estudio de diversas universidades europeas, donde se desarrollan programas tanto nacionales como internacionales. Por ejemplo, en las Universidades de Mannheim y Ruhr Universität Bochum en Alemania. En estas universidades se lleva a cabo un programa titulado *Bronnbacher*

[641] Alanus Hochschule für Kunst und Gesellschaft, Institut für Sozialorganik, https://www.alanus.edu/de/hochschule/einrichtungen-gremien/detail/einrichtung/institut-fuer-sozialorganik. Consultado el 25 de agosto de 2024.

Idee[642] (Idea Bronnbacher) a través de una beca se ofrece preferentemente a estudiantes de Derecho, Ingeniería, Económicas y Empresariales y Ciencias Naturales. El programa es desarrollado por artistas y financiado por diversas empresas que se benefician de poder contar entre sus trabajadores con personal formado en cultura social. Otro ejemplo es la Oxford Brookes University. Esta universidad cuenta con una unidad de investigación para la escultura social y ofrece programas de máster, doctorado e intercambios internacionales. Por último, las siguientes universidades han incorporado programas de desarrollo profesional y cultural ofrecidos por artistas: Aston University, Manchester Metropolitan University, Goldsmith's College – University of London, Manchester University, Surrey University, New York University, Obirin University Tokyo, Università degli Studi della Basilicata.

4.3.1. PROYECTO *ARTECERCACERCARTE*.

4.3.1.1. INTRODUCCIÓN.

El diseño social es, en nuestra opinión, un asunto a observar desde la transversalidad de los distintos agentes sociales que deben formar parte y colaborar en el mismo. Entre ellos no deben actuar de forma exclusiva agentes del mundo jurídico, políticos profesionales, economistas o científicos. Es esencial la colaboración de artistas, filósofos y personas dedicadas al estudio y la práctica de las humanidades. Estas disciplinas, centradas tradicionalmente en el conocimiento del ser humano, deben expandirse para estudiar al ser humano como un ser interdependiente, coexistiendo con una enorme diversidad de otros seres no humanos en este planeta.

Consideramos que es tarea de los y las artistas actuales introducir la cultura social en la sociedad, el modo y los aspectos que se tienen en cuenta a la hora de desarrollar una pieza artística. Nos estamos refiriendo a asuntos como la valoración del proceso de trabajo frente a un enfoque absoluto hacia el objetivo, la valoración del error como una parte crucial del trabajo, la armonía que va surgiendo de la pieza y el espectador como participante en la acción, entre otros.

Asimismo, estimamos crucial tomar las medidas necesarias para rescatar al arte del segmento restringido que le reserva la cultura convencional. Si aceptáramos el arte como una parte inherente a todo ser humano, este formaría parte de la actividad cotidiana de cada individuo. Así, se promovería una comprensión de la vida radicalmente creativa, abriendo espacio para el desarrollo de las capacidades creativas en el quehacer diario de cada persona.

La iniciativa que hemos denominado con el juego de palabras *artecercacercarte*, para llamar la atención sobre el hecho de que el arte está cerca, pero que necesita de nuestro interés, de un movimiento por nuestra parte para acercarnos a él, es un proyecto artístico a través del cual trabajamos desde la plástica y la escultura social. La idea es entender el arte como esencial para el diseño de la sociedad y utilizar las capacidades humanas de una forma óptima.

---

[642] Kulturkreis der deutschen Wirtschaft, *Bronnbacher Stipendium - Kulturelle Kompetenz für künftige Führungskräfte*, https://www.kulturkreis.eu/kulturkreis-stipendien/bronnbacher-stipendium. Consultado el 25 de agosto de 2024.

El arte es introducido a través de este proyecto en los diversos estratos sociales por medio de un porfolio de dinámicas o procesos artísticos que ponen la idea en práctica. La persona participante comprueba de primera mano el modo de abordar y comprender el trabajo de un artista. La creatividad, la imaginación, la capacidad humana de permanente de aprendizaje, la forma de trabajo colaborativo, el papel del proceso de trabajo y la observación compositiva y armónica de los propios pensamientos pueden ser incorporados a través del arte a las empresas privadas, instituciones públicas, en la educación y en grupos espontáneos de personas.

En el proyecto *artecercacercarte* la imaginación es tenida en cuenta como base de la organización social y como aporte necesario a los criterios económicos y científicos.

El trabajo y la investigación teórica y práctica de Joseph Beuys y Paulo Freire, han sido clave fundamental para la base teórica de este proyecto, así como para nuestra propia investigación. En el porfolio que completa esta iniciativa se encuentra recogida, entre otras nueve, la dinámica *Conversación en círculo* o *Círculo de cultura* que ambos profesores utilizaron en su trabajo con personas de diversos estratos sociales y culturales. Asimismo, se han utilizado como referentes para este proyecto el pensamiento de Rudolf Steiner, los informes del proyecto *Creative Clash Project* del Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung (Centro para la investigación social de Berlín) dirigido por la catedrática Ariane Berthoin Antal y otras propuestas pioneras como las del *Artist Placement Group* propuesto por los artistas conceptuales británicos John Latham (Sunderland, Reino Unido, 1921) y su esposa Barbara Steveni (Irán, 1928).

El proyecto comenzó a ser implementado en 2013 y hemos seguido trabajando en el mismo y llevando a cabo algunas de sus dinámicas hasta la actualidad.

4.3.1.2. DESARROLLO DEL PROYECTO.

artecercacercarte comprende tres líneas de acción que consideramos fundamentales para un sano crecimiento y desarrollo social: las personas, las organizaciones y la educación.

- *artecercacercarte* personas.
- *artecercacercarte* organizaciones.
- *artecercacercarte* educación.

4.3.1.2.I) *ARTECERCACERCARTE* PERSONAS.

En esta línea de acción se ofrece la posibilidad de vivir este planteamiento artístico formando parte como artistas de los diversos talleres/acciones del proyecto.

En estas acciones colaboramos con Picuet Gallery que es una galería hoy en día ya cerrada que se creó por artistas para dar acogida a proyectos de arte emergente y que se situaba en Madrid.

En estos encuentros conseguimos reunir a personas de las más diversas profesiones y sectores que han podido entrar en contacto con el arte a través de nuestras acciones y talleres de una forma que no habían vivido anteriormente, teniendo la oportunidad no sólo de entender el arte desde otra perspectiva, sino llegando a conocer una nueva forma de diseñar y componer los propios pensamientos a través del trabajo artístico con el grupo. A través de estos encuentros, los participantes aprendieron y pensaron acerca de la posibilidad de rediseñar su entorno vital a través de su capacidad creativa.

4.3.1.2.II) *ARTECERCACERCARTE* ORGANIZACIONES.

Las organizaciones reflejan a través de su estructura y metas, cómo está organizada la totalidad de la sociedad, los valores y principios éticos que la sustentan, la forma, los criterios y los parámetros de dicha organización. Estas estructuras están diseñadas bajo puntos de vista jurídicos y económicos, anclados en un paradigma mecanicista fundamentado en la ilusión de un crecimiento económico ilimitado.

La entrada del arte en las organizaciones fomenta que las actividades de las personas dentro de esas estructuras no sean mecánicas sino orgánicas, que se sustenten en lo humano y no renuncien a buena parte de sus facultades esenciales. El trabajo se entiende entonces como el fruto de la creatividad y de la motivación de cada miembro de la sociedad, como única forma de aprovechamiento óptimo de las capacidades humanas hacia un comportamiento social coherente y armónico que se relacione con la forma en que la vida en este planeta surge y se sostiene.

Esta línea de acción ha sido diseñada para ser implementada en cualquier tipo de organización: empresa privada, institución pública, ONG, fundación o cualquier estructura social donde las personas lleven a cabo su actividad diaria.

Cuando la creación artística penetra en las organizaciones se produce una colisión entre dos mundos. En palabras de la profesora Berthoin Antal quien ha explorado profundamente esta área,es posible que nuevo conocimiento pueda emerger de la combinación o colisión entre diferentes cuerpos y formas de conocimiento. Colisiones entre culturas presumiblemente muy diferentes pueden revelar y retar las asunciones y rutinas engranadas en la cultura organizacional y así desencadenar un aprendizaje de doble circuito (recíproco).[643]

Esta colisión coloca a las personas en una posición de apertura al aprendizaje, produciéndose un enriquecimiento personal a través del trabajo colaborativo con el grupo.

[643] Ariane Berthoin Antal, "When Arts Enter Organizational Spaces: Implications for Organizational Learning," en *Learning Organizations: The Importance of Place for Organizational Learning*, ed. P. Meusburger, A. Berthoin Antal, y L. Suarsana, Knowledge and Space Vol. 6 (Dordrecht, The Netherlands: Springer, 2024), 2.

Entran entonces en contacto con otros instrumentos de trabajo y se enfrentan a otra forma de afrontar las tareas diarias a través de la imaginación. Existen informes del WZB que corroboran las ventajas que producen las intervenciones artísticas en las organizaciones. No nos gustaría utilizar el arte como medio para contribuir a la idea actual de organizaciones concentradas en un crecimiento económico ilimitado, pero sí nos parece necesario constatar todas las ventajas que estos informes recogen tras el estudio de diversas intervenciones artísticas en organizaciones de diversos países. En este sentido, Tiago Prata, nos dice que la idea general detrás de las intervenciones artísticas es que cuando las dos lógicas contrastantes (la lógica del artista y la lógica de la organización) chocan, se libera energía en forma de nuevas ideas, nuevas visiones y una comprensión más profunda de lo que la organización está haciendo a un nivel existencial o metanivel.[644]

Merece la pena mencionar aquí la propuesta pionera, en este sentido, que hemos citado más arriba. Nos referimos al proyecto de Barbara Steveni y John Latham llamado *Artist Placement Group*, cuyos resultados se conservan en el museo Tate de Londres. La puesta en práctica de este proyecto consistió en colocar artistas en el interior de las organizaciones privadas y públicas que desarrollaban su obra allí. De esta manera, contagiaban al personal de la organización receptora con otra forma de ver el mundo, al mismo tiempo que mostraban otros procesos de trabajo que produjeron un gran impacto en las organizaciones que formaron parte del proyecto. No queremos entrar aquí a desarrollar extensamente esta iniciativa porque lo que nos interesa es profundizar en la descripción y el análisis del proceso artístico *artecercacercarte* como parte del recorrido hacia el concepto de "derecho cálido". Por este motivo, nos remitimos a la información existente sobre el mismo en el citado museo y en su página web donde se nos informa de que *Artist Placement Group* (APG) fue ideado por Barbara Steveni entonces Barbara Latham y surgió en Londres en la década de 1960. La organización buscaba activamente reposicionar el papel del artista dentro de un contexto social más amplio, incluyendo las organizaciones públicas y privadas, mientras al mismo tiempo desempeñaba un papel importante en la historia del arte conceptual durante las décadas de 1960 y 1970. El periodista de *The Observer*, Peter Beaumont, ha descrito al APG como "uno de los experimentos sociales más radicales de la década de 1960".[645] Steveni y Latham percibieron que los artistas eran seres aislados de la sociedad por el propio mundo del arte y el comercio de este a través de las galerías que los apartan del público. Así, el mundo de las corporaciones y de las organizaciones gubernamentales les es absolutamente desconocido. Sin embargo, esta iniciativa estaba basada en el convencimiento de que los artistas podrían llevar a cabo una gran aportación a las organizaciones en las que eran ubicados por su diferente perspectiva y modo de pensar. Entre otros, los y las siguientes artistas participaron en este programa: Ian Breakwell, Stuart Brisley, Roger Coward, Hugh Davies, Andrew Dipper, Garth Evans, Leonard Hessing, George Levantis, Ian MacDonald Munro, David Toop, Marie Yates y Rolf y Ros Sachsse. Las organizaciones anfitrionas fueron en Reino Unido las siguientes: The Department of Health and Social Security, The Department of Environment, The Scottish Office, Peterlee Development Corporation, British Steel, British Rail, British Airways, Esso Petrolium Ltd., ICI Fibres, Hillie

[644] Anna Grzelec y Tiago Prata, *Artists in Organisations: Mapping of European Producers of Artistic Interventions in Organisations*, TILLT, Gothenburg, Sweden, marzo de 2013.
[645] Tate, *Artist Placement Group*, https://www.tate.org.uk/artistplacementgroup/. Consultado el 25 de agosto de 2024.

International; y la primera ubicación en el continente en el Ministerio de Economía de Renania Palatinada del Norte en Alemania. [646]



Miembros de **APG** en la Documenta 6 en Kassel, Alemania, 1977.
De izquierda a derecha: Ian Breakwell, Barbara Steveni, Nicholas Tresilian, John Latham and Hugh Davies.
© APG/Tate Archive.Fuente: TATE

Posteriormente, otros proyectos han surgido en este sentido. Algunos de ellos son recogidos en el citado informe coordinado por la Profesora Berthoin Anthal. Uno de los experimentos artísticos analizados lo llevó a cabo la organización española "Conexiones improbables" promovido por el economista vasco Roberto Gómez de la Iglesia, quienes, a su vez, colocaron a artistas en empresas para buscar soluciones artísticas a problemáticas empresariales.

En nuestra opinión, hay que tener cuidado con algunas de estas iniciativas. Sobre todo, si se utiliza el arte con la intención de hacer a los trabajadores y trabajadoras más productivos a partir del desarrollo de su creatividad, es decir, para aumentar el margen de beneficios de la empresa. Este deseo de crecimiento empresarial y de aumento de sus ingresos no sólo no está vinculado a necesidades ni de los trabajadores o trabajadores, ni sociales ni ecológicas. Rechazamos cualquier intento de utilizar el arte del modo en el que, a su vez, se están utilizando prácticas asociadas a religiones como el budismo, es decir, la meditación, para optimizar la productividad de las personas, de nuevo entendidas como recurso. Por lo que consideramos bienvenidas estas iniciativas por poner en valor el arte más allá de lo estético, del mero objeto bello, del lujo y de la mercancía y por poner en valor su capacidad de transformar positivamente la sociedad. Sin embargo, hay que estar alertas porque puede convertirse en la vía en la que, una vez más, el capitalismo fagocitaría esta forma de entender el arte para desactivarla y neutralizarla y asimilarla convirtiéndola de nuevo en un producto carente de la esencia de lo artístico.

[646] Tate, *Artist Placement Group*, https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/artist-placement-group. Consultado el 25 de agosto de 2024.

En esta línea de acción *artecercacercarte organizaciones*, tuvimos ocasión de trabajar en colaboración con el albergue para personas sin hogar de San Vicente de Paul de la organización Cáritas Española Diocesana Getafe, en Aranjuez (Madrid), enfocando las acciones a personas sin hogar. Asimismo, colaboramos con el Espacio Trapézio y con el Centro Cultural Galileo también en Madrid. En estos dos últimos espacios llevamos a cabo la dinámica *Conversaciones en círculo* sobre la que trataremos más adelante. Finalmente, en la ONG Aida Books & More llevamos a cabo la *performance El sarcófago* o *Bagaje cultural a medida* que hemos descrito más arriba.



Diversas invitaciones a Conversaciones en Círculo. Fuente propia.

4.3.1.2.III) *ARTECERCACERCARTE* EDUCACIÓN.

Desde nuestro punto de vista el arte tiene la capacidad de colocar a quienes lo practican a la vanguardia de los acontecimientos humanos. No queremos decir que sea infalible ni que los artistas no puedan equivocarse. El siglo pasado es una muestra de ambos resultados. Si bien el Futurismo apoyó formas de gobierno fascistas, el Dadaísmo y el Surrealismo surgieron precisamente como repulsa a guerra, por ejemplo. En ambos casos, el arte actúa señalizando los cambios que se están produciendo en su entorno, alcanzando a ver más allá de lo que se pueda

percibir desde un punto de vista meramente racional. Hay que desarrollar la conciencia y la sensibilidad estética para poder interpretar eso nuevo que el arte nos trae y procurar no errar la tendencia a seguir. Creemos en la idea de fomentar estas capacidades desde educación.

De este modo, tanto Beuys quien consideraba su trabajo como educador como su mayor obra de arte como Freire, entienden la docencia como una actividad artística. Así nos dicen Horton Freire que la persona docente es un artista, pero esto no significa que pueda crear un patrón o moldear a los estudiantes. Lo que el educador hace al enseñar es hacer posible que los estudiantes se conviertan en sí mismos.[647]

A continuación, mostramos algunas de las imágenes realizadas durante la dinámica *Conversaciones en Círculo* que tuvo lugar en el aula de la asignatura Fundamentos de Pintura de la Licenciatura en Bellas Artes que se impartía en la Facultad de Bellas Artes del centro adscrito CES Felipe II de la Universidad Complutense de Madrid con la colaboración de la Profesora Raquel Abad Gómez.[648]





[647] Myles Horton y Paulo Freire, *We Make the Road by Walking: Conversations on Education and Social Change* (Philadelphia: Temple University Press, 1990), 181.
[648] https://fundamentosdelaimagenfotografica.blogspot.com/search/label/escultura%20social



Fotogramas del vídeo de *Conversaciones en círculo* (2013)
Facultad de Bellas Artes del centro adscrito CES Felipe II, Universidad Complutense de Madrid.
Fuente: Patricia Zalama.

Tras la puesta en práctica de la dinámica *Conversaciones en círculo* en la Facultad de Bellas Artes del centro adscrito CES Felipe II de la Universidad Complutense de Madrid recibimos una retroalimentación muy favorable ya que la dinámica favoreció exponencialmente la participación en clase, incluso en parte del alumnado que no había participado en absoluto en lo que llevaban de curso. La profesora María Jesús Abad Tejerina, probó en diversas ocasiones a llevarla a cabo en su aula y nos retroalimentó con comentarios e imágenes de su experiencia.



Conversaciones en círculo en el aula de María Jesús Abad Tejerina (UCM). Fuente: M.J. Abad Tejerina

El proyecto *artecercacercarte* fue, asimismo, presentado en el Foro para Iniciativas de Escultura Social (Social Sculpture Initiatives Forum) organizado por la Unidad de Investigación de Escultura Social de la Universidad Oxford Brookes donde se nos dio la oportunidad de implementar la dinámica *Ganar la forma humana* en el ámbito de la educación.

Finalmente, en la línea de acción educación, el proyecto fue implementado con éxito en el IES Columela de Cádiz con gran afluencia de participación, gracias a la colaboración de la profesora de Dibujo, Patricia Garzón.



Conversaciones en círculo en el aula de Patricia Garzón IES Columela. Fuente: Patricia Garzón.

En las diversas dinámicas que se llevaron a cabo en este proyecto participaron numerosas personas quienes nos aportaron su valiosa retroalimentación. Traemos aquí algunos de sus comentarios:

Victoria M. (Economista): "el arte como herramienta de modelado de los grupos humanos, la imaginación y la creatividad como base para la organización social son ideas clave en el proyecto de escultura social que nos propone *artecercacercarte*. Un proyecto ambicioso y difícil, pero a la vez fascinante, en el que participo porque comparto el convencimiento de que las experiencias artísticas extraen lo mejor de cada uno de nosotros y nos permiten compartirlo con los demás."

Rosa O. (Ilustradora): muy interesante el taller (*Conversación en círculo*), sobre todo porque incluso entre amigos, se tiende a evitar conversaciones profundas, quizás por eso que hablábamos de las prisas, y es estupendo que personas que no se conocen puedan expresarse largo y tendido sin la impresión de que se está "soltando un rollo". Por mi parte, me levanté dándole vueltas a todo lo que hablamos. Pienso que para llegar a expresarnos en un lenguaje poético se necesita más tiempo y por mí encantada.

Olga I. (Economista): esta participante describe el proyecto *artecercacercarte* como "una mirada hacia los demás y a nosotros mismos desde la creatividad. Es una propuesta de participación colectiva en la que espontáneamente surge una visión artística capaz de atender cuestiones que nos abordan diariamente y que en muchas ocasiones no somos capaces de identificarlas. Ha sido una experiencia muy positiva asistir a *Conversaciones en círculo*."

Ana H. (estudiante de Bellas Artes): una manera de formación práctica y divergente. La aplicación de la democracia directa desde un punto de vista artístico.

4.3.1.3. PORFOLIO DEL PROYECTO *ARTECERCACERCARTE*. PROPUESTAS IMPLEMENTADAS.

Todas las dinámicas diseñadas en el marco del proyecto *artecercacercarte* cuentan con una ficha técnica que anexamos a esta investigación como ANEXO II.

4.3.1.3.I) CONVERSACIONES EN CÍRCULO.

Sobre este proceso de plástica social hemos publicado un artículo que reproducimos aquí, si bien ampliado y modificado parcialmente[649].

[649] Publicado por primera vez en: Isabel Añino Granados, "Conversaciones en círculo: alta tecnología artística al servicio del diseño social," *Artilugio Revista* 9 (2023): 11-27.
Recuperado de: https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/42022.
Recibido: 20/02/2023. Aceptado con observaciones: 05/06/2023.
DOI: https://doi.org/10.55443/artilugio.n9.2023.42022.
ARK: http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/ntcaeaamk.

Actualmente asistimos a un progresivo interés por parte de la ciudadanía por involucrarse en el diseño social, resultado de la manifiesta servidumbre del poder público a los requerimientos del mercado. Las *Conversaciones en círculo* materializan una sofisticada tecnología artística que posibilita su intervención. Este artículo recoge la experiencia vivida durante la implementación de aquel proceso artístico en diversos ámbitos, educativos y socioculturales, como forma extraordinaria y directa de actuar en la vida política. A través del diálogo y del dibujo las personas participantes conforman una micro-comunidad, consciente de su capacidad para abordar y hacerse cargo de temáticas que les conciernen en su día a día, cuyo encargo a otras instancias, públicas o privadas, ha dejado de parecerles conveniente. Las personas componentes de estas reuniones circulares se cuestionan la posibilidad de una sociedad libre. A este fin se replantean conceptos cotidianos clave como la democracia, la creatividad y el trabajo, entre otros. Su observación y remodelación permite que dejen de ser abstractos y que muestren su significado en la vida de cada asistente. El grupo proyecta el trazado de una nueva forma social.

Esta acción ha sido llevada a cabo en diversas localidades españolas a partir de 2013. Los resultados nos convencieron de la necesidad de incorporar esta experiencia a nuestra investigación doctoral. En el ámbito docente se realizó en la Universidad Complutense de Madrid y en el Instituto de Educación Secundaria Columela de Cádiz. Asimismo, ha sido implementada en diversos espacios socioculturales de Madrid, como la galería de arte experimental Picuet Gallery, el Centro Cultural Galileo y el Espacio Trapézio. A todas las acciones acudieron personas de diversas profesiones y ocupaciones: funcionarias del Estado, estudiantes, docentes, artistas, profesionales del derecho, de la psicología y de la economía, de la administración de empresas y del sector de la banca, entre otras. El proceso se implementó, a su vez, en el albergue sito en la localidad de Aranjuez de la organización Cáritas Diocesana, donde tuvimos la oportunidad de conversar y dibujar con personas sin hogar a lo largo de diversas sesiones. En el ámbito asociativo, se llevó a cabo en la asociación Macondo, Espacio Creativo y Feminista, en Cádiz.

Si bien el citado proceso artístico nace en el ámbito pedagógico, donde su idoneidad como metodología didáctica resulta evidente, se trata de una práctica artística conectiva y, por tanto, relacional, que propicia la formación de micro-comunidades que, en reunión circular, conversan sobre las cuestiones políticas y sociales que les atañen en su vida diaria.

El conversar, como forma artística, propicia el ejercicio de la política en primera persona. Prestando atención a los asuntos cotidianos y viendo cómo nos afectan desde una mirada interior, nos damos cuenta de nuestra responsabilidad. En la actualidad, las *Conversaciones en círculo* están siendo llevadas a cabo en Alemania, bajo el liderazgo del artista Johannes Stüttgen, quien las define como un experimento que prepara a los miembros de la sociedad para cuestionarse si nos podemos imaginar y diseñar la forma apropiada para una sociedad libre.[650] Desde este punto de vista que no es otro que el de la plástica social, las *Conversaciones en círculo* conforman una nueva estructura sociopolítica que ofrece al pueblo la oportunidad de explorar la viabilidad de una democracia deliberativa. En un momento en el que la autenticidad de la

[650] Omnibus für Direkte Demokratie, "Johannes Stüttgen: 'Ringgespräche'," *Vimeo*, 1 de abril de 2011, video, 2:15-2:31, https://vimeo.com/21791899.

democracia es cuestionada y en que los índices de abstenciones en los comicios electorales son significativamente altos, el "cómo" de una democracia auténtica es un interrogante base y guía de la actividad artística contemporánea.

En este sentido, se abordarán los aspectos metodológicos de la experiencia, los elementos que conforman la acción *Conversaciones en círculo*; la discusión acerca del arte dialógico como tecnología artística propiciadora del despliegue de la capacidad de respuesta de las personas en los ámbitos jurídico, político y social; los resultados de la implementación de dicho proceso y la importancia y significación de las manifestaciones gráfico-plásticas generadas durante el mismo.

El diálogo como tecnología artística hacia una democracia deliberativa: fuentes de inspiración prácticas y teóricas.

Nos recuerda el profesor Esquirol que actualmente el lenguaje se entiende como información:

> Que este término se haya convertido en expresión epocal ("era de la información") es ya bastante revelador. La fuerza de este modo de ver las cosas procede de la suma de dos fuentes: por una parte, la del dominio actual de las tecnologías informáticas, con la creación de redes globales de flujos de información y, por otra parte, la de las teorías biologicistas, que definen todo organismo (el hombre incluido, por supuesto) como unidad-sistema capaz de procesar información.[651]

El ser humano, su lenguaje y su *téchne* son los elementos básicos del proceso artístico que presentamos como dispositivo de alta tecnología para el desarrollo de la conciencia humana. La tecnología aplicada de espaldas a la conciencia ya ha demostrado con creces su potencial destructivo, por lo que consideramos que ambas deben evolucionar al unísono. Asimismo, resulta esencial que aprendamos a distinguir lo que verdaderamente nos informa del ruido, para que la comunicación suceda efectivamente, a través de la empatía y de la compasión. Esquirol sostiene, en este sentido: "Por eso el diálogo —el pensar juntos— es mucho más que un simple intercambio; es contacto y compañía que dice, celebra y al mismo tiempo se protege del mundo."[652]

El proceso artístico base de este estudio se inspira en dos propuestas prácticas concretas. Por un lado, la forma dialógica surgida en la clase del artista Joseph Beuys en la Kunstakademie de Düsseldorf que titularon *Ringgespräche* (*Conversaciones en círculo*). Por otro lado, la actividad pedagógica desarrollada por el profesor Paulo Freire en Brasil y en Chile, que fue denominada *Círculos de cultura* y, más adelante, *Círculos de investigación*. Ambos autores detectaron el potencial transformador y emancipador de la conversación creadora. Beuys afirmó en la exposición Documenta 5 de Kassel, en el contexto de su obra *Büro der Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* (*Oficina de la organización para la democracia*

[651] Josep Maria Esquirol Calaf, "La primera palabra, o la esencia del lenguaje como amparo", *Ágora. Papeles de Filosofía* 31, no. 1 (2012): 105, http://hdl.handle.net/10347/7543.
[652] Esquirol Calaf, "La primera palabra, o la esencia del lenguaje como amparo", 107.

directa a través de referéndum popular) que "Conversar es también una forma de arte."[653] Posteriormente, en la muestra Documenta 6, volvió a utilizar esta tecnología artística en la reunión de la Free International University for Interdisciplinary Research (FIU), (Universidad internacional libre para la investigación interdisciplinar). Según nos informa Ursprung, la primera conversación la condujo el artista siguiendo el procedimiento socrático. Sin embargo, en la segunda proponía un tema y, a continuación, daba paso a un diálogo abierto.[654] A esta idea de la conversación como forma de arte la denominó *permanente Konferenz* (Conferencia permanente). Siguiendo a Skrandies y Paust, Beuys conectó esta idea con su concepto de escultura o plástica social, para conseguir la máxima apertura posible al discurso.[655] Es decir, la idea del lenguaje como material artístico de cara a una remodelación de la sociedad, en la que todo ser humano está involucrado como artista.

Igualmente, Gablik llama la atención sobre la necesidad de virar hacia un paradigma artístico que integre un diálogo responsivo y una acción compasiva (p.149). A este tipo de arte dedica un capítulo en *The Reenchantment of Art* que titula "The dialogic perspective". Sostiene la autora que la conversación es el medio fundamental de un arte conectado con la vida.[656]

Por su parte, Freire consideró los *Círculos de cultura* como fundamentales para una pedagogía de la libertad. Ernani los describe del siguiente modo en su introducción a la *Pedagogía del oprimido* del citado autor:

> El círculo de cultura, en el método de Paulo Freire, revive la vida en profundidad crítica. La conciencia emerge del mundo vivido, lo objetiva, lo problematiza, lo comprende como proyecto humano. En diálogo circular, intersubjetivándose más y más, va asumiendo críticamente el dinamismo de su subjetividad creadora. Todos juntos, en círculo, y en colaboración, reelaboran el mundo, y al reconstruirlo, perciben que, aunque construido también por ellos, ese mundo no es verdaderamente de ellos y para ellos.[657]

Beuys y Freire coinciden en que, para poder diseñar una sociedad libre y auténticamente democrática, es esencial que los seres humanos "se sientan sujetos de su pensar, discutiendo su pensar, su propia visión del mundo, manifestada implícita o explícitamente, en sus sugerencias y en las de sus compañeros."[658] Al respecto Beuys afirmó:

> para mí la lengua es el primer tipo de escultura. Se les da forma a las ideas con un medio de expresión. El medio de expresión es el lenguaje. Así que habría que aprender a mirar el pensamiento mismo, que las personas aprendieran a mirarlo como un artista mira su obra, es decir: en su forma, su fuerza, en sus proporciones. Igualmente habría que poner más valor en la forma, en el sonido, en la cualidad del habla.[659]

---

[653] Bodenmann-Ritter, *Joseph Beuys, 11.*
[654] Philip Ursprung, *Joseph Beuys. Kunst, Kapital, Revolution*, 226-227.
[655] Skrandies y Paust, *Joseph Beuys Handbuch,* 301.
[656] Suzi Gablik, *The Reenchantment of Art*, 150.
[657] Ernani en Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido*, trad. Jorge Mellado (México: Siglo XXI Editores, S.A., 2005), 22.
[658] Freire, *Pedagogía del oprimido, 105.*
[659] Bodenmann-Ritter, *Joseph Beuys*, 22.

Si bien, como nos dice Esquirol, pensar puede hacerse en solitario, para conversar necesitamos a otras personas, buscamos compartir, esperamos otra perspectiva que alimente nuestro pensamiento:

> el hablar exige al otro, vive del otro y, además, un otro concreto, un alguien de carne y hueso. En el diálogo somos por lo menos dos, lo que significa que la pluralidad es constitutiva del diálogo (...) el pensar dialogal es intrínsecamente pluralista.[660]

Y citando a Rosenzweig continúa: "en la auténtica conversación sucede realmente algo; no sé de antemano lo que el otro me va a decir, porque ni siquiera sé de antemano lo que yo mismo diré"[661]. Por tanto, nos dice: "algo cambia en el mundo cuando tiene lugar un diálogo"[662]. El diálogo se revela así como una forma de arte al quedar patentes sus cualidades creativas, transformativas y su vocación de futuro, en una travesía compartida hacia lo incierto: "El aspecto creativo acompaña naturalmente a este acontecer imprevisible y lo nuevo aparece en el esfuerzo dialógico".[663] La conversación será tan creativa como comprometidas estén las personas participantes a averiguar cómo alcanzaremos nuevas formas que den lugar a una sociedad libre, solidaria y sostenible. Gadamer no pone el acento en la búsqueda de lo nuevo en sí, sino en poder verlo a través de la perspectiva de otra persona: "Lo que hace que algo sea una conversación no es el hecho de habernos enseñado algo nuevo, sino que hayamos encontrado en el otro algo que no habíamos encontrado aún en nuestra experiencia del mundo".[664]

El físico estadounidense David Bohm lanzó una interesante propuesta en su estudio *Wholeness and the Implicate Order*, en el que propone un experimento que denomina el *rheomode* (rheo: del griego fluir). Según explica, se trata de una forma de experimentación lingüística que pone de manifiesto la función fragmentaria del lenguaje y propone un nuevo modo que no es tan propenso a la segmentación. Nos presenta, por ejemplo, la frase: "esto no es relevante". Esta afirmación, según el autor, implica una división radical y definitiva entre lo que vamos a considerar relevante o irrelevante. El *rheomode* propone una alternativa que no es rígida, tajante ni definitiva, sino que es fluida y nos muestra que no existe una división radical, sino que la zona de grises entre ambos extremos es muy amplia.[665]

En su ensayo sobre el diálogo *On Dialogue*, Bohm pone el énfasis en la observación del pensamiento ya que, sostiene, que será imposible que surjan nuevas formas sociales, dignas de ser incorporadas, desde una imaginación y un pensamiento condicionados y enfermizos. Por eso, siguiendo a este autor, es interesante no sólo cuestionar nuestros anclajes, los conceptos que nos vienen dados, sino mirar qué estamos pensando, qué sucede en nuestro espacio mental, cómo se conforma nuestra opinión, cómo nos identificamos con ella y cómo podríamos pensar los asuntos que afectan a nuestro día a día de otra manera.

---

[660] Josep María Esquirol Calaf, *Uno mismo y los otros: De las experiencias existenciales a la interculturalidad* (Barcelona: Herder Editorial, S.L., 2015), 50, https://elibro-net.bibezproxy.uca.es/es/ereader/ucadiz/114416.
[661] Rosenzweig en Esquirol Calaf, *Uno mismo y los otros: De las experiencias existenciales a la interculturalidad, 50.*
[662] Esquirol Calaf, *Uno mismo y los otros: De las experiencias existenciales a la interculturalidad, 50.*
[663] Esquirol Calaf, *Uno mismo y los otros: De las experiencias existenciales a la interculturalidad, 52.*
[664] Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método II*, trad. M. Olasagasti (Salamanca: Ediciones Sígueme, S.A., 1998), 206.
[665] David Bohm, *Wholeness and the Implicate Order* (London and New York: Taylor and Francis e-Library, 2005), 39-41.

Bohm estudia un concepto de la neurofisiología llamado "propiocepción", es decir, la percepción propia o autopercepción. Según el autor, uno de los problemas esenciales del pensamiento es que no es capaz de auto-percibirse. ¿Cómo podemos favorecer que el pensamiento se perciba a sí mismo? El autor sugiere una forma que nos recuerda a la citada idea del estudio interior propuesta por Beuys, en el que las personas observan su pensamiento desde una mirada artística. Bohm sostiene que es preciso suspender el pensamiento y crear un espejo para poder observar los resultados de este. El propio cuerpo, nos dice, sirve como espejo porque refleja las emociones que nos produce esa observación.[666] Como en las de Beuys y Freire, en la propuesta bohmiana, el grupo también actúa como un espejo porque muestra inmediatamente el efecto producido por un pensamiento concreto.

Las conversaciones circulares se basan en un encuentro fundado en la libre asociación, donde cada persona expone voluntariamente su perspectiva. Como cualquier obra de arte no está enfocada hacia un objetivo, ni siquiera el de llegar a un acuerdo. Es un proceso de escucha y apertura a la diversidad de opiniones sin juzgarlas, para poder comprenderlas, para entender de dónde surgen y cómo se han formado. Evitan partir de un debate que fomente la polarización. Una vez vistos los motivos de la otra persona, podemos profundizar y comenzar el diálogo. Suscribimos con Esquirol la cita de Lévinas: "la esencia del lenguaje es hospitalidad".[667] Conversar acoge y reúne. Al final, mantiene Bohm, las diferentes perspectivas no son lo crucial, sino el movimiento hacia la coherencia que se produce en el grupo.[668]

Gadamer considera que el arte de la conversación "es un atributo natural del ser humano",[669] que resulta esencial para la comprensión mutua, para pensar mejor, para llegar a nuevas ideas y para crear vínculos de amistad. En este sentido nos dice: "la conversación con el otro, sus objeciones o su aprobación, su comprensión y también sus malentendidos son una especie de ampliación de nuestra individualidad y una piedra de toque del posible acuerdo al que la razón nos invita."[670] Continúa este autor cuestionando hasta qué punto el lenguaje configura el pensamiento. Gadamer encuentra legítima esta preocupación motivada por la sospecha de que pueda ser el lenguaje "y nuestro modo de pensar mediado lingüísticamente", el que nos ha llevado a hacer del planeta "una inmensa fábrica"[671]. Sin embargo, discrepa: "El lenguaje no es una convencionalidad reelaborada ni el lastre de los esquemas previos que nos aplastan, sino la fuerza generativa y creadora capaz de fluidificar una y otra vez ese material."[672]

Por último, entroncando con el papel de la conversación en el diseño de una sociedad auténticamente democrática, nos recuerda Esquirol que la ética discursiva tiene al diálogo "como eje de su propuesta filosófica."[673] La profesora Adela Cortina va más allá de la ética discursivo-deliberativa y llama la atención sobre la importancia de poner en práctica una ética de la razón cordial. Sostenemos que el arte dialógico puede ser el medio para conseguirlo. La

[666] David Bohm, *On Dialogue* (London and New York: Routledge, 1998), 25.
[667] Lévinas en Esquirol Calaf, "La primera palabra, o la esencia del lenguaje como amparo", 104.
[668] David Bohm, *On Dialogue, 27.*
[669] Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método II*, trad. M. Olasagasti (Salamanca: Ediciones Sígueme, S.A., 1998), 203.
[670] Gadamer, *Verdad y Método II*, 205.
[671] Gadamer, *Verdad y Método II*, 195.
[672] Gadamer, *Verdad y Método II*, 201.
[673] Esquirol Calaf, *Uno mismo y los otros: De las experiencias existenciales a la interculturalidad, 54.*

autora pone el acento en que las personas afectadas tenemos que poder participar en los acuerdos en los que se decide sobre normas que nos repercuten "para que el ordenamiento marco se oriente por intereses universalizables."[674] Para posibilitar esto se tienen que cumplir al menos tres requisitos fundamentales. Por un lado, que las personas afectadas sean tenidas en cuenta "en el sentido de que las políticas públicas y las normas económicas empoderen a los afectados de modo que puedan participar en las decisiones, y en el sentido de que participen en la toma de decisiones."[675] El segundo requisito es que resulta "necesario institucionalizar los lugares en que los afectados pueden participar en la toma de decisiones en el nivel local, en el nacional, en el transnacional y en el global, porque son seres capaces de autonomía y de compasión."[676] Por último, la tercera condición, es educar a las personas afectadas, es decir, lo que Cortina denomina: "La construcción del sujeto moral."[677] Así, la profesora Cortina coincide con el filósofo y sociólogo alemán Jürgen Habermas, autor de "Teoría de la Acción Comunicativa" (*Theorie des kommunikativen Handelns*), quien aborda la función del lenguaje en la sociedad y cómo éste estructura el pensamiento y la interacción social, en que "hoy el poder político debe legitimarse comunicativamente; insiste en animar al pueblo a integrarse en asociaciones libres, preocupadas por valores, temas y razones que defiendan intereses universalizables y que presionen al poder político institucional."[678]

Cortina considera que para que las personas lleguen a interesarse en dialogar seriamente acerca de las normas que les afectan necesitan ser formadas como

> sujetos cordiales, sujetos con voluntad de justicia, dispuestos a dialogar en serio, a detectar qué intereses son universalizables y a decidirse por ellos. (...) Educar para una ciudadanía democrática, capaz de reconocer a los otros en su dignidad y en su vulnerabilidad (...) es entonces una pieza central del edificio.[679]

No estamos planteando una nueva utopía. Cortina nos informa de que estos espacios de reunión ya existen y recomienda que sean reconocidos como aquellos en los que las deliberaciones de la sociedad civil tienen lugar:

> instituciones no jurídicas y no parlamentarias en las que un número limitado de personas, y en periodos de tiempo limitados, delibera sobre problemas y llega a decisiones para las que tiene que dar razones. Es el caso de los comités y comisiones de bioética o de empresas, departamentos de responsabilidad social y de los comités de las asociaciones de periodistas, los colegios profesionales o las conferencias de ciudadanos.[680]

Consideramos que las *Conversaciones en círculo* abren un espacio al que pueden acceder todas las personas que estén interesadas en ese diálogo serio, en formarse para la democracia y para ser parte activa en su construcción, a través de la retroalimentación mutua y del reconocimiento de la condición de interdependencia entre los seres humanos.

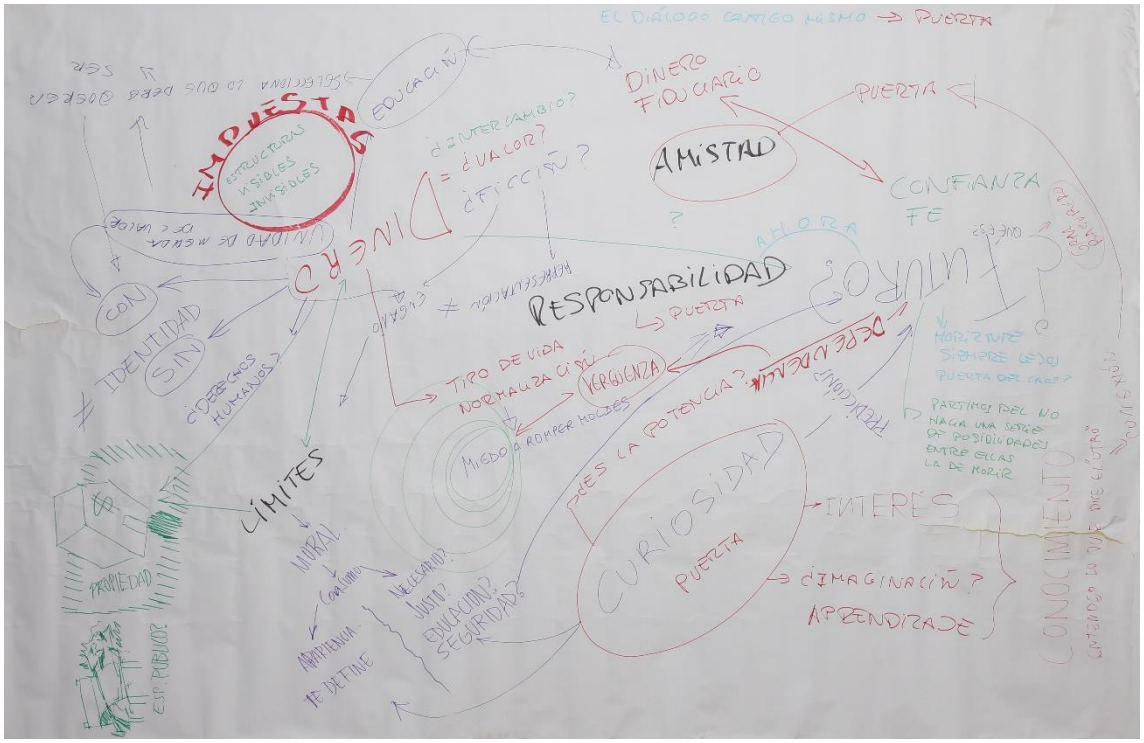
---

[674] Cortina Orts, *Justicia cordial*, 53
[675] Cortina Orts, *Justicia cordial*, 73.
[676] Cortina Orts, *Justicia cordial*, 53.
[677] Cortina Orts, *Justicia cordial*, 93.
[678] Cortina Orts, *Justicia cordial*, 93-94.
[679] Cortina Orts, *Justicia cordial*, 94.
[680] Cortina Orts, *Justicia cordial*, 89.

Fabulando en círculos: la puesta en práctica del diálogo artístico.

- Funcionamiento y elementos de la forma: *Conversaciones en círculo*.

Seguidamente describiremos nuestra interpretación de este proceso y cómo lo hemos implementado, los elementos que lo conforman y el funcionamiento del diálogo artístico. En la mayoría de las ocasiones hemos documentado las sesiones en vídeo. Aportamos imágenes de algunos de los dibujos surgidos durante las mismas.



Serie de dibujos resultantes de *Conversaciones en círculo*. Fuente propia.

A primera vista la forma es obvia: las personas se sientan formando un círculo. Este modo de colocar los cuerpos en el espacio propicia la simetría y la horizontalidad, tanto los rostros como las voces son igualmente perceptibles por quienes participan. En el centro, se coloca papel continuo y algunos rotuladores.

Heidegger nos recuerda la advertencia de Goethe en cuanto a que en la vida cotidiana nos arreglamos a duras penas para entendernos a través del lenguaje, porque solamente describimos relaciones superficiales. Sin embargo, en cuanto se trata de relaciones más profundas, entra en juego otro lenguaje: el poético.[681] En la situación de crisis que estamos viviendo no podemos conformarnos con un grado de entendimiento superficial.

Por ello, las *Conversaciones en círculo* requieren una introducción a través de la que las personas entran en un modo de receptividad en el que son capaces de una escucha empática y de una observación atenta y respetuosa. La introducción nos ayuda a acceder al lenguaje

[681] Eidos84, *Heidegger On Language and Poetry* [video], YouTube, 5 de julio de 2011, 0:39-1:42, https://www.youtube.com/watch?v=7-P00ID-Jpvg.

poético, con el que podremos profundizar en las temáticas que se aborden. Escuchar y atender sin juzgar y sin volcar prejuicios que sirvan de bloqueo para lo nuevo por venir.

La introducción consta de dos procesos. Por un lado, aprendemos a utilizar nuestra imaginación, nuestro estudio interior, desde el que, según la escultora social Shelley Sacks, podemos penetrar en lo que nos viene dado, podemos reconocer lo que debemos hacer y podemos desarrollar nuevas formas. Con la ayuda de nuestra imaginación podemos percibirnos y honrarnos mutuamente, podemos dibujar una comunidad que consiga al mismo tiempo dejar vivir al mundo y protegerlo.[682] Por otro lado, trabajamos con lo que Goethe llamó empirismo delicado (*zarte Empirie*).[683] Así, iniciamos un proceso meditativo de intercambio con las imágenes y las ideas que emergen de ese espacio mental. Se trata de una observación en la que ponemos entre paréntesis nuestros conocimientos previos y creamos un vínculo ético con aquello que observamos; nos dejamos informar, para aprender algo nuevo. Esta será, a su vez, la forma en que vamos a prestar atención al resto del grupo durante el diálogo.

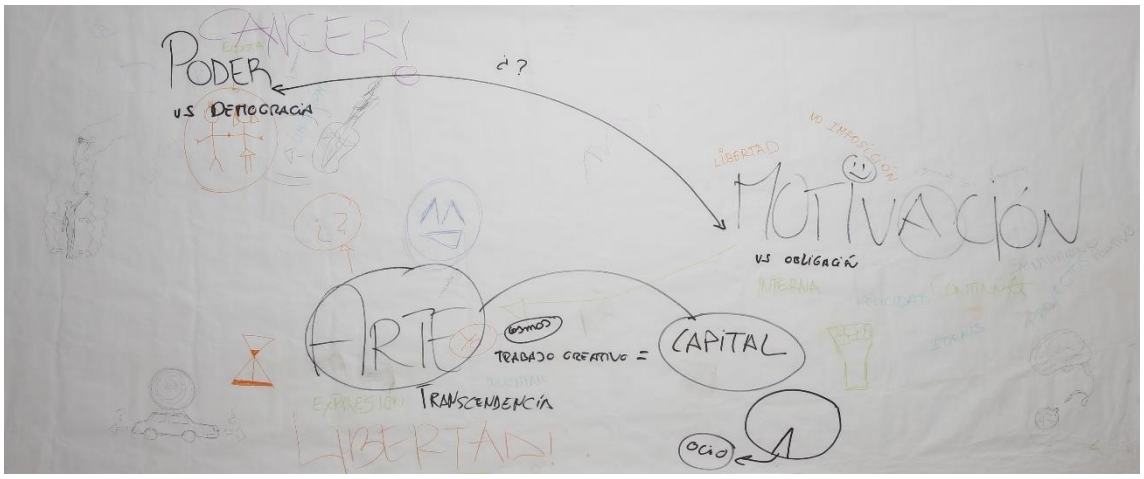
Cada participante selecciona una de las ideas que han aparecido en su mente y, quienes lo deseen, la comparten con el grupo en forma de una palabra. Por ejemplo: ocio, arte, dinero, etcétera. Normalmente, elegimos tres conceptos sobre los que mantendremos una delicada conversación. Pongamos, por ejemplo, el concepto de poder. La pregunta será entonces qué entendemos por poder. Asimismo, observamos el impacto que causan en nuestro cuerpo los conceptos al pronunciarlos y al oírlos. Nos fijamos en qué sensaciones despiertan.

Una o dos personas del círculo asumen el papel de moderadoras al objeto de que la conversación no deje de ser artística. Su tarea consiste en avisar al grupo en el instante en que desaparezca el diálogo y se inicie una pugna por imponer un punto de vista sobre otro. Esto nos llevaría a una situación de bloqueo. La persona encargada de la moderación no cumple una función docente, sino que quien toma la palabra es quien enseña, el resto atiende. Cuando haya terminado esperamos unos segundos y la siguiente persona puede intervenir, sea para aportar su perspectiva, sea para cuestionar lo anteriormente compartido o para lanzar una pregunta.

Otro elemento clave que conforman las *Conversaciones en círculo* son los dibujos que van a ir emergiendo en el papel colocado en el centro. En ellos quedarán representadas de forma sintética, tanto la sustancia que ha aportado el grupo como el desarrollo de la conversación. Los resultados demuestran que estas manifestaciones gráfico-plásticas resultan clarificadoras y didácticas.

[682] Sacks, "Geben und Ökologische Bürgerschaft. Aus innerer Bewegung zur passenden Form", 39.

[683] Goethe, *Teoría de la naturaleza*, 211.



Serie de dibujos resultantes de *Conversaciones en círculo*. Fuente propia.

Por último, la duración total será de tres horas. Como cualquier actividad artística, requiere un tiempo para que quienes participan entren en un estado de relajación mental y de concentración, desde el que desplegar su creatividad.

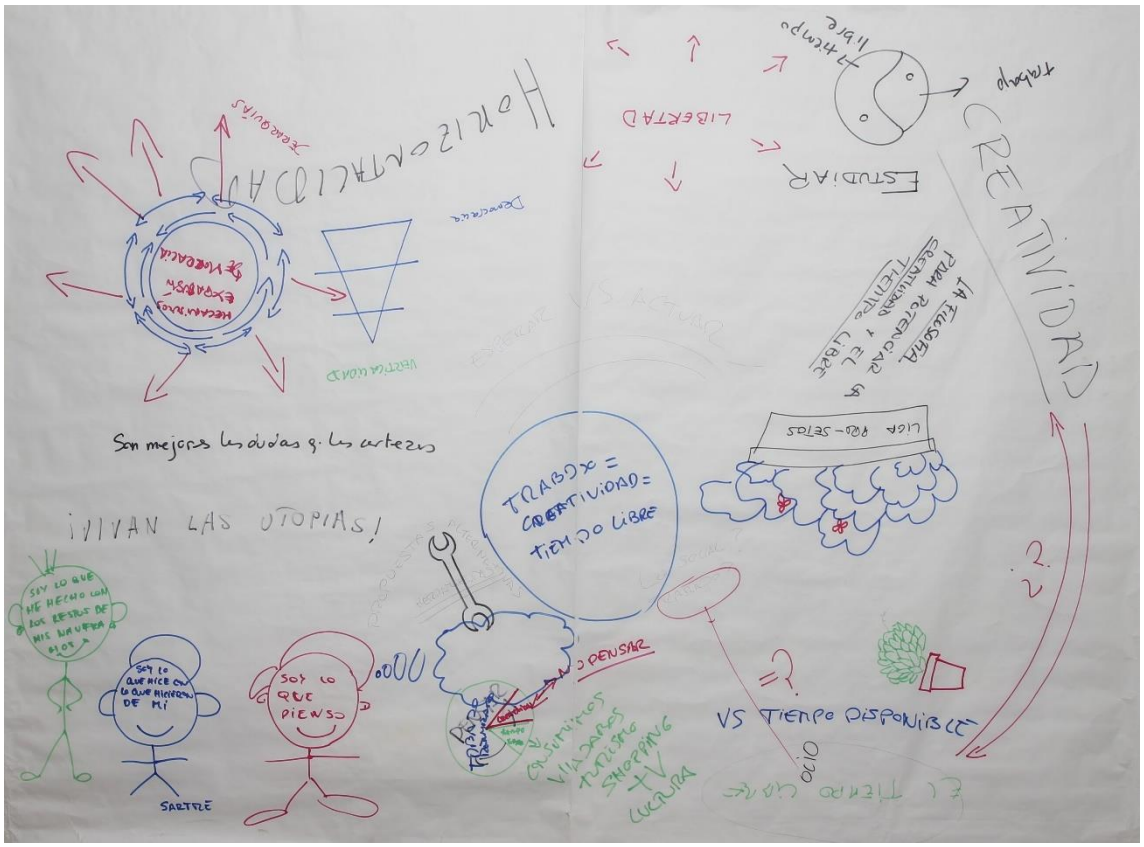
- Resultados y hallazgos.

Los resultados y hallazgos recogidos son fruto tanto del intercambio verbal entre los miembros del grupo, de sus expresiones gráfico-plásticas y de la retroalimentación compartida.

Comenzaremos por los surgidos del propio diálogo. Los conceptos propuestos con mayor frecuencia fueron: arte, dinero, democracia, felicidad, libertad, trabajo, conocimiento, miedo, cultura, creatividad y límites. En cada sesión se dialoga sobre tres nociones. Cada participante compartió su opinión sobre lo que significan y, poco a poco, al ir expresándose las diversas perspectivas, sus límites se tornaron maleables, hasta darle un nuevo sentido: ya no uno abstracto, sino el que surge de la interiorización de la idea por el grupo.

Al mismo tiempo que desempaquetábamos y remodelábamos los conceptos, el papel iba cubriéndose de dibujos. Al principio, cuando se mira a las tres palabras propuestas escritas sobre el papel, da la sensación de que encarnan ideas independientes y alejadas entre sí. Sin embargo, a medida que van surgiendo los dibujos, numerosas líneas y flechas comienzan a unirlas hasta revelar, para sorpresa de las personas asistentes, una densa red de interrelaciones entre los diversos temas. Nos damos cuenta de que todas las cuestiones que se dan en la sociedad están vinculadas, nos incumben y nos afectan y que, por tanto, tenemos que ocuparnos de ellas, desarrollar nuestra responsabilidad entendida como capacidad de respuesta.

Los dibujos nos ayudan a ser conscientes del modo en que hemos ido relacionando los conceptos durante la conversación. Nos muestran las direcciones y los recorridos, llegando a convertirse en un mapa del diálogo. Se demuestra que la forma fragmentaria y separadora en que abordamos y percibimos los asuntos es ficticia. Se evidencia la situación de interconexión e interdependencia en la que transcurre la vida.



Serie de dibujos resultantes de *Conversaciones en círculo*. Fuente propia.

En cuanto a las características y las similitudes entre los dibujos, es importante aclarar que los símbolos o patrones que aparecen no han sido acordados previamente, sino que surgen de forma intuitiva y espontánea. Los signos más frecuentes son los siguientes:

Diagramas: recogen bien un sólo concepto que se une con otros a través de flechas, bien un conjunto de ellos englobándolos, relacionándolos, entendiéndolos como partes de un todo que puede dar lugar a sinónimos o a ideas que se apoyan, abriendo paso a otros significados o interpretaciones. A veces recogen frases completas.

Signos de interrogación: cumplen su función habitual de pregunta. La conversación comienza con una interrogación y, durante la misma, también se cuestionan afirmaciones que van surgiendo durante el diálogo. El espíritu explorador, investigador y crítico se pone así de manifiesto.

Signos matemáticos: fundamentalmente, aparecen los signos de igual (=) y de diferente (≠). Para nuestro estudio nos interesan las interpretaciones relacionales de estos símbolos. Así, el signo de igual denota equilibrio entre las ideas colocadas a la izquierda y a la derecha de este. Las *Conversaciones en círculo* representan una investigación artística en búsqueda de lo que entendemos por democracia, por ello es crucial poder ver de forma gráfica los lugares en los que el grupo identifica simetrías, equilibrios y diferencias. El signo de igual indica identidad entre los conceptos, se está diciendo que tienen el mismo valor o que lo uno es lo mismo que lo otro. El movimiento entre los conceptos colocados a los dos lados de este símbolo es bidireccional,

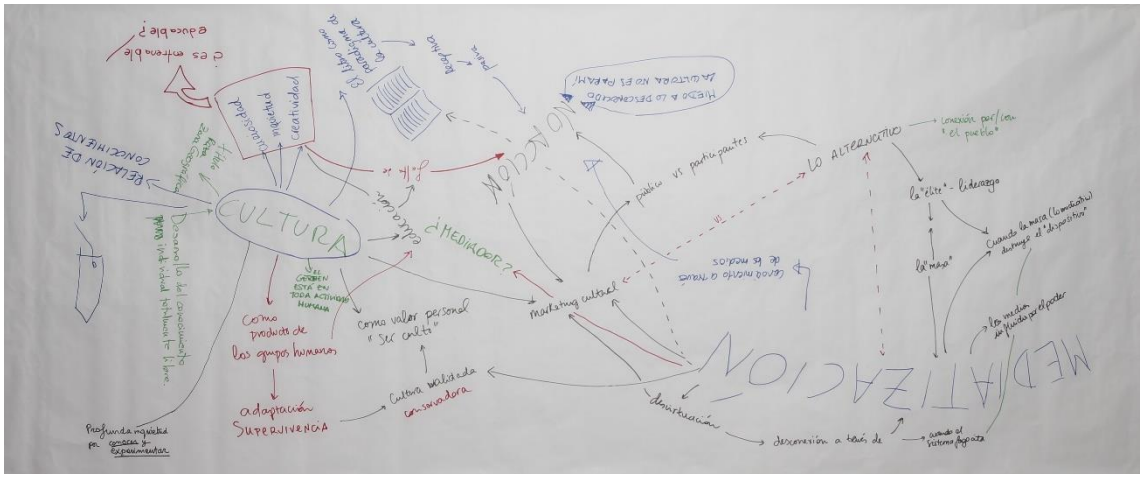
por lo que derecha e izquierda dejan de ser relevantes. Los elementos que las distinguen se funden en una unión transitiva.

El signo de diferencia o lo no igual, ha sido utilizado en las conversaciones, para llamar la atención sobre ideas que, en opinión del grupo, han sido equiparadas erróneamente. También denota un matiz, algo que debe ser puntualizado. Se pone de manifiesto en la conversación que las diferencias entre ideas que se han considerado iguales han de ser tenidas en cuenta y que no conviene homogeneizarlas. Es decir, que con estos dos signos de igual y de no igual, hacemos un recorrido a la raíz del concepto. A veces se unen en su origen, y vemos que las diferencias y separaciones han ido creándose artificialmente. Otras veces, sucede lo contrario, hay asuntos en los que conviene conservar lo diverso para poder disfrutar de sus ventajas.

El símbolo flecha: las flechas que aparecen en estos dibujos indican una dirección y un vínculo. Pueden unir conceptos o diagramas a lo largo de todo el soporte, llegando a conformar la citada red de interconexiones. Se crea así una sensación visual de movimiento trepidante que causa la impresión de que las ideas viajan por la superficie del papel, expandiendo su significado, afectándose mutuamente.

Dibujos del cuerpo humano: normalmente aparece representado de forma esquemática. A veces, diferenciando los sexos. Su representación parece resultar importante para insistir en la idea de que los conceptos son de creación humana y que los podemos remodelar.

Pirámides: en los dibujos aparecen pirámides y figuras prismatoides. A veces estas pirámides están acompañan por palabras. En general, estas figuras denotan jerarquía y se presentan vinculadas a ideas relacionadas con el poder.



Serie de dibujos resultantes de *Conversaciones en círculo*. Fuente propia.

Invitamos a explorar las imágenes proporcionadas utilizando su imaginación e intuición y a observar la distancia o cercanía entre las palabras, la dirección y los movimientos de las flechas, el contenido de los diagramas y cualquier otro detalle que puedan encontrar. Los dibujos transmiten por sí mismos lo ocurrido durante el diálogo.

En cuanto a la retroalimentación aportada por las personas participantes fue en todos los casos muy positiva. Comentaron haber sentido un movimiento interior al darse cuenta de su capacidad de respuesta con respecto a los asuntos tratados, un impulso que les motivaba a involucrarse.

Al comienzo del proceso un gran número de personas manifestó con preocupación estar desprovistas de imaginación, por lo que agradecieron haber tomado conciencia de esta facultad y de sus posibles aplicaciones prácticas.

Se hicieron patentes las diversas perspectivas desde las que se puede observar un concepto concreto y cómo al aplicarlo a la vida cotidiana, éste puede dejar de tener sentido y requerir un cambio. Por ejemplo, al problematizar el concepto de trabajo, nos damos cuenta de que generalmente se considera como tal aquella actividad por la que se recibe una contraprestación dineraria o en especie. Sin embargo, existe una gran cantidad de actividades por las que no se recibe un pago a cambio. Pensemos, por ejemplo, en los cuidados a otras personas, en la mayoría de las propuestas artísticas contemporáneas o en las actividades de voluntariado.

Quienes participaron coincidieron en que las *Conversaciones en círculo* facilitan una mirada creativa bidireccional: hacia el interior y hacia las demás personas. Afirmaron que espontáneamente surge una visión artística capaz de atender cuestiones que nos repercuten y para las que habitualmente no nos consideramos competentes.

Asimismo, agradecieron haber podido participar en un diálogo que requiriese un lenguaje poético y una atención delicada de tiempos más lentos, para poder tratar asuntos vitales con la profundidad que demandan.

Ejemplos de algunas de las *Conversaciones en círculo* que hemos llevado a cabo.

- **Picuet Gallery.**

La primera *Conversación en círculo* que llevamos a cabo tuvo lugar el 23 de noviembre de 2013 en una galería de arte experimental organizada y dirigida por dos estudiantes de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, Alberto Omiste y Adolfo Carrasco Molina. Ellos pusieron mucho interés en nuestro proyecto *artecercacercarte* y nos cedieron el espacio de forma gratuita, para que pudiéramos desarrollar allí las dinámicas que habíamos diseñado.[684] De este modo, tuvimos la oportunidad de llevar a cabo nuestras acciones durante varios meses.

[684] Picuet Gallery, "Ringgespräche / Conversaciones en círculo, sábado 23 de Noviembre 2013," Isabel Añino Granados, 23 de noviembre de 2013, http://picuetgallery.blogspot.com/2013/11/ringgesprache-conversaciones-en-circulo.html. Derechos reservados.


PICUET
GALLERY


¡VIVAN LAS UTOPIAS!



Imágenes de *Conversaciones en círculo* en la galería Picuet Gallery. Fuente: Patricia Zalama.

En aquella ocasión acudieron a la conversación un total de once personas, la mayoría personas del mundo del derecho, economistas, algunos funcionarios públicos y profesores de idiomas y de bellas artes, además, de los colaboradores habituales de la galería que ya hemos nombrado y de la persona que documentó la acción, Patricia Zalama.

Los conceptos que este grupo eligió para conversar fueron: creatividad, horizontalidad y tiempo libre. Comenzamos preguntando ¿Qué es la creatividad? Como primer concepto propuesto, se trataba para empezar de ver qué entendía el grupo por creatividad.

- **Instituto de Educación Secundaria Columela de Cádiz.**

En el Instituto de Educación Secundaria Columela de Cádiz tuvimos la oportunidad de llevar a cabo este proceso en diversas ocasiones. Vamos a describir aquí tres de aquellas reuniones circulares.

ACCIÓN 1:

En esta ocasión, nos reunimos seis personas para llevar a cabo esta acción. Como siempre la introducimos y explicamos qué es y para qué sirve el espacio mental y lo experimentamos. Asimismo, explicamos la forma en que se dialoga en una conversación en círculo, incluyendo la escucha activa y la forma en que vamos a utilizar el papel continúo situado en el centro donde irán surgiendo nuestros dibujos.

Las personas participantes escogieron los siguientes conceptos: consumo, orden (límites), espacio, poder, dinero, yo, futuro, curiosidad. Normalmente, no tratamos más de cuatro conceptos para que el diálogo no devenga demasiado complejo, pero decidimos dejar fluir la propuesta del grupo y ver qué ocurría.

El resultado de la propuesta realizada con este grupo estuvo lleno de energía. Se comentó que el diálogo colectivo había producido en ellos y ellas un dinamismo activador.

Las personas comentaron que la actividad había fomentado, a su vez, el diálogo consigo mismas. Compartieron haber sentido que algo les removía el interior y que les motivaba a la acción y a la toma de conciencia de los asuntos que surgieron.

Asimismo, comentaron que habían tomado conciencia de la función práctica de la imaginación y en sus capacidades como seres capaces de imaginar. Como hemos comentado, en ocasiones encontramos personas en nuestras acciones que están convencidas de carecer de imaginación.

Se hizo patente el hecho de haber sido capaces de ver los conceptos propuestos y otros que fueron surgiendo durante el diálogo, desde otra perspectiva como, por ejemplo, ocurrió con el concepto de dinero o con el de amistad.

El diálogo estaba vivo y conectaba fuertemente al grupo de forma que nadie parecía poder irse o querer ponerle fin. La participación fue muy activa tanto en su forma verbal como gráfica. Para ser la primera vez que lo practicaban fue un diálogo muy atento. Se prestó atención y se escuchó activamente a las personas participantes, dejándose sorprender por las perspectivas ajenas. Se dibujó una red que conectaba los conceptos y se propusieron muchas ideas con respecto a las cuestiones que fueron surgiendo.

ACCIÓN 2:

En otra ocasión, nos reunimos diez personas de diversas edades, procedencias y ocupaciones, en el aula de plástica del citado centro educativo, junto con la profesora responsable Patricia Garzón.

Esta vez, llevamos a cabo la acción al objeto de experimentar lo aprendido acerca del diálogo bohmiano. Por ello, nos habíamos propuesto llevar a cabo la acción poniendo énfasis no tanto en la problematización de los conceptos, sino más bien en la observación de la forma en que un grupo de personas con un grado de confianza medio son capaces de dialogar. Las personas que constituyeron el grupo se conocían, pero no mantenían vínculos afectivos estrechos entre sí, a excepción de una pareja y de una madre y un hijo que también formaron parte del círculo. Por nuestra parte, pretendíamos, a su vez, observar el fluir del pensamiento e identificar posibles anclajes. Queríamos comprobar si surgirían en la conversación opiniones basadas en esos anclajes y hasta qué punto las personas se identificaban con ellas y las defendían. Como el grupo se conocía un poco, no eran totalmente personas extrañas entre sí, pretendíamos comprobar también hasta qué punto o cuánto les duraría la aserción por cortesía y si se daría un diálogo más sincero aunque menos cortés.

Los conceptos escogidos por las personas participantes fueron: cuerpo, presencia/ausencia, alegría, miedo, trabajo, yo/tú. Permitimos que se comenzara a pesar de haberse seleccionado de nuevo demasiados conceptos, para no bloquear el arranque de la acción. En realidad, la mayor parte del tiempo el grupo se decantó por tratar el concepto de miedo y los demás conceptos fueron relacionados con éste.

Se dieron bastantes reacciones de las que describe David Bohm en su texto *On dialogue*. Pronto se desencadenó el debate, la discusión y tuvimos que intervenir para indicar a las personas participantes que habíamos dejado de conversar y estábamos tratando de defender unas opiniones sobre las otras. Ya no estábamos compartiendo reflexiones.

El grupo también mostró dificultades en realizar una escucha activa. Esto también lo describe Bohm en las experiencias llevadas a cabo con diversos grupos. En esta ocasión, detectamos la necesidad que invade a las personas participantes de volcar inmediatamente sobre el grupo su opinión antes que escuchar hasta el final lo que otra persona esté compartiendo. Asimismo, observamos la necesidad, de compartir una visión opuesta de forma inmediata, en caso de tenerla. Detectamos, en general, una incapacidad para escuchar la música de la otra persona. Por tanto, no se ponía énfasis en escuchar y en aprender a escuchar, sino que el interés se concentraba en hablar y en discutir en vez de en compartir. El resultado de este tipo de discusión, como también señala Bohm, suele dar lugar al cansancio, sobrecarga y frustración de algunas personas menos combativas, menos elocuentes o con un carácter más tímido.

Nos hubiera gustado seguir explorando y experimentando con los métodos del diálogo bohmiano. La dificultad de este proceso es que resulta duro para las personas participantes y se requiere un interés previo en aprender a dialogar. Este experimento nos sirvió para constatar

que la introducción e indicaciones sobre cómo funciona el diálogo dentro del círculo que hemos descrito más arriba son cruciales, para que éste funcione. Sobre todo, es importante, introducir esta forma de "diálogo delicado" en grupos que no van a trabajar juntos durante un periodo más largo.

ACCIÓN 3:

Teniendo en cuenta el resultado del experimento anterior, invitamos a las personas participantes a otra dinámica derivada de las *Conversaciones en círculo* que titulamos: "Explorando el lenguaje poético". En este sentido, explicamos la valiosa cita de Goethe que, como hemos visto, Heidegger trajo a colación precisamente al objeto de distinguir entre el lenguaje cotidiano y el lenguaje poético y cuando es importante que utilicemos el segundo.

Tras explicar la cita a las personas participantes, llamamos la atención sobre la fuerza de las palabras. Cerramos los ojos y prestamos atención a las palabras que vamos a citar. Observamos qué sucede en nuestro interior al oírlas. ¿Qué sentimientos se despiertan? ¿Nos dejan impasibles o por el contrario se produce un movimiento interior? ¿Cuál es la cualidad de este movimiento? Ejemplos: España, madre, hijo, dinero, política, matrimonio, miedo...

Dejamos unos momentos para observar esas palabras dentro de nuestro espacio mental individual. Observamos que en el espacio mental podemos remodelar esos conceptos.

A continuación, se pide a las personas participantes que piensen en algunas palabras que les conmuevan tanto positiva como negativamente y que tomen nota de ellas. Después se les pide que las compartan con la persona que tienen a su lado. Pueden intercambiar palabras. Lo importante es explorar lo que sentimos. ¿De dónde surge ese sentimiento? ¿Podemos cambiarlo, transformarlo?

En el último momento de la dinámica compartimos lo experimentado y lo aprendido con el grupo.

A continuación, y para seguir tratando de aprender a acercarnos a las otras personas de una forma generosa y evitar barreras que en el diálogo nos lleven al debate, llevamos a cabo otro proceso que denominamos *El espejo*. De nuevo trabajamos con la persona que tenemos a nuestro lado. Nos sentamos enfrente y nos miramos en el otro como si la otra persona fuera un espejo. No hay que imitar movimientos ni nada similar, sino simplemente pensar que la otra persona es un espejo. A continuación, se cambiar los roles. Finalmente, la pareja comparte lo experimentado.

Por último, compartimos lo experimentado y lo aprendido con el grupo. ¿Qué es el diálogo? Exploramos en grupo este tema aplicando lo aprendido. El significado etimológico de la palabra diálogo en griego es: la palabra (*logos*) a través (*dia*). Nos puede sugerir una corriente de significado fluyendo entre y a través de nosotros/as. En el momento en que interviene el debate, ese fluir queda bloqueado. Por ello, es muy importante intentar no imponer nuestro punto de vista, sino mantenernos abiertos/as y alegres de recibir la aportación del grupo.

A este estudio, añadimos, a su vez, las imágenes resultantes de algunas de las numerosas ocasiones en las que hemos llevado a cabo esta acción.



Imágenes de *Conversaciones en círculo* en el Espacio Trapézio de Madrid. Fuente propia.



Imágenes de *Conversaciones en círculo* en el Espacio Trapézio de Madrid. Fuente Raquel Abad.

Conclusiones.

El diálogo se reveló como algo vivo que conectaba fuertemente al grupo. Nadie parecía querer ponerle fin. La participación fue muy activa tanto en su forma verbal como gráfica. Las personas se esforzaron en prestar atención, en escuchar activamente a las demás, dejándose sorprender y enriquecer por las variadas aportaciones.

La experiencia nos lleva a proponer la institucionalización de las *Conversaciones en círculo* como parte fundamental de la estructura estatal; como instancia en la que las personas devienen conscientes de su capacidad de respuesta ante los asuntos que les afectan; el lugar donde pueden formarse mutuamente y desplegar su imaginación y sus capacidades creativas

para participar de forma activa en la vida política. En su horizonte: dar lugar a una democracia auténtica y a una sociedad libre, solidaria y sostenible.

4.3.1.3.II) *GANAR LA FORMA HUMANA* UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA SOBRE LA POSIBILIDAD DE PENSAR LA CIUDAD DESDE EL CUERPO HUMANO.

La ciudad es el escenario por antonomasia del "paisaje legal" descrito en la tercera parte de la tesis que recordamos aquí. El profesor Philippopoulos-Mihalopoulos ha propuesto un concepto clave que ha denominado *lawscape* y que describe como la fusión entre el espacio y la normatividad.[685] En su labor docente propone a su alumnado de la Facultad de Derecho de la Universidad de Westminster como ejercicio para visualizar la extensión y la densidad del paisaje legal que caminen por la ciudad de Londres y vayan fijándose en todos los lugares en los que identifican esta fusión entre norma y espacio para luego comentarlo en clase. A través de la acción que nosotros proponemos, nos preguntamos qué pasaría si las estructuras y organismos políticos, es decir, relativos a la *polis*, fueran pensados y diseñados como resultado de relacionarlos con las funciones de los órganos del cuerpo humano. ¿Sería posible que, poniendo el cuerpo en el centro, el resultado fuera sin embargo menos antropocentrista, más conectado con la realidad que nos presenta nuestro planeta?

En primer lugar, vamos a explicar cómo se originó y desarrolló este proceso estético-conectivo que hemos denominado *Ganar la forma humana*, para pasar más adelante a describir algunas de las experiencias vividas durante las ocasiones en que tuvimos la oportunidad de implementar este proceso con diversos grupos de personas.

El origen de la idea bebe de diversas fuentes. En primer lugar, de nuestra propia experiencia como residente en diversas ciudades de Europa: el ruido, la priorización del tráfico sobre las personas viandantes, la polución no sólo del aire, sino también la proliferación de basuras y suciedad, la contaminación acústica, la escasez o incluso la falta de espacios públicos de encuentro y de relax y de espacios verdes, los precios de la vivienda, las distancias a los puestos de trabajo, los precios del transporte público, la escasez de carriles para bicicletas o su falta de conexión a los lugares relevantes, etc. Por otro lado, el título y parte de la estética utilizada fue inspirada por una exposición que tuvo lugar en el Museo Reina Sofía de Madrid en 2013, titulada *Perder la forma humana* que también inspiró, como hemos explicado más arriba, la performance *Sarcófago* o *Bagaje cultural a medida*. Como indica en la web de la exposición: "(...) los materiales reunidos muestran no sólo las secuelas de la desaparición masiva y la masacre bajo regímenes dictatoriales, estados de sitio y guerras internas, sino también los impulsos colectivos por idear modos de vivir en continua revolución."[686] Ese propósito de "idear modos de vivir en continúa revolución", unido a la imagen utilizada en algunas de las acciones artísticas mostradas en las que se trabaja con la silueta del cuerpo humano, inspiraron, como decimos, parte del concepto y de la estética de nuestro proceso estético-conectivo. A modo de

[685] Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, "Atmospheres of Law: Senses, Affects, Lawscapes," *Emotion, Space and Society* 7 (2013): 1, https://doi.org/10.1016/j.emospa.2012.03.001.
[686] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, 26 de octubre de 2012 - 11 de marzo de 2013, https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/perder-forma-humana.

ejemplo, citaremos aquí una acción que nos ha llamado especialmente la atención por utilizar la forma humana como forma de resistencia y de repulsa en un contexto de injusticia radical.

La performance *Por la vida y por la paz* llevada a cabo en 1987 y 1988, por el artista uruguayo Clemente Padín en la capital del mismo país. Esta acción se desarrolló en varios lugares, la primera vez en un cuadrilátero de boxeo, en el que:

> Padín reproduce la violencia de la masacre contra los cuerpos políticos durante la dictadura militar uruguaya (1973 - 1984). El artista toma el yeso y lo golpea con todas sus fuerzas utilizando una maza, y simultáneamente va contando una secuencia de números hasta alcanzar el 172, que corresponde al número de desaparecidos políticos de aquel país.[687]

En una segunda ocasión tuvo lugar durante la exposición del *Movimiento por la vida y por la paz: contra el horror nuclear* en la feria Tristán Narvaja (Montevideo, 1998).

Durante el evento "Día Mundial del Detenido Político Desaparecido" en la "Exposición Internacional de Arte Correo Solidaridad" el artista llevó a cabo la performance:

> con el apoyo de los artistas Antonio Ladra, Jorge Caraballo y otros. (...) A cada golpe, se enuncia un número: un desaparecido más por las fuerzas autoritarias del Estado durante la dictadura militar (...) Mientras Padín va contando los números emprendiendo los golpes, Ladra los va escribiendo sobre la cartulina dispuesta en la pared de fondo. Cuando alcanza el último cuerpo, ya con el tórax de yeso completamente destruido, Padín detiene su propio cuerpo delante de la cartulina rellenada con los números y Ladra contornea la silueta de su cuerpo en ella.[688]

Asimismo, Padín había llevado a cabo esta performance anteriormente (1984) con ocasión de la exposición "Mailart aus Lateinamerika" en la galería del DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) de Berlín. La acción pone de manifiesto que "todo el cuerpo es político" y que dictadura no es sólo la que lo es oficialmente,

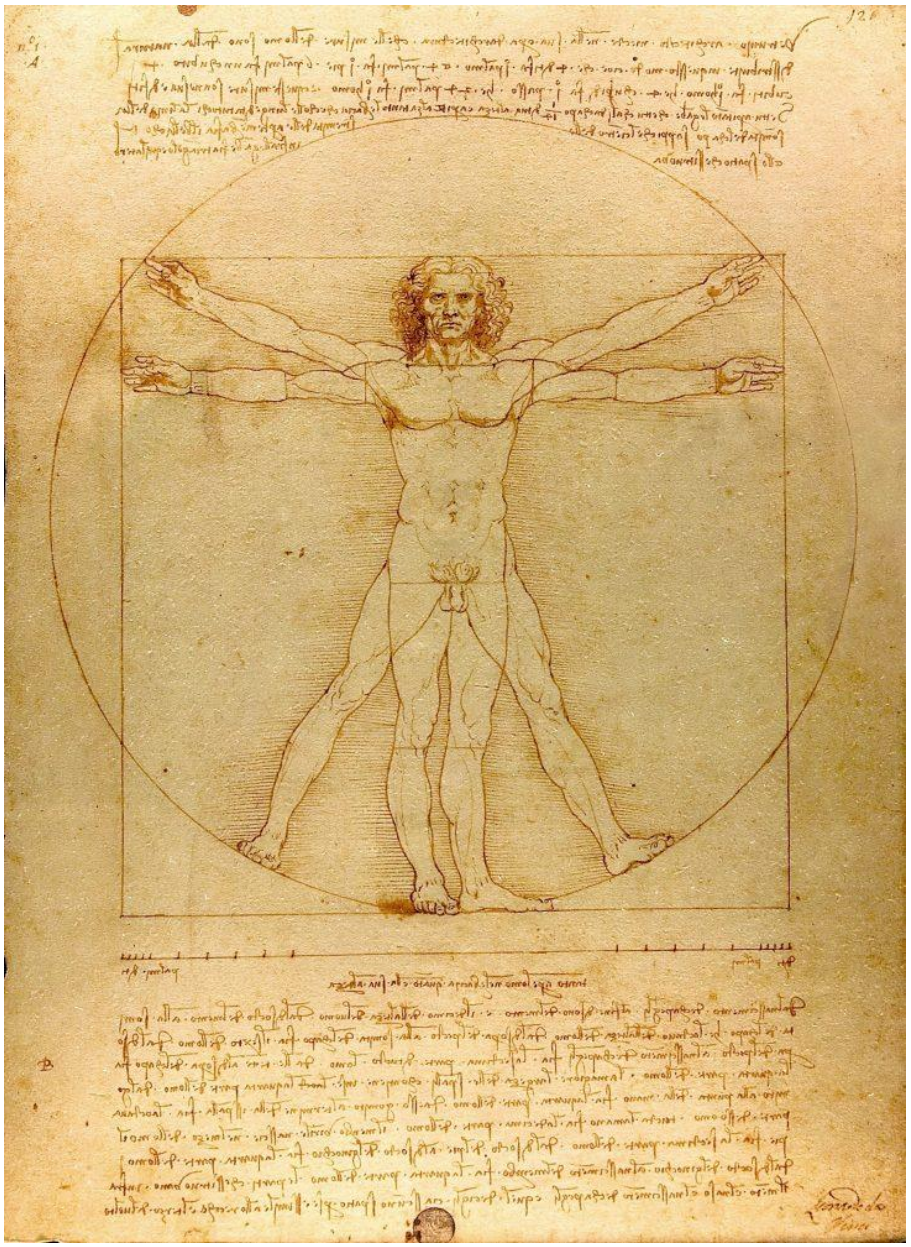
> (...) sino que resuena en la estructura social todavía plagada de la "matriz colonial del poder" basada en la desigualdad.
> La silueta dibujada sobre la gran cartulina lleva esta vez inscrita en su interior NN, quizás aludiendo no sólo a los desaparecidos políticos, sino también a los desaparecidos que ni siquiera pudieron intervenir socialmente (...).[689]

La imagen de estas siluetas nos resultó muy potente y decidimos incorporarla a nuestra acción en la que el esfuerzo consiste en recuperar la forma humana, como en el ensayo de Esquirol *Humano, más humano*, nuestra tarea sería volver a una forma humana, esta vez coherente con el entorno y con la propia naturaleza humana.

---

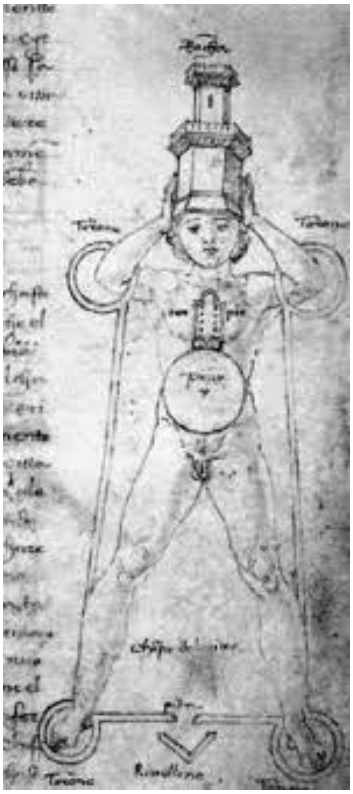
[687] *Catálogo de la exposición Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, "Enunciar la ausencia", 26 de octubre de 2012 - 11 de marzo de 2013 (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013), 104.
[688] Ibíd.
[689] *Catálogo de la exposición Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, "Enunciar la ausencia", 106.

Por otro lado, nos hemos inspirado en la idea vitruviana que retomaron diversos arquitectos en el Renacimiento que consistió en tratar de construir una ciudad a partir del funcionamiento del cuerpo humano, comparando los órganos de nuestro cuerpo con los elementos de un edificio y con las partes de una ciudad. Como vemos en los dibujos del arquitecto Francesco di Giorgio Martini (Siena, 1439), quien representó al ser humano inscrito en la planta de una iglesia o como estructura fundamental de una ciudad que denominó *La ciudad anatómica* a raíz de un estudio pormenorizado del *Hombre de Vitruvio* que fue perfeccionado, como sabemos, por Leonardo da Vinci, siendo este el único que consiguió representar la propuesta de vitruviana a través de su conocido dibujo.

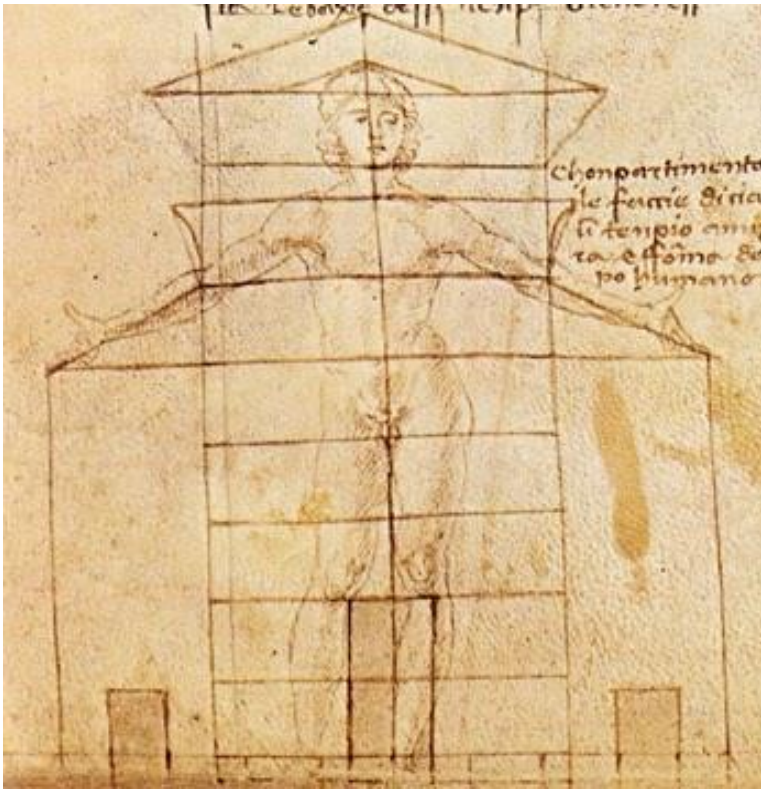


Leonardo da Vinci. *Hombre de Vitrubio*. Fuente: 3minutosdearte

En la imagen de abajo observamos que la cabeza es una ciudadela, el mercado sería el vientre de la ciudad, el templo ocuparía el lugar del corazón y así sucesivamente, en *Trattato di architettura civile e militare,* Turín, Biblioteca Reale, codice Saluzziano 148, f. 3r.



Trattato di architettura civile e militare, Turín, Biblioteca Reale, codice Saluzziano 148, f. 3r. Fuente: UNED

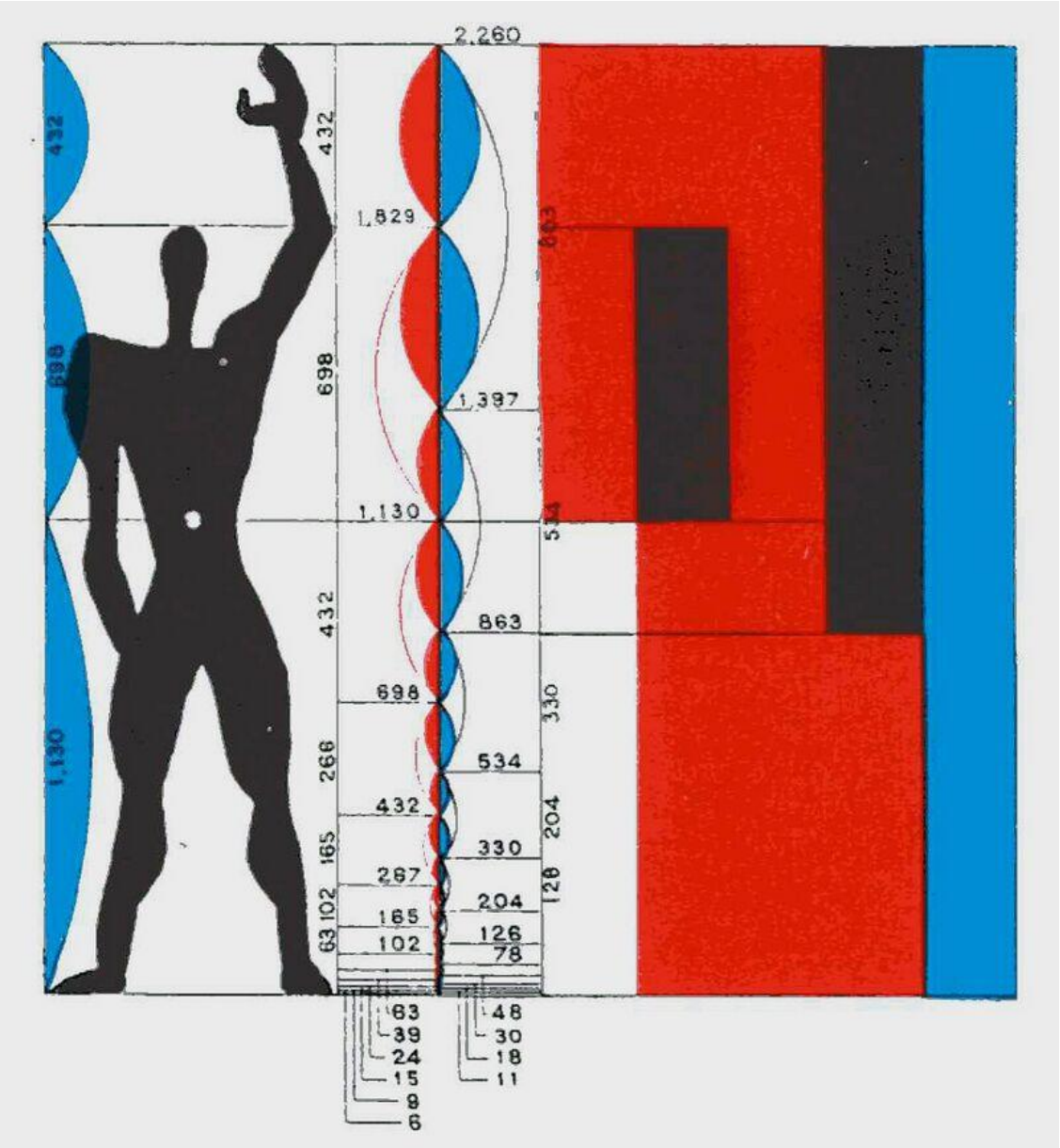


Francesco di Giorgio, Uomo Vitruviano (*Trattato di architettura*) Fuente: letteraturaartistica

> (...) la idea de ciudad anatómica nos hace pensar en la identificación de los órganos de un cuerpo humano con las distintas funciones de los órganos de la ciudad, sus edificios e instalaciones de servicio. Veremos como la concepción de Francesco di Giorgio es anatómica. Del mismo modo, en Leonardo da Vinci se podría contrastar su propuesta de ciudad en niveles, con una sección anatómica donde en la epidermis se realiza la vida cívica y debajo de esta superficie corren los fluidos que sirven, al mismo tiempo, para abastecer y limpiar la ciudad. En este sentido podemos comparar las semejanzas que existen entre sus dibujos de cuerpos y sus propuestas geográficas y urbanas. Por ejemplo, Fritjof Capra compara sus dibujos de ríos y de arterias encontrando morfologías semejantes.[690]

Asimismo, resultó relevante en la creación de este proceso el *Modulor*, un sistema de proporciones creado por el arquitecto suizo-francés Le Corbusier (1887, Suiza). El *Modulor* representa un intento de estandarizar la arquitectura y el diseño en torno a las proporciones humanas, buscando una armonía entre el entorno construido y el cuerpo humano. Su influencia se ha extendido más allá de la obra de Le Corbusier, impactando el diseño moderno y la teoría arquitectónica.

[690] Edmundo Garrido Alarcón, "La ciudad anatómica de Francesco di Giorgio Martini: un proyecto frustrado del humanismo del Quattrocento," *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* 3, no. 2 (2011): 298, http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen03-2/textos02.htm.



Le Corbusier. *Modulor*, (1948) Fuente: Urbipedia

La ciudad, es construida por humanos y para humanos. Sin embargo, hoy en día tenemos que añadir un punto de vista más amplio a la visión antropocentrista heredada del Renacimiento. Observamos aquí esta idea de la ciudad anatómica, como una manera de considerar la ciudad como organismo vivo, es decir, haciendo un ejercicio de biomimética.

La biomímesis, explica Olaizola en su tesis doctoral:

> es una nueva ciencia que estudia los modelos de la naturaleza para imitar o inspirarse en los diseños y procesos biológicos para resolver problemas humanos. En este sentido, Benyus (2012) nos exhorta a ver la naturaleza desde otra óptica, y esta es la clave: no la miremos para

> extraer sus frutos, manipularla, "mejorarla" o transformarla de mil modos distintos: mirémosla para aprender a comportarnos como ella, porque somos parte de la propia naturaleza.[691]

Asimismo, citando a su vez al físico Fritjof Capra nos dice:

> Capra (2006) explica que crear comunidades humanas sostenibles significa, en primer lugar, comprender la habilidad inherente a la naturaleza de sustentar la vida, para después rediseñar nuestras estructuras físicas, tecnológicas y las instituciones sociales en concordancia con esa comprensión. Ello es posible ahora que, después de cientos de años de investigación científica basada en el pensamiento lineal, la llegada de potentes ordenadores está permitiendo que los procesos científicos apliquen la teoría de la complejidad, el pensamiento no lineal, la teoría del caos… y todos estos nuevos planteamientos puedan trasladarse al estudio de las organizaciones y las interacciones sociales.[692]

No podemos permitirnos olvidar que nuestro modo de vida sobre el planeta no está aislado del resto de los seres que conviven con nuestra especie. El reto entonces está en crear una ciudad anatómica que respete los ecosistemas en los que está construida. El cuerpo humano ya es una buena pista, puesto que él tampoco soporta ninguno de los tipos de contaminación que habitualmente generan las ciudades, incluyendo el estrés. Es crucial, en este sentido, revisar ideas como la de utilizar plantas como "mobiliario urbano" o cómo fluye el agua por la ciudad, cómo nos comportamos con respecto al agua, qué significado tiene el agua en la ciudad, las basuras que generamos, la idea de dentro y fuera de la ciudad, los animales que incorporamos al entorno urbano, entre otras muchas que las propias personas participantes están invitadas a proponer.

En este sentido, resulta relevante la obra *New Babylon* del artista y arquitecto holandés Constant Nieuwenhuys (1920-2005), conocido por sus visiones utópicas sobre urbanismo y arquitectura. A través de esta obra imaginó una ciudad habitada por una sociedad que ha dejado atrás el paradigma actual y que maneja conceptos como el de trabajo, la tecnología, el espacio público y sus usos desde una idea de libertad genuina, es decir, finalmente entendida. Características de esta ciudad propuesta por Nieuwenhuys, influido por las teorías de Guy Debord y la Internacional Situacionista, son la flexibilidad, a través del uso de estructuras adaptables y en la que se permitiera un movimiento libre, es decir, de acuerdo con la naturaleza de nuestro planeta y los seres que lo habitan que formamos parte de una red interconectada y que estamos en constante cambio y evolución. En este sentido, puso el énfasis en las zonas recreativas, residenciales y culturales. El uso de la tecnología que propuso este artista era precisamente aquel que las pone a la disposición del ser humano y no, como en realidad sucede, que parece apoderarse de nosotros. La tecnología según Nieuwenhuys, debería conllevar que el ser humano deje de hacer tareas rutinarias y mecánicas y tenga así más tiempo para dedicarlo al desarrollo de su creatividad.

---

[691] Edita Olaizola, *Liderazgo biomimético para las organizaciones del siglo XXI* (tesis doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, julio 2020), 22. Director: Dr. Marcos Eguiguren Huerta; Co-Director: Dr. Rafael Morales Sánchez.

[692] Capra en Olaizona, *Liderazgo biomimético para las organizaciones del siglo XXI, 22-23.*



Constant Nieuwenhuys *New Babylon. Rode sector*, 1958. © Constant, VEGAP, Madrid, 2015.
Fuente: Museo Reina Sofía

A continuación, vamos a describir el proceso estético conectivo que hemos titulado *Ganar la forma humana.*

Esta acción comienza del mismo modo que la ya estudiada *Conversaciones en círculo*, es decir, utilizando el ya descrito "espacio mental" de manera que las personas participantes tengan, por un lado, la oportunidad de conocer otro modo de tomar conciencia de la valiosa facultad inherente a todos los seres humanos que es la imaginación y a utilizarla para observar con qué lentes miramos al mundo. Trabajar con la imaginación permite, además, a quienes asisten a entrar en un modo adecuado para la actividad artística y a desconectar del murmullo mental que nunca nos abandona.

Con este fin, pedimos a las personas participantes que traten de relajarse, cierren los ojos y entren en su "espacio mental" personal. Una vez allí, les pedimos que viajen al pasado para revivir un recorrido imaginario a través de la ciudad de la que vayamos a ganar la forma humana. En este caso, se tratará de la ciudad en que la sesión esté teniendo lugar. Así, quienes asisten recorren mentalmente el camino diario a lugares muy conocidos que ahora observan de forma consciente. Terminado el viaje al pasado, volvemos lentamente al presente e iniciamos un viaje mental al futuro. Es importante hacer este recorrido hacia el futuro porque ahí cada participante puede utilizar sus capacidades creativas para crear la ciudad desde un punto de vista artístico. Tras un tiempo prudencial se les pide que vuelvan al presente y que abran los ojos, cuando estén preparados. A continuación, se sugiere que tomen notas tanto escritas como dibujadas de aquellos aspectos que hayan captado principalmente su atención o su interés durante ambos recorridos. Cuando los y las participantes han terminado con sus notas están listos para compartirlas con el grupo. Antes de empezar el "diálogo dibujado", se les pregunta si alguna persona quiere presentarse voluntaria para que dibujemos su silueta sobre papel continuo. A su vez, solicitamos una persona voluntaria para proceder a dibujarla. Concluido el

dibujo de la silueta se adhiere el papel continuo a la pared para facilitar el dibujo sobre el mismo, utilizando siempre materiales sencillos y económicos como puede ser la cinta de carrocero.

Una vez colocado el papel sobre la pared, se abre la sesión de "diálogo dibujado". El hecho de que cada persona haya tomado nota de sus recorridos personales hace que no sea difícil iniciar el diálogo, puesto que todas las personas participantes han tenido la oportunidad de recopilar material. Las personas que, así lo desean, comienzan a compartir sus ideas. Después, el grupo comienza a tomar decisiones acerca de la forma de esa "ciudad anatómica" y a trasladarlas al papel. Cuando todas las decisiones han sido volcadas al papel, habremos obtenido un nuevo diseño de la ciudad en la que vivimos o que estamos utilizando más afín a las necesidades de los seres que las habitan y del ecosistema en que se sitúa. De este modo, concluye la sesión.

La acción dura tres horas. Como en *Conversaciones en círculo* consideramos que este proceso necesita de un periodo largo de tiempo para poder entrar en el modo creativo, involucrarse en la acción, y desplegar su imaginación.

A continuación, vamos a describir algunas de las sesiones en las que hemos llevado a cabo esta acción, incluyendo la retroalimentación aportada por las personas participantes.

Retroalimentación de *Ganar la forma humana* en la galería Picuet Gallery de Madrid:

En esta ocasión, asistió a la acción un grupo bastante diverso, compuesto por estudiantes y profesionales del mundo empresarial de diversos sectores, así como personal funcionario del Ministerio de Justicia.

En este caso, los participantes se propusieron ganar la forma humana de la ciudad de Madrid, como estructura a modificar hacia una concepción más humana a través de la asimilación de la estructura, el funcionamiento y los circuitos de Madrid a los de un organismo vivo, como es el cuerpo humano.

Implementamos la acción tal y como hemos descrito anteriormente. La retroalimentación recibida, de las personas que la quisieron aportar, arroja los siguientes resultados:



Fotograma de *Ganar la forma humana*. Picuet Gallery, Madrid. Fuente: Patricia Zalama.

Alberto O. (Estudiante de Bellas Artes): desganar la forma humana o lo mal que está construida esta sociedad cuando tomamos el cuerpo humano como referencia. Ya que resulta que nada funciona como debería, encontramos un sistema nervioso fuera de sí, exceso de colesterol, falta de Omega3, impotencia sexual y pérdida del cuero cabelludo.

Adolfo C. (Estudiante de Bellas Artes): disfruté observando cómo decidíamos y discutíamos entre todos la equivalencia de órganos humanos a ministerios de un estado (que en todo momento se planteó como nacional). Sin embargo, más allá de lo anecdótico (pensar que un riñón era un organismo estatal imprescindible) y el dinamismo (debate acalorado) de la práctica. Al salir no tuve la sensación de haber cambiado la mirada, no hubo un giro que resquebrajara las estructuras establecidas en mi educación, y creo que esto se debió al grupo que allí nos reunimos (muchos de nosotros artistas), que bajo un maquillaje de originalidad y "locura" planteamos un sistema tan parecido al hegemónico que (en mi opinión) resultó aterrador.

La verdad es que me pareció interesante ver al resto decir que pensaban que los riñones eran el ministerio de tal o de cual.

Me resultó realmente llamativo el contraste de percepciones en cuanto a la organización de organismos dentro de un sistema. En un principio pensé que seríamos capaces de ponernos de acuerdo muy rápidamente, pero pronto advertí que el debate sería imposible de cerrar incluso tras muchas sesiones con este ejercicio. Verdaderamente interesante. Era un poco organizar los organismos (órganos) dentro de un sistema (cuerpo/estado). Y como la frase es así de ambigua se puede entender con todo tipo de combinaciones.

Eva I. (Psicóloga): la experiencia en esta acción me ha hecho reflexionar y modelar el pensamiento sobre la necesidad de una conexión más natural entre la sociedad y nuestro propio

cuerpo como dos organismos vivos con muchos paralelismos que pudimos evidenciar entre todos de forma plástica.



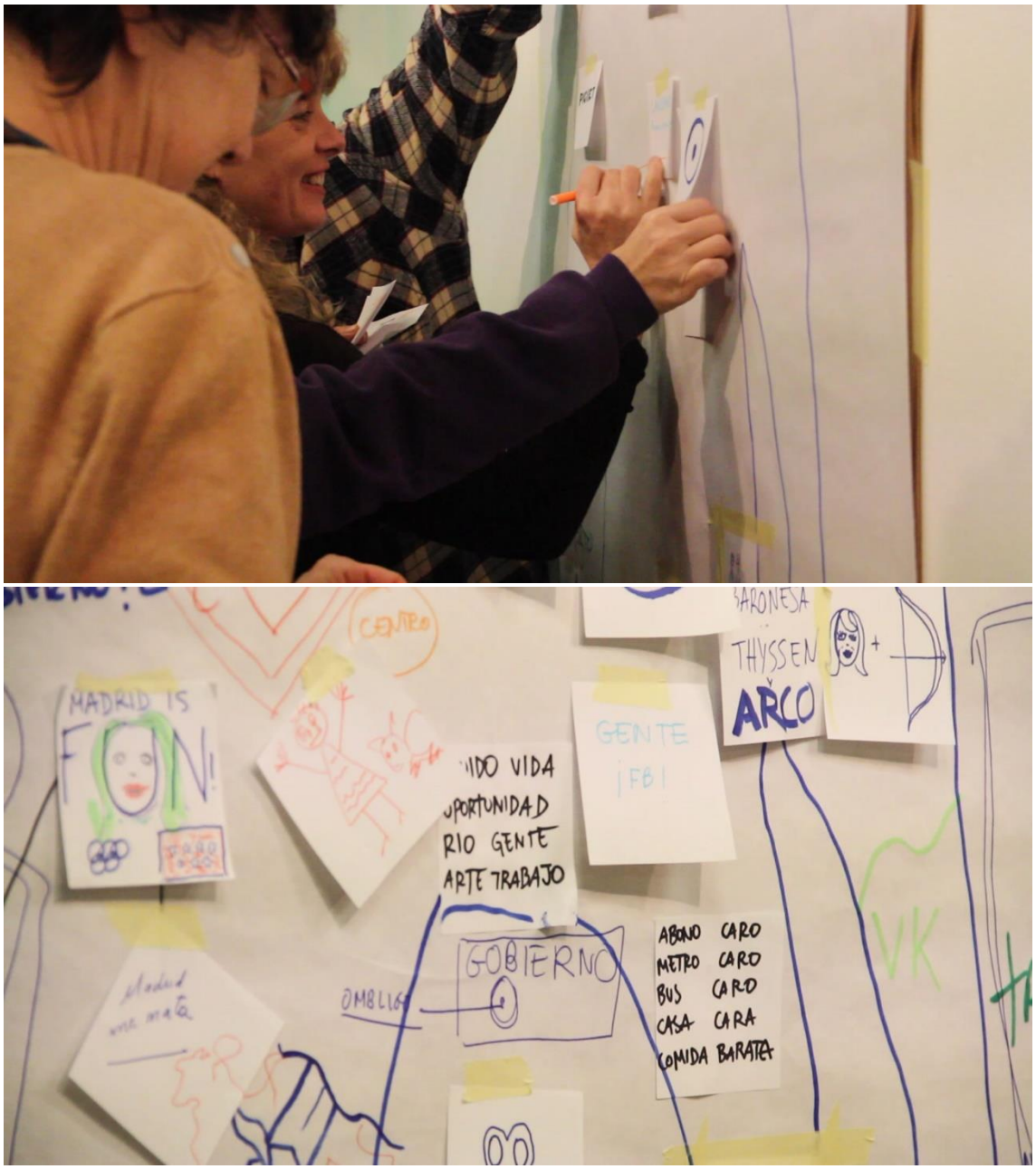
Fotogramas de *Ganar la forma humana*. Picuet Gallery, Madrid. Fuente: Patricia Zalama.

Victoria M. (Economista): conservo dos impresiones (reflexiones) todavía intensas de mi participación en la conversación en círculo sobre Recuperar la forma humana. La primera de ellas es lo difícil que es mirar algo tan cotidiano y conocido como la ciudad donde vives, desde un punto de vista diferente, pero esa dificultad lejos de ser un problema es un estímulo para nuestras adocenadas y cómodas neuronas. La segunda es la agradable sensación que permanece después de una tertulia, placer cada vez más infrecuente en un mundo donde progresivamente nos comunicamos a través de pantallas de plasma.

Un estudiante: se manifestó de forma muy clara la distancia entre el ser humano y la estructura de la ciudad.

Otro estudiante: se ha constatado, en qué manera nuestra forma de pensar es conformada por la estructura en la que nacemos. La tendencia general durante el proceso fue que el ser humano se adapta a un mundo mecánico y no al revés.

Funcionaria de la Administración de Justicia: a mí me ha sorprendido, sobre todo, la tendencia de parte de las personas participantes a intentar que el cuerpo humano se adaptase a las estructuras existentes, en vez de diseñar una nueva forma de organización.



Fotogramas de *Ganar la forma humana*. Picuet Gallery, Madrid. Fuente: Patricia Zalama.

Conclusiones.

Nuestras conclusiones coinciden con algunas de las aportaciones de las personas participantes. Al grupo le resultaba tremendamente difícil desconectar de la estructura política establecida. La tendencia era asociar los órganos del cuerpo humano mirándolos desde la perspectiva política y no al revés. Por ejemplo, situar el Congreso de los Diputados en la cabeza y no en el corazón o en el estómago o en algún otro órgano como el pie, o cualquier otro cuyas funciones pudieran aportar algo nuevo al funcionamiento del órgano de gobierno. Esta dificultad fue puesta de manifiesto, para nuestra sorpresa, por una de las personas que participaron y que trabajan en el Ministerio de Justicia. Su anhelo creativo fue despertado más allá del de otras personas que se relacionan con el arte de forma cotidiana.

Consideramos que es una propuesta compleja que debe ser repetida por el mismo grupo en diversas sesiones.

Retroalimentación de la acción *Ganar la forma humana* llevada a cabo en el IES Columela de Cádiz:

En esta ocasión se reunieron en torno a veinticinco personas de diversas edades, procedencias y ocupaciones, al objeto de ganar la forma humana de la ciudad de Cádiz en el aula de plástica del citado centro educativo junto con la profesora responsable Patricia Garzón. La estructura de la acción es la misma que hemos descrito más arriba. En cuanto a la retroalimentación y comentarios fueron diversos y animados.

Se pensó profundamente en la comparativa de los diversos órganos del cuerpo con los elementos y organismos de la ciudad. Se trató sobre la piel, los pulmones, las manos, el corazón, el esqueleto, la boca y los ojos.

Surgieron diversas imágenes interesantes como las de una participante que compartió su paseo imaginario por la ciudad y cómo observó el cielo y las nubes y pensó que debería haber calles por los tejados: "la ciudad aérea".

La piel fue descrita de forma muy estética, como contorno que es, se relaciona con los elementos naturales como, por ejemplo, con el viento.

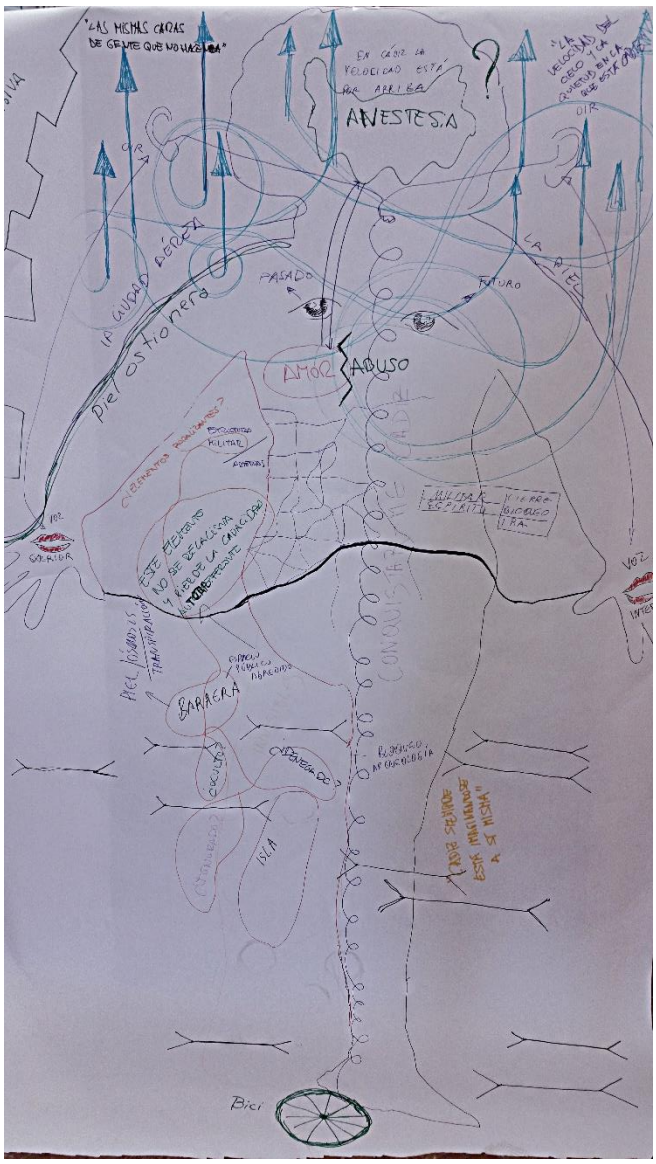
Asimismo, se plantearon problemas sociales y se trató sobre los núcleos urbanos donde habitan personas en situación de desempleo permanente. En este sentido, se llamó la atención sobre una especie de corte o barrera invisible que separa en dos el casco antiguo de la ciudad. En una parte, habitan las personas más favorecidas y la otra parte es la zona más deprimida. Otra temática que se discutió fue la falta de iniciativa, incluso la inercia, que se aprecia en los habitantes de esta ciudad que quizás sea debida la situación económica desfavorecida que sufre la ciudad desde hace siglos. Quizás la forma de expresión artística propia de esta ciudad, "las alegrías de Cádiz", oculten un estado de depresión crónica.



Fotogramas de *Ganar la forma humana de la ciudad de Cádiz*. IES Columela. Fuente: María Jesús Rivas Barrado.



Fotogramas de *Ganar la forma humana de la ciudad de Cádiz*. IES Columela. Fuente: María Jesús Rivas Barrado.


"LAS MISMAS CAZAS DE GENTE QUE NO HACE NADA"
EN CÁDIZ LA VELOCIDAD ESTÁ MUY ARRIBA
ANESTESIA
"LA VELOCIDAD DEL CIBO Y LA QUIETUD EN LA QUE ESTÁ CÁDIZ"
OÍR
VER
LA CIUDAD DESDE LA PIEDRA
PIEDRA
PASADO
FUTURO
AMOR
ABUSO
ESCUCHAR
ESCUCHAR
ESCUCHAR

Se trató también de las diferentes actitudes de las personas que habitan la ciudad y sobre cómo hay vecinos y vecinas que se ocupan y contribuyen a mantener la ciudad limpia y otros que la ensucian sin el menor atisbo de notar que están perjudicando tanto a la ciudad como a sus habitantes y, por tanto, a sí mismos. En este sentido, surgieron propuestas de carácter artístico, por ejemplo, una persona propuso, en cuanto al problema de los residuos animales (normalmente perros), dejar un cartel junto al residuo que diga: "lo siento aún no he podido domesticar a mi dueño/a".

Por otro lado, se comentó la sensación de isla que se siente cuando se vive en Cádiz. Se dijo que no es una ciudad que resulte necesariamente acogedora para las personas extranjeras o de otro lugar de España.

Se trató, por un lado, de la ciudad a la defensiva (muros que rodean la ciudad y que la hacen parecer una fortaleza flotando en el mar) y de la ciudad agredida, invadida.

Conclusiones.

En general, fue una experiencia muy satisfactoria e interesante, apoyada por la gran cantidad de personas que acudieron. Las personas tuvieron la oportunidad de reunirse e intercambiar perspectivas acerca de la ciudad en la que habitan y su relación con ella. Se pudo compartir muy diversas formas de ver y de vivir la ciudad. Se trataron problemas cotidianos encontrándose un foro adecuado para conversar sobre ellos e imaginar soluciones.

Retroalimentación de la acción *Ganar la forma humana* llevada a cabo en la Unidad de Investigación para la Escultura Social de la Universidad Oxford Brookes en Oxford, Reino Unido durante el Foro de Iniciativas de Escultura social:

En esta ocasión, estuvimos presentando el proyecto *artecercacercarte* y propusimos que las personas asistentes al evento participaran en nuestra acción *Ganar la forma humana* de la ciudad de Oxford, en este caso. Esta vez el grupo era muy diverso en todos los aspectos, ya que asistieron personas de muy diversas partes del mundo.

En primer lugar, dejamos tiempo para que reflexionar y visualizar la estructura de Oxford. Se les invitó a reflexionar la estructura tanto desde un punto de vista físico, pero también administrativo, político, urbano, cultural y de ocio, de alimentación y vivienda, etc...





Fotografías de la acción *Ganar la forma humana de la ciudad de Oxford* con ocasión del Social Sculpture International Forum organizado por Social Sculpture Research Unit, Oxford Brookes University (Oxford, Reino Unido). Fuente: imágenes cedidas por la organización del evento.

Asimismo, se les propuso llevar a cabo mentalmente sus recorridos cotidianos.

A continuación, se les propuso que intentaran conectar esos circuitos, las interacciones y reflexionar sobre el propio cuerpo dentro de esas estructuras. ¿Cómo se mueve mi cuerpo? ¿Cómo afecta la estructura a mi cuerpo físicamente? ¿Cubre esa estructura mis necesidades, es confortable o por el contrario me somete a tensiones o me provoca estrés?

A continuación, una persona voluntaria se tumbó sobre el papel continuo que colocamos en el interior del círculo conformado por los y las participantes. Se silueteó el cuerpo se abrió el diálogo en el que las personas compartieron sus reflexiones e hicieron propuestas para entender la ciudad como un organismo vivo que acoja al ser humano.

En la retroalimentación una persona dijo que Oxford le parecía un sistema de circuitos sin cabeza y sin corazón, que su cuerpo se comporta de forma automática. Se preguntó cómo vivía en su cuerpo de Oxford al que llamó *Oxfordbody*. Si se tiene un trabajo a jornada completa es difícil relacionarse mucho con la estructura y reflexionar acerca de posibles cambios.

Otra persona dijo que le parecía que en la estructura de Oxford lo que se ve es un choque de diferentes estructuras de poder: el gobierno, la iglesia y la universidad. Una historia de choques de poder.

Un participante hizo un comentario en este sentido al identificar flujos financieros en la estructura de Oxford que llamó "corredores de poder", dinero andante, propiedades, etc.

Sin embargo, otra persona compartió su sensación de libertad y de pasarlo bien en la ciudad.

Otra persona asistente compartió la siguiente reflexión: la posibilidad de poner una estructura en común que en realidad no es común, no funciona. La ciudad tiene una estructura que no ha sido decidida por sus habitantes y usuarios.

Finalmente, otro participante compartió que la acción le ayudó a pensar en el cuerpo como organismo perteneciente a la naturaleza, a la Tierra.

Conclusiones.

De nuevo la experiencia nos sirvió para plantearnos la estructura de la ciudad desde una perspectiva diferente. Se puso de manifiesto que este proceso ayuda a sacar a la luz y a compartir, en un foro de personas que comparten una misma experiencia, vivir en una ciudad determinada, problemáticas cotidianas que nunca son pensadas. Quizás en nuestro vivir diario observamos ciertos aspectos que nos parecen incoherentes, molestos, injustos y lugares o estructuras a las que se les podía sacar mayor partido. Esto lo hacemos desde un plano de conciencia todavía no enteramente despierto. Este proceso nos ayuda a traerlo a una conciencia despierta y a darnos cuenta de que otras personas comparten nuestra perspectiva, proponen otros puntos de vista y, en definitiva, conforman una microcomunidad adulta que se hace cargo de los asuntos de la *polis* que habitan.

4.3.2. SERIE DE PROCESOS ESTÉTICO-CONECTIVOS TITULADA *MICROACCIONES.*

4.3.2.1 INTRODUCCIÓN.

Las *microacciones* son una serie de procesos estético-conectivos que creamos y llevamos a cabo en la ciudad de Oxford. Su designación como *microacciones* se deriva de que no requieren tanto tiempo como las anteriores. Si bien, los procesos englobados dentro del proyecto *artecercacercarte* tienen una duración de unas tres horas, las *microacciones* pueden durar muy poco tiempo, en ocasiones depende de las personas que participan.

Por otro lado, las *microacciones* se distinguen de los trabajos de vídeo performance y fotografía, en primer lugar, en que se desarrollan en el tiempo, si bien breve y, en segundo lugar, en que se invita a las personas a tener un papel protagonista en la acción.

4.3.2.2. MICROACCIÓN 1: *CONVERSACIONES CON LA PARED*.

Afortunadamente, consideramos la idea de compartir esta performance en Oxford y convertirla en una microacción que finalmente tuvo un gran impacto. Participaron en ella entre veinte y treinta personas.

Mas adelante aprendimos que Beuys, el artista cuyas propuestas fuimos a estudiar a Oxford, también llevó a cabo una performance en la que le habló a una pared. Así el artista se sitúa frente a una pared blanca vestido con su sombrero y con un abrigo negro. Durante once minutos conversa con la pared a la que le explica su propuesta artística: la plástica social. Es posible especular si lo que movió a Beuys a explicar su teoría artística a la pared fuera la sensación de incomprensión del público que para él es el protagonista de su propuesta: "Todo ser humano, un artista". La acción duró once minutos.



Joseph Beuys, reza a la pared su teoría plástica. Fuente: Werner Nekes

Sobre esta acción escribe Michael Fischer (1981) en el periódico alemán Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, que un hombre, vestido con un largo abrigo, está de espaldas a la cámara frente a una pared blanca, como en un Muro de los Lamentos del arte. Si no tuviera las manos cruzadas detrás de la espalda, se podría pensar que está a punto de orinar. Pero él habla hacia la pared, con intensidad y súplica, como un devoto ante el muro. Su oración es la teoría de su escultura, su deseo piadoso es la creatividad en todas las ciencias, y sus sacramentos son grasa, cobre y fieltro. Beuys habla a veces de manera fluida y otras veces de forma divagante, a

veces titubeante, lleno de largas pausas que sugieren la necesidad de continuar, de manera abrupta, gruñona y cómica. Es un hombre que, con un guiño (que solo se puede oír, sentir), dirige su discurso a una nación obtusa. La forma en que se expresa hacia la ventana tapiada es simplemente impresionante, un regalo del cineasta experimental Werner Nekes al profesor de arte Joseph Beuys en su sexagésimo cumpleaños. El vídeo ha recibido merecidamente un premio, algo que no se dice a menudo: el Premio del Jurado de la Asociación de Periodistas de Cine en las 13.ª Jornadas de Información en Oberhausen. El vídeo es tan grotesco y, sin embargo, tan profundo como las propias acciones de este artista, "una obra de arte" (Nekes), en sí misma. (p. 17)[693]

Compartimos aquí el extracto de nuestras reflexiones y experiencias derivadas de la puesta en práctica de esta acción en aquel periodo:

Tengo esta sensación recurrente de estar hablando con una pared. Me sorprenden las razones que podrían provocar esta persecución, incluso habiendo cambiado mi vida drásticamente, de ser abogada a estudiar Bellas Artes y finalmente llegar aquí. Preguntas como, ¿qué elementos permanecen intactos? ¿Qué es eso que pienso, que siento y que no está siendo escuchado? ¿Cómo podría ser para otras personas esta experiencia de estar hablando con una pared? ¿Qué imagen emergería de esto? ¿Cómo sería percibido por otras personas? ¿De qué paredes estoy realmente hablando?

Al recordar nuevamente el texto titulado *Serenidad* de Martin Heidegger, él distingue entre la forma de pensar calculadora y la reflexiva. Heidegger afirma que, para reflexionar, basta con pensar en lo que está cerca de nosotros, lo que es importante para uno aquí y ahora.[694] Mi forma personal de reflexionar y crear presupone que mis preguntas son compartidas por otros seres humanos. Reflexiones sobre el sistema monetario, la necesidad de atender un trabajo alienante, la impotencia frente a las instituciones, sentirse muy pequeño y muy débil frente a los sistemas económicos, legales, políticos y educativos, sentir la distorsión de la idea de democracia, no sentirse representado por ningún gobierno, luchar por encontrar una manera de salir adelante y también entender por qué parece ser tan complicado intervenir en estas estructuras, son para mí preguntas comunes y presentes. ¿Por qué no rendirse? Reflexionaba sobre mi intención con esta performance: generar una protesta y crear una imagen a través de la cual poder señalar lo que está sucediendo en nuestra sociedad, ya que estoy convencida de que podemos cambiar el estado de las cosas si lo reconocemos y respondemos.

Esta acción pone de manifiesto de forma muy clara el paso desde la estética conectiva de Suzi Gablik que coloca al artista en su momento histórico y social al arte relacional en el que la acción se transforma en un evento en el que participan otras personas, tanto como protagonistas de la acción, como transeúntes que interactúan con quienes la están llevando a cabo. En Oxford, una persona que participó reportó que un transeúnte preocupado al observarla conversando con la pared se detuvo a preguntarle cómo se encontraba. Y, por último, al

[693] Werner Nekes, *Beuys*, http://wernernekes.de/00_cms/cms/front_content.php?idart=303 (consultado el 25 de agosto de 2024).
[694] Martin Heidegger, "Serenidad," *Del Progreso* nº 3 (1994): 22-28, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, D.C.

concepto de estética conectiva de Shelley Sacks vinculado a la escultura social que busca el impacto social directo del arte.

Teniendo en cuenta que en un principio solamente contaba con nuestra propia perspectiva y experiencia personal durante la acción. La experiencia en Aranjuez, de la que hemos hablado al principio de esta cuarta parte de la tesis[695], fue distinta porque en aquella ocasión las personas que la llevaron a cabo lo hicieron por propia iniciativa. En Oxford, tuvimos que prestar atención a todos los elementos de este proceso a la hora de compartirla con otras personas e invitarlas a que la protagonizaran.

El elemento más obvio es la pared. Por tanto, estuvimos paseando por la ciudad y sopesando si todas las paredes causarían el mismo efecto en las personas. ¿Causaría el mismo efecto o impacto la pared de un banco o de un edificio inteligente de oficinas que el de una iglesia o un centro comercial? Desde mi propia perspectiva, sólo pensaba en la idea de pared como tal, pero al compartir la acción con más personas podrían surgir estas otras cuestiones. Por este motivo, teníamos, que reflexionar si íbamos a dejar libertad de elección en cuanto a la pared con la que conversarían o no. Finalmente, decidimos dejar libertad para conseguir la mayor variedad de experiencias posible.

El siguiente elemento obvio, son las personas. Decidimos dividir el grupo en dos turnos. En el primer turno unas personas serían sujetos de la acción en primera persona y otras, pasearían por la ciudad y serían espectadoras. En el segundo turno se intercambiarían los papeles. Las personas que antes habían actuado como espectadoras serían ahora protagonistas de la acción para lo cual tendrían primero que elegir la pared que les pareciera adecuada a su conversación.

En cuanto a las características de la ubicación, la acción tuvo lugar en el centro de la ciudad de Oxford que es un lugar muy transitado a cualquier hora a diario. Por este motivo, sería interesante observar la reacción de las personas transeúntes.

Finalmente, nos surgieron las siguientes cuestiones:

¿Cómo se interpretará la pared?, ¿hasta qué punto influye la función o la historia del edificio al que pertenece?, ¿es la pared un elemento bloqueador? Por el contrario, ¿es posible encontrar algo en la pared durante la conversación que mejore o fomente el diálogo con uno/a mismo/a?, ¿cómo se siente la imagen que surge como resultado?, ¿es divertida, triste, es una protesta, puede parecer un estado de locura?

A continuación, recopilamos la **retroalimentación** recibida por parte de las personas que llevaron a cabo su propia *Conversación con la pared* en Oxford (Reino Unido).

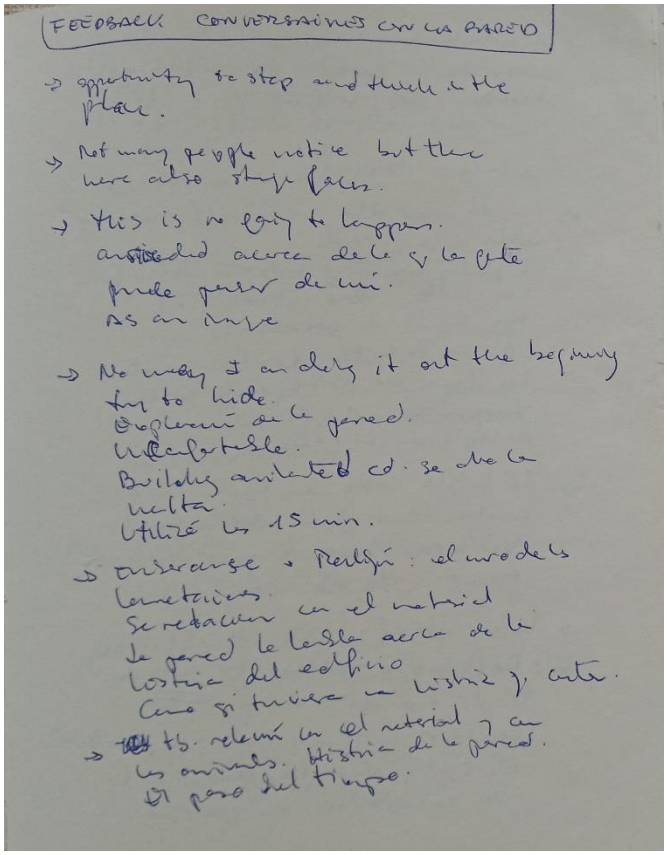
La experiencia del foro de retroalimentación mostró la acción como una oportunidad para reconocer un entorno familiar, en este caso la ciudad donde vives, detenerse y reflexionar sobre él. Aunque algunos transeúntes interactuaron con los participantes, la acción puso de

[695] Véase el apartado 4.2.4. Conversaciones con la pared.

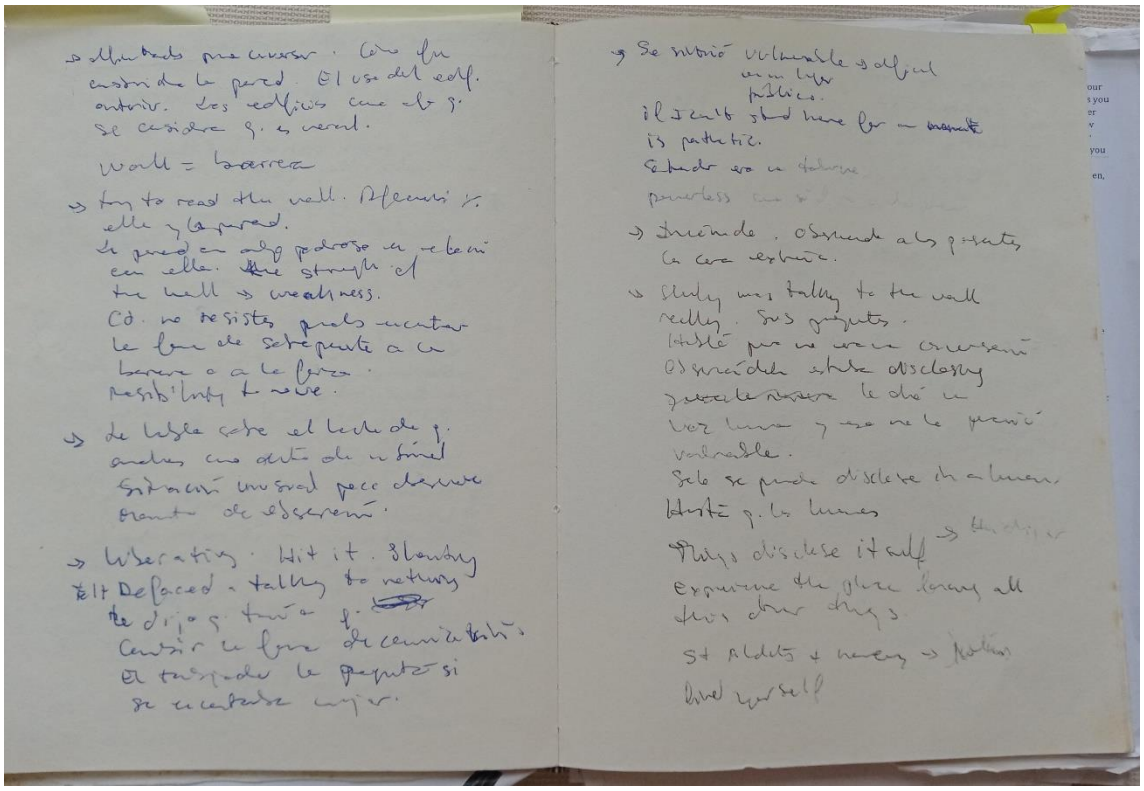
relieve temas como la sobrecarga de obligaciones a que estamos sometidos y cómo esto provoca que fácilmente ignoremos lo que está sucediendo a nuestro alrededor. Al principio, los participantes percibían comúnmente la tarea como incómoda, pero después de un tiempo comenzaron a involucrarse y reportaron que había sido una experiencia liberadora y como la pared pierde su fuerza y muestra debilidad, según uno de los comentarios: Si uno no se resiste, podría descubrir que hay una manera de superar la barrera. El muro, como objeto inanimado y lo que está oculto en él, solo puede revelarse a través de la interacción humana.

Una de las personas nos dijo que había sido consciente de las paredes dentro de sí misma. Este comentario nos hizo reflexionar acerca de la posibilidad de que la pared sea, después de todo, capaz de comunicarse a pesar de su naturaleza inanimada.

A otra persona le pareció interesante seleccionar una pared con la que otras personas pudieran conectar. Quizás sea una forma de huir del aislamiento y de la sensación frustrante de tratar de comunicarse con algo inerte.



Notas de la autora sobre la experiencia. Fuente propia.



Notas de la autora sobre la experiencia. Fuente propia.

Una tercera persona nos pidió que le sugiriéramos un asunto sobre el que conversar con la pared. Después de la experiencia nos comunicó que no había podido partir de nuestra sugerencia y que sintió una gran sensación de libertad al descubrir que a la pared se le podía confesar cualquier cosa sin consecuencias. La experiencia fue de libertad, en su caso.

Una cuarta persona nos comunicó sus sensaciones durante el proceso percibió la pared como un elemento protector. Concretamente nos dijo que se sintió físicamente vulnerable y que se sintió protegida por la pared, que llegó a empatizar con ella. Tuvo la sensación de poder ocultarse o resguardarse tras esa pared.

Hubo una persona que llevó a cabo la acción con mucha osadía puesto que la hizo en la pared del edificio donde trabajaba. Allí volcó toda la frustración que sentía en el trabajo. La realizó con tanta pasión que los transeúntes se paraban a preguntarle qué le ocurría y si podían ayudarle de algún modo. Sin embargo, por regla general llamó la atención el hecho de que las personas que pasaban junto a los y las participantes no trataron de interactuar con ellos de modo alguno, aunque había personas cuyos rostros se mostraron extrañados al pasar. Las personas participantes se habían distribuido en paredes seleccionadas por ellas en el centro de la ciudad de Oxford, por donde pasan bastantes personas a diario. Llamaba la atención el hecho de que por más chocante que sea lo que veamos al pasar, estamos tan ocupados con nuestros propios asuntos que fácilmente ignoramos lo que sucede a nuestro alrededor.

Algunos participantes comentaron que al principio la propuesta les pareció incómoda: "esto no va a ocurrirme ahora", pensando que iban a hacer el ridículo en público. Sin embargo,

posteriormente comentaron que después de un tiempo empezaban a soltarse y a hablar percibiéndolo como una experiencia liberadora. La pared pierde su fuerza y muestra su debilidad, compartió una de las personas participantes: "si no se está en actitud de resistencia se puede encontrar un modo de sobreponerte a la barrera".

Otra persona dijo: "No voy a hacer esto de ninguna de las maneras" e intentó buscar un lugar donde esconderse. Esta persona se sintió muy incómoda, pero cuando por fin se decidió a hacerla, estuvo conversando con la pared durante quince minutos.

Para otra persona, su conversación con la pared le trajo connotaciones religiosas ya que le recordó al Muro de las Lamentaciones, lugar sagrado del judaísmo en Jerusalén. Así, le pareció que la pared no era un ser inerte, sino que tenía una historia que contar. Dentro de su experiencia, entró en contacto con el material del que estaba construida, es decir, se comunicó con ella más que conversando, con el sentido del tacto. De este modo, fue consciente del paso del tiempo, de los insectos que habitaban la pared y de la historia que la misma encerraba.

Una de las participantes, estuvo conversando con la pared, abriéndose a ella, transmitiéndole sus cuestiones, pero pronto se dio cuenta de que sólo podemos abrirnos a otra persona. Manifestó que la acción nos hace reflexionar cómo la pérdida del carácter humano puede hacernos topar con personas-pared que actúan de un modo robótico, pre-programado.

Finalmente, otra persona explicó que lo que está escondido en un objeto inanimado sólo puede ser revelado a través de la intervención humana.

Conclusiones.

La experiencia nos lleva a una reflexión en cuanto a la performance como fenómeno artístico: ¿qué sucedería si los y las artistas propusieran sus performances al público en vez de que éste sea solamente espectador? La obra cobra unas cualidades y ejerce un impacto en las personas mucho mayor que si solamente la observan. Por un lado, quienes participan tienen su propia experiencia a través de una propuesta nacida del o de la artista que previamente ha experimentado y, por otro lado, el o la artista recibe su acción transformada desde tantas perspectivas como personas la lleven a cabo. Es una sensación muy gratificante y el aprendizaje es exponencialmente mayor.

4.3.2.3. MICROACCIÓN 2: *LABORATORIO DE CALIDEZ*.

El laboratorio de calidez es un dispositivo que da la oportunidad a las personas de explorar la plástica cálida estudiada en la tercera parte de esta tesis. En este laboratorio podemos observar y tomar conciencia de los procesos fríos y cálidos que suceden en la vida cotidiana, tenemos la ocasión de trabajar con materiales invisibles como la imaginación y el empirismo delicado goethiano.

Este espacio surge en el mismo instante en que las personas se encuentran o se reúnen y está relacionado con la idea de *laboratorium possibilis salutis*, de la vida como laboratorio,

como espacio de aprendizaje y experimentación. Según G. Gómez-Heras, Ernst Bloch utilizó esta frase para "expresar la realidad del mundo en trance de humanización."[696]

En las relaciones humanas a diario encontramos procesos fríos y cálidos de los que nuestro propio cuerpo nos avisa. Estos procesos son fáciles de detectar si prestamos atención, por ejemplo, a las normas de cortesía que asumimos como establecidas y aceptadas por todas las personas en nuestro entorno. Estas normas implican ciertos procesos fríos en cuanto marcan diferencias de trato según edad, sexo, estatus y procedencia (ya que una persona de otro lugar puede no conocerlas o conocer otras). Las podemos usar como parapeto, marcar a través de ellas una distancia y evitar relacionarlos realmente con las demás personas. A veces simulamos calidez lanzando las preguntas de rigor: ¿Cómo estás?, ¿todo bien?, ¿cómo te va?, cuando en realidad tanto la persona que formula la pregunta como la que la recibe, saben que no se espera ni se desea una respuesta profunda por parte de la persona que, sin embargo, interpela.

Valga esto como ejemplo, pero podemos encontrar muchos otros procesos fríos en nuestro día a día: tensiones de pareja, en el trabajo, con las amistades, en los estudios, con personas que nos atienden: funcionarios, dependientes de comercios, etc...

Todas estas tensiones las podemos observar con nuestro cuerpo. En el instante en que sucedan podemos pararnos a observar todas las sensaciones que recorren nuestro cuerpo, todos los cambios que se producen. ¿Se sienten estos procesos como fríos?

Sin embargo, cuando alguien nos sonríe afectuosamente, nos hacen un regalo, nos reconocen un trabajo o esfuerzo, nos abrazan... ¿Qué cambios se producen en nuestro cuerpo? ¿Se siente ese proceso efectivamente como cálido?

Este tipo de reflexiones se pueden trasladar igualmente a las estructuras que creamos los seres humanos e identificar en ellas procesos fríos y cálidos. En muchas ocasiones nos encontramos con normas que nos afectan de una manera más evidente que otras en el desarrollo de nuestra vida cotidiana y que nos resultan injustas. ¿Qué proceso desencadenan en nuestro cuerpo?, ¿se siente ese proceso como frío?, ¿causa malestar o tensión? La teoría del derecho natural ya cuestionó la validez de aquellas normas que no fueran entendidas como justas y, que, por tanto, sería legítimo no considerarlas válidas, es decir, desobedecerlas. Esta antigua teoría fue revisada tras la Segunda Guerra Mundial, como consecuencia de la legitimación de los regímenes totalitarios.

En el presente hablamos de desobediencia civil, como una reacción de rebeldía ante mandatos considerados injustos por sus receptores. Pongamos por ejemplo las normas de austeridad a las que hemos sido sometidos/as para paliar la crisis económica mundial de 2008 causada por las entidades financieras. Los gobiernos en el poder aparentemente por haber sido elegidos democráticamente no dudaron, sin embargo, en desvirtuar la confianza depositada en ellos por el pueblo y pusieron en evidencia la crisis democrática actual. En este sentido, la teoría crítica del derecho cuestiona la justificación moral y la legitimidad democrática de estas normas.

[696] José María G. Gómez-Heras, *Sociedad y utopía en Ernst Bloch. Presupuestos ontológicos y antropológicos para una filosofía social* (Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977), 139.

Así, nos dice Douzinas que las leyes de austeridad y los decretos ejecutivos tienen validez formal; no tienen ni justificación ni legitimidad democrática.[697] El profesor Douzinas, nos aclara la reacción que producen estos procesos fríos, afirmando que la desobediencia es señal de conciencia moral y de fidelidad política a principios de justicia que se encuentran más elevados que la ley y la normativa estatal. La idea de una ley más elevada que la del estado es tan antigua como la civilización. Su origen ha sido atribuido de forma variada a los ancestros, Dios, la ley de la naturaleza o derecho natural. Tras su muerte, Dios ha sido reemplazado por el derecho internacional, el cual ha sido elevado como fuente más alta de legalidad, típicamente en derechos humanos internacionales. Estas diferentes versiones tienen una cosa en común: devienen efectivas motivando a los individuos y a los grupos a resistir las órdenes del poder establecido porque violan el sentido común individual o colectivo de justicia.[698]

Esta desobediencia se transformó en procesos, como por ejemplo el que se produjo en la Puerta del Sol en Madrid o 15M, también conocido como el movimiento de "los indignados" en 2011, que se vivieron por las personas participantes como cálidos: se crearon asociaciones y otras formas de reunión para encauzar proyectos comunes y verlos convertidos en realidad, el pueblo se empoderó para exigir transformaciones sociales, legales y políticas que evitaran en todos los sentidos la incoherencia del paradigma en el que vivimos. A partir de esa reacción, la impotencia se disipó. Individuos y colectivos creyeron que un cambio era posible y que ellos/as podían ser los agentes transformadores. Así se inventaron nuevas formas de comercio e intercambios para todo tipo de servicios, se crearon asociaciones para temas como las energías renovables, plataformas para dar soluciones ecológicas a nuestra forma de vida así como otras plataformas de participación ciudadana, entre otras iniciativas.

Los desobedientes reclamaron de forma activa y propusieron la introducción de un diseño legal más justo. En palabras de Douzinas, los que se resisten y los revolucionarios demandan que otra legalidad sea introducida para reemplazar la leyes o prácticas legales injustas. El desobediente pide que la legalidad sea observada.[699]

Sin embargo, hemos comprobado que cuando una forma es nueva le cuesta trabajo crecer y establecerse. A pesar del éxito de aquellas iniciativas, y de la cantidad de personas que se unieron a los movimientos internacionales de protesta (Sintagma, Occupy Wall Street, Tel Aviv, por nombrar algunas de 2011), sin embargo, vemos como rápidamente todo volvió a su cauce habitual. Por este motivo, es necesario desarrollar procesos que devuelvan a las personas la confianza, que las reúnan y puedan sentir de nuevo la calidez de estar unidas por metas comunes por una existencia más justa y sostenible. "Ni camino sin meta, ni meta sin camino".[700] En su estudio *Sociedad y utopía en Ernst Bloch*, G. Gómez-Heras nos explica que:

> Se trata de no perder de vista la meta sin que tal atención haga perder el interés por la realidad concreta del camino. Es precisamente en la atmósfera creada por ese equilibrio donde tiene lugar la esperanza, cuando coexisten «el sentido del mundo a partir de la totalidad» y «la

[697] Douzinas, *Philosophy and Resistance in the Crisis*, 48.
[698] Douzinas, *Philosophy and Resistance in the Crisis*, 89.

[699] Douzinas, *Philosophy and Resistance in the Crisis*, 91.
[700] Gómez-Heras, *Sociedad y utopía en Ernst Bloch, 216.*

> preocupación por el presente inmediato». Acontece entonces voluntad de vida mejor a través del avanzar por el camino recto. Se descartan así por igual el nihilismo de quienes carecen de fines últimos y el optimismo de quieres se despreocupan de los fines propios.[701]

El estado debilitado al haber eliminado las barreras que antes imponía a las empresas y a sus actividades mercantiles ya no es capaz de cumplir su función y resolver los problemas que esto provoca, uno de los más evidentes es el desempleo. El resultado es la culpabilización de los ciudadanos, a quienes ahora se les exige encontrar soluciones que el estado ya no puede proporcionar. Se espera que resuelvan problemas que, en realidad, han sido causados por la crisis del sistema capitalista. En este sentido, Bauman, aclara los motivos de la desmotivación ciudadana frente a los asuntos políticos, la reacción de estos a través de la llamada desobediencia civil y la crisis de poder del Estado:

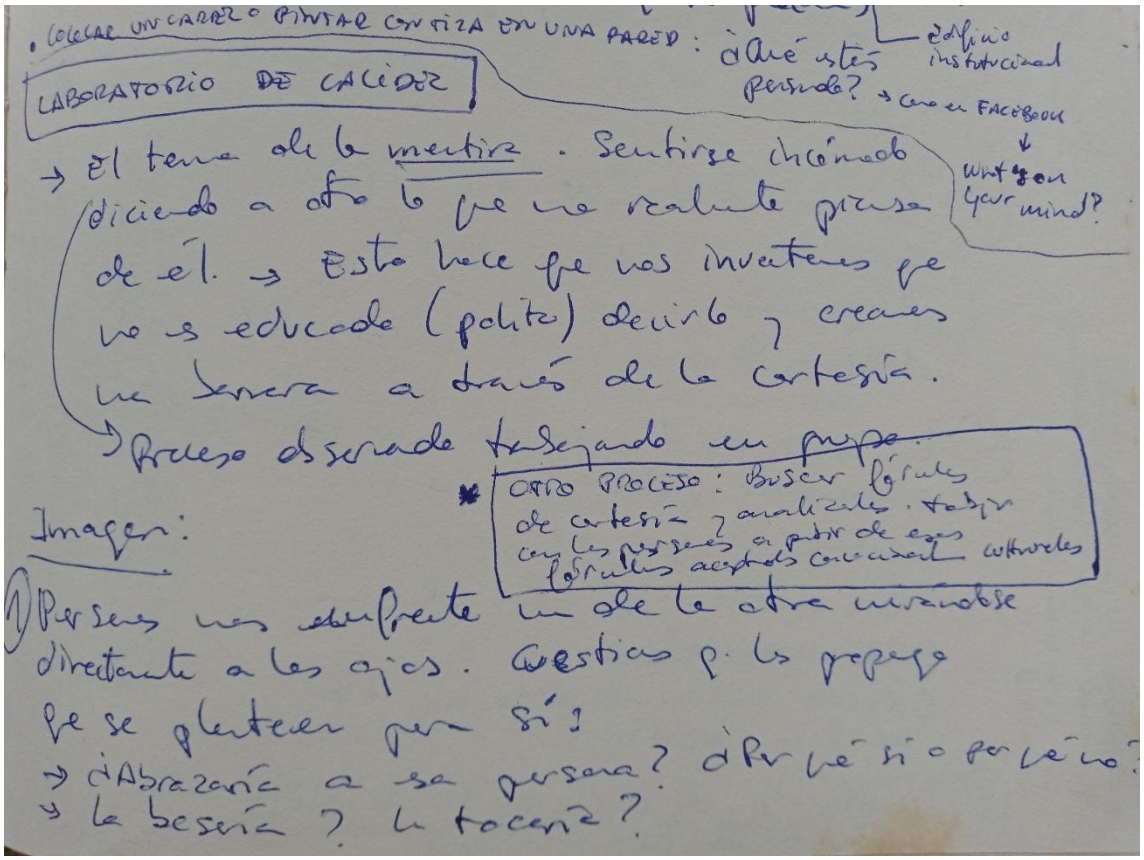
> El tan célebre crecimiento de la apatía política, la pérdida del interés y el compromiso políticos («no más salvación por la sociedad», según la magnífica formulación de Peter Drucker), la creciente despreocupación por la ley, múltiples signos de desobediencia civil (y no tan civil) y, por último, aunque no por ello menos importante, una retirada masiva de la participación en la política institucionalizada por parte de la población: todos estos fenómenos atestiguan el desmoronamiento de los fundamentos establecidos del poder estatal.[702]

En este contexto surge *El laboratorio de calidez*. Desarrollamos una microacción que confrontaba a las personas a través de sus sentidos de temperatura (que nos permite vivir en comunidad), vista (que está relacionada con la conciencia y el pensamiento consciente), ego (desarrollando un espacio en nosotros mismos para los demás) y tacto (que nos hace conscientes de nuestros límites).[703]

Consistía en pararse frente a frente con otra persona e imaginar si uno pudiera tener contacto físico con el otro. ¿Qué nos detiene de tener contacto físico? Lo pusimos a prueba con grupo de personas. Se conectaron directamente con este proceso porque todos y todas hemos sentido las barreras entre nosotros de una manera física. Posteriormente, experimentamos usando un espejo y nos preguntamos, ¿qué pasaría si miráramos a otra persona como si nos miráramos en un espejo? Imaginamos estos experimentos en un laboratorio de calidez, trabajando con materiales invisibles, como la calidez, la percepción, la intuición y la atención cuidadosa. Esperábamos llegar a comprender diferentes formas de conocimiento e investigación usando un esquema pseudocientífico. Los y las asistentes indicaron que les costaba mucho mirar directamente a los ojos de alguien y mantener la mirada durante un rato largo.

---

[701] Ibíd.
[702] Bauman, *Vidas desperdiciadas*, 58.
[703] Tom Van Gelder, *Observing with Twelve Senses* (Driebergen: Louis Bolk Instituut, 2004), 25, 40, 46, 54.



Notas de la autora (diseñando el *Laboratorio de calidez*) . Fuente propia.

Este experimento del laboratorio de calidez y la experiencia con el espejo humano se ha llevado a cabo tanto en Oxford como en Cádiz. Algunas impresiones relacionadas con nuestra idea de generar calidez e iniciar procesos transformativos de conciencia fueron mencionadas: confusión, incertidumbre, la necesidad de despejar el interior para crear un espacio para la otra persona, y un sentido de responsabilidad hacia el otro. También se discutió la sensación de pérdida de interioridad al no ver la propia imagen, como se vería en un espejo, lo cual se percibió como si se entregara algo del propio interior a la otra persona. Algunas personas participantes acogieron el experimento de forma plástica, iniciando una danza y estableciendo una comunicación física con la persona que era su "reflejo" en el improvisado espejo humano.

4.3.2.4. MICROACCIÓN 3: *CÁSCARA DE NARANJA*.

> El antiguo sabio Epicuro ya advertía (en la carta a Meneceo) que «lo que nos ayuda no es tanto la ayuda de nuestros amigos cuanto la seguridad de que nos ayudarán». Sin confianza, se desintegra el entramado de compromisos humanos, haciendo del mundo un lugar todavía más peligroso y temible. Los temores provocados por la variedad de zona fronteriza de los residuos tienden a reproducirse, corroborarse y exagerarse por sí mismos.
>
> La confianza se ve sustituida por la sospecha universal. Se asume que todos los vínculos son indignos de confianza, inestables, al modo de las trampas y las emboscadas, mientras no se demuestre lo contrario.

> (...) Una vida vivida de esta manera deja tras de sí una retahíla de relaciones malogradas y abandonadas: los residuos de las condiciones de zona fronteriza global, célebres por redefinir la confianza como un signo de ingenuidad y como una trampa para obtusos y crédulos.[704]

El proceso de creación de esta microacción comenzó observando la piel de una naranja y el hecho de que hay que romperla para acceder al interior. Violencia y muerte. Con este inquietante pensamiento nos fuimos a pasear por el bosque. Allí observamos los árboles. Algunos de ellos mostraban su interior al haber sido taladas algunas de sus ramas. Durante nuestro paseo, nos saltó a la vista el hecho de que la mayoría de los seres en la Tierra, incluso el propio planeta, contamos con una piel que, al menos así parece en una primera impresión, hay que romperla para poder acceder a nuestro interior.



Skin. (2015) Fuente propia.

[704] Bauman, *Vidas desperdiciadas*, 100.

Siguiendo esta línea de observaciones de repente no nos pareció tan extraño que los seres humanos construyamos límites y fronteras para proteger el interior de un determinado territorio, al fin y al cabo, parece el curso natural de la vida en este planeta. ¿Está la piel realmente relacionada con esto?, ¿qué es la piel? Si la observamos cuidadosamente, no es tan hermética como parece. Normalmente es suficientemente densa para actuar como contenedor, pero también está lo bastante abierta para habilitar un intercambio entre interior y exterior. De este modo los seres de este planeta nos afectamos los unos a los otros, compartimos elementos e incluso nos comunicamos. La piel está entonces dispuesta a asumir riesgos y permite que algunos elementos entren sin requerir permiso, incluso, en ocasiones, aquellos que verdaderamente suponen una amenaza.

¿Qué podemos aprender de esto?, ¿asumir riesgos y confiar en vez de colocarse a la defensiva es quizás un camino hacia la libertad? En nuestra sociedad capitalista neoliberal o como la llama Bauman "sociedad moderna líquida" o según Guattari "Capitalismo Mundial Integrado (CMI)", estamos seguros de ser libres. La libertad se ha entendido como una cualidad del capitalismo frente a los regímenes comunistas. ¿Pero hasta qué punto somos libres en nuestra sociedad de consumidores individualistas? Los ordenamientos jurídicos se esfuerzan en proteger "la libertad" de aquellos individuos que admite como nacionales, como ciudadanos. Entonces, ¿no son libres los demás individuos?, ¿no es la libertad un derecho humano como así lo establece la Declaración de Derechos Humanos de 1948? "Todos los seres humanos nacen libres e iguales en dignidad y derechos y, dotados como están de razón y conciencia, deben comportarse fraternalmente los unos con los otros." (Artículo 1 Declaración Universal de Derechos Humanos de 1948). " En esta línea continúa el Artículo 2 de la misma Declaración:

> Toda persona tiene los derechos y libertades proclamados en esta Declaración, sin distinción alguna de raza, color, sexo, idioma, religión, opinión política o de cualquier otra índole, origen nacional o social, posición económica, nacimiento o cualquier otra condición.
> Además, no se hará distinción alguna fundada en la condición política, jurídica o internacional del país o territorio de cuya jurisdicción dependa una persona, tanto si se trata de un país independiente, como de un territorio bajo administración fiduciaria, no autónomo o sometido a cualquier otra limitación de soberanía.[705]

Resulta angustioso comprobar a cada paso que esta declaración resulta ser papel mojado en la práctica y que, recurriendo de nuevo a Bauman quien parafraseando a Young afirma que: "la riqueza y el poder no sólo determinan la economía sino también la moralidad y la política del espacio global, y por ende, todo cuanto afecta a las condiciones de vida en el planeta."[706]

La frontera con la que separamos a los seres humanos válidos y útiles para el capitalismo, es decir, los consumidores, de los seres humanos inútiles, aquellos que han perdido la capacidad de consumir y que resultan por tanto desechables, es muy distinta al confiado funcionamiento de la piel. Necesita de muchos organelos y sistemas de doble seguridad que

[705] Declaración Universal de Derechos Humanos, Artículos 1 y 2 (1948), https://www.un.org/en/about-us/universal-declaration-of-human-rights (consultado el 25 de agosto de 2024).
[706] Bauman, *Vidas desperdiciadas*, 81.

garanticen su cualidad de impermeable: basureros en forma de soldados, y agentes de inmigración que revisen su actividad:

> Los basureros son los héroes olvidados de la modernidad. Un día sí y otro también, vuelven a refrescar y a recalcar la frontera entre normalidad y patología, salud y enfermedad, lo deseable y lo repulsivo, lo aceptado y lo rechazado, lo comme il faut y lo comme il ne faut pas, el adentro y el afuera del universo humano. Dicha frontera precisa una vigilancia y una diligencia constantes, ya que es cualquier cosa menos una «frontera natural»: ninguna cordillera colosal, ningún mar insondable, ningún cañón infranqueable separan el interior del exterior. Y no es la diferencia entre productos útiles y residuos la que reclama la frontera y se sirve de ella. Por el contrario, es la frontera la que predice, literalmente hace aparecer, la diferencia entre ellos: la diferencia entre lo admitido y lo rechazado, lo incluido y lo excluido. (...) Es demasiado lo que depende del mantenimiento de la frontera como para dejar la tarea exclusivamente a discreción de los basureros. (...) para trazar el límite de manera inequívoca y mantenerlo estricto e impermeable hace falta mucha pericia y habilidad; pero más falta hace aún una autoridad capaz de compensar de forma alentadora la falta de ambas. Se precisan funcionarios de inmigración y controladores de calidad. Han de montar guardia en la línea que separa el orden del caos.[707]

Por otro lado, ¿qué ocurre con la libertad de otros seres que también habitan el planeta? Recordando entonces las enseñanzas de Martin Buber y de David Bohm, reflexionamos acerca de la posibilidad de entender la libertad como un ámbito común que todos los seres compartimos en vez de intentar fragmentarla en piezas e imponiendo severos límites y fronteras. ¿Pueden el respeto y la dignidad ser considerados realmente como una limitación de la libertad individual?

La observación de la relación entre las plantas en el bosque nos llevó a reflexionar acerca de la cuestión de encontrar un equilibrio entre las relaciones. Si no somos capaces de respetar al otro ser y abusamos su confianza y su apertura, podemos llegar a destruirle y así, destruirnos al mismo tiempo. Sin embargo, nuestra propia piel continúa abierta y confiada. **¿Cómo sería el ordenamiento jurídico si entendiéramos la libertad como el resultado de asumir el riesgo y confiar?**

[707] Bauman, *Vidas desperdiciadas*, 33.



Relationships. Fuente propia.

Comenzamos entonces a imaginar una forma, un proceso artístico conectivo para poder compartir estas reflexiones con otras personas y obtener sus perspectivas. Una de las dificultades principales que nos encontramos fue cómo compartir el lado jurídico de estas reflexiones sin provocar el aburrimiento súbito que los temas legales suelen desencadenar. Por otro lado, tampoco queríamos que el proceso resultara técnico ya que esto haría que no funcionara, que las personas, al no entender su lenguaje arcano, no pudieran conectar. Por este motivo, siguiendo la *epoché* husserliana tuvimos que colocar entre paréntesis y suspender nuestros conocimientos previos.

Para nosotros era importante que las personas tuvieran la oportunidad de prestar atención a las cuestiones que les pudieran surgir durante el proceso, por ello decidimos no dar demasiadas instrucciones. Siguiendo a Kennedy en Gearey, las relaciones con los demás son a la vez necesarias e incompatibles con nuestra libertad.[708]

Decidimos que una buena forma de invitarles a la reflexión sería coser una tira de papel con esta cita impresa a una naranja. De este modo, podrían leerlo todas las veces que necesitaran para reflexionar sobre ella y sobre la cáscara de la naranja que fue la que desencadenó nuestro proceso de reflexión. La naranja en un bosque inglés resulta además un elemento extraño, extranjero.

[708] Gearey, *Law and Aesthetics*, 27.

Así, propusimos dar un paseo por el bosque reflexionando sobre estas cuestiones y sobre las cuestiones que despierta la observación de nuestra piel y la de los otros seres del bosque.

Seleccionamos un lugar en el bosque rodeado de árboles que casualmente estaban dispuestos de forma circular, distribuimos las naranjas entre las personas asistentes y les invitamos al mencionado paseo. Al distribuir las naranjas su fragancia se extendió por el espacio y la extrañeza de ese olor en el bosque acentuó su carácter extranjero, su no pertenencia.

Al finalizar el proceso de reflexión invitamos a las personas participantes a comerse su naranja. El olor se hizo más potente acentuando la reflexión acerca de la naranja como elemento extraño a ese bosque. Todo lo que tocábamos de repente olía a naranja.

Para cerrar la experiencia, como siempre, abrimos la fase de retroalimentación. Curiosamente nadie mencionó el hecho de que hubieran tenido que destruir la piel de la naranja para poder comerla. Sin embargo, si se comentó lo extrañas que resultaban las naranjas en aquel contexto. Una participante dijo que es un buen modo de ponernos en la piel de las personas refugiadas que se ven forzadas a abandonar su entorno al objeto de poder sobrevivir.

Estos comentarios nos alentaron a trabajar en el diseño de nuevas formas que acercaran cuestiones jurídicas a las personas para que vean que pueden tener acceso y plantear interesantes cuestiones al respecto. De este modo, las personas se sienten empoderadas y entienden que pueden existir otras formas de ejercer su soberanía de una manera más directa.

Esta microacción es la semilla del proceso estético-conectivo que titulamos *Conversaciones con el planeta* del que vamos a tratar más adelante. En este proceso trabajamos para poner de manifiesto la tensión existente entre el orden natural y el orden jurídico.

4.3.2.5. MICROACCIÓN 4 *THE HUMAN WARMTH GENERATOR* (EL GENERADOR HUMANO DE CALIDEZ).

Esta microacción tiene la característica de que la diseñamos en conjunto con dos escultores sociales: la artista italiana Luisa Spina y el artista británico Chris Bemrose. Reflexionando sobre la colaboración en grupo, nos encontramos con ámbitos interesantes: el **diálogo como una estrategia creativa**, la **comunicación no violenta y el lenguaje poético**, como medio **para negociar en el grupo y llegar a un acuerdo y a un entendimiento común** en cuanto a la forma que queríamos crear. Dado que no nos conocíamos, comenzamos compartiendo temas de nuestro interés personal. A este efecto trabajamos con las preguntas sugeridas por Shelley Sacks: **¿qué está oculto, ignorado o qué es negado?** Es una estrategia valiosa para profundizar en las propias preguntas sobre la temática que se proponga.

Aunque identificamos muchos temas de interés común, el intercambio entre nosotros no estaba funcionando al principio. Para alcanzar una comunicación profunda es necesario superar muchas estructuras invisibles que la obstaculizan. Los primeros movimientos hacia un

lenguaje poético son, en nuestra opinión, dejar ir y abrir el corazón. Se requiere aceptar diferentes perspectivas y generar la suficiente confianza para adentrarnos en una zona incómoda. La sustancia del grupo no emerge si nos resignamos a evitar un conflicto. En este sentido nos dicen Bohm, Factor y Garret que aumentar la confianza entre los miembros del grupo, y la confianza en el propio proceso, conduce a la expresión de pensamientos y sentimientos que normalmente se mantienen ocultos. No hay un consenso impuesto, ni tampoco se intenta evitar el conflicto.[709]

Es necesario prestar atención cuidadosa a los demás, escucharlos con compasión intentando realmente entenderlos. Estar presente y tener paciencia también es un desafío, ya que no se trata de una evolución lineal la que tiene lugar en el grupo. Es más bien una especie de danza, un movimiento hacia adelante y hacia atrás y hacia la forma emergente.

Necesitábamos poner tanta calidez juntos para poder permitir que nuestra sustancia fluyera que la forma que surgió fue un "generador de calidez humana". Se trata de un dispositivo conformado por un grupo de tres personas colocadas de espaldas entre sí y juntando las espaldas todo lo posible. Este dispositivo debe ser colocado en el espacio público y mantenerse allí en silencio durante un tiempo para poder comprobar tanto las propias sensaciones como las de los transeúntes. Una vez comprobada esta forma, invitamos a un grupo más grande a llevarla a cabo. Así, un grupo de unas treinta personas, organizados de tres en tres, ocupamos una de las calles centrales de Oxford.

En los comentarios, nuestra forma fue descrita como una especie de chimenea que parecía ser capaz de transferir la calidez que generábamos a las personas que transitaban la calle Cornmarket Street. La experiencia como parte de esa chimenea es de una extraña unión a las otras personas que conforman esta especie de estructura prismática. Esta unión desencadena la sensación de compartir las tres perspectivas. Son tres miradas y la información que reúnen se confunden en una sola. Se genera un profundo sentimiento de confianza, de ser acogido, de fortaleza y de unión.

4.3.3. PROCESO ESTÉTICO-CONECTIVO *CONVERSACIONES CON EL PLANETA*.

La descripción y el análisis de este proceso que presentamos a continuación han sido extraídos en parte de un artículo de nuestra autoría, que ha sido aceptado para publicación en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México (en prensa; se publicará en mayo de 2025, núm. 126).[710]

[709] David Bohm, Donald Factor, y Peter Garrett, *Dialog - A Proposal* (Copyright © 1991 por David Bohm, Donald Factor y Peter Garrett), 5, https://www.humiliationstudies.org/documents/BohmDialogue.pdf (consultado el 25 de agosto de 2024).

[710] Isabel Añino Granados y Mar Garrido Román. En prensa. "Estética y responsabilidad: una experiencia artística conectiva." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 126.

4.3.3.1. INTRODUCCIÓN.

Partimos de la premisa de que **las prácticas artísticas basadas en la estética conectiva ponen en valor la dimensión ética de la estética como fundamento filosófico del arte** y constatan su potencial transformador en favor de una sociedad madura y solidaria. Cuando el arte se desvincula de las dinámicas de producción y consumo, se torna en resistencia frente a estos procesos homogeneizadores. El proceso que presentamos demuestra cómo estas prácticas artísticas conectivas crean conciencia de nuestra capacidad de respuesta en el campo del derecho. A pesar de que el ordenamiento jurídico es la estructura en que se fundamenta la sociedad, permanece ajeno a la mayoría. Los comentarios compartidos por las personas participantes en el proceso artístico que describimos revelan que **el arte es capaz de tender un puente que conecta nuestra responsabilidad con el ámbito jurídico.**

A través de *Conversaciones con el planeta*, nos planteamos experimentar lo que ocurre cuando se acercan dos áreas aparentemente tan desvinculadas como el arte y el derecho. Ensayamos la tesis de que el arte puede crear un acceso al campo del derecho que generalmente resulta ajeno por su complejidad, pero que afecta directamente a la vida de las personas y a la de los diversos ecosistemas del planeta. **A través del arte se puede llegar a ser consciente de que el derecho es un área de nuestra competencia, en la que tenemos la responsabilidad de intervenir.**

4.3.3.2. LA GENERACIÓN.

A continuación, describiremos la génesis, la búsqueda de la forma, el diseño y contenido. Sopesaremos las dificultades encontradas y las soluciones aportadas a las mismas, finalizando con la experiencia como la vivieron las personas asistentes que quisieron compartirla y con una reflexión acerca de los conocimientos adquiridos durante el proceso.

Nuestra conversación con el planeta comenzó durante una serie de paseos llevados a cabo por la naturaleza. Nos adentramos en la naturaleza con el fin de reconectar y poder observarla cuidadosamente. Pretendíamos liberar nuestros sentidos de los estímulos de la ciudad, abrirnos, despertar. Deseábamos entender más acerca del mundo a través de una delicada atención a la naturaleza. Fue allí donde fuimos conscientes de la tensión existente entre el ordenamiento jurídico y el orden natural.

La experiencia adquirida durante los años de estudio y de trabajo en el campo legal, nos permitió tomar conciencia de que allá donde fuéramos, aún estábamos dentro del marco legal. Incluso allí, en la naturaleza, el ordenamiento jurídico nos rodeaba. Nunca nos dejaba. Comenzamos a sentir la esquizofrenia de estar viviendo dos realidades distintas: la realidad del planeta en sí mismo y otra que hemos creado para regularlo. Asimismo, fuimos conscientes del modo en que el ordenamiento jurídico entiende la naturaleza, es decir, como propiedad privada, estados soberanos y recursos económicos susceptibles de ser explotados. Sentimos literalmente el golpe del contraste entre un mundo vivo y en constante cambio y la rigidez de las estructuras humanas, que ganan poder gracias a su naturaleza imperceptible.

Paseando saltaron a la vista las alambradas que acotaban el camino de las propiedades privadas y cómo, la naturaleza las ignoraba, todo tipo de seres vivos pasaban de un lado a otro sin ni siquiera notar su presencia. Así, experimentamos físicamente la estrechez de los caminos por los que a los seres humanos nos estaba permitido transitar. Asimismo, observamos los ríos como una fuerza que fluye a través de fronteras sin pedir permiso, transportando materiales y seres vivos sin necesitar autorización. Observamos la fuerza del viento en el bosque que nos mecía a los árboles y a quienes caminábamos. Cuidadosamente, prestamos atención a su música. De este modo, sentimos la red de seres interconectados que habitan el planeta y cómo nuestro propio ser es parte de ella. Nos sentimos en casa.

Observando la inmensidad y la libertad del rio y recordando algunas de las leyes que regulan el agua, nos parecieron abstractas, absurdas, rígidas y desconectadas de aquello que estábamos experimentando. Surgió así la necesidad de compartir la experiencia con otras personas, aunque nos parecía un gran reto porque sin duda se trataba de una experiencia dolorosa. Por este motivo, era necesario encontrar una forma que permitiera involucrarse en la experiencia sin que ésta provocara rechazo. Nos proponíamos desencadenar el empoderamiento y la acción, acercar la ley, hacerla perceptible a través de los sentidos, retirar el velo de su lenguaje arcano y llevarla a todos, para evitar que se pensara que se trata de algo que compete solamente a los expertos en esta área o a la clase política. Teníamos un gran interés en escuchar y aprender acerca de lo que las personas participantes tuvieran que decir al respecto. Atender a sus propios caminos para la transformación.

En este sentido, como hemos mencionado, el profesor, jurista y artista Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos ha propuesto un concepto clave que ha denominado "paisaje legal" (*lawscape*) y que describe como la fusión entre el espacio y la normatividad.[711] El *lawscape* está creciendo aceleradamente, habiendo conseguido extenderse más allá de la estratosfera (véase el comúnmente conocido como Tratado sobre el espacio ultraterrestre de 1967[712], al que España se adhirió en 2020 junto con otros países) e incluso, inadvertidamente, habitar el interior de nuestro cuerpo (recordemos que se ocupa de asuntos tan controvertidos como la posibilidad de un derecho a ser titular de patentes sobre porciones del genoma humano). En este sentido, la profesora Adela Cortina ha llevado a cabo un interesante estudio[713], en el que nos recuerda que hay que: "asumir la responsabilidad de informarse, dialogar y asumir las decisiones desde intereses universalizables, si es que desean que los intereses satisfechos por la investigación científica no sean unilaterales, sino humanos".[714] Y el profesor Josep María Esquirol, por su parte, cuestiona:

> Me parece que aquí hay una grave cuestión, y es la siguiente: los genes, las células, los tejidos, los órganos... sometidos a ingeniería genética, ¿pueden ser considerados realmente como invenciones o, más bien, son descubrimientos del patrimonio natural sobre el que eventualmente los hombres hemos conseguido intervenir? Si el genoma humano es la herencia

[711] Philippopoulos-Mihalopoulos, "Atmospheres of Law: Senses, Affects, Lawscapes", 1.
[712] United Nations Office for Disarmament Affairs, *Treaty on Principles Governing the Activities of States in the Exploration and Use of Outer Space, Including the Moon and Other Celestial Bodies* (2021), https://treaties.unoda.org/t/outer_space (consultado el 6 de enero de 2024).
[713] Adela Cortina, *Ética aplicada y democracia radical*. Madrid: Editorial Tecnos, Grupo Anaya, S.A., 2007.
[714] Cortina, *Ética aplicada y democracia radical*, 262.

> común de la aventura humana sobre la Tierra, ¿cómo es que a un particular se le permite patentar un trozo?[715]

De acuerdo con su naturaleza expansiva el lawscape ha conseguido extenderse a la realidad virtual: el metaverso, cuya construcción asiste y estructura. Sirvan como ejemplo, la "Digital Services Act"[716] ("Ley de servicios digitales") y la "Digital Markets Act"[717] ("Ley de los mercados digitales"), del Parlamento Europeo y del Consejo.

El paisaje legal nunca nos abandona. En centros comerciales, aeropuertos o núcleos urbanos, resulta más sencillo de identificar, pero no es tan evidente en el entorno natural. Por este motivo, nos pareció interesante hacer perceptible la ley en estos espacios y poder ser conscientes de cómo se relaciona con ellos. Queríamos que las personas fueran testigo de este encuentro y que pudieran reflexionar sobre esto, darse cuenta de nuestra responsabilidad.

Tratando de encontrar la forma más adecuada recordábamos la inquietud de Beuys cuando afirmaba que necesitamos encontrar nuevas formas de involucrar a las personas a esa transformación a la que cada ser humano está llamado. Nuevos caminos, nuevos métodos, como los llamó Unamuno, para devolver la vida a las estructuras legales que han devenido rígidas. Nos dimos cuenta de que la mejor forma era aquella que permitiera al río, a la tierra, al viento y a las personas ser nuestro camino.

Algunos caminos nos enseñaron a dejarlo ir, dejarlo pasar, a soltar, a escuchar, a prestar atención. Otros caminos exigían que los atravesáramos para poder entrar en lo desconocido, explorar, arriesgarnos, aceptar lo que está ahí y trabajar con ello. Éramos conscientes de la necesidad de prestar atención a las personas con las que queríamos compartir la experiencia. Como ya hemos dicho, si esta realidad construida ha sido elaborada por seres humanos, es a nosotros y a nosotras a quienes nos corresponde transformarla.

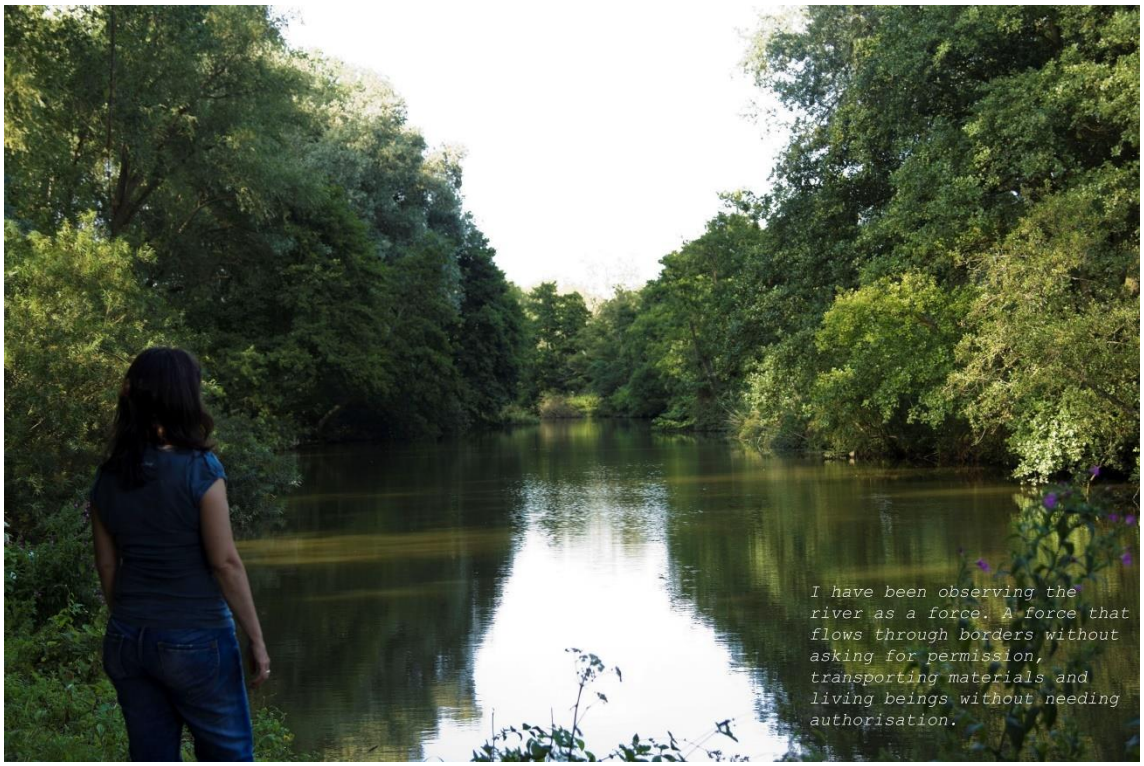
No queremos dejar de mencionar que en su generación fue muy agradable y útil la colaboración con la comunidad de personas que cuida del lugar en el que se diseñó este proceso. Gracias a estas personas, muchas otras supieron que estos paseos iban a tener lugar, ya que nos ayudaron a colgar un póster a la entrada de la reserva natural a través del que anunciamos el evento. Este encuentro nos dio la oportunidad de conocer a parte del vecindario de la zona y sus familias.

---

[715] Esquirol, *El respeto o la mirada atenta*, 44.

[716] Reglamento (UE) 2022/2065 del Parlamento Europeo y del Consejo de 19 de octubre de 2022 relativo a un mercado único de servicios digitales y por el que se modifica la Directiva 2000/31/CE (Reglamento de Servicios Digitales) (Texto pertinente a efectos del EEE), (Consultado el 6 de enero de 2024).

[717] Reglamento (UE) 2022/1925 del Parlamento Europeo y del Consejo de 14 de septiembre de 2022 sobre mercados disputables y equitativos en el sector digital y por el que se modifican las Directivas (UE) 2019/1937 y (UE) 2020/1828 (Reglamento de Mercados Digitales). Consultado el 6 de enero de 2024).



Observando el río Támesis durante el proceso de creación de Conversaciones con el planeta.
Fuente: Raquel López Pajares.

4.3.3.3. SÍNTESIS.

El proceso elaborado consiste en una invitación a quienes así lo deseen, a dar un paseo por la naturaleza en silencio, durante el cual experimentaremos el contraste entre la naturaleza y el ordenamiento jurídico, a través de una observación delicada, cuidadosa y sensorial de los cuatro elementos clásicos constitutivos de la naturaleza: tierra, agua, aire y fuego. Para terminar, las personas tienen la oportunidad de compartir, voluntariamente, su experiencia con el grupo, para que todos y todas podamos aprender de lo que haya vivido el grupo. Antes de irnos la artista reparte un regalo a cada participante consistente en un bloque de cuatro cartulinas, donde a modo de ficha, se recoge un artículo por cada uno de los elementos: agua, tierra, fuego y aire. De este modo cada participante podrá repetir el proceso a su propio ritmo y en el lugar que desee.



Repartiendo las cartulinas en el *open space*. *Conversaciones con el planeta*. Oxford. Fuente propia.

4.3.3.4. DESCRIPCIÓN.

A continuación, pasamos a realizar una descripción detallada del proceso a través de la que analizaremos todos sus componentes.

4.3.3.4.1. ELEMENTOS DE LA FORMA.

a) EL TÍTULO: *CONVERSACIONES CON EL PLANETA*.

El título surge del diálogo con la naturaleza sostenido por la autora a lo largo de un periodo de seis meses en Oxford, Reino Unido. Concretamente en una reserva natural al Este de Oxford, bañada por los ríos Támesis, Cherwell y el lago Shire, llamada Aston's Eyot[718]. A través de la mencionada **observación delicada** de aquello que sucedía en el bosque, los ciclos, el entorno en constante cambio, los que para nosotros eran nuevos seres, el crecimiento, la muerte, la luz, las cambiantes direcciones del viento... Sentimos que la naturaleza nos hablaba y que era posible entender su lenguaje.

[718] Véase la página web de la reserva para más información sobre el lugar en el que se desarrolló el proceso artístico conectivo: https://friendsofastonseyot.org/

b) LOS CUATRO ELEMENTOS CLÁSICOS CONSTITUTIVOS DE LA NATURALEZA: TIERRA, AGUA, AIRE Y FUEGO.

Fue a través de las conversaciones acerca de estas primeras experiencias como surgió la idea de basar el proceso en la experimentación sensorial de los cuatro elementos clásicos constituyentes de la naturaleza. Habíamos experimentado ya con la tierra, el aire y el agua, pero no habíamos establecido en un principio la relación con el fuego: el sol. Entonces observamos su relación con las plantas y con el crecimiento. Recordamos los años de experiencia asesorando jurídicamente a diversas compañías en el sector de las energías renovables, concretamente, energía fotovoltaica y energía solar concentrada. Fue así cómo vimos que el sol sufre el mismo tratamiento como recurso explotable y cómo la inconmensurable inmensidad de su energía, la que le mantiene a salvo.



Observando la tierra. *Conversaciones con el planeta*. Oxford. Fuente propia.



Observando el aire. *Conversaciones con el planeta*. Oxford. Fuente propia.

En este sentido citamos la obra *site-specific* del artista Olafur Eliasson (Copenhague, 1967) titulada *The weather project* en el Turbine Hall de la Tate Modern London (2003), en la que Eliasson empleó una pantalla semicircular, un techo de espejos y niebla artificial para crear la ilusión de un sol. La semicircunferencia y su reflejo creaban la imagen de una enorme puesta de sol en interiores vista a través de la niebla artificial emitida en la habitación. Al caminar hacia el extremo más alejado de la sala, los visitantes podían ver cómo se construía el sol, y la parte posterior de la estructura del espejo era visible desde el piso superior del museo.[719] A través de esta obra, el artista Eliasson desafía la forma en que percibimos nuestro entorno y la naturaleza, cuestionando la relación entre realidad y percepción. ¿Es esta confusión la que nos hace crear un ordenamiento jurídico desconectado de la naturaleza?, ¿es nuestro estado de hiperestesia provocado por la hiperestimulación de nuestros sentidos la que nos impide prestar delicada atención? La instalación invitaba a los espectadores a reflexionar sobre su conexión con la naturaleza.

[719] Olafur Eliasson, *The Weather Project* (2003), https://olafureliasson.net/artwork/the-weather-project-2003/.



Olafur Eliasson. *The weather Project*, (2003) Tate Modern London.
Fuente: olafureliasson.net

c) EL PASEO SILENCIOSO.

Iniciamos un "paseo silencioso" para constatar la forma en que nuestra consciencia puede transformarse a través de la profunda atención al ambiente sonoro que nos rodea. En este sentido, resulta relevante el concepto de "escucha profunda" desarrollado por Pauline Oliveros quien la define como una escucha intensa que incluye los sonidos de la vida cotidiana, de la naturaleza o de los propios pensamientos, así como, los sonidos musicales. Oliveros plantea paseos silenciosos[720] como una práctica de meditación en movimiento. Pasear silenciosamente fue parte de nuestra propia experiencia contemplativa y por ello, propusimos realizar el recorrido en silencio. La escasa irrupción acústica del grupo en el entorno natural nos permitió ser conscientes de los sonidos propios de aquel espacio. A ello se unía la cadencia sosegada del paseo que nos facilitaba calmarnos, relajarnos y dejar a un lado las tareas y las preocupaciones cotidianas.[721]

El paseo silencioso era algo inherente a nuestra propia experiencia contemplativa. La cadencia calmada del paseo nos facilitaba calmarnos, relajarnos y dejar a un lado tareas y

[720] Pauline Oliveros, “Still Listening Pauline Oliveros,” http://stilllisteningoliveros.com/.
[721] Pauline Oliveros, "Quantum Listening: From Practice to Theory (to Practice Practice)," en *Culture and Humanity in the New Millennium: The Future of Human Values*, ed. Sin-wai Chan et al. (Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, 2002), 27.

preocupaciones cotidianas por un momento. Asimismo, nos permitía apagar el modo intelectual y analítico y entrar en el experiencial, abrirse a lo que estaba allí y explorarlo con detalle.

A pesar de que nuestros paseos habían sido silenciosos no nos resultaba fácil pedir al público participante que mantuvieran silencio. Sin embargo, la experiencia demostró que, si no dábamos esa instrucción, la experiencia del proceso quedaba bastante desvirtuada. El paseo silencioso resulta clave para desconectar de las rutinas y cargas diarias, y para conectar con la naturaleza.



El Paseo silencioso. *Conversaciones con el planeta*. Oxford. Fuente propia.

Con nuestra propuesta nos acercamos a las enseñanzas del profesor Francesco Careri que en sus lecciones de Arte Cívica en la Università Roma Tre, utiliza la transgresión y el riesgo como elementos fundamentales de sus clases en las que sus alumnos deben aprender a traspasar vallas agujereadas. En las alambradas que delimitan los terrenos hay agujeros que Careri invita a traspasar para comprender que el espacio les pertenece y que son mucho más libres de lo que creen. Careri sostiene que caminar, algo tan aparentemente sencillo, nos ayuda a comprender el mundo y compartirlo con las demás personas.[722] Por su parte, David Le Breton entiende el caminar como una magnífica herramienta para impulsar las interrelaciones, la proximidad y el cuidado mutuo:

[722] Francesco Careri, *Walkscapes: El andar como práctica estética*, trad. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L., 2002), 51.

> El caminar restituye, en concreto, la densidad de la presencia; es un poderoso instrumento para el reencuentro con el prójimo, para esos instantes cada vez más medidos en los que se está por entero proyectado en el cuidado del otro mientras se comparte un momento privilegiado.[723]



Fotograma de Conversaciones con el planeta en la Ensenada de Santibáñez, Cádiz.
Fuente: Juan Luis Verdier Mayoral.

d) EL EMPLAZAMIENTO Y LOS CUATRO ESPACIOS DE OBSERVACIÓN.

Poco a poco, durante nuestros paseos diarios, fuimos eligiendo aquellos lugares donde pensábamos que sería más fácil poder acceder a una observación fenomenológica del elemento concreto. La idea era llevar a cabo un recorrido coherente que uniera unos elementos con otros sin molestar la concentración.

En primer lugar, observamos la tierra. Para apreciar este elemento, es crucial encontrar un espacio que permita una visión amplia y sin interrupciones, donde se pueda observar cómo crecen y coexisten las plantas y otros seres vivos. Es importante percibir su color, temperatura, textura, humedad y olor, así como las sensaciones que experimenta nuestro cuerpo al estar en contacto con ella. También se debe considerar el equilibrio que la tierra proporciona y otras características relevantes.

[723] David Le Breton, *Caminar la vida: La interminable geografía del caminante*, trad. Hugo Castignani (Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 2022), 17.

En segundo lugar, encontramos el río, a pocos pasos del emplazamiento anterior. Este proceso debe realizarse cerca de una fuente natural de agua para observarla de cerca. No tiene el mismo efecto si se lleva a cabo junto a una construcción humana destinada a gestionar el agua. El río, como fuerza natural, ofrece una experiencia gráfica y directa, similar al mar, como se observó en otra ocasión en que se llevó a cabo el proceso.



Observando el elemento agua. *Conversaciones con el Planeta.* Ensenada de Santibáñez, Cádiz. Fotograma de vídeo. Fuente: Juan Luis Verdier Mayoral.

En tercer lugar, continuamos caminando hasta que encontramos un lugar donde observar el viento. El lugar seleccionado era perfecto porque habíamos observado que por él circulaba constantemente una corriente de aire que movía las ramas y las hojas de los árboles. Además, al no encontrarse dentro del bosque cerrado podíamos ver cómo el viento movía las nubes, convirtiendo la observación en una experiencia multisensorial

En cuarto lugar, observamos el fuego. Para ello escogimos un lugar a cielo abierto, donde las plantas estaban más secas, se notaba su acción prolongada sobre ella, la vida y la muerte, el cambio de los colores, la temperatura sobre nuestra piel, la luz...

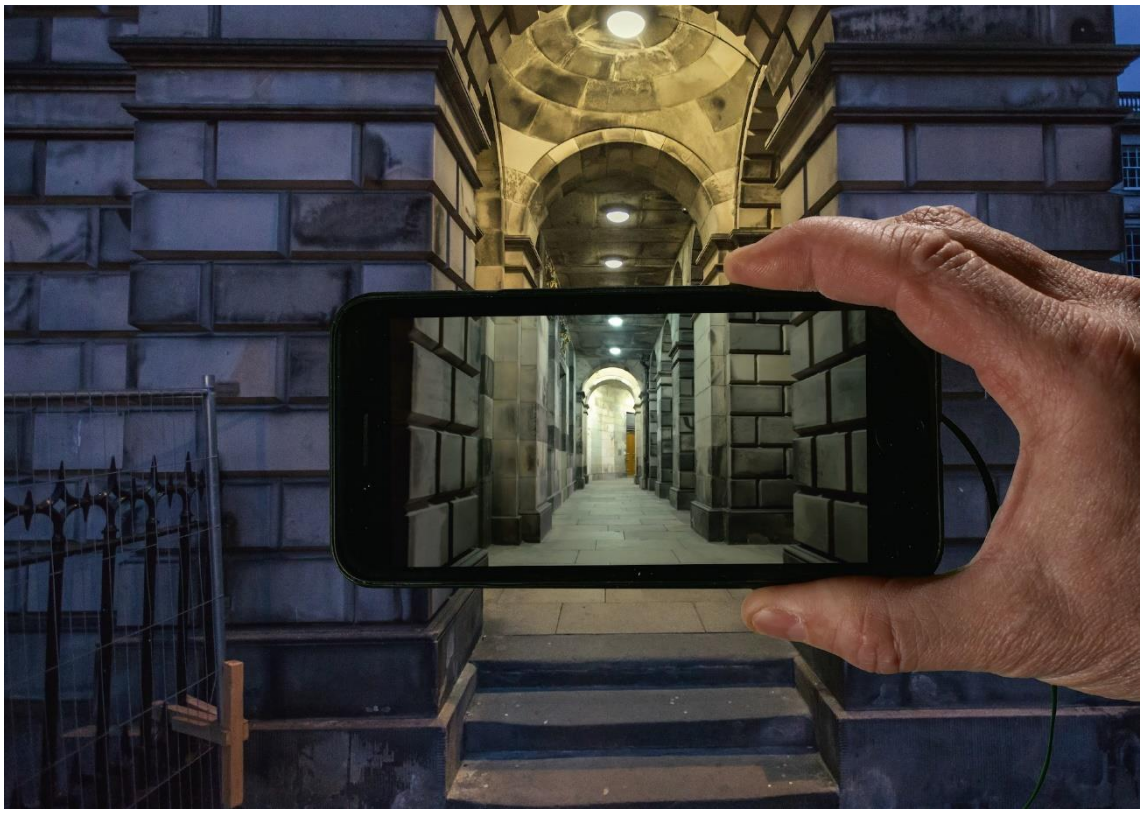


Observando el fuego. *Conversaciones con el planeta*. Oxford. Fuente propia.

e) LA HERMENÉUTICA: EL LENGUAJE USADO EN EL PROCESO, EL LENGUAJE LEGAL Y LA VOZ.

Durante el proceso de elaboración de *Conversaciones con el planeta* estuvimos invitando a diversas personas para poder ir probando la forma y comprobando los elementos que funcionaban y los que no, o las eventuales modificaciones de estos que había que llevar a cabo. Durante estas pruebas pudimos establecer con claridad que había que elaborar una introducción al proceso que fuera breve y muy clara, y un conjunto de instrucciones que permitiera a los participantes sacar el máximo partido de la experiencia. Esta interacción con las personas a la hora de elaborar la forma puede recordar a la manera en que la pareja de artistas Janet Cardiff y George Bures Miller llevaron a cabo su pieza *Night Walk for Edinburgh*. En el vídeo explican cómo buscan la forma de su pieza a través de las impresiones del propio cuerpo caminando por aquellos espacios.[724]

[724] Fruitmarket Gallery, *Janet Cardiff and George Bures Miller: Night Walk for Edinburgh* (27 de agosto de 2019), https://www.youtube.com/watch?v=s5aVHwdfiEU (consultado el 26 de agosto de 2024).



Janet Cardiff y George Bures Miller. *Night Walk for Edinburgh* (2019). Fuente: cardiffmiller.com

El lenguaje de las instrucciones era sólo uno de los dos que forman parte del proceso. Estos diversos lenguajes tienen que ver con los diferentes papeles que la autora juega en el proceso. Por un lado, el papel de facilitadora que lo explica e introduce y abre la puerta para poder llevar a cabo la experiencia. Por otro lado, la artista se transforma en mensajera, alguien que presta su voz a la letra de la ley. Cada vez que llegamos a uno de los puntos de observación y una vez que las personas participantes han podido conectar con el elemento concreto y dialogar con él, a través de los sentidos, la mensajera se situará en un lugar a la espalda del grupo y leerá un artículo de una ley. Es muy importante, en este sentido, dar el tono correcto a la lectura y la voz que se otorgara a los textos para que pudieran ser fácilmente entendidos por las personas participantes. La voz tenía que estar conectada con el espíritu de esos textos para ser capaz de dar a ese espíritu una voz. [725] Nos pareció que la forma quedaba bien integrada utilizando este antiguo método de pregonar las leyes al público y al mismo tiempo, dejarles experimentar los elementos constitutivos de la naturaleza, que es a su vez, parte de nuestro acervo filosófico clásico (por ejemplo, *Timeo* de Platón). De algún modo la mensajera invoca y trabaja con materiales muy antiguos y con su espíritu, sus voces ancestrales y las trae al presente, mostrando el contraste con el mundo presente.

[725] PhilosophieKanal, *Gadamer erzählt die Geschichte der Philosophie 6/6* (11 de marzo de 2012), https://www.youtube.com/watch?v=rwwdGTBcsq0 (consultado el 26 de agosto de 2024), minutos 04:00-07:30.



Cediendo la voz a la ley. *Conversaciones con el Planeta.* Ensenada de Santibáñez, Cádiz. Fotograma de vídeo. Fuente: Juan Luis Verdier Mayoral.

La experiencia puso de manifiesto que la mayor diferencia entre el modo antiguo de clasificar y nombrar los llamados elementos constitutivos de la naturaleza y el modo en que las leyes actuales lo hacen se debe al cambio en la forma de observación: de una forma contemplativa y sensorial a una científica, matemática y abstracta. El modo en que en el mundo griego se generaba el pensamiento era desde una observación lenta. Desde Kant el pensamiento está basado en una anticipación de la realidad, en vez de en su experiencia. [726]

f) EL CONJUNTO DE ARTÍCULOS EXTRAÍDOS DE NORMATIVA RELEVANTE SELECCIONADOS.

El lenguaje legal, al igual que el de otras muchas áreas como la medicina o la física, es arcano, difícil de entender para las personas que no tienen formación en la materia. Esto provoca que el resto de la sociedad solamente pueda acceder a campo del Derecho a través de la ayuda de los denominados "expertos". A pesar de que es un área tan necesaria de entender porque afecta diariamente a nuestra vida en más aspectos de los que podemos imaginar.

Por ello, la preocupación principal a la hora de diseñar la forma era encontrar artículos que fueran lo suficientemente cortos para conservar el interés y que no provocaran una súbita sensación de somnolencia o aburrimiento, y que, a la vez, fueran claros, accesibles para la gran mayoría de las personas. En el momento del diseño de este proceso nos encontrábamos, como hemos explicado, en Oxford. Por lo tanto, en un lugar con una población internacional. Por este motivo, era muy importante que los artículos fueran de diversos países. Además, no se trata con este proceso de enfocarnos en un ordenamiento jurídico concreto, ni siquiera específicamente en la normativa internacional, sino de captar un extracto capaz de ejemplificar y de sacar a relucir, cómo el pensamiento jurídico mundial se relaciona con el mundo natural.

[726] PhilosophieKanal, *Gadamer erzählt die Geschichte der Philosophie 3/6* (11 de marzo de 2012), https://www.youtube.com/watch?v=3GOsFsnLQw0 (consultado el 26 de agosto de 2024), minutos 04:30-06:07.

Durante la investigación encontramos mucha legislación interesante en este sentido, pero no era posible compartirlas todas durante el proceso. Por este motivo, decidimos repartir un conjunto de leyes impresos en cuatro tarjetas, una por cada elemento, para que cada persona pudiera repetir la experiencia a su propio ritmo y en el lugar que eligiese.

g) EL *OPEN SPACE* (ESPACIO ABIERTO).

En quinto y último lugar, después de nuestra parada en los cuatro sitios seleccionados para observar los elementos, necesitábamos un espacio cercano donde formar un círculo y compartir la experiencia con los participantes.

Este último momento del proceso había que diseñarlo con cuidado porque no pretendíamos sostener una conversación al uso, sino que realmente queríamos crear una atmósfera en la que las personas compartiesen la experiencia y no se volcaran conocimientos o prejuicios en el círculo.

El proceso está diseñado para observar en común la sustancia que ha emergido durante el paseo y se escuche activamente lo que se desea compartir. Era necesario encontrar la forma en que cada persona pudiera encontrar su espacio en esta puesta en común de la experiencia.

Encontramos un lugar por naturaleza circular cubierto de pequeñas plantas muy verdes que sirvieron de fragante alfombra a nuestros pies para finalizar el proceso y elaboramos instrucciones precisas para que todas las personas pudieran entender bien para qué sirve este espacio abierto.

h) EL TIEMPO.

La calibración de los tiempos es esencial en el diseño de este proceso. Al trabajar con un grupo hay que encontrar el equilibrio para incitar a la conexión con los elementos, evitando que las personas se sientan aburridas o sin saber qué más hacer. Por otro lado, el momento en que aparece la voz, es clave porque las personas aún tienen que estar conectadas con el elemento concreto cuando ésta surge como de la nada.

Asimismo, es importante calcular bien la distancia entre los elementos. Un paseo demasiado largo puede resultar agotador para personas no acostumbradas a caminar por la naturaleza y, a su vez, se perdería la concentración adecuada. El proceso dura finalmente unos cuarenta y cinco minutos, dependiendo de la cantidad de personas que quieran compartir su experiencia en el espacio abierto.

i) FUNCIONAMIENTO DEL PROCESO.

Este proceso está diseñado para grupos de entre una y diez personas, aproximadamente, sin superar las quince. Las personas se encuentran directamente en el punto de encuentro desde el que comienza el paseo. Se recomienda que vayan vestidas con ropa y calzado cómodo para caminar por la naturaleza.

Una vez que han llegado todas las personas, les pedimos que me acompañen en silencio, que traten de seguir la cadencia del paseo sin adelantarse ni retrasarse y se lleva a cabo una pequeña introducción de lo que va a suceder durante el mismo. Se les sugiere que tomen el paseo como una oportunidad para desconectar de sus problemas cotidianos, para relajarse y conectar con la naturaleza. De este modo las personas entran en el modo adecuado para abrirse a lo que vaya sucediendo en cada momento, para estar presente.

Cuando alcanzamos el primer lugar en el que observaremos la tierra, se les proporcionan diversos ejemplos de cómo poder conectar con este elemento y se les pide que no se alejen demasiado y que permanezcan atentas al elemento mientras escuchan algo que van a poder oír en unos momentos. Una vez que observamos que han conseguido conectar con el elemento, nos colocamos detrás del grupo y lentamente leemos el artículo seleccionado en voz alta. La voz parece entonces surgir de la nada y el efecto que surte es hacer perceptible una de las leyes pensadas por el ser humano para regular ese elemento concreto. La lectura del artículo es repetida una vez más pasados unos instantes para que todas las personas sean capaces de entenderla.

Este proceso será repetido con cada elemento. Finalmente, se le pide al grupo que nos siga hasta el "espacio abierto". Una vez allí, se permite al grupo que tranquilamente recree en su mente de nuevo todo el paseo y que reúnan los pensamientos y sensaciones que han surgido durante el mismo. Pasados unos instantes, comienzan a compartir sus experiencias personales durante el paseo. Cuando queda claro que cada integrante del grupo ha compartido lo que deseaba, se distribuyen las tarjetas con los artículos para que puedan repetirlo en solitario cuando y donde así lo deseen.

4.3.3.4.2 METODOLOGÍA Y TOMA DE DECISIONES, DIFICULTADES Y SOLUCIONES.

En cuanto a la metodología seguida para el diseño del proceso, además de los ya mencionados paseos diarios para observar la naturaleza, invitamos a varias personas de diferentes orígenes sociales y culturales durante el periodo de elaboración.

Asimismo, hemos probado el proceso personalmente y en solitario para comprobar que todas las formas elegidas surtirían el efecto deseado. Pudimos calibrar así las reacciones de las personas y las nuestras a efectos de modificar y afinar la forma final. Escuchábamos atentamente cada sugerencia de cada persona, incluso las que no nos parecían pertinentes, y las poníamos en práctica para determinar su posible efecto u otras ideas que de ahí podrían surgir. De este modo, cada pequeño detalle ha sido testado varias veces antes de compartir el

proceso. Todo esto nos ayudó a tomar las decisiones en la selección e implementación de la totalidad de los elementos y partes de *Conversaciones con el planeta*.

Otra parte importante de la metodología fue la investigación. Durante tres meses estuvimos seleccionando artículos de las más diversas leyes de todo el mundo, para encontrar aquellos que reflejaran de una forma directa e inteligible el modo en que los seres humanos nos relacionamos con la naturaleza, y que permitieran a las personas conectar con el pensamiento jurídico.

Un aspecto muy importante era mantenerlo lo más sencillo posible, que fuera evidente que no se necesita infraestructura ni medios económicos para desarrollar este tipo de procesos.

En cuanto a las dificultades encontradas y sus soluciones, a pesar del esfuerzo en diseñar un proceso con la máxima precisión posible y la atención prestada a encontrar la forma adecuada para cada elemento, encontramos las siguientes dificultades en la implementación de este:

Una persona se sintió tan profundamente afectada por la letra de la ley que devolvió las tarjetas. Estaba muy agradecida por haber podido la oportunidad de poder haber sido consciente de la tensión existente entre el orden jurídico y el natural, pero expresó su desagrado por el lenguaje y el espíritu de la ley y que prefería seguir desconociéndolo.

La experiencia demostró que es definitivamente recomendable llevar a cabo el proceso con grupos de no más de quince personas, mucho mejor si son sólo diez.

4.3.3.4.3 RETROALIMENTACIÓN Y EXPERIENCIAS COMPARTIDAS POR LAS PERSONAS PARTICIPANTES.

Este proceso artístico conectivo ofrece la oportunidad de reconectar y observar la naturaleza. La mayoría de las personas que han participado en él han expresado su gratitud por haberles dado esta oportunidad. Algunas personas lo han descrito como una experiencia muy tangible en la que todo su ser se ha visto involucrado.

Algunas personas nos informaron de que les había resultado un proceso a través del que habían encontrado un acceso al sistema legal. Se sintieron felices de haber tenido la oportunidad de tener algo que decir al respecto. Otras, sin embargo, sintieron un profundo enfado y comenzaban a tratar de encontrar soluciones para transformar el tipo de estructuras que hemos creado para explotar y controlar la naturaleza. A raíz de ahí, se interesaron por aprender más acerca del Derecho y sobre cómo se generan las leyes. Incluso, comenzaron a sugerir modos para generarla. Cuestionaron aspectos como, por ejemplo, la manera en que establecemos límites y fronteras. Pensaban así en la necesidad o no de estos límites artificiales, en las cualidades de estos y la diferencia entre los límites naturales y legales.

Como proceso artístico nos parece interesante que las personas se den cuenta del elemento de extrañamiento que produce en cuanto a la realidad creada por el pensamiento jurídico y que provoque compasión por todos los seres, que habitan el planeta.



Retroalimentación en el *open space*. *Conversaciones con el planeta*, Oxford. Fuente propia.

Las personas participantes se preguntaron a sí mismas acerca de la posibilidad de defender los derechos del río, por ejemplo. Como sabemos este es un tema candente en el campo del derecho hoy en día. Adela Cortina, se ha ocupado de esta temática en su ensayo *Justicia cordial* y en otros escritos como "La cuestión de los animales: persona y derechos", en el que en este sentido nos dice:

> Una actitud tal de respeto por los animales supondría una auténtica revolución jurídica, política, económica y moral. Desde el punto de vista jurídico, no se trataría ya sólo de conceder derechos a los animales en los códigos nacionales e internacionales, cosa que ya ocurre. Ni tampoco bastaría con legislar sobre el trato que se debe a los animales de granja, o sobre los ensayos clínicos con animales, ya bien regulados, sobre la organización de los animalarios, sobre la manipulación genética de animales o la prohibición de los deportes crueles, como la caza del zorro o los toros, con todo lo que ello implica. Se trataría de prohibir cualquier actividad que suponga el sufrimiento y/o la muerte de los animales, no sólo en fiestas, sino también con fines alimentarios. Una medida radical que, hoy por hoy, no propone todavía ningún partido político en España.[727]

En nuestra opinión, la clave está en el concepto de persona como sujeto con capacidad jurídica. Según Cortina existen posiciones que consideran que este concepto puede "aplicarse más allá de la especie humana y que esa especie pierde entonces el puesto de honor que se ha arrogado en el cosmos, al menos en determinadas tradiciones occidentales".[728] En sus dos estudios Cortina concluye que los animales no pueden ser sujetos de derechos. Para la autora se debe "reconocer que hay una diversidad de seres y que esa diversidad requiere un diferente

[727] Adela Cortina Orts, *La cuestión de los animales: Persona y derechos*, sesión del 25 de febrero de 2014, página 479, https://www.boe.es/biblioteca_juridica/anuarios_derecho/abrir_pdf.php?id=ANU-M-2014-10047900492 (consultado el 26 de agosto de 2024).
[728] Cortina Orts, *La cuestión de los animales: Persona y derechos, 482.*

trato moral, de forma que debemos proteger los derechos de los que los tienen y cuidar a los que no los tienen, pero son valiosos"[729] y deben ser cuidados por los seres humanos que son conscientes de sus derechos y responsabilidades y, por tanto, sujetos susceptibles de ser sujetos morales.

Bajo nuestro punto de vista, la dificultad reside en que el derecho concede la cualidad de personas a entes sintéticos. Nos estamos refiriendo a las sociedades mercantiles. Son personas jurídicas y tienen derechos y obligaciones. ¿Por qué entonces un animal, una planta, un río o un bosque no podrían ser considerados personas jurídicas? Tanto estos seres como las sociedades mercantiles requieren de la acción humana es más de una acción ética, cuanto más precisamente son las personas jurídicas las que manejadas por la infinita avaricia humana están acabando con los bosques, los ríos, sometiendo a los animales a toda clase de torturas y provocando la extinción de numerosas especies. Para las personas jurídicas todo es un recurso, incluido los humanos.

La temática acerca de iniciativas legales a favor de los derechos de la naturaleza y de la Tierra como sujeto jurídico, como las constituciones de Bolivia y de Ecuador, que incluyen el concepto proveniente del imaginario indígena, la Pacha Mama, la hemos abordado en la tercera parte de la tesis, a la cual nos remitimos.

4.3.3.4.3.I) RETROALIMENTACIÓN RECIBIDA EN EL *OPEN SPACE* EN OXFORD (REINO UNIDO).

Incorporamos aquí los comentarios de las personas que participaron en las diferentes sesiones que tuvieron lugar en Oxford.

Cristina: señaló la absurdidad del sistema legal creado por los humanos y lo evidente que esto es si uno observa la naturaleza. También mencionó lo molesto que es ser recordado de la ley por los letreros que indican lo que está permitido y lo que no. Sintió que el proceso fue muy poético a pesar de que el tema era la ley y el sistema legal.

Sylvia: estuvo muy agradecida de haber sido presentada al bosque. Debido a la puerta que separa el bosque de la ciudad, nunca supo que podía entrar libremente. Pensó que era una propiedad privada donde no se permitía el acceso. Ha estado viviendo a cinco minutos de esta reserva natural desde hace doce años. También disfrutó de la compañía del grupo. Se sintió aliviada de haber podido participar en el proceso. Esperaba que el proceso fuera difícil de entender o arcano, como suele ser la ley. Pero luego descubrió que la ley se hizo comprensible y entendible a través del proceso.

Lara: comenzó a identificar cómo la ley también está presente en su propio entorno y ciudad. Empezó a hacer conexiones y a entender algunas de las cosas que están cambiando a su alrededor. Anhelaba proteger la naturaleza y tener muchos más espacios naturales en lugar de ciudades más grandes.

[729] Cortina Orts, *La cuestión de los animales: Persona y derechos, 491.*

Jenny: señaló la extrañeza y absurdidad de la ley que intenta regular la naturaleza cuando uno está observando y experimentando el objeto de estas leyes. También fue una gran oportunidad para reducir la velocidad y pasar tiempo simplemente estando en la naturaleza.

Lucy: le pareció increíble cómo el proceso abre la oportunidad de observar la ley en un entorno natural. Quedó claro que el sistema legal está totalmente alienado y no tiene nada que ver con las leyes de la naturaleza. Estaba tratando de imaginar cómo podría implementar un proceso así en su trabajo como profesora para sus estudiantes. Lucy recogió algunos desechos del río y los puso en el contenedor de reciclaje. 'La ley natural no tiene nada que ver con la naturaleza, ¿eh?'

Sandy: para ella, quedó claro cómo las estaciones, los animales y todos los demás seres no tienen nada que ver con todas esas fronteras y límites que la ley intenta imponer. Cómo el río sigue fluyendo, al igual que las estaciones cambian y todos los seres los siguen, y no las leyes hechas por el ser humano.

Anna: "Me parece que usar algo es diferente de explotarlo". Experimentó cómo la ley está pensada para hacer de todos estos elementos objeto de explotación y control. Qué terrible es entender la naturaleza como un recurso.

Fenella: señaló que la experiencia facilitada por el proceso fue muy tangible, que todo su ser estuvo involucrado y comprometido con ella. "Una experiencia muy especial". También señaló que el proceso fue facilitado de una manera que parece ser muy fácil y, sin embargo, debe haber sido muy difícil desarrollar un proceso que permita un enfoque tan interesante hacia la ley, la naturaleza y la tensión entre estas dos realidades.

Wolfgang: después de la experiencia, le parece que intentamos hacer de los elementos y de la naturaleza en general algo muy pequeño. Menospreciar la naturaleza infinita y siempre cambiante para encuadrarla en la ley. Parece que todo lo que vemos es solo un aspecto muy pequeño de la totalidad de la naturaleza. Escuchar la ley en la naturaleza desencadena la sensación de una especie de jaula, de una cárcel, de las pequeñas prisiones que construimos. Menospreciamos la naturaleza y la encerramos en pequeñas prisiones. Y luego vamos y también nos encarcelamos en esas pequeñas jaulas. También señaló la maravillosa experiencia de tener una conversación con el elemento y permitir que el elemento te hable.

Rosa: para ella estaba muy claro que intentamos controlar la naturaleza, dominarla, explotarla, tener poder sobre ella, sentirnos poderosos. Se preguntaba si esto tiene que ver con la naturaleza humana.

Jannet: "¿Por qué alguien escribiría una ley para regular la cantidad de energía que vamos a usar del sol si esto es algo que está ahí disponible para todos nosotros?"

Chris: la experiencia le despertó recuerdos de la infancia. Recordó este deseo cuando era pequeño de cavar hasta el centro del mundo... "Realmente me encantó la oportunidad de entrar en contacto con los cuatro elementos diferentes y realmente concentrarme en eso". Le pareció muy interesante experimentar la inmensidad de la naturaleza y el contraste con las divisiones y demarcaciones, la fragmentación que hemos creado a través de la ley. "La

experiencia de la tensión entre un mundo muy real, muy tangible, y luego el otro mundo virtual, legal. Me ha parecido bastante poderoso".

Hilly: describe el proceso como "una forma perfecta de mostrar sin decir y simplemente ofrecer la experiencia sin pedirme que haga nada más que caminar por la naturaleza. ¡Me encantó eso!"

Claire: compartió su observación de los pájaros y cómo comparten el territorio de una manera que todos pueden ser libres, y lo diferente que es esto de la forma en que nosotros lo separamos y dividimos con la ley. Le sorprendió cómo la ley intenta enmarcar elementos que están en constante transformación. "Si detenemos el agua en cierto punto, otros no podrán tenerla".

Katka: también le sorprendió la extrañeza de la ley cuando se experimenta el tema de lo que intenta regular y cómo lo hace. Surgieron muchas preguntas para ella a través del proceso: Se preguntó sobre cómo nacen las leyes, si son nuevas en su contenido o si todas provienen de leyes antiguas que luego modificamos de vez en cuando. Le encantó el conjunto de leyes que recibió después del proceso porque estaba muy interesada en aprender más sobre la naturaleza de la ley.

Gary: se preguntó cómo podemos cambiar una red tan compleja (el sistema legal) que se vuelve cada vez más complicada. ¿Cómo podemos cambiar lo que hemos hecho que parece imposible detener? Se dio cuenta de que, si es un sistema creado por el hombre, depende de los humanos cambiarlo.

Virginia: señaló que hemos tenido otros sistemas (por ejemplo, la esclavitud) antes y que con tiempo y esfuerzo hemos podido cambiarlos. Ella estaba muy confiada en que también podemos cambiar el sistema legal actual.

Shelley: habló sobre la hermosa experiencia con la naturaleza, lo increíble que fue observar esta red de seres que pertenecen juntos y cómo escuchar la ley y ser consciente de su naturaleza y de lo que hemos hecho fue realmente doloroso. Ir de un punto a otro para observar uno de los elementos, la naturaleza la ayudó a recuperarse de ese dolor y, sin embargo, el dolor regresó cuando se leyó en voz alta la siguiente ley. Sin embargo, sintió este dolor como algo positivo porque desencadena una respuesta. Puso el ejemplo de tener un fuerte dolor de cabeza y solo entonces, porque se vuelve insoportable y por lo tanto imposible de ignorar, vamos al médico para averiguar qué lo está causando y buscar un remedio. Este proceso debería ser experimentado por la mayor cantidad de personas posible, para que veamos lo que hemos hecho y comencemos a ver cómo podemos cambiarlo.

Shelley también señaló la ambivalencia del espíritu de la ley y cómo no queda claro de qué se trata, nada entre la idea de protección y, sin embargo, se trata de explotación y control. "¿Necesitaríamos la ley para protegernos si actuáramos de manera responsable?" También fue consciente de la ley invisible que se hizo visible a través del proceso.

El proceso planteó preguntas importantes como la necesidad de la ley y cómo necesitamos llegar a acuerdos y asumir responsabilidades. También señaló la noción de que hemos convertido todo en recursos.

Parece una forma brillante de darnos una idea de esta compleja interfaz entre las fuerzas elementales y esta zona que está tan desconectada, cómo hacemos leyes, nuestros conceptos sobre la riqueza común y el bien común, los comunes como recursos y la desconexión.

Por otro lado, también fue una experiencia muy agradable para ella estar en la naturaleza con personas. Disfrutó del paseo silencioso con otros seres humanos.

Mike: también experimentó las separaciones y divisiones que las leyes han desarrollado y también la intención de controlar y explotar.

Paula: aportó la experiencia de los ciclos al espacio. Describió sus sentimientos de ira cada vez que escuchaba la ley. Luego, con la naturaleza, volvió a la paz y luego fue nuevamente empujada a la ira por el siguiente artículo que se leía en voz alta. "Tu introducción fue simple pero no me dejó dudas sobre lo que necesitaba hacer, lo que me dio el espacio para entrar realmente en el proceso. Había un misterio sobre ti, como si te hubieras entregado a algún portal dimensional, a través del cual la empatía pudiera viajar entre mí y otros seres (incluyendo los elementos). Hubo un desencadenamiento de ira en mí, algo en lo que estoy trabajando personalmente en este momento, así que fue un vehículo para explorar el fuego que arde dentro".

María: planteó las preguntas sobre las fronteras. Expresó la necesidad de tener ciertas fronteras para proteger a las personas.

El Mensajero (la autora): de esa manera, surgieron preguntas sobre repensar el papel de la ley y también sobre las cualidades de los límites que construimos.

Sarah: señaló la extrañeza de las líneas invisibles legales que dividen la tierra. También experimenta cómo la ley la desconectó del elemento con el que estaba en contacto. También señaló que no pudo evitar ver la naturaleza como algo comestible. Por supuesto, consumimos los frutos de la naturaleza, esto es una necesidad como seres vivos, pero aún necesitamos repensar cómo sobrevivir y estar en el mundo de una manera sostenible.

Tim: encontró una experiencia realmente interesante escuchar la ley en la naturaleza. Le sorprendió la naturaleza de las leyes hechas para explotar y controlar la naturaleza.

Penny: disfrutó de la delicada y sensorial observación de la naturaleza. Dijo que nunca había experimentado la naturaleza de esa manera, simplemente tocar la tierra y amarla, sentir su temperatura. Le gustó.

Luisa: respiraba con la naturaleza y luego, cada vez que era interrumpida por la ley, sentía que no podía seguir respirando.

Kèsia: señaló la absurdidad de intentar gobernar algo que es infinito y está en constante transformación. "La naturaleza no se preocupa por nuestras leyes".

El Mensajero (la autora): ¿Por qué estamos escribiendo estas leyes? ¿Para quién estamos estableciendo esos límites? ¿Quiénes son los destinatarios de ellos?

Markus: destacó lo claro que estaba que ignoramos la naturaleza cuando escribimos la ley. Cuán unilateral es la ley. Está observando solo un aspecto muy pequeño de la naturaleza y desde una perspectiva muy concreta. Y, sin embargo, la naturaleza también tiene límites. ¿Cuál es el interés de tener un límite? Le parece que nuestro interés en establecer límites no es el mismo que el interés de la naturaleza. También cuestionó si hay leyes en el sistema legal que realmente se preocupen por la naturaleza, para protegerla o si hay otro interés también detrás.

El Mensajero (la autora): nuevamente surgió la cuestión de la necesidad de ciertos límites y sus cualidades. Una vez más, se señaló la cuestión de la intención, el espíritu de la ley. ¿Existe un interés genuino real en proteger la naturaleza? ¿Seguimos aferrándonos a las protecciones de negocios, soberanía, propiedades incluso en las leyes que parecen ir más en la dirección de proteger la naturaleza?

Annelinde: describió la experiencia del contraste entre estas dos cosas paralelas que están sucediendo, por un lado, lo que vemos y luego el de la ley. El contraste entre la observación y organización de la naturaleza a través de los cuatro elementos constituyentes clásicos y la forma en que intentamos organizar la naturaleza hoy. Clasificar la naturaleza a través de esos cuatro elementos también parece una forma de separar y dividir y, sin embargo, no parece tener la misma calidad de las divisiones y separaciones de la ley. Ahora lleva esta pregunta para tratar de descubrir cuál es la diferencia entre estas dos formas diferentes de organizar la naturaleza. También le sorprendió el lenguaje de la ley y fue consciente de cómo el espíritu de la ley habitaba en la voz del Mensajero. Esas experiencias fueron muy fuertes. Experimentó el lenguaje de la ley como unilateral y rígido. No permite espacio para algo diferente a lo que establece la ley. Estaba muy interesada en conocer más sobre las leyes y me pidió que se las entregara para reflexionar sobre ellas.

Gabi: resaltó la idea de la red de seres vivos interconectados e interdependientes. Si omitiéramos uno de esos elementos, todo colapsaría. Y, sin embargo, escribimos leyes para establecer separaciones dentro de este todo de una manera muy abstracta y absurda. Aunque estaba agradecida por la experiencia, encontró la experiencia con la ley muy dolorosa y no quería conservar los artículos de la ley. No soportaba el tono y la rigidez de ese lenguaje arcano. "No quiero saber".

Helena: señaló cuán claro estaba el propósito de la ley: negocios, propiedad y poder.

Uscha: encontró bastante cómico nuestro intento de enmarcar, controlar y dominar la naturaleza a través de la ley. También lo encontró ridículo y absurdo.

Samentha: introdujo el concepto de distopía para señalar la enfermedad en la forma en que pensamos sobre la naturaleza y cómo esto afecta nuestra aproximación a ella. Una forma

disfuncional de pensar que crea una especie de realidad virtual, paralela, que no tiene nada que ver con la realidad de la naturaleza.

Axel: señaló que está claro cómo las personas que escribieron las leyes no estaban observando la naturaleza y no han observado la naturaleza antes o durante el proceso de escribirlas. "¿Qué tipo de leyes desarrollaríamos si las escribiéramos en la naturaleza?" Para él, esta alienación y desconexión de la ley tiene que ver con el hecho de que las escribimos en la computadora. El teclado, dijo. Tal vez podríamos repensar también si debiéramos escribirlas de nuevo en la naturaleza con medios naturales, como plumas y piedras. Estaba muy interesado en aprender más sobre las leyes para reflexionar.

4.3.3.4.3.I) RETROALIMENTACIÓN RECIBIDA EN EL "ESPACIO ABIERTO" EN CÁDIZ (ESPAÑA).

SESIÓN 1.

José A.: reportó haber notado lo difícil que es conectar con el elemento cuando emerge la ley. También afirmó que la ley está diseñada para la explotación y cómo mi voz le daba vida a su espíritu (al de la ley). Cada vez perdía el contacto con el elemento. Era imposible observar las dos realidades al mismo tiempo, por ser tan incompatibles según su experiencia. A pesar de su formación jurídica y de estar preparando durante este periodo unas oposiciones, ha sido por primera vez consciente de la omnipresencia de la ley. Le chocó sentir cómo la ley lo limita todo. Incluso cuando trataba de imaginar ese mismo elemento en otros lugares, la ley le perseguía hasta donde podía imaginar.

Isabel G.: expresó sus buenas sensaciones al entrar en contacto con los elementos. Se sintió tan conectada con la naturaleza a través de sus sentidos que fue consciente de formar parte de ella. Transcribimos: "el ser humano es algo desnudo perteneciente a todos esos elementos." Cuando oía la ley pensaba que cómo es posible que existan leyes para prohibirnos y limitarnos en nuestra relación con el mundo al que pertenecemos y del que somos parte inseparable.

Ambos compartieron la experiencia de no haber observado nunca la playa así. Isabel por haber conseguido una conexión tan fuerte con los elementos y José por la toma de conciencia de que la ley nos acompaña en todo momento.

SESIÓN 2.

Óscar: expresó que había disfrutado mucho de la experiencia. La ley le produjo un sentimiento de rechazo. Observó cómo cuando lee textos legales en el trabajo le parecen normales y lógicos, y le parece normal seguir el mandato de esas leyes. Sin embargo, al sentir el contraste de la ley con el elemento se preguntaba cómo es posible que esté tan desconectada de la realidad del mundo en que vivimos. Dijo que parecía que nos veíamos como seres externos al mundo al que pertenecemos y que habitamos. Asimismo, dijo que queremos vernos así para poder controlarlo, que no entendemos nada de lo que sucede a nuestro alrededor en el planeta, ni siquiera la naturaleza más cercana. También dijo que la naturaleza es de todos los seres que

habitan el planeta y que creemos tener derecho a controlarla, a explotarla y a hacernos sus dueños.

Raquel L.: se sintió libre en el contacto con los elementos y para ella la ley era un límite a esa libertad. Se centró mucho en el sentido del oído y la ley le hacía desconectar de su contacto con la naturaleza.

SESIÓN 3.

Patricia: llamó la atención sobre el entendimiento de la naturaleza como recurso. Transcribimos: "En realidad el contraste entre la naturaleza, la vida y nuestro siniestro modo de entenderla en nuestras leyes es escalofriante." También llamó la atención sobre lo absurdo de tratar de limitar algo que es infinito.

Isabel C.: le llamó la atención el hecho de que separarte un paso en la superficie de la tierra pueda significar que estás dentro de otro cuerpo normativo y cómo está todo fragmentado por límites invisibles. Me expresó su agradecimiento con estas palabras: "gracias, Isabel por hacernos transitar desde el interior al exterior y desde el exterior mirarnos hacia adentro. Hace falta transformar cómo se mira el planeta después de las conversaciones de ayer vi que podemos contribuir a ello. Gracias por haberlo hecho posible."

Daniela: llamó la atención sobre el hecho de que queramos comerciar con la naturaleza entendiéndola como recurso.

Pedro: dijo que incluso la separación en cuatro elementos es arbitraria y establecida por el ser humano y que no entendemos la naturaleza como un todo. Transcribimos: "Por una parte, (...) la tierra, el viento o el aire, el agua, el sol. No tenía nada que ver con lo que se leía después, tan formalizado y juridificado, que parecía, no sólo no ser lo mismo, sino incluso lo contrario: frontera o patria, estado Cádiz, da igual.... Recurso hídrico, espacio aéreo, fuente de energía, de producción en el mercado energético... Ahí entonces, el poder (...) o la ley que se obedece, contra lo que por dentro dice no; o lo q se sabe y está definido y se posee como propiedad, contra lo que no sabemos, es infinito y, a ratos, se puede disfrutar... (...) También nosotros mismos, personitas, átomos indivisos de ese Estado, (...) a lo mejor somos ya incapaces de sentir sin poner nombre y poseer, cuidando o destruyendo, da igual (...)."

Inma: llamó la atención sobre el hecho de que no respetamos el planeta por cómo lo ensuciamos. La basura la acompañó durante todo el recorrido incluso interrumpiendo su conexión con los elementos. Planteó el concepto de fronteras y si éstas son necesarias.

María B.: transcribimos: "Oí a la Tierra carcajearse de nosotros". "Yo aquí tan poderosa y vosotros tan ridículos/as". Preguntó si eran necesarias las normas e inició un diálogo conmigo que terminó con la siguiente frase que transcribimos: "lo curioso es que en realidad lo difícil es que el respeto sea utopía y, sin embargo, así es." Planteó lo increíble y absurdo que le parece nuestro comportamiento y que la pregunta es qué se podría hacer para llamar la atención sobre ello para poder provocar un cambio, un giro en la mirada.

Raquel O.: transcribimos: "me sentí ser cada uno de los elementos, y era ellos y ellos eran yo". Cuando se creyó ser cada elemento le dio la impresión de que el ordenamiento jurídico la agredía. Se preguntó cómo se atrevía la ley a invadirla, explotarla o manipularla, cómo osaba gobernar sobre ella o establecer cualquier tipo de control o regulación sobre ella que tienen su propio poder y que no lo conoce.

SESIÓN 4.

Cristina: esta participante expresó la sensación de sentirse como un ratón de laboratorio al hacerse patente el orden jurídico vinculado a cada elemento. Transcribimos: "son protocolos de laboratorio, científicos y yo soy algo más que la ciencia o, tal vez, de lo que menos soy es ciencia." Afirmó que cuando va en bici por la ciudad se sentía protegida por algunas leyes, pero vista la ley desde el entorno natural le sonaba muy ridícula, según sus propias palabras. Transcribimos: "lo que más puedo compartir es esa cosa alienada que me ha resultado ese tipo de directivas". La experiencia le recordó qué habría poder pensado la gente que fue colonizada que no conocían y transcribimos: "el Estado", "leyes divinas, imperativo de ley."

Mar: transcribimos: "Me parecía casi que no era mi planeta. No ha sido agradable. No tenía una sensación agradable."

Mari Paz.: transcribimos: "he sentido el afán del hombre por controlar la naturaleza que pasa por poner límites siempre y eso no me hace sentir bien."

Fina: transcribimos: "Yo he intentado todos los elementos llevarlos hasta donde he podido y cuando empezaste a hablar la primera vez, cuando escuché artículo no se cuánto hice así (hace el gesto de taparse los oídos) y no te he escuchado más." Se dedicó entonces según explica a observar el entorno y a sentirlo, pero en el momento en que se hace visible la ley desconecta de ella y trata de ignorarla.

Otra participante expresa la misma experiencia la participante anterior. La ley, según expresa no le permitía disfrutar y conectar con la naturaleza.

Pilar: sintió la ley como una reinvención de los significados, como una llamada a lo que hemos establecido, al deber, a lo inevitable. Llamó también la atención sobre lo difícil que nos resulta acceder a la naturaleza, conectar con los elementos. Transcribimos: "cualquier persona no es capaz de vaciarse y de conectar".

Dori: ha disfrutado la experiencia en la naturaleza que le ha permitido conectar consigo misma. Comenta que ella tiene dificultades para conectar con la naturaleza en el mismo sentido que llamó la atención Pilar, la participante anterior.

Textu: transcribimos: "vivimos en una realidad virtual. Es Matrix porque en realidad nos adoctrinan, nos hacen ver..." "El ser humano es capaz de todo. Queremos acotar el espacio, el aire, la tierra, es imposible. Es un vano intento humano por querer explicar cosas, por poder,

por poseer y en la vida todo es provisional y o lo disfrutas o no lo disfrutas". "Vivimos vidas infames y después también somos capaces de venir aquí y también meternos en otra realidad distinta y, bueno, me gusta que seamos tan flexibles, pero me disgusta que seamos tan estúpidos.

María B.: transcribimos: "yo sentí la naturaleza en su pleno apogeo". "Yo sentí la naturaleza omnipotente". "Con el choque brutal que son las palabras de ella, claro, sentí el absurdo, pero sobre todo sentí a la naturaleza reírse." La naturaleza le transmitía un mensaje de poder y le transmitió que incluso aunque destruyamos nuestro hábitat acabando con nuestra propia existencia, ella va a estar siempre. Esta idea la hizo sentirse ridícula. Sentir la carcajada de la Tierra fue desagradable, pero también le hizo ver la grandeza de la naturaleza y todo lo que podemos disfrutar de ella y cómo actuamos, sin embargo.

Isabel C.: llamó la atención sobre el hecho de lo difícil que resulta pararse y observar, conectar con la naturaleza, metidos como estamos en la vorágine del día a día, pero la experiencia le ha demostrado que se puede y lo importante que es disfrutar del entorno tal cual lo percibimos y cómo las clasificaciones y los nombres y los usos que otorgamos al entorno actúa como bloqueo a nuestra capacidad de conexión. Fue también consciente de que todo forma parte de una red interconectada e inseparable.

Al final se abre un diálogo general acerca de que la desconexión de los seres humanos con el entorno natural provoca una forma de habitarlo irresponsable. Así el lugar se ve contaminado por diversos tipos de desecho urbano, plásticos y otros materiales ajenos al entorno, incluyendo la presencia de una depuradora.

4.3.3.5. CONCLUSIONES.

Este trabajo pone de relieve el potencial transformador del arte a través de la puesta en práctica de procesos artísticos contemporáneos que utilizan como materia plástica los marcos legales, mostrando su impacto directo en el campo del derecho.

La experiencia, planteada como una invitación a reescribir nuestra historia y tomar conciencia de las posibilidades de cambiar de rumbo, ha demostrado que las prácticas artísticas estético-conectivas cumplen un papel fundamental en la transformación social.

El proceso ha posibilitado a quienes participaron el llegar a ser conscientes de un mayor rango de asuntos que nos afectan en nuestro día a día y de nuestra capacidad de respuesta al respecto. A través de esta experiencia ha quedado demostrado que el arte es capaz de facilitar el acceso incluso a áreas tan complejas como el campo del derecho.

Los comentarios de la micro-comunidad han puesto de manifiesto cómo este tipo de arte les hizo ser capaces de darse cuenta de la tensión entre la ley y el orden natural. Esto nos lleva a pensar que estas actuaciones artísticas evidencian nuestra responsabilidad ética hacia aquellas cuestiones de las que, a través de ellas, tomemos conciencia.

Los procesos estético-conectivos posibilitan el desarrollo de la atención. La experiencia de prestar delicada atención ha sido percibida por quienes asistieron a este proceso como positiva, puesto que se dieron cuenta de asuntos de su interés de los que no habían sido previamente conscientes, experimentaron una forma más plena, más cuidadosa, de aproximarse tanto a la naturaleza, como a la ley, como a las personas que integraban el grupo. De esta manera han aprendido más sobre sí mismas y sus capacidades. Han experimentado otra manera de informarse y de aprender del entorno.

La experiencia ha demostrado que todos los seres humanos somos responsables de la generación y el desarrollo de las estructuras que conforman nuestra sociedad. Las personas que concurrieron a las diversas sesiones vieron cómo su creatividad se activaba y fueron capaces de lanzar cuestiones y propuestas de cambio.

A través de los procesos estético-conectivos se impulsa la creación de micro-comunidades que se conforman a través de un movimiento de libre asociación en torno a la obra de arte propuesta. Estas micro-comunidades reúnen individualidades capaces de ocuparse de los asuntos políticos y sociales que les afectan.

4.3.4. PROCESO ESTÉTICO-CONECTIVO *CONFERENCIAS DE DERECHO CÁLIDO*.

A través de este proceso continuamos nuestra exploración artística del concepto de paisaje legal (*lawscape*) ya estudiado y que propuso el profesor Philippopoulos-Mihalopoulos e identificamos su fascinante e inusitada extensión que causa, sin excepción, el estupor de las personas que participan en las conferencias.

Estas conferencias tienen lugar en línea para que puedan apuntarse personas independientemente de su lugar de residencia. Dependiendo de las personas participantes, tienen lugar en inglés o en castellano. Su formato es el de un peculiar programa de radio participativo, en el que durante la pausa se invita a creadores en el ámbito del arte sonoro (*sonic art*) a que presenten sus trabajos, aportando esta pausa musical quienes tomamos parte en el evento.

Durante las mismas, proponemos el reto a las personas participantes de identificar el paisaje legal dentro del lugar que habitan, en su cama, frigorífico, cuarto de baño e incluso les invitamos a ir más allá, a ver si pueden encontrarlo también dentro de su propio cuerpo.

El extrañamiento propio del arte se produce de forma inmediata provocando la estupefacción, en primer lugar, y las más diversas reacciones de sorpresa, pero también de espanto. El despertar de la capacidad de respuesta en el ámbito del derecho está asegurado.



Cartel de las *Conferencias de derecho cálido*. Fuente propia.

La estructura de estas conferencias es la siguiente: presentación, introducción, propuesta de una cuestión o tema a las personas participantes, participación de artistas invitados, desarrollo de la propuesta por las personas participantes y puesta en común de los resultados de la experiencia. Su duración aproximada es de una hora.

Presentación:

Durante la presentación, como es obvio nos presentamos, y también brevemente el proyecto artístico vinculado al concepto de "derecho cálido" que hemos estudiado. A continuación, se da la oportunidad para que las personas participantes puedan presentarse también, indicándoles que nos digan su nombre, el país desde el que se incorpora a la conferencia, su profesión, si así lo desean, y por qué se han unido a la conferencia.

Introducción:

En la introducción se aclara el motivo para haber propuesto la participación en la conferencia y explicamos que es parte de una plataforma, la "plataforma de derecho cálido"[730] creada para desencadenar una participación de todo miembro de la sociedad en la generación y evolución del ordenamiento jurídico. Asimismo, se explica que se trata de una iniciativa artística.

A continuación, transcribimos la introducción literal que se llevó a cabo en las conferencias:

[730] Con formato web. Actualmente está en construcción al estar siendo modificada.

"En primer lugar proponemos a las personas participantes una pregunta y una respuesta: ¿Cómo puede el arte influenciar la modificación de las estructuras legales? El arte habita en el territorio de la intuición, confía y toma la iniciativa hacia lo desconocido, allí donde habita el ser. Es desde ahí desde donde es capaz de crear nuevas formas que no sería posible conseguir desde la mente racional, el pensamiento y el análisis.

Los ordenamientos jurídicos a nivel mundial han sido creados para evolucionar a partir de la mente racional y desde este modo se desarrollan fragmentados, provocando la fragmentación de la humanidad. En el ámbito de la creatividad del ser y de la intuición somos uno. En mi opinión, hemos alcanzado el punto en la historia donde se requiere desencadenar la evolución de la mente humana. ¿Podemos imaginar una vida en común organizada desde la intuición y la confianza?"

Espacio musical y presentación del artista invitado:

Una vez lanzadas estas cuestiones a las personas participantes se les deja reflexionar mientras escuchamos la música experimental del artista británico Kris Reeder que, a su vez, es Licenciado en Derecho.[731]

Proceso artístico con las personas participantes:

A continuación, transcribimos el proceso propuesto:

"Tras la música de Kris, vamos a observar el ordenamiento jurídico desde el momento presente, desde el ahora. Mirad a vuestro alrededor y a vuestro propio cuerpo, ropas, comida, cosméticos, etc.…, también a vuestra casa o al lugar donde os encontréis. Tomaros vuestro tiempo para elegir algo que os llame la atención. No penséis en ello, simplemente observad y elegid.

Vamos a comentar sobre ello (aquí se deja tiempo para que alguien tome la iniciativa y si no es así se continúa con preguntas que animen a la participación. Por ejemplo, se les pregunta acerca del objeto elegido y si encuentran una relación con el ordenamiento jurídico)."

A continuación, se les anima a compartir la experiencia si así lo desean y a revelar las ideas y revelaciones que han apreciado. Las personas muestran su asombro al darse cuenta de que el paisaje legal no sólo está en su casa, sino que se encuentran rodeados, envueltos por el ordenamiento jurídico. La toma de conciencia de que las normas están en la crema facial o el *aftershave* que aplican a diario sobre su rostro, así como en los alimentos o los medicamentos que han tomado... Poco a poco van siendo conscientes de las descomunales dimensiones del paisaje legal y de la cantidad de aspectos en los que les afecta. Es ahí cuando nos damos cuenta de que deberíamos intervenir en ese crecimiento, si queremos, como ya vimos en Cortina, que

[731] En esta web podemos encontrar parte del trabajo musical de Kris Reeder: https://krisreeder10.wixsite.com/kris-reeder

se desarrolle de forma que sirva a intereses universalizables (en el sentido de más allá de lo humano) y no a los de un reducido porcentaje de personas.

4.3.5. PROYECTO ESTÉTICO-CONECTIVO *PARAKLETOS*.

Parakletos. Prevención y Resolución de Conflictos es una asesoría jurídica artística en la que se trabaja desde el concepto de derecho cálido que proponemos como una solución alternativa a la resolución de conflictos desde la plástica cálida.

Etimológicamente el término *Parakletos* procede del griego y se refiere a las personas que interceden para ayudar. Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, concretamente significa: "Del lat. tardío *paraclētus*, y este del gr. *παράκλητος paráklētos*; propiamente 'abogado', 'intercesor', 'consolador'".[732] Nos pareció muy apropiada esa idea de la persona que consuela en el conflicto que bajo nuestro punto de vista se relaciona con la idea de sanación. El logo es parecido al de derecho cálido que hemos visto en la tercera parte de esta tesis, para que salte a la vista su relación. Ambos logos han sido creados por la autora.



Logo de *Parakletos*. Fuente propia.

A excepción del bajo porcentaje de conflictos que en España se resuelven a través de la mediación, en nuestro país aún tendemos a pensar que éstos se resuelven en los tribunales. De hecho, nuestro país cuenta con una de las tasas más altas de Europa de casos presentados ante los tribunales. Sin embargo, lo que en realidad sucede en un tribunal es que delegamos en un tercero, el juez o jueza, nuestra capacidad de llegar a un acuerdo hasta el punto de impedir la negociación amistosa con las personas al otro lado del conflicto. El vinculo entre las personas se rompe incluso mucho antes de que recaiga sentencia. Se destruye así no sólo el vínculo con personas con las que nos ha unido una relación de amor, familiar o incluso de negocios, sino también la posibilidad de un acuerdo cordial que deje la puerta abierta para la conservación de la relación en el presente o la posibilidad de una relación futura. Es decir, destruimos las interconexiones humanas de nuestro entorno que hemos construido en etapas anteriores debilitando nuestra red y con ello el nicho de supervivencia que sostiene nuestra vida en la sociedad y en el planeta, seamos o no conscientes de ello.

Esto lo pudimos comprobar de primera mano durante nuestro desarrollo del proyecto *artecercacercarte* en Cáritas Diocesana en Aranjuez. Allí, las personas sin hogar que asistieron a nuestras *Conversaciones en círculo* y a *Ganar la forma humana*, tenían precisamente esto en

[732] Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española: Paracleto*, https://dle.rae.es/paracleto (consultado el 26 de agosto de 2024). © Real Academia Española, 2024.

común; habían perdido los vínculos sociales que nos protegen y nos cuidan, la familia y las amistades, incluso los y las compañeras de trabajo, los vínculos profesionales, en definitiva, aquellas personas que nos conocen y nos aprecian.

En nuestro día a día nos encontramos en muchas ocasiones con la sensación de estar atrapadas y atrapados en una situación de conflicto que incluso, a veces, sin saber cómo, se ha ido complicando de tal manera que no somos capaces de encontrar la salida. Llegados a este punto, la situación de conflicto nos genera malestar, tensión e impide un desarrollo equilibrado y tranquilo de nuestra actividad diaria. En otras ocasiones, nuestros problemas provienen de los más jóvenes y sus relaciones entre sí, incluso en el ámbito escolar. Seguramente este desequilibrio llegue a extenderse a las relaciones con otras personas, que en principio eran ajenas al conflicto, afectando a nuestro entorno familiar y a nuestras amistades, vecinal y laboral, causando graves daños en nuestra vida. De este modo vivimos con la sensación de que todo nos va mal. Los acontecimientos negativos parecen crecer y acumularse a nuestro alrededor.



Portada de la web de *Parakletos*. Actualmente en construcción. Fuente propia.

En estos casos, la mejor solución es trabajar el conflicto, aprovecharlo y transformarlo en un valor añadido en vez de verlo o tratarlo como un problema. La resolución de cualquier tipo de conflictos comienza con la percepción de éstos como un elemento más inherente a las relaciones humanas. Se trata de observarlos como una oportunidad de entendimiento y de enriquecimiento mutuo.

Existen infinidad de factores que afectan e intervienen en la formación y evolución de las relaciones humanas. Esto hace que nos encontremos constantemente en situaciones de desacuerdo. El desacuerdo o la no aceptación de otras perspectivas no tiene por qué provocar un conflicto que destruya la relación o relaciones. En *Parakletos* proponemos trabajar desde el desarrollo de la empatía y la compasión, como forma de llegar a comprender al otro. Desde la mutua comprensión encontraremos vías no sólo para resolver el conflicto sino para el crecer juntos hacia una sociedad cálida y pacífica.

LOS SERVICIOS QUE OFRECE *PARAKLETOS*:

En nuestros programas se observa la vida como sistema. Somos la misma persona en la familia, con las amistades, en el vecindario y en el trabajo. Por ello, cuando surgen situaciones asincrónicas en una de nuestras relaciones, esto puede romper la armonía y el equilibrio afectando a todas las facetas de nuestra vida.

- En el ámbito de la empresa:
    - Negociaciones de acuerdos.
    - Conflictos en el equipo.
    - Conflictos trabajador/a y empresa.
- En la familia.
- En la comunidad de vecinos.
- En relación con la juventud y en el entorno escolar.
- Consultoría social y de vida.

Nuestros programas de Prevención y Resolución de Conflictos se basan en Estrategias Conectivo-Restaurativas que devuelven la armonía y el equilibrio a nuestras vidas.

- Facilitación del aprendizaje en el conflicto y su transformación en una herramienta de enriquecimiento mutuo.
- Facilitación de herramientas para la solución de conflictos actuales y la prevención futuros conflictos.
- Aprendizaje y mejora de la capacidad de comunicación y diálogo.
- Aprendizaje de la escucha activa.
- Facilitación y diseño de procesos conectivos-restaurativos.
- Facilitación y diseño de procesos conectivos para el desarrollo organizacional y personal, fomento de la empatía, formas de trabajar colaborativas y creativas, aumento de la capacidad de ver más y desde otra perspectiva.
- Desbloqueo de situaciones de conflicto.
- Negociación de acuerdos.
- Desarrollamos procesos a medida para tratar cada caso de la manera más eficaz posible.
- Según el caso y el programa organizamos reuniones individuales y en grupo.

Además de los procesos dialógicos que ya hemos estudiado, de cara a implementar este proyecto diseñamos dos dinámicas adicionales, cuyas fichas técnicas son las siguientes:

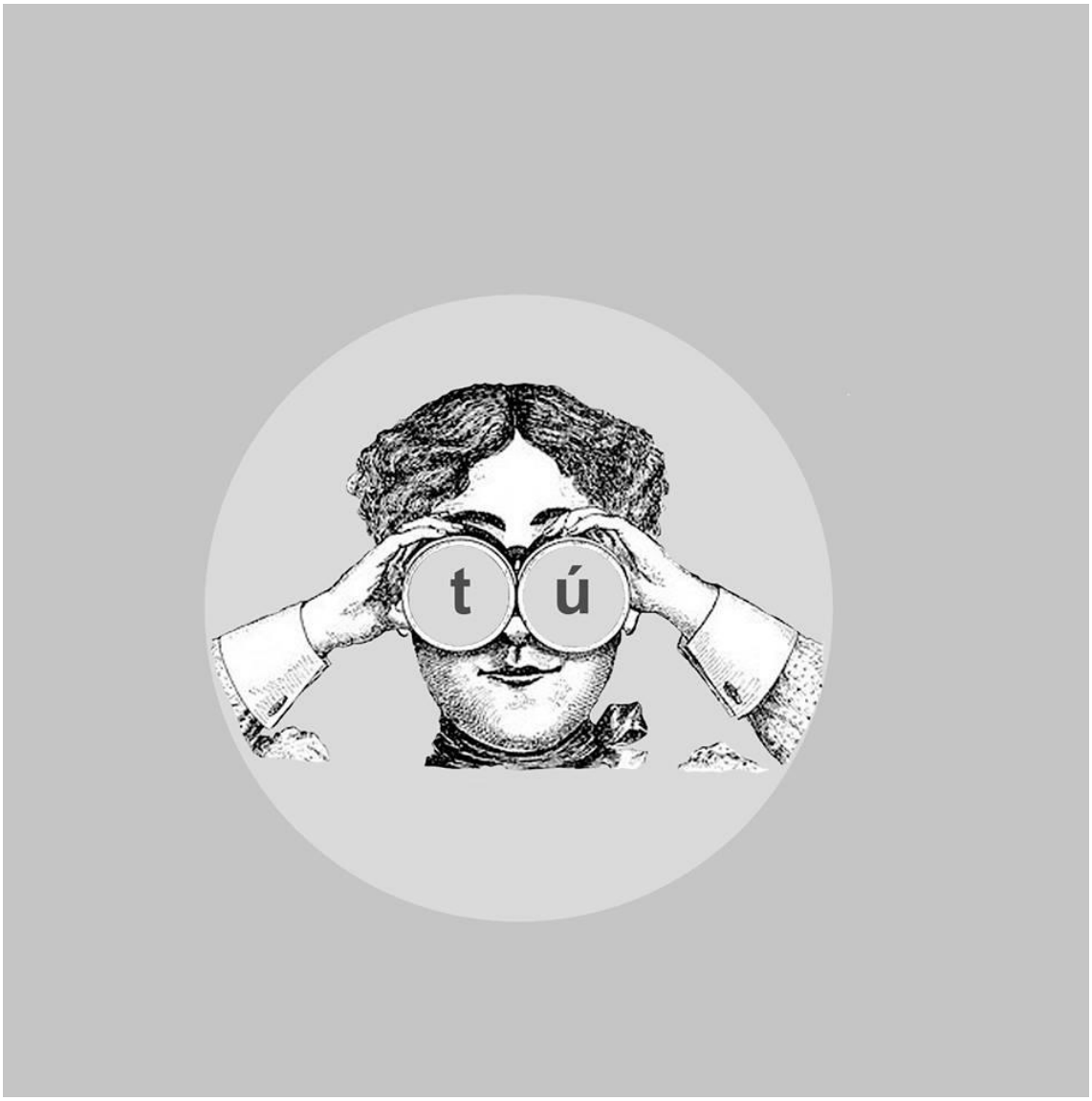


Imagen cedida por Eva Iglesias Bilbao para la web de *Parakletos*.

FICHA 1:

TÍTULO: *Rizoma Explorador*.

DESCRIPCIÓN: A través de una determinada y sencilla estrategia creativa de dibujo que propicia una forma no jerarquizada y sin centro de abordar cualquier asunto, mapearemos el tema a tratar que propondrán los y las participantes. A continuación, volcaremos todas nuestras perspectivas en el papel. De esta forma veremos el asunto como un todo. En la siguiente etapa, identificaremos bloqueos y puntos de apoyo y los cuestionaremos como tales, de forma que seamos capaces de trabajar con las dificultades y no en su contra.

OBJETIVOS: Optimizar todos los elementos que confluyen en el asunto, incluso aquellos que puedan ser considerados a priori como dificultades y bloqueos. Evitar que se generen nuevos bloqueos optimizando el tiempo de trabajo. Aprovechar al máximo las capacidades de los y las

participantes, fomentando la intuición, la confianza en el grupo, en el trabajo en común y la creatividad. Generar soluciones holísticas, consensuadas, y eficaces.

METODOLOGÍA: Dibujar para comprender, mapeado como estrategia creativa, escucha activa, comunicación no violenta, procesos de mente plena.

RECURSOS: Un pliego de papel blanco de 2x1 ó 2x2 metros. Lápices y rotuladores de colores. Un cuaderno para apuntar o dibujar por participante. Una silla por participante. Una mesita baja en la que quepa el papel que se pueda poner en el centro del círculo.

ESPACIO: Una sala bien iluminada y con espacio suficiente para el círculo de sillas.

DURACIÓN: Cada sesión durará cinco horas. El número de sesiones se puede acordar según las necesidades del grupo y el asunto que quieran resolver que normalmente quedarán manifiestas después de la primera sesión.

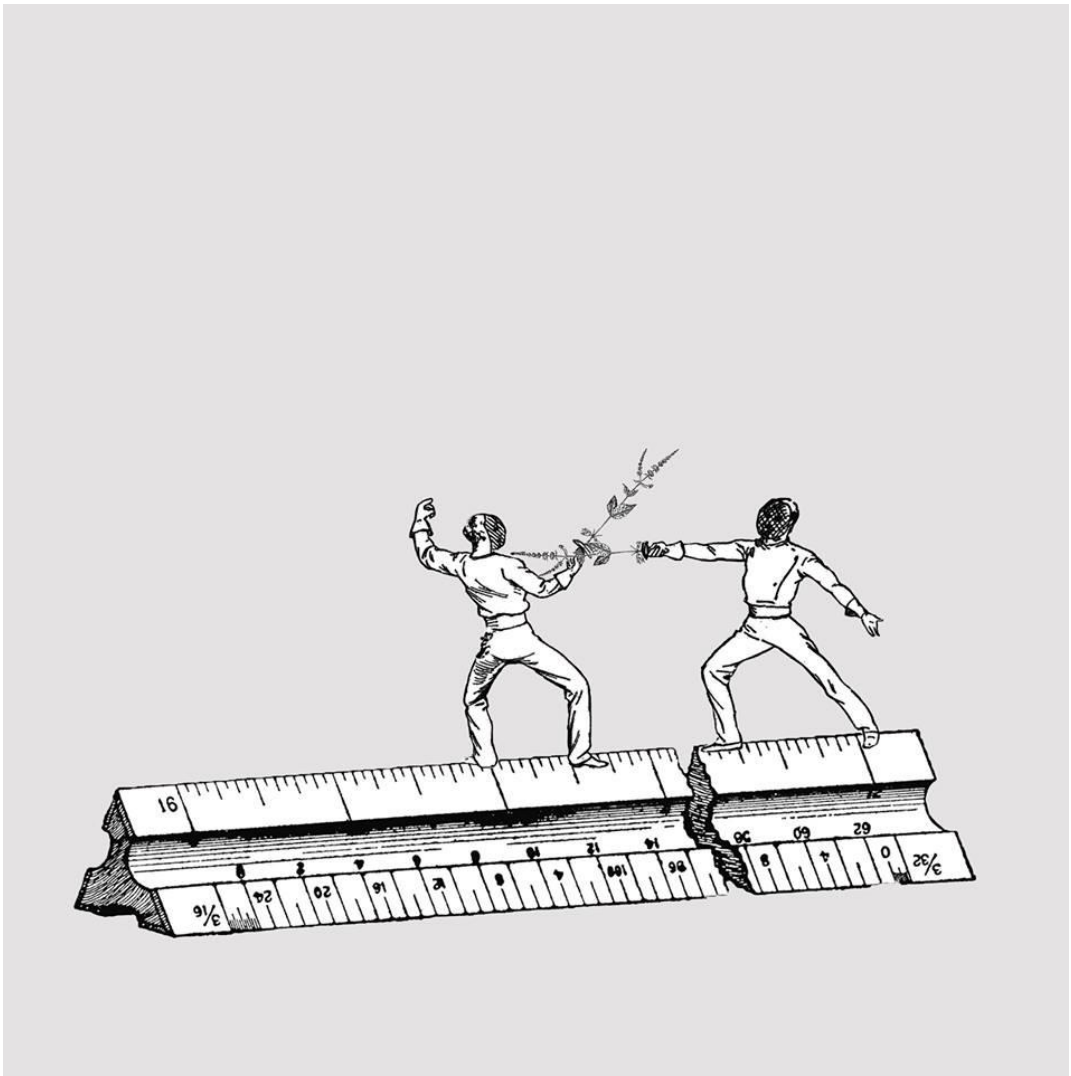


Imagen cedida por Eva Iglesias Bilbao para la web de *Parakletos*.

FICHA 2

TÍTULO: *Biomimética en las organizaciones - La organización como organismo social vivo.*

DESCRIPCIÓN: A través del dibujo, el diálogo y el collage se trata de resolver posibles bloqueos y disfunciones que se hayan detectado en la organización en cuestión que estén resueltos en la naturaleza, ya sea en sus procesos de trabajo, en las relaciones interpersonales o en la estructura. Asimismo, se trata de entender la organización como un organismo vivo social de forma que, por un lado, su funcionamiento y estructura no se basen en un paradigma mecanicista sino animista, (sin que se cree una dicotomía sino aprovechando el potencial de ambos enfoques) y por otra, que se haga patente la red de conexiones en la que la organización vive al objeto de que no se desaprovechen potenciales recursos y clientes. Los participantes trabajarán en grupos de 4 a 6 personas, cada grupo será un pequeño organismo dentro del organismo total interconectado con todos los demás. En todo momento tendrán que ser conscientes de sus funciones complementarias dentro del organismo del que todos los grupos son parte.

OBJETIVOS: Generar una forma de trabajo colaborativa, al evitar una estructura fragmentada entre departamentos, acercar el funcionamiento y la estructura de las organizaciones a la naturaleza para ser capaces de aprender de ella y de crear organizaciones más sostenibles. Generar motivación en el trabajo al incentivar que cada persona aporte aquellas capacidades que le son innatas y evitar la alienación en el trabajo. Generar propuestas innovadoras que conjuguen la generación de beneficios para la organización a través de la motivación de los trabajadores y de la contribución de la organización a una sociedad sostenible.

METODOLOGÍA: Dibujar para comprender, mapeado como estrategia creativa, collage, escucha activa, procesos de mente plena, observación fenomenológica de organismos vivos (ideal sería pasear por el campo, pero es posible hacerlo en interior).

RECURSOS: Papeles blanco y de colores, revistas, pegamento, pinceles, lápices y rotuladores de colores. Una silla por participante. Mesas.

ESPACIO: Una sala bien iluminada y con espacio suficiente para que se formen diferentes grupos de trabajo y mesas.

DURACIÓN: Cada sesión durará cinco horas. El número de sesiones se puede acordar según las necesidades del grupo que normalmente quedarán manifiestas después de la primera sesión. En este caso se recomiendan dos sesiones de cinco horas.

Como conclusión, estamos satisfechas de haber desarrollado este proyecto porque consideramos necesario este giro en el entendimiento de la resolución de conflictos y que las personas se sientan empoderadas para hacerse cargo de estas situaciones. El papel del o de la abogada-artista es diseñar la forma que se adapte mejor para poder ayudar a las personas. Lejos del entendimiento de los y las abogadas como una especie de armas defensivas, nos proponemos aquí conciliar y pacificar, contribuyendo desde la práctica jurídico-artística a la

creación de una sociedad más coherente y armónica. La experiencia en la implementación de este proyecto nos mostró que estamos muy lejos de darnos cuenta de nuestro potencial pacificador. Resulta, por ello, urgente desarrollar la confianza en nosotros y nosotras mismas y en el ser humano.

4.3.6. PROYECTO ESTÉTICO-CONECTIVO *e-SPIRAL.*

e-SPIRAL es un proyecto colaborativo de plataforma educativa. Nuestra tesis siempre tuvo vocación docente y este proyecto es un ejemplo más, como quedó patente, a su vez, en "*artecercacercarte* educación" y en todas nuestras propuestas dialógicas y grupales. Mostraremos aquí nuestra aportación a este proyecto.

Nos propusimos una formación que denominamos evolutiva. Si prestamos la atención suficiente a nuestro alrededor observaremos cómo todos los seres que habitan nuestro planeta, así como la misma Tierra, estamos en constante evolución. Cada ser vivo es el resultado del despliegue de la creatividad de su propia especie en el transcurrir de la historia. Observamos de este modo cómo a lo largo de los siglos hemos ido desarrollando formas cada vez más sofisticadas y, en la mayoría de los casos, tremendamente bellas de sincronizarnos con el entorno, asegurando de este modo la supervivencia de toda la red de especies interconectadas e interdependientes.



Logo de *e-SPIRAL*. Fuente: María Antonia Gómez Ortega.

El ser humano es sin duda el ser vivo que está influyendo de forma más intensa en este proceso de evolución, quizás por nuestra frenética producción de formas en el mundo de lo tangible. A pesar de que solemos presumir de tener un grado de conciencia superior al resto de los demás seres que conviven con nosotros, en la actualidad comprobamos que estamos sirviendo de obstáculo a la evolución de estos y del planeta. De hecho, actualmente nos encontramos en una coyuntura de involución y de destrucción acelerada de los procesos que sostienen la vida, incluida la nuestra.

A las personas que colaboramos en *e-SPIRAL* nos preocupa que esta situación continúe y estamos convencidas que desde la educación podremos contribuir a cambiarla. Por este motivo, desarrollamos cursos en las más diversas áreas diseñadas para contribuir a un pensamiento transversal y holístico que apoye una evolución coherente de nuestra especie,

arrojando luz sobre las conductas destructivas para poder frenarlas desde un comportamiento consciente.

Estos cursos están diseñados para habilitar a las personas que los realicen para ser un agente de cambio en las diversas disciplinas que se plantean y puedas así contribuir en tu día a día a que los seres humanos volvamos a sintonizar con los procesos, a los que nos venimos refiriendo, que conservan y sostienen la vida en la Tierra para que utilicemos nuestra sofisticada conciencia con armonía.

Como ANEXO III incluimos tres módulos creados para esta plataforma educativa en los que nos adentramos en el aprendizaje de una forma de derecho plástica y cálida.



Dibujo cedido por Eva Iglesias Bilbao para e-SPIRAL.

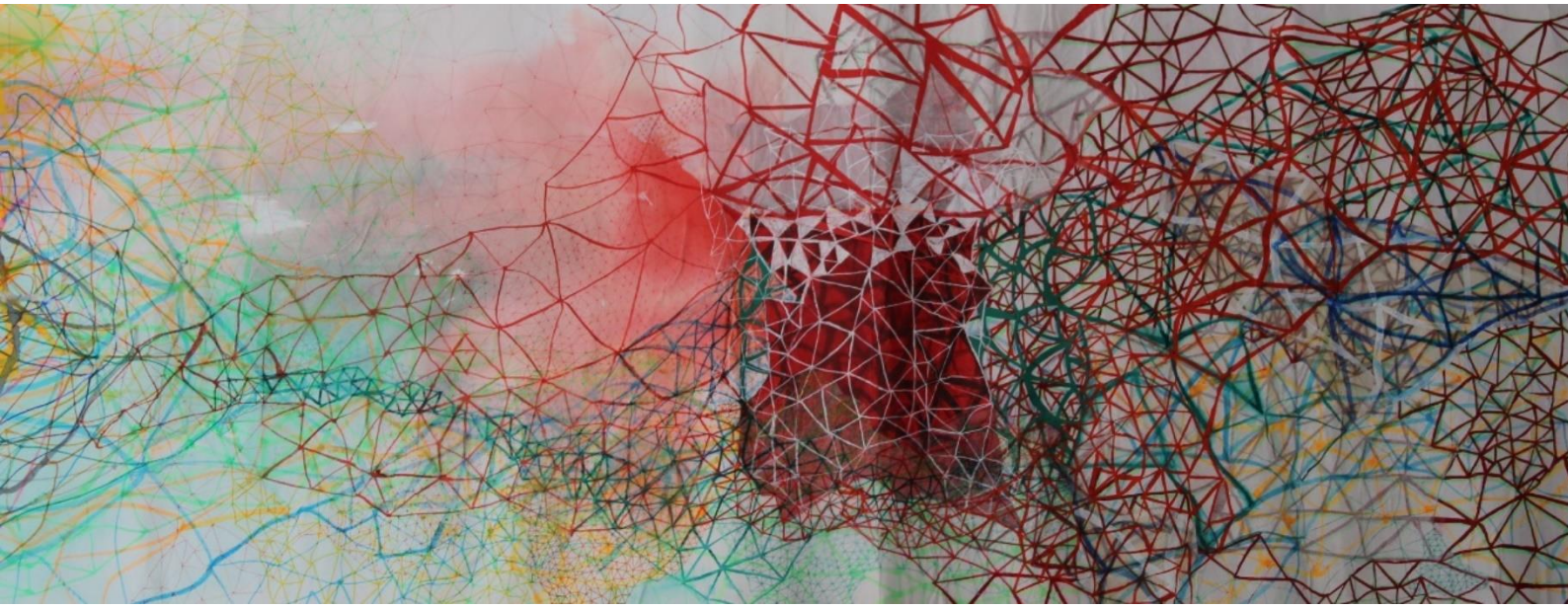
4.4. CONCLUSIONES CAPITULARES.

Finalizamos así un amplio recorrido por las propuestas artísticas que hemos llevado a cabo a lo largo de estos últimos años y que hemos querido recopilar aquí para mostrar la capacidad del arte para mostrarnos no sólo otra forma de ver y entender el derecho, sino cómo el arte favorece que las personas que participen en estos procesos estético conectivos de plástica social, tomen conciencia de su capacidad de respuesta en todos aquellos aspectos sociales que les afecten y, particularmente en la generación, desarrollo y aplicación de la ley.

A través de esta práctica artística, el derecho se revela como una materia plástica y una creación humana, alejada de la idea de un ente abstracto accesible solo a quienes poseen una formación especializada en la materia. Este enfoque pone de relieve la maleabilidad del derecho y su capacidad para ser comprendido y reinterpretado por un público más amplio, subrayando su carácter intrínsecamente humano.

Las numerosas y diversas propuestas aportadas, descritas y analizadas, junto con la retroalimentación generosamente compartida por quienes han tomado parte en estos procesos, son una valiosa prueba de ello. La interacción y el intercambio de ideas y experiencias han enriquecido el análisis, consolidando la validez y la relevancia de estas conclusiones.

Los asuntos jurídicos y los artísticos, funcionan como caras de una misma moneda. Solamente era necesario encontrar los vínculos que ponen de manifiesto la forma en que estas disciplinas están interconectadas. Creemos que la práctica artística que hemos ejemplificado los han mostrado de manera evidente y sólida.



Dibujo. Técnica mixta. Fuente: autora.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

La presente investigación ha permitido una profunda reflexión sobre la relación entre el arte y el derecho, revelando cómo las prácticas artísticas pueden influir en la concepción y evolución del ordenamiento jurídico. En este sentido, se ha revisitado la estética, como fundamento filosófico del arte, desde una perspectiva integradora, incorporando el concepto de escultura social, la estética conectiva y la estética relacional que ponen de manifiesto la importancia del papel que juega el arte en la vida cotidiana.

1. Integración de arte y derecho.

Nuestra investigación muestra el modo en que pueden integrarse ambas disciplinas y algunos de los beneficios que dicha integración reporta a la sociedad. Al examinar la posibilidad de un "derecho estético" y su evolución hacia un "derecho cálido" o "cordial", hemos identificado la posibilidad de una aplicación de las capacidades plásticas del ser humano en el ámbito del derecho. La transformación resultante implica un alejamiento de un enfoque jurídico rígido y abstracto hacia uno que reconoce y valora la creatividad, la sensibilidad y la flexibilidad inherentes en la experiencia humana. El ámbito del arte se ve igualmente beneficiado al ampliarse la función social del arte, liberándolo de su entendimiento como mera mercancía con un alcance social restringido a las capas sociales privilegiadas.

2. El arte como motor de cambio jurídico y social.

A través de la revisión de prácticas artísticas y de la teoría del arte ampliado, hemos observado cómo el arte tiene el potencial de remodelar estructuras sociales y jurídicas. La incorporación de la imaginación, la atención y la responsabilidad como fundamentos para la creación de una sociedad libre y responsable se manifiesta claramente en las obras y enfoques contemporáneos que hemos estudiado. El arte, al estimular la imaginación, puede actuar como un catalizador para la reflexión crítica y el cambio social, influyendo en la manera en que se concibe y aplica el derecho.

3. La estética como vínculo entre el arte y el derecho.

La exploración del vínculo entre la estética y la ética ha revelado que prestar atención y desarrollar una conexión moral con el entorno y entre las personas es esencial para una justicia basada en criterios universalizables. Al integrar la estética, en el sentido estudiado, en la práctica jurídica se establece una relación más humana y empática entre las leyes y las personas que las viven. La estética, entendida como un darse cuenta atento y reflexivo, ofrece un camino para concebir un derecho que sea más inclusivo y sensible a las realidades sociales y ecológicas.

4. La práctica artística como reflexión y acción.

Las propuestas artísticas descritas en esta tesis han servido como un puente entre la teoría y la práctica, mostrando cómo el arte no solo refleja, sino que también actúa sobre la realidad jurídica y social. La interacción con diversas propuestas y la retroalimentación obtenida han demostrado que el arte puede ser una herramienta poderosa para tomar conciencia de nuestras capacidades y responsabilidades en la formación y aplicación de la ley.

5. Reafirmación de la plasticidad del derecho.

Finalmente, hemos concluido que el derecho es una creación humana plástica, que no debe ser percibida como un ente abstracto e inmutable. La integración de las prácticas artísticas exploradas en el derecho revela su capacidad para ser moldeado y reinterpretado, haciendo que sea accesible y relevante para un público más amplio. Este enfoque subraya que el derecho y el arte no son disciplinas separadas, sino que son manifestaciones interconectadas de la experiencia humana que pueden enriquecer mutuamente.

La tesis ha puesto de manifiesto que **una comprensión estética y artística del derecho puede fomentar una sociedad más libre, creativa y consciente** de sus propias estructuras normativas. **El arte y el derecho**, lejos de ser esferas aisladas, **son partes integrales de la misma realidad social, y su interconexión ofrece nuevas perspectivas y posibilidades para el desarrollo de un sistema jurídico cordial.**

CONCLUSIONS

This research has enabled a deep reflection on the relationship between art and law, revealing how artistic practices can influence the conception and evolution of the legal system. In this sense, aesthetics, as the philosophical foundation of art, has been revisited from an integrative perspective, incorporating the concepts of social sculpture, connective aesthetics, and relational aesthetics, which highlight the importance of the role art plays in everyday life.

1. Integration of Art and Law.

Our research shows how these two disciplines can be integrated and some of the benefits that this integration brings to society. By examining the possibility of an "aesthetic law" and its evolution towards a "warm" or "cordial" law, we have identified the potential application of human creative capacities in the legal realm. The resulting transformation implies a departure from a rigid and abstract legal approach towards one that acknowledges and values the creativity, sensitivity, and flexibility inherent in the human experience. The field of art equally benefits as its social function is expanded, freeing it from being understood merely as a commodity with a social reach restricted to privileged social layers.

2. Art as a Driver of Legal and Social Change.

Through the review of artistic practices and the theory of expanded art, we have observed how art has the potential to reshape social and legal structures. The incorporation of imagination, attention, and responsibility as foundations for creating a free and responsible society is clearly manifested in the contemporary works and approaches we have studied. Art, by stimulating imagination, can act as a catalyst for critical reflection and social change, influencing how law is conceived and applied.

3. Aesthetics as a Link Between Art and Law.

The exploration of the link between aesthetics and ethics has revealed that paying attention and developing a moral connection with the environment and between people is essential for a justice based on universalizable criteria. By integrating aesthetics, as studied, into legal practice, a more humane and empathetic relationship between laws and the people who live under them is established. Aesthetics, understood as an attentive and reflective awareness,

offers a pathway to conceive a law that is more inclusive and sensitive to social and ecological realities.

4. Artistic Practice as Reflection and Action.

The artistic proposals described in this thesis have served as a bridge between theory and practice, showing how art not only reflects but also acts upon legal and social reality. The interaction with various proposals and the feedback obtained have demonstrated that art can be a powerful tool for raising awareness of our capacities and responsibilities in the formation and application of law.

5. Reaffirmation of the Plasticity of Law.

Finally, we have concluded that law is a malleable human creation, not to be perceived as an abstract and immutable entity. The integration of the artistic practices explored in law reveals its capacity to be shaped and reinterpreted, making it accessible and relevant to a broader audience. This approach underscores that law and art are not separate disciplines but interconnected manifestations of human experience that can mutually enrich one another.

The thesis has highlighted that **an aesthetic and artistic understanding of law can foster a freer, more creative society that is aware of its own normative structures**. Art and law, far from being isolated spheres, **are integral parts of the same social reality, and their interconnection offers new perspectives and possibilities for the development of a cordial legal system**.

ANEXOS:

ANEXO I MATERIAL AUDIOVISUAL.

ANEXO II DOSIER DEL PROYECTO ARTECERCACERCARTE.

ANEXO III MÓDULOS DEL PROYECTO e-SPIRAL.

Los anexos se facilitarán al tribunal a través de un enlace privado, que se proporcionará junto con la presente tesis. La versión impresa de la tesis irá acompañada de una memoria USB que contendrá los anexos.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

Art/Law Network. "A Day of Art/Law Reflections on the Live Art and Discussions at the Outlaw Exhibition: SEAS Socially Engaged Art Salon". Consultado el 21 de agosto de 2024. https://artlawnetwork.org/a-day-of-art-law-reflections-on-the-live-art-and-discussions-at-the-outlaw-exhibition-seas-socially-engaged-art-salon/.

Art/Law Network. "Art/Law Network Action in Art/Law Praxis: Participation, Collaboration, Show Some Love," Consultado el 21 de agosto de 2024. https://artlawnetwork.org/event/art-law-network-action-in-art-law-praxis-participation-collaboration-show-some-love-belfast-18-july-2024/.

Art/Law Network "Lawscaping at the Venice Biennale" Consultado el 21 de agosto de 2024. https://artlawnetwork.org/lawscaping-at-the-venice-biennale/.

Acker, Ally, dir. *The Flowering of the Crone: Lenora Carrington, Another Reality.* Produced by Ally Acker. Reel Women Media, 2017. Alexander Street. https://Vídeo.alexanderstreet.com/watch/the-flowering-of-the-crone-lenora-carrington-another-reality. (Consultado el 2 de septiembre de 2024).

Alanus Hochschule für Kunst und Gesellschaft. Institut für Sozialorganik. https://www.alanus.edu/de/hochschule/einrichtungen-gremien/detail/einrichtung/institut-fuer-sozialorganik. (Consultado el 25 de agosto de 2024).

Andalucía Información. "Galimatías de la retícula pandémica Ondaluz TV " de Añino Granados, Isabel. 28 de diciembre de 2012. Video YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=dAJ70B_BmTI. (Consultado el 2 de septiembre de 2024).

Añino Granados, Isabel y Garrido Román, Mar "Estética y responsabilidad: una experiencia artística conectiva." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 126, en prensa.

Añino Granados, Isabel. *"La Educación Estético-Conectiva: Una Propuesta Práctica para su Implementación en las Aulas"*. Trabajo fin de máster, Universidad de Cádiz, 2018. https://rodin.uca.es/bitstream/handle/10498/20665/TFM%20Isabel%20A%C3%B1ino%20Granados.pdf?sequence=4&isAllowed=y. (Consultado el 2 de septiembre de 2024).

Añino Granados, Isabel. "Practicing the Legal Profession as a Social Sculptress." *Art/Law Network*. Publicado el 3 de enero de 2018. Madrid, 17 de mayo de 2017. Consultado el 21 de agosto de 2024. https://artlawnetwork.org/law-as-social-sculpture/.

Añino Granados, Isabel. 2023. "Conversaciones En Círculo: Alta Tecnología Artística Al Servicio Del Diseño Social." *Artilugio* 9 (septiembre): 11-27. https://doi.org/10.55443/artilugio.n9.2023.42022.

Arebyte. "Law's Imagination: Curatorial Residency by Jack Tan, 3 May - 26 June 2016." Consultado el 22 de agosto de 2024. https://www.arebyte.com/laws-imagination. © Arebyte 2024.

Arenas Movedizas. "Border Games." Obra del colectivo La Fiambrera Obrera. Consultado el 22 de agosto de 2024. https://arenasmovedizas.org/programa/la-fiambrera-obrera/.

Arnau, Juan. *Historia de la imaginación*. Madrid: Editorial Planeta, S.A., 2020. © Juan Arnau, 2020. Primera edición en libro electrónico (epub): febrero de 2020. ISBN 978-84-670-5908-3 (epub).

Arquitecturas Colectivas. La Red Internacional de Colectivos. Consultado el 22 de agosto de 2024. https://arquitecturascolectivas.net/la-red.

Art Institute of Chicago. *The Alfred Stieglitz Collection*. Last modified 2016. https://archive.artic.edu/stieglitz/equivalents/. (Consultado el 2 de septiembre de 2024).

Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*. Buenos Aires: D. R. © FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA S A, 2000.

Bachelard, Gaston. *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris: José Corti, 1948. 12ª reimpresión; traducción al castellano de B. Murillo Rosas, México: FCE, 1994.

Badiou, Alain. "Las condiciones del arte contemporáneo." En *El arte no es política / La política no es arte. Materiales para la dialéctica renovada*, editado por Brumaria Team, 27-35. Madrid: Brumaria A.C., 2014.

Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Traducción de Pedro Rovira. Barcelona: Kairós, 1978.

Bauman, Zygmunt. *Amor líquido: Sobre la fragilidad de los vínculos humanos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A., 2005.

Bauman, Zygmunt. *El arte de la vida. De la vida como obra de arte*. Traducido por Dolors Udina. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2009.

Bauman, Zygmunt. *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Traducción de Pablo Hermida Lazcano. Editor digital Diegoan, 4 de agosto de 2016. ePub r1.0. Epub libre.

Baumgarten, Alexander Gottlieb. *Aesthetica*. 1750. Prolegomena § 1. En *Meditationes Philosophicae de Nonnulis ad Poema Pertinentibus*, 1735.

Benjamin, Walter. *Crítica de la violencia*. Edición de Eduardo Maura Zorita. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L., 2013. ISBN 978-84-9940-929-0.

Bergmann, Sven. *Pressemappe: BEUYS – LEHMBRUCK: Denken ist Plastik*. 25. Juni bis 1. November 2021. Zum Jubiläumsjahr Beuys 2021. 100 Jahre Joseph Beuys. Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, 2021.

Berthoin Antal, Ariane. "When Arts Enter Organizational Spaces: Implications for Organizational Learning." En *Learning Organizations: The Importance of Place for Organizational Learning*, editado por P. Meusburger, A. Berthoin Antal, y L. Suarsana, Knowledge and Space Vol. 6, 2. Dordrecht, The Netherlands: Springer, 2024.

Beuys, Joseph. *What Is Art? Conversation with Joseph Beuys*. Editado con ensayos por Volker Harlan. Traducido por Matthew Barton y Shelley Sacks. Clairview, 2012. ISBN 978-1-905570-56-0.

Bischoff, Ulrich. *MAX ERNST 1891-1976 Más allá de la pintura*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1993.

Blanco, Sara. «Fenómenos». En *Fenómenos*, 41-44. Sevilla: Ed. ICAS, Instituto de la Cultura y las Artes, Ayuntamiento de Sevilla, 2019. https://www.marinanunez.net/textos/fenomenos/. (Consultado el 2 de septiembre de 2024).

Bodenmann-Ritter, Clara. *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*. Boadilla del Monte - Madrid: A. Machado Libros, S.A., 2005.

Bohm, David, Factor Donald, y Garrett, Peter. *Dialog - A Proposal*. Copyright © 1991 por David Bohm, Donald Factor y Peter Garrett. https://www.humiliationstudies.org/documents/BohmDialogue.pdf (Consultado el 25 de agosto de 2024).

Bohm, David. *On Dialogue*. London and New York: Routledge, 1998.

Bortoft, Henri. *Goethe's Scientific Consciousness*. Monograph Series No. 22. Institute for Cultural Research, 1998. Printed by The Russell Press Ltd., Nottingham

Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Traducción de Celia Beceyro y Sergio Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, S.A., 2008.

Brook, Isis. "Goethean Science as a Way to Read Landscape." *Landscape Research* 23, no. 1 (1998): 53. https://doi.org/10.1080/01426399808706525.

Brunschwig, Colette R. "Multisensory Law and Legal Informatics – A Comparison of How These Legal Disciplines Relate to Visual Law." *Jusletter IT*, 22 de febrero de 2011, 15-16.

Brunschwig, Colette R. "Multisensory Law and Therapeutic Jurisprudence: How Family Mediators Can Better Communicate with Their Clients." *Phoenix Law Review* 5, no. 4 (2012): 705-746. Accedido a través de Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich. https://doi.org/10.5167/uzh-64327.

Brunschwig, Colette R. "Visual Law and Legal Design: Questions and Tentative Answers." En *Cybergovenance: Tagungsband des 24. Internationalen Rechtsinformatik Symposions IRIS 2021 / Proceedings of the 24th International Legal Informatics Symposium IRIS 2021*, editado por Erich Schweighofer, Franz Kummer, Ahti Saarenpää, Stefan Eder, y Philip Hanke, 180-181. Bern: Editions Weblaw, 2021. ISBN 978-3-96966-452-0.

Canal Awe Man. *Joseph Beuys - Ich bin gar kein Künstler*. Publicado el 2022. https://www.youtube.com/watch?v=RUfLAPxrQlI. (Consultado el 2 de septiembre de 2024).

Capra, Fritjof, y Ugo Mattei. *The Ecology of Law: Toward a Legal System in Tune with Nature and Community*. Oakland, CA: Berrett-Koehler Publishers, Inc., 2015.

Careri, Francesco. *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Trad. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L., 2002.

Centre Pompidou. *I'm Not The Girl Who Misses Much* de Pipilotti Rist, 1986. https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cy9M9L. (Consultado el 2 de septiembre de 2024).

Chatonsky, Gregory. *I Would Have Liked to Be One of You*. Abril de 2009. https://chatonsky.net/oneofyou/. (Consultado el 25 de agosto de 2024).

Cirlot, Victoria. *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*. Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 2010. Edición digital (epub), 2016.

Corbin, Henry. *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn 'Arabî*. Traducido por María Tabuyo y Agustín López. Barcelona: Editorial Destino, 1993.

Cortina Orts, Adela. *La cuestión de los animales: Persona y derechos*. Sesión del 25 de febrero de 2014. https://www.boe.es/biblioteca_juridica/anuarios_derecho/abrir_pdf.php?id=ANU-M-2014-10047900492 (Consultado el 26 de agosto de 2024).

Cortina, Adela. *Ética aplicada y democracia radical*. Madrid: Editorial Tecnos, Grupo Anaya, S.A., 2007.

Cortina Orts, Adela. *Justicia cordial*. Madrid: Editorial Trotta, S.A., 2010.

Curtis, Steven Kane, y Matthias Lehner. "Defining the Sharing Economy for Sustainability." *Sustainability* 11, no. 3 (2019): 567. https://doi.org/10.3390/su11030567.

Da Vinci, Leonardo. *Cuaderno de notas: El tratado de la pintura*. Obras selectas. Madrid: Edimat Libros, S.A., 2002.

Declaración Universal de Derechos Humanos**.** 1948. Artículo 1 y 2. https://www.un.org/en/about-us/universal-declaration-of-human-rights (Consultado el 25 de agosto de 2024).

Del Valle, Julio. "La dignidad de la imaginación. Alexander Baumgarten y el contexto de nacimiento de la Estética." *Areté: Revista de Filosofía* 23, no. 2 (2011): 303–328.

Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta. Valencia: PRE-TEXTOS, 2004.

Deleuze, Gilles. *Conversaciones 1972-1990*. Traducido por José Luis Pardo. Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

Design Indaba. "Santiago Cirugeda on Self-Construction." YouTube video. Publicado el 27 de mayo de 2016. https://www.youtube.com/watch?v=bEiDTpKMmSA. (Consultado el 26 de agosto de 2024.)

Design Indaba. "Santiago Cirugeda: The Rebel Architect on Social Projects." YouTube video. Publicado el 21 de octubre de 2015. https://www.youtube.com/watch?v=0nmTWlMxGf4. (Consultado el 26 de agosto de 2024.)

Dia Art Foundation. “Walter De Maria, *The Lightning Field*.” Consultado el 20 de agosto de 2024. https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/walter-de-maria-the-lightning-field/.

Dos Santos Campos, Denise. *Jung y la baraja gitana: un análisis de los símbolos arquetípicos de las cartas*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2017.

Douzinas, Costas, and Adam Gearey. *Critical Jurisprudence: The Political Philosophy of Justice*. Portland, OR: Hart Publishing c/o International Specialized Book Services, 2005.

Douzinas, Costas. *Philosophy and Resistance in the Crisis*. Cambridge and Malden, MA: Polity Press, 2013.

Eckermann, Johann Peter. *Conversations of Goethe*. Trad. John Oxenford. 1906. Producción digital http://www.hxa7241.org/, 2010. (Consultado el 26 de agosto de 2024).

Eidos84. *Heidegger On Language and Poetry* [video]. YouTube, 5 de julio de 2011. https://www.youtube.com/watch?v=7-P00ID-Jpvg. (Consultado el 2 de septiembre de 2024).

Eliasson, Olafur. *The Weather Project* (2003). https://olafureliasson.net/artwork/the-weather-project-2003/. (Consultado el 2 de septiembre de 2024).

Esquirol i Calaf, Josep Maria. "La primera palabra, o la esencia del lenguaje como amparo." *Ágora. Papeles de Filosofía* 31, no. 1 (2012): 103-120. http://hdl.handle.net/10347/7543.

Esquirol I Calaf, Josep María. *Uno mismo y los otros: De las experiencias existenciales a la interculturalidad*. Barcelona: Herder Editorial, S.L., 2015. https://elibro-net.bibezproxy.uca.es/es/ereader/ucadiz/114416.

Esquirol i Calaf, Josep Maria. *El respeto o la mirada atenta*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2006.

ECatolicas. "El porqué del encuentro, Josep María Esquirol, Inspiradores de Encuentros". YouTube Vídeo, 30 de mayo de 2023. Ponencia en el XVI Congreso de EC “Inspiradores de Encuentros” (Granada, November 24–26, 2022). https://www.youtube.com/watch?v=jKaBrkrquto. (Consultado el 2 de septiembre de 2024).

Esquirol i Calaf, Josep Maria. *La resistencia íntima: Ensayo de una filosofía de la proximidad*. Barcelona: Acantilado, 2018. Quaderns Crema, S.A. ISBN 978-84-17346-45-4. Primera edición digital, 2019. Copyright Josep Maria Esquirol Calaf, 2015.

Finchett-Maddock, Lucy. "Forming the Legal Avant-Garde: A Theory of Art/Law." *Law, Culture and the Humanities* 19, no. 2 (2019): 1-37.

Folger, Joseph P. "La Mediación Transformativa: Preservación del Potencial Único de la Mediación en Situaciones de Disputas." *Revista de Mediación* 1, no. 2 (octubre de 2008): 15-30.

Freire, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. Traducido por Jorge Mellado. México: Siglo XXI Editores, S.A., 2005.

Fruitmarket Gallery. *Janet Cardiff and George Bures Miller: Night Walk for Edinburgh*. 27 de agosto de 2019. https://www.youtube.com/watch?v=s5aVHwdfiEU (Consultado el 26 de agosto de 2024).

Fundación Amigos Museo del Prado, "Josep María Esquirol. Filosofía de la imaginación", 30 de septiembre de 2021. Video de YouTube https://www.youtube.com/watch?v=-VakoHyGurk. (Consultado el 2 de septiembre de 2024).

Fundación Juan March. *La condición humana: ¿océano o desierto? | Josep María Esquirol*. Vídeo. 28 de marzo de 2016. https://www.youtube.com/watch?v=link. (Consultado el 2 de septiembre de 2024).

Gablik, S Suzanne. "Connective Aesthetics." *American Art* 6, no. 2 (1992): 2. http://www.jstor.org/stable/3109088.

Gablik, Suzanne. "Connective Aesthetics." *American Art* 6, no. 2 (1992): 2. http://www.jstor.org/stable/3109088.

Gablik, Suzanne. "Leaving the 'Culture of Separation'." *ReVision* 23, no. 4 (2001): 38. https://link.gale.com/apps/doc/A78226582/AONE?u=googlescholar&sid=bookmark-AONE&xid=71f6f41c.

Gablik, Suzanne. *Has modernism failed?* Thames and Hudson Inc., 1984.

Gablik, Suzanne. *The Reenchantment of Art*. New York: Thames and Hudson Inc., 1991.

Gablik, Suzanne. "Paradigm Spinning: Artists as Agents of Social Change." GBH Forum Network, 2014. Video. 4:00–5:20. https://www.youtube.com/watch?v=Cs8hj8pIC0U. (Consultado el 2 de septiembre de 2024).

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y Método II*. Trad. M. Olasagasti. Salamanca: Ediciones Sígueme, S.A., 1998.

Galán Serrano, Julia. "Beuys, Fluxus, Duchamp: Historias de provocación." *Recerca. Revista de Pensament i Anàlisi* 17, no. 5 (2015): 134-150.

Garay Montañez, Nilda. "Los bienes comunes y el buen vivir en el constitucionalismo latinoamericano: de las exclusiones históricas a las inclusiones cuestionadas." *Revista Prolegómenos Derechos y Valores* 21, no. 42 (julio-diciembre de 2018): 135-159. Bogotá, D.C., Colombia. ISSN 0121-182X.

Garrido Alarcón, Edmundo. "La ciudad anatómica de Francesco di Giorgio Martini: un proyecto frustrado del humanismo del Quattrocento." *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* 3, no. 2 (2011): 293-305. http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen03-2/textos02.htm. ISSN: 1989-4015. p. 298.

Garrido-Román, Mar. "Desafiando convenciones mediante la práctica artística: Laurie Anderson y su visión disruptiva." *Tsantsa. Revista De Investigaciones Artísticas* 14 (2023)

Gearey, Adam. *Law and Aesthetics*. Oxford y Portland: Hart Publishing, 2001.

Goethe, Johann Wolfgang von. 1985. *Fausto*. Traducido por Felipe Ruíz Noriega. Madrid: Editorial EDAF.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Teoría de la naturaleza*. 2ª ed. Traducido por Diego Sánchez Meca. Madrid: Editorial Tecnos, Grupo Anaya, S.A., 2007; reimp. 2013.

Gombrich, E. H. *La Historia del Arte*. Colonia del Valle: Editorial Diana, S.A., 1995.

Gómez-Heras, José María G. *Sociedad y utopía en Ernst Bloch. Presupuestos ontológicos y antropológicos para una filosofía social*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977.

González, María José. *Surrealismo y saberes mágicos en la obra de Remedios Varo*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, Departamento de Historia del Arte, codirigida por Dr. Martí Peran Rafart y Dra. Rosa Rius Gatell, 2013.

Gossen, Barbara. "Die Transformation der Welt als Kunst." *Nürtinger Zeitung Wendiger Zeitung*, Lokale Kultur, 2 de marzo de 2018.

Grzelec, Anna, y Tiago Prata. *Artists in Organisations: Mapping of European Producers of Artistic Interventions in Organisations*. Gothenburg, Sweden: TILLT, marzo de 2013.

Haraway, Donna J. *Unruhig bleiben: Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Frankfurt am Main: Campus Verlag GmbH.

Harlan, Volker. *What Is Art? Joseph Beuys*. Forest Row: Clearview Books, 2007.

Heidegger, Martin. "Serenidad." *Del Progreso* nº 3 (1994): 22-28. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, D.C.

Heller, Eliot S. *Patterns of Discovery*. Cambridge: Cambridge University Press, 1952.

Higgins, Polly, *Stop Ecocide International*, Consultado el 24 de agosto de 2024, https://www.stopecocide.earth/polly-higgins.

Holt/Smithson Foundation. "*Sun Tunnels* by Nancy Holt." Consultado 20 de agosto de 2024. https://holtsmithsonfoundation.org/sun-tunnels-0..

Horton, Myles, y Paulo Freire. *We Make the Road by Walking: Conversations on Education and Social Change*. Philadelphia: Temple University Press, 1990. p. 181.

Hume, David. "Del criterio del gusto." En *De la tragedia y otros ensayos sobre el gusto*, editado por Macarena Marey, 53. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2003.

Husni-Bey, Adelita. *Convention on the Use of Space-White Paper: The Law*. Visible Project. Consultado el 22 de agosto de 2024. https://www.visibleproject.org/video/convention-on-the-use-of-space-white-paper-the-law/. © Visible 2024. Todas las imágenes © de sus respectivos propietarios.

Ibarz, Virgili, y Manuel Villegas. "El método paranoico-crítico de Salvador Dalí." *Revista de Historia de la Psicología* 28, no. 2/3 (2007): 107-112.

Ingamells, Andy. *Piano Recital 6 - Piano Piece No. 13 by George Maciunas*. Publicado el 10 de abril de 2011. YouTube video. https://www.youtube.com/watch?v=6Mt1H-Wdvs8. (Consultado el 2 de septiembre de 2024).

Jardí Pia. "La escultura según Erwin Wurm." *Lápiz* Revista Internacional de Arte, Año XXIV, Nº 215 (56-63).

Jiménez, Alberto Corsín. "Autonomia Ethnographica: Liberal Designs, Designs for Liberation, and the Liberation of Design." En *Designs and Anthropologies: Frictions and Affinities*, editado por Keith M. Murphy y Eitan Y. Wilf. Santa Fe, NM: School for Advanced Research, 2021. All rights reserved. Printed in the United States of America.

Jonas, Hans. *El principio de responsabilidad*. Traducido por Javier Mª Fernández Retenaga. Barcelona: Herder Editorial, 2008.

Kafka, Franz. *La condena*. Traducido por J.R. Wilcock. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1972. "Ante la ley," 77.

Keller, Hildegard Elisabeth. "Abundancia: Una Estética de lo Líquido y su Circulación en la Edad Media y en el Siglo XX." En *Mística y Creación en el Siglo XX: Tradición e Innovación en la Cultura Europea*, editado por Victoria Cirlot y Amador Vega. Barcelona: Herder Editorial, 2013. ISBN Digital 978-84-254-3145-6.

Krenkers, Brigitte, y Stüttgen, Johannes. *Aktion Ost/West*. Omnibus für Direkte Demokratie Deutschland. 1993. ISBN 978-3-948780-43-8. Hersteller: FIU-Verlag Achberg.

Kugler, Walter. *Dreigliederung. Die Kunst der Zusammenarbeit*. Dornach: Verlag am Goetheanum, 2020.

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft. *Bronnbacher Stipendium - Kulturelle Kompetenz für künftige Führungskräfte*. https://www.kulturkreis.eu/kulturkreis-stipendien/bronnbacher-stipendium. (Consultado el 25 de agosto de 2024).

Kurt, Hildegard. *Nature Community Summit 2022 "Organisch Systeme wandeln"*. Im Gespräch mit Benjamin Neumann. Nature Community TV. YouTube Vídeo, February 22, 2023. https://www.youtube.com/watch?v=ak0ukeqp4WY. (Consultado el 25 de agosto de 2024).

Kurt, Hildegard. *Symposion "Kunst, Künstler, Nachhaltigkeit" Impulsvortrag*. BBK Bundesverband. YouTube Vídeo, July 22, 2022. https://www.youtube.com/watch?v=WswXN1jDy8U. (Consultado el 25 de agosto de 2024).

LASALLE Singapore. "Karaoke Court: Interview with Artist Jack Tan." YouTube video. Publicado el 21 de agosto de 2015. https://www.youtube.com/watch?v=4s1yYLFPfkM. (Consultado el 25 de agosto de 2024).

Le Breton, David. *Caminar la vida: La interminable geografía del caminante*. Trad. Hugo Castignani. Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 2022.

López Ruido, María. "Joseph Beuys: el arte como creencia y como salvación" *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VI, *Historia del Arte*, t. 8 (1995): 369–391.

Luhmann, Niklas. *Die Politik der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2002.

Mandic, Danilo, Caterina Nirta, Andrea Pavoni, y Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, eds. "HEAR". Publicado por *University of Westminster Press*, 2023. https://doi.org/10.16997/book62.

Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional: Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Traducción de Antonio Elorza. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina, S. A. I. C., 1993.

Marcuse, Herbert. *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics*. Boston: Beacon Press, 1978.

Martín Prada, Juan. "Alexander G. Baumgarten y la estética como disciplina filosófica autónoma." *Miriadax*, 2015. http://juanmartinprada.net/imagenes/transcripcion_videopresentaciones_sobre_baumgarten.pdf (Consultado el 12 de agosto de 2024).

Martín Prada, Juan. "Friedrich Schlegel y la estética romántica." *Canal de Estética y Teoría del Arte*. YouTube video. Publicado el 2014. https://www.youtube.com/watch?v=59zHa91gEbI. (Consultado el 12 de agosto de 2024).

Martín Prada, Juan. "La nueva sensibilidad *Sturm und Drang*." Transcripción de las vídeopresentaciones © Juan Luis Martín Prada, 2015. (Consultado el 12 de agosto de 2024).

Martín Prada, Juan. "David Hume y el juicio estético." *Revista de Filosofía* 73 (2017): 259–279.

Martín Prada, Juan. *Friedrich Schiller y su obra Kallias* (parte 1ª). Transcripción de las vídeopresentaciones © Juan Luis Martín Prada, 2015.

Martín Prada, Juan. *Schiller: Cartas sobre la educación estética del hombre* (1ª parte). Transcripción de las vídeopresentaciones © Juan Luis Martín Prada, 2015.

Martínez Moreno, Arturo. *Cosmos e Imaginación en Gaston Bachelard: Una Dinámica del Despertar*. Dirigido por Ricardo Pinilla Burgos. Universidad Pontificia ICAI-ICADE, Madrid, 2017.

Martínez, Gemma. "Cuando una sociedad no está bien, multiplica las normas." *El Periódico de Catalunya*. 15 de junio de 2024, 8:00. https://www.elperiodico.com/es/abril/20240615/entrevista-josep-maria-esquirol-escuela-alma-103701025. (Consultado el 12 de agosto de 2024).

Mattes, Eva y Mattes Franco. *No Fun*. 2010. https://0100101110101101.org/no-fun/. (Consultado el 25 de agosto de 2024).

Menke, Christoph. *Die Kraft der Kunst*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2014.

Menke, Christoph. *Fuerza: Un concepto fundamental de la antropología estética*. Traducido por Maximiliano Gonnet y revisado por José F. Zúñiga. Granada: Editorial Comares, S.L., 2020.

Menke, Christoph. *Recht und Gewalt*. Köln: August Verlag Berlin, 2011. Kleine Edition 4. ISBN 978-3-941360-14-3.

More Than Green. "Santiago Cirugeda: Arquitecto de Guerrilla, Proyectos de Bajo Coste." Consultado el 22 de agosto de 2024. https://morethangreen.es/santiago-cirugeda-arquitecto-de-guerrilla-proyectos-de-bajo-coste/.

Museo CA2M. *Concierto Zaj* (1984-2012) y *Autoportrait alèatoire* (1993-99). Esther Ferrer habla en *Dialecto CA2M*. Publicado el 30 de noviembre de 2021. YouTube video. 1:32. https://www.youtube.com/watch?v=CxXUNSYa-Sc. (Consultado el 12 de agosto de 2024).

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Catálogo de la exposición. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *ZAJ*. 23 de enero - 21 de marzo de 1996. https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/zaj. © Algunos derechos reservados. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2024. (Consultado el 12 de agosto de 2024).

Nekes, Werner. *Beuys*. Consultado el 25 de agosto de 2024. http://wernernekes.de/00_cms/cms/front_content.php?idart=303.

Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Ediciones Akal, 2003.

Liquet Law. "Law and the Senses II Final Programme." PDF file. November 2016. Consultado el 21 de agosto de 2024. https://nonliquetlaw.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/11/ls-ii-final-programme.pdf.

Non Liquet Law. "Law and the Senses." Law and Theory. Consultado el 21 de agosto de 2024. https://www.lawandtheory.com/law-and-the-senses.

Olaizola, Edita. *Liderazgo biomimético para las organizaciones del siglo XXI*. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, julio 2020. Programa Doctoral en Administración y Dirección de Empresas, Departamento de Organización de Empresas. Director: Dr. Marcos Eguiguren Huerta; Co-Director: Dr. Rafael Morales Sánchez.

Oliveros, Pauline. "Quantum Listening: From Practice to Theory (to Practice Practice)." In *Culture and Humanity in the New Millennium: The Future of Human Values*, edited by Sin-wai Chan et al. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, 2002.

Oliveros, Pauline. “Still Listening Pauline Oliveros.” http://stilllisteningoliveros.com/. (Consultado el 12 de agosto de 2024).

Omnibus für Direkte Demokratie. "Johannes Stüttgen: 'Ringgespräche'." *Vimeo*. 1 de abril de 2011. Video. https://vimeo.com/21791899. (Consultado el 12 de agosto de 2024).

Omnibus für Direkte Demokratie. *Demokratie in Bewegung - Der Auftrag Europa*. © 2021. OMNIBUS für Direkte Demokratie gemeinnützige GmbH. https://www.omnibus.org/europa. (Consultado el 12 de agosto de 2024).

Omnibus für Direkte Demokratie. *Grundeinkommen: Finanzierung*. © 2021. OMNIBUS für Direkte Demokratie gemeinnützige GmbH.

https://www.omnibus.org/grundeinkommen/finanzierung. (Consultado el 12 de agosto de 2024).

Omnibus für Direkte Demokratie. *In der Not*. © 2021. OMNIBUS für Direkte Demokratie gemeinnützige GmbH. https://www.omnibus.org/projekte/initiative-geldkreislauf/neu-denken. (Consultado el 12 de agosto de 2024).

Omnibus für Direkte Demokratie. *Ringgespräch: Die permanente Konferenz*. © 2021. OMNIBUS für Direkte Demokratie gemeinnützige GmbH. https://www.omnibus.org/ringgespraech. (Consultado el 12 de agosto de 2024).

Omnibus für Direkte Demokratie. *Unternehmen Grundeinkommen*. © 2021. OMNIBUS für Direkte Demokratie gemeinnützige GmbH. https://www.omnibus.org/grundeinkommen/finanzierung. (Consultado el 12 de agosto de 2024).

OMNIBUS für Direkte Demokratie.*"Aktion BAUMKREUZ" - aktiv Zukunft schaffen*. Publicado el 11 de noviembre de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=DZ48eVkk11g. (Consultado el 12 de agosto de 2024).

Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, S.A., 2008.

Pavoni, Andrea, Mandic, Danilo, Caterina Nirta, y Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, eds. *SEE.* Publicado por University of Westminster Press, 2018. https://doi.org/10.16997/book12.

Pavoni, Andrea, Mandic, Danilo, Caterina Nirta, y Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, eds. *TASTE.* Publicado por University of Westminster Press, 2018. https://doi.org/10.16997/book12.

Pavoni, Andrea, Mandic, Danilo, Caterina Nirta, y Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, eds. *TOUCH.* Publicado por University of Westminster Press, 2020. https://doi.org/10.16997/book37.

Pavoni, Andrea, Mandic, Danilo, Caterina Nirta, y Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, eds. *SMELL.* Publicado por University of Westminster Press, 2023. https://www.jstor.org/stable/jj.9474307.2.

Pavoni, Andrea, Mandic, Danilo, Caterina Nirta, y Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, eds. *HEAR*. Publicado por University of Westminster Press, 2023. DOI: https://doi.org/10.16997/book62.

Philippopoulos-Mihalopoulos, Andreas. "Atmospheres of Law: Senses, Affects, Lawscapes." *Emotion, Space and Society* 7 (2012): 35-44. https://doi.org/10.1016/j.emospa.2012.03.001.

Philippopoulos-Mihalopoulos, Andreas. "Withdrawing from Atmosphere: An Ontology of Air Partitioning and Affective Engineering." *Environment and Planning D: Society and Space* 34, no. 1 (2015): 150-167. https://doi.org/10.1177/0263775815600443.

Philippopoulos-Mihalopoulos, Andreas. *Milieu, Territory, Atmosphere: New Spaces of Knowledge*. Berlin Heidelberg: SpringerVerlag, 2016.

Philippopoulos-Mihalopoulos, Andreas. *Spatial Justice: Body, Lawscape, Atmosphere*. Abingdon and New York: Routledge, 2015. A GlassHouse Book.

PhilosophieKanal. *Gadamer erzählt die Geschichte der Philosophie 6/6*. 11 de marzo de 2012. https://www.youtube.com/watch?v=rwwdGTBcsq0 (Consultado el 26 de agosto de 2024).

PhilosophieKanal. *Gadamer erzählt die Geschichte der Philosophie 3/6*. 11 de marzo de 2012. https://www.youtube.com/watch?v=3GOsFsnLQw0 (Consultado el 26 de agosto de 2024).

Picuet Gallery, "Ringgespräche / Conversaciones en círculo, sábado 23 de noviembre 2013," Isabel Añino Granados, 23 de noviembre de 2013, http://picuetgallery.blogspot.com/2013/11/ringgesprache-conversaciones-en-circulo.html. Derechos reservados. (Consultado el 26 de agosto de 2024).

Pillado González, Esther, y Tomás Farto Piay. "Hacia un Proceso Penal Más Reparador y Resocializador: Avances Desde la Justicia Terapéutica." En *Hacia un Proceso Penal Más Reparador y Resocializador: Avances Desde la Justicia Terapéutica*, 13-14. Madrid: Editorial Dykinson, 2019.

Psychology Library. *The World Within - C.G. Jung in His Own Words - Documentary - Psychology Audiobooks.* YouTube. Documental de 1990. Subido el 1 de febrero de 2017. Video. https://www.youtube.com/watch?v=HcWOUV77m24. (Consultado el 26 de agosto de 2024).

Puelles Romero, Luis. *La estética de Gaston Bachelard: una filosofía de la imaginación creadora*. Madrid: Verbum, 2002.

Rancière, Jacques. "Pensar entre las disciplinas: Una estética del conocimiento." En *El arte no es política / La política no es arte. Materiales para la dialéctica renovada*, editado por Brumaria Team, 175-187. Madrid: Brumaria A.C., 2014.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española: Paracleto*. https://dle.rae.es/paracleto (consultado el 26 de agosto de 2024). © Real Academia Española, 2024.

Recetas Urbanas. "Recetas Urbanas." Consultado el 22 de agosto de 2024. https://recetasurbanas.net/. Copyright © 2024 Recetas Urbanas.

Reglamento (UE) 2022/2065 del Parlamento Europeo y del Consejo de 19 de octubre de 2022 relativo a un mercado único de servicios digitales y por el que se modifica la Directiva 2000/31/CE (Reglamento de Servicios Digitales) (Texto pertinente a efectos del EEE). https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=CELEX:32022R2065 (Consultado el 6 de enero de 2024).

Reglamento (UE) 2022/1925 del Parlamento Europeo y del Consejo de 14 de septiembre de 2022 sobre mercados disputables y equitativos en el sector digital y por el que se modifican las Directivas (UE) 2019/1937 y (UE) 2020/1828 (Reglamento de Mercados Digitales). https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=DOUE-L-2022-81470 (Consultado el 6 de enero de 2024).

Reinartz, Burkhard. "Die Seele des Menschen aufrichten" – Joseph Beuys zum Hundertsten. © Westdeutscher Rundfunk Köln, 13 de mayo de 2021.

Restorative Justice Exchange. Iniciativa de Prison Fellowship International. Consultado el 21 de agosto de 2024. https://restorativejustice.org/where/in-the-field/.

Robbins, Brent Dean. "New Organs of Perception: Goethean Science as a Cultural Therapeutics." *Janus Head* 8, no. 1 (2005): 113-126. Amherst, NY: Trivium Publications.

Rostworowski, María. *Aproximación Psicoantropológica a los Mitos Andinos*. Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos, 2017.

RTVE PLAY, Ana Esmith, *Atención obras Miss Beige*, emitido el 4 de febrero de 2021, https://www.rtve.es/play/videos/atencion-obras/atencion-obras-miss-beige/5783481/. © Corporación de Radio y Televisión Española 2024. (Consultado el 2 de septiembre de 2024).

Sacks, Shelley. "Geben und Ökologische Bürgerschaft. Aus innerer Bewegung zur passenden Form." En *Da hilft nur schenken: Mit Schenken und Stiften die Gesellschaft gestalten*, editado por A. Tönnis et al., 38-43. GSL Treuhand e.V., 2011.

Sacks, Shelley, and Kurt, Hildegard. *Die rote Blume: Ästhetische Praxis in Zeiten des Wandels*. Berlin: think0ya Drachen Verlag GmbH, 2013.

Sacks, Shelley. "Seeing the Phenomenon and Imaginal Thought: Trajectories for Transformation in the Work of Joseph Beuys and Rudolf Steiner. En *Intuition Imagination, Inspiration. Catalogue on the Exhibition "Joseph Beuys & Rudolf Steiner: Imagination, Inspiration, Intuition" at the National Gallery of Victoria, Melbourne, 2007*. Melbourne: National Gallery of Victoria, 2007.

Sacks, Shelley. "*Social Sculpture and New Organs of Perception: New Practices and New Pedagogy for a Humane and Ecologically Viable Future*" En *Intuition Imagination, Inspiration. Catalogue on the Exhibition "Joseph Beuys & Rudolf Steiner: Imagination, Inspiration, Intuition" at the National Gallery of Victoria, Melbourne, 2007*. Melbourne: National Gallery of Victoria, 2007.

Sacks, Shelley. "Social Sculpture Research Unit." 2012. http://www.social-sculpture.org/.

Sacks, Shelley. "The Territory." © 2012 Social Sculpture Research Unit. http://www.social-sculpture.org/category/territory/.

Sacks, Shelley. *Exchange Values*. © 2022. https://exchange-values.org/#. All texts, images and processes are copyright to Shelley Sacks.

Sánchez Rodríguez, Miguel Ángel. *Bachelard. La voluntad de imaginar o el oficio de ensoñar*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores y Universidad de la Sabana, 2009.

Sarriugarte Gómez, Iñigo. "El chamán Joseph Beuys: del ritual alquímico al cristiano." *Liño: Revista Anual de Historia del Arte* 14 (2008): 125-139.

Schiller, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética del hombre en una serie de cartas de lo sublime sobre lo sublime*. Traducción de Martín Zubiría. Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras - Ediciones Biblioteca Digital UNCuyo, 2019.

Schütze, Bernard. "Sculpting Thoughts: An Interview with Erwin Wurm." *ESSE*. Consultado el 25 de agosto de 2024. https://esse.ca/en/off-features/sculpting-thoughts-an-interview-with-erwin-wurm/.

Simms, E. M. "Goethe, Husserl, and the Crisis of the European Sciences." *Janus Head* 8, no. 1 (2005): 160–172. Amherst, NY: Trivium Publications.

Skrandies, Thomas, y Barbara Paust. *Joseph Beuys Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Berlín: Springer-Verlag GmbH, 2021. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05792-1.

Educa Thyssen. “Max Ernst. Conferencia de Guillermo Solana / “Cinco surrealistas”, 7 de mayo de 2015. Vídeo de YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=mC0tPRFjJbQ. (Consultado el 2 de septiembre de 2024).

Stachelhaus, Heiner. *Joseph Beuys*. Düsseldorf: Claassen Verlag GmbH, 1991.

Stangos, Nikos. *Conceptos del arte moderno*. Traducido por Hugo Mariani. Barcelona: Ediciones Destino, S.A., 2000.

Steiner, Rudolf. *El significado oculto de la sangre*. Barcelona: Ediciones Obelisco, 2011.

Stüttgen, Johannes. "Wirtschaft und Geld neu denken (erlösen): ‚Woher kommt das Geld?‘" Conferencia, 7 de octubre de 2013, Johanneskirche, Bochum.

Stüttgen, Johannes. *Auch die Unfähigkeit ist eine Fähigkeit: Wie wir wieder von vorne beginnen müssen, nun aber bei uns selbst*. Vortrag, 6 de diciembre de 2016, Freie Waldorfschule Krefeld. Essen: Omnibus für direkte Demokratie, 2016. ISBN 978-3-9815844-3-1.

Stüttgen, Johannes. *Der erweiterte Kunstbegriff und die soziale Plastik: Identität und Gewissen*. Vortrag, 4 de marzo de 2016, Johanneskirche, Bochum. Essen: Omnibus für direkte Demokratie, 2016. ISBN 978-3-9815844-2-4.

Sünner, Rudiger. *Das kreative Universum: Interview mit Arthur Zajonc*. YouTube Vídeo. 2014. https://www.youtube.com/watch?v=2pYtu6My_s0. (Consultado el 2 de septiembre de 2024).

Taikwun. "Art After Hours: *Karaoke Court* by Jack Tan." Consultado el 22 de agosto de 2024. https://www.taikwun.hk/en/programme/detail/art-after-hours-karaoke-court-by-jack-tan/291. © 2024 The Jockey Club CPS Limited. All rights reserved.

Tate, *Artist Placement Group*, https://www.tate.org.uk/artistplacementgroup/. (Consultado el 25 de agosto de 2024).

Thanatos TV EN, *"The Mind Extends Beyond the Body" | An Interview with Rupert Sheldrake*, 15 octubre 2020, https://www.youtube.com/watch?v=0wipB5WFzkE. (Consultado el 2 de septiembre de 2024).

The Museum of Modern Art (MoMA). *Ever Is Over All* de Pipilotti Rist, 1997. https://www.moma.org/collection/works/81191. © 2024 The Museum of Modern Art. (Consultado el 2 de septiembre de 2024).

Ubl, Ralph. *Prehistoric Future: Max Ernst and the Return of Painting Between the Wars*. Translated by Elizabeth Tucker. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co. KG, 2004. English translation, The University of Chicago, 2013.

Unamuno y Jugo, Miguel de. *Amor y Pedagogía*. Barcelona: Imprenta de Heinrich y Cía. Editores, 1902.

United Nations Office for Disarmament Affairs. *Treaty on Principles Governing the Activities of States in the Exploration and Use of Outer Space, Including the Moon and Other Celestial Bodies*. 2021. https://treaties.unoda.org/t/outer_space (Consultado el 6 de enero de 2024).

Universidad de Granada, Vicerrectorado de Igualdad, Inclusión y Sostenibilidad, Unidad de Igualdad y Conciliación, *Guía del uso no sexista del lenguaje* (Granada: Universidad de Granada, 2023), https://viics.ugr.es/sites/vic/viics/public/inline-files/Guia%20de%20Lenguaje.%20Maquetado.pdf. (Consultado el 2 de septiembre de 2024).

Ursprung, Peter. *Joseph Beuys: Kunst, Kapital, Revolution.* München: Verlag C.H. Beck oHG, 2021.

Van Gelder, Tom. *Observing with Twelve Senses*. Driebergen: Louis Bolk Instituut, 2004.

Visible. "Adelita Husni-Bey - *Convention on the Use of Space-White Paper: The Law*." YouTube video, 22:01. Publicado el 13 de agosto de 2015. https://www.youtube.com/watch?v=c1IfMZiI5gE&t=8s. (Consultado el 2 de septiembre de 2024).

Warlick, Mary-Ann M. E. *Max Ernst and Alchemy: A Magician in Search of Myth*. Austin: University of Texas Press, 2001.

Weil, Simone. *La gravedad y la gracia*. Madrid: Editorial Trotta, S.A., 2007.

Welsch, Wolfgang. *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, 2017.

Westerkamp, Hildegard. "La naturaleza disruptiva de la escucha." *Laboratorio de Música Libre*, Hackerspace "Rancho Electrónico," September 17, 2016. https://laboratoriodemusicalibre.wordpress.com/2016/09/17/la-naturaleza-disruptiva-de-la-escucha-por-hildegard-westerkamp/. (Consultado el 2 de septiembre de 2024).

Wiggershaus, Rolf. "Zarte Empirie und erfahrendes Denken: Kracauer, Benjamin und Adorno als literarisch-philosophische Zeitdiagnostiker." Cambridge University Library, 2019.

Young, Carey. "Carey Young: Artist Website." Consultado el 22 de agosto de 2024. https://www.careyyoung.com/. All images copyright © Carey Young unless credited otherwise.

Zajonc, Arthur. "Love and Knowledge: Recovering the Heart of Learning Through Contemplation." *Teachers College Record* 108, no. 9 (2006): 1742-1759. http://www.tcrecord.org/library, ID Number: 12678, (Consultado el 4 de julio de 2015).

Zambrano, María. *Claros del bosque*. Madrid: Alianza Editorial, 2023.

Zambrano, María. *El sueño creador*. Madrid: Alianza Editorial, 2023. Introducción por Elena Trapanese.

Zumdick, Wolfgang. *Chaos, Bewegung, Form – und Viceversa: Über Ordnungs- und Unordnungsprinzipien in Politik, Kunst und Natur*. Forum Europahaus Burgenland Nr. 35. Weltgewissen Pannoinisch Europäisch Kosmopolitisch, Österreichische Entwicklungszusammenarbeit, 2020.